

EXCLUIDO DE PRÉSTAMO



Rd 713
S
PI-173

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso"

Curso 2010 – 2011

LABORATORIO RITUAL

COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA E INTERPRETACIÓN

RUTH TEJADO CANELO

DIRECTORAS:

María Martín Rodríguez

Elena Vives Espejo-Saavedra



ÍNDICE

1. RESUMEN.....	2
2. INTRODUCCIÓN.....	3
3. DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS.....	4
3.1. FASE DE PREPARACIÓN.....	5
3.2. FASE DE CLIMATIZACIÓN.....	7
3.3. FASE DE INCUBACIÓN E ILUMINACIÓN.....	7
3.3.1. <i>En relación al objetivo primero: interpretación, en clave actoral, de una de las bacantes y del elemento agua en el primer acto.</i>	8
3.3.2. <i>En relación al objetivo segundo: creación e interpretación de la danza ritual de la diosa Uzume, en honor de la diosa Amaterasu, en el segundo acto.</i>	10
3.3.3. <i>En relación al objetivo tercero: creación e interpretación de un rito cotidiano y personal.</i>	12
3.4. FASE DE COMUNICACIÓN.....	12
4. LENGUAJE ESCÉNICO.....	13
5. DIARIO DE SESIONES.....	13
6. CONCLUSIONES FINALES.....	13
7. BIBLIOGRAFÍA.....	14
ANEXOS.....	16

1. RESUMEN

La memoria que se expone a continuación recoge el contenido de “Laboratorio Ritual” (performance en tres actos escrita, dirigida e interpretada por algunos alumnos del Máster en Artes Escénicas, curso 2010-2011), en la parte correspondiente al trabajo de Ruth Tejado Canelo.

Dicho trabajo, para cuya descripción se ha utilizado el modelo de Proceso Creativo de Cachadiña, M.P.(2004), ha perseguido principalmente el objetivo de crear e interpretar los números coreográficos de la obra, en colaboración con María Vega, además de adquirir la técnica interpretativa necesaria, según las directrices de Mercedes Sánchez y Aïda Santos, bajo la coordinación artística de Elena Vives.

Para la consecución de dichos objetivos, se ha procedido, en primer lugar, a la lectura e interpretación de los textos detallados en la bibliografía, con la finalidad de establecer la base teórica y académica del trabajo. Después, se han buscado las fuentes de inspiración acordes a la idea original y a la base teórica, y finalmente, se ha realizado el trabajo creativo necesario para la composición coreográfica e interpretación de los personajes.

Asimismo, para facilitar la comprensión del proceso, se adjuntan los anexos correspondientes y el soporte digital que contiene la grabación del espectáculo terminado, como resultado final del grupo de trabajo.

2. INTRODUCCIÓN

Dentro del ámbito académico universitario en el que se encuadra el Máster de Artes Escénicas, la posibilidad de convertir el Trabajo de Fin de Máster (hasta ahora enfocado exclusivamente a la investigación), en un Trabajo de Creación Artística (TCA) ha supuesto para todos nosotros un reto personal y profesional emocionante, y, a la vez, lleno de obstáculos por resolver, al que nos hemos enfrentado con la mayor humildad, por un lado, y también con toda la ilusión de la que hemos sido capaces, y con el que hemos tratado de aportar nuestro pequeño grano de arena en la difícil tarea de reubicar las Artes Escénicas en el panorama académico, con las características específicas que las diferencian de otras materias.

El resultado que finalmente se ha materializado en el soporte digital, surgió de la tormenta de ideas que mantuvimos en la primera sesión de trabajo conjunto: empezó siendo un cabaret, y pasando por diferentes fases, ha terminado siendo un Laboratorio Ritual en el que se presenta nuestra reflexión particular y creativa sobre el nacimiento del hecho escénico. En esta reflexión, es importante destacar que las aportaciones han provenido de campos muy diferentes: la danza española, la danza contemporánea, la música, la interpretación, la dirección, y el circo, lo cual ha sido beneficioso por un lado y dificultoso por otro.

Beneficioso, porque una misma idea ha sido vista y tratada de muchas formas diferentes: se han hecho múltiples aportaciones con infinidad de matices, y todo ello ha contribuido a la riqueza del resultado escénico final. Dificultoso, porque conjugar, igualar, concretar y dar sentido a todas estas propuestas, ha sido una tarea lenta y ardua en ocasiones.

No obstante lo anterior, siempre hemos mantenido en el centro de nuestro trabajo el objetivo general común: *crear un espectáculo multidisciplinar que reflexione e invite a reflexionar sobre cómo, a lo largo del tiempo y en diferentes culturas, el hombre siente la necesidad de trascender su yo para, a través del rito escénico, crear personajes y dotarles del sentido preciso para justificar o explicar aquello que no entiende.*

Dentro de esa idea general a desarrollar, y para delimitar y fijar el trabajo particular de cada uno, no sólo hemos intentado sacar el máximo partido a las especialidades de los miembros del equipo, con el fin de optimizar los recursos, sino que además hemos tratado de diversificarnos abordando aspectos escénicos que desconocíamos o conocíamos solamente de forma teórica, convirtiendo así el trabajo en una puesta en práctica de nuestros conocimientos, y además, en una labor de investigación tan intensa como gratificante para nosotros.

En cuanto a los objetivos individuales dentro de este esquema general, se señalan fundamentalmente tres:

- ✓ *La interpretación, en clave actoral, de una de las bacantes y del elemento agua en el primer acto.*
- ✓ *La creación e interpretación de la danza ritual de la diosa Uzume, en honor de la diosa Amaterasu, en el segundo acto.*
- ✓ *La creación e interpretación de un rito cotidiano y personal*

A estos tres objetivos, habría que añadir además **la aportación constante de ideas para el diseño de la obra**, que surgen del intercambio de pareceres y del trabajo conjunto de cada sesión y que por tanto son difíciles de contabilizar: detalles escenográficos, musicales, de vestuario, de iluminación, de contextualización, aportaciones bibliográficas, etc.

3. DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS

"El movimiento y la acción, que nacen en los recovecos del alma y siguen una estructura interna, son esenciales para los verdaderos artistas en el drama, el ballet o cualquier otra forma de arte teatral o plástico. Son la única forma de movimiento apropiado para nuestro uso cuando estamos construyendo la forma física de un personaje."(Stanislavski, 1999)

Como explican Fernández, Serradilla y Bruña (2008:276) *"...son numerosos los autores que han versado sobre la **creatividad**, destacando autores como Gulford, Logan y Logan, Marín, De la Torre, Barón, De Mackinnon, Torrance, Amabile, Davis, Perkins, Stenberg, Wallas, Osborn, Young, Lowenfeld y Taylor, entre otros. Sin embargo, la creatividad motriz ha sido objeto de pocas investigaciones experimentales, a pesar de cada vez es mayor el interés que ha ido despertando en las últimas décadas. Son autores destacables en este ámbito Wyrick (1966), Bertsch (1983) y Brack (1989)".* Para López (2001:118) la **creatividad motriz** *"es la capacidad humana que permite al individuo realizar innovaciones valiosas y resolver innovadoramente problemas de carácter motor"*.

Si nos centramos en la **creatividad en el campo de la Expresión Corporal**, entendida como el conjunto de actividades corporales de expresión entre las que encontramos algunas artes escénicas (danza, teatro), algunas actividades deportivas (capoeira, gimnasia rítmica o natación sincronizada) y algunas actividades circenses (acrobacia o aéreas), los estudios son aún menos numerosos. Destacan los realizados por Sierra (2000), López (2001) Cachadina

(2004) y Ridocci (2005). Sierra y Cachadiña (2008:119) entienden por creatividad "*la capacidad, facultad o habilidad que tenemos los seres humanos para componer, concebir, construir, crear, hacer, idear, imaginar, inventar, producir, etc., cualquier cosa, idea, proyecto, etc., nuevos*". Siguiendo a Sierra y Cachadiña (2008:125) el proceso creativo es el período comprendido entre que la idea comienza a rondar por nuestra mente hasta que se materializa en un producto y, según Cachadiña (2004) consta de las siguientes fases:

- **Preparación.** Utilización de los conocimientos adquiridos. Experimentación de dar respuesta a una demanda,. Se reúne la información y se plantea la situación a resolver.
- **Climatización.** Creación de un ambiente de confianza y espontaneidad para expresarse.
- **Incubación.** Elaboración interna de la obra, tanteo y búsqueda de soluciones múltiples en forma de representaciones internas o externas que sirven de soporte como material para elaborar y pasar a la acción.
- **Illuminación.** Visión de la solución de la idea, plasmación de la mejor idea encontrada. Desarrollo, elaboración y verificación de la misma.
- **Comunicación.** Formulada la idea en términos comprensibles se expone la obra creada en presencia del receptor en el proceso de comunicación.

La elección de este modelo viene dada, entre otros, por los resultados obtenidos en el estudio realizado por Martín y Bernabéu (2008) entre al alumnado del *Máster oficial de Artes Escénicas de la Universidad Rey Juan Carlos* del Curso Académico 2007-08, en donde el 100% del alumnado manifestaba haber tenido experiencias previas en alguna o varias actividades de expresión corporal y/o actividades corporales de expresión (danza, teatro, deporte, circo...) y un 80% declaró una elevada expectativa de contribución de este área a su trayectoria profesional. En este contexto, y para una adecuada explicación y posterior comprensión del resultado final obtenido, se expone a continuación el desarrollo de las fases del proceso personal según el modelo de Cachadiña.

3.1. FASE DE PREPARACIÓN

El hecho de cursar el Máster de Artes Escénicas, ha supuesto, por un lado, la posibilidad de recuperar y recopilar de forma metódica conocimientos adquiridos en mi vida profesional como bailarina y profesora de danza, y por otro, la de acceder a nuevas fuentes fidedignas de información, conocer a personas de círculos artísticos diferentes (aunque

intrínsecamente relacionados), e intercambiar con ellas y con los profesores, experiencias, información y conocimientos. En este sentido, la base para la creación del “Laboratorio Ritual” se encuentra, entre otras, en las siguientes asignaturas impartidas en el Máster:

- Preparación Física en las Artes Escénicas (Bloque 1, Expresión Corporal)
- Danza y Teatro: Rito, Fiesta y Espectáculo (Bloque 1, Teatro, Rito y Espectáculo)
- Música en las Artes Escénicas (Bloque 2, Danza)

No obstante lo anterior, es importante puntualizar que todas las asignaturas, de un modo u otro, han aportado información directa o indirecta que ha servido después para la confección del trabajo final. Así, por ejemplo, a raíz de la mención al cine japonés en la asignatura Artes Escénicas y Comunicación, se ha utilizado el film “Los sueños de Akira Kurosawa” (Kurosawa, 1990) como fuente de inspiración para la creación de la Danza de Uzume. Del mismo modo, las referencias a Grotowski en la asignatura de Filosofía y Estética del Cuerpo en las Artes Escénicas, han conducido a la lectura de “Hacia un teatro pobre” (Grotowsky, 1974) y “La construcción del personaje” (Stanislavski, 1999), textos, ambos, realmente inspiradores a la hora de abordar algunos de los objetivos de este trabajo.

Es importante destacar, con respecto al proceso creativo, que es la primera vez que me enfrento consciente y metódicamente a este reto: si bien en varios momentos de mi trayectoria he tenido que hacer coreografías para alumnos/as o interpretar montajes de otros artistas, nunca hasta ahora lo había hecho con un planteamiento teórico exhaustivo a priori, ni me había enfrentado al reto de resolver, en colaboración con otros profesionales de diferentes campos, una demanda previamente establecida, lo cual ha sido sin duda apasionante.

Fruto de esta demanda, el primer paso en la creación del Laboratorio Ritual (L.R. a partir de ahora), fue dado conjuntamente por todos los miembros del equipo, aunque con el impulso inicial de Aida Santos-Allely, quien se encargó de redactar el primer borrador de la dramaturgia. Así, para empezar a trabajar nos encontramos con que L.R. es una performance en tres actos, donde se utilizarán diversos lenguajes escénicos, y que esquemáticamente, se resume como sigue:

- a) Primer acto: Ritual Dionisiaco. Personajes: Dionisos, Maestro de Ceremonias, Bacantes. Evolución metafórica del ser humano como entidad amorfa, adoración



de las bacantes, representación de los cuatro elementos (tierra, agua, aire, fuego) y éxtasis final

- b) Segundo acto: Representación del Mito japonés de Amaterasu. Personajes: Amaterasu, Suzano, Uzume, Dioses Menores. Pelea de Amaterasu y Suzano, enfado y encierro de Amaterasu y oscuridad en el mundo, adoración de los Dioses Menores, Danza de Uzume, y vuelta de la Luz al mundo
- c) Tercer acto: El Ritual contemporáneo diario. Personajes: nosotros mismos en nuestra cotidianeidad. Representación personal de lo que el rito significa hoy en mi vida. Final.

3.2. FASE DE CLIMATIZACIÓN

En tanto que espacio de intercambio de experiencias, el creado por el Máster de Artes Escénicas, y derivado de él, el surgido en torno al grupo de Trabajo de Fin de Máster, han actuado como elementos precipitadores, primero, y cohesionadores, después, creando ese *“ambiente de confianza y espontaneidad para expresarse”* al que se refiere Cachadiña (2004:156) cuando establece la fase de climatización, quien reconoce, además que *“en situaciones de enseñanza-aprendizaje, una especial situación grupal, activando procesos de dinámica grupal, posibilita las actividades creativas. El grupo se convierte en potenciador de la Creatividad o fuente de energía creadora”* (Cachadiña, 2004:73).

En el caso que nos concierne, en particular, hay que reconocer que, mes a mes, con los debates en clase, las conversaciones de pasillo, y la preparación de trabajos en los que se requería la creatividad del alumnado (aparte muchas otras capacidades), se ha podido ir abonando el terreno para obtener el fruto deseado.

3.3. FASE DE INCUBACIÓN E ILUMINACIÓN

Aunque incubación e iluminación son fases diferenciadas del proceso creativo, en esta ocasión se ha preferido reunir las en un mismo epígrafe por dos motivos. El primero, atendiendo al aspecto formal, es porque parece que facilita la comprensión de cada una de ellas aplicadas a cada objetivo. El segundo, atendiendo al aspecto material, es porque si bien son fases distintas, en muchas ocasiones se mezclan entre sí, y recorren un camino de ida y vuelta que no puede separarse completamente. A continuación, por tanto, pasaremos a exponer cada una de las dos fases referida a cada uno de los objetivos particulares.

3.3.1. En relación al objetivo primero: interpretación, en clave actoral, de una de las bacantes y del elemento agua en el primer acto.

La primera dificultad que aparece al abordar este objetivo, es la de llegar a la consecución de un personaje mediante un trabajo de interpretación teórica en lugar de a través de la inspiración musical, como hasta ahora había venido ocurriendo en mi faceta como bailarina. Para resolverla, y antes de entrar de lleno en la ejecución de dicha interpretación, parece fundamental buscar ayuda en los textos de dos maestros en técnica interpretativa: Stanislavsky y Grotowsky.

Tal como expone el primero en “La construcción del personaje” (1999:25), *“la mayor parte de las veces, especialmente entre actores de talento, la caracterización física de un personaje que debe crearse, surge por sí misma una vez que se hayan establecido los valores internos adecuados”*. Y atendiendo a palabras del segundo, en su obra “Hacia un teatro pobre” (1974:10), *“el actor se entrega totalmente; es una técnica del trance y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto”*. Es decir, para llegar a una correcta y total inmersión en el personaje, se debe no sólo recurrir al instinto, conocimientos y experiencias previas, sino también establecer una serie de parámetros verdaderos y reales a partir de los cuales, desde el exterior, y pasando por el tamiz interior, podrá llegarse a otro exterior nuevo y diferente del propio yo: el personaje.

Deberemos empezar, por tanto, conociendo a fondo el mito de Dionisos, su dimensión ritual, y el lugar que las bacantes ocupan en torno a él, y encontramos en palabras de Otto (2006:53) lo que supone la definición del dios más inspiradora: *“¿quién es Dionisos? El hijo del éxtasis y del temor, de la furia desatada y de la liberación más dulce, el dios loco cuya aparición provoca el frenesí de los hombres”*. En consonancia con esto, de la lectura de “Las Bacantes” (Eurípides, 2010) se obtienen las pinceladas necesarias para recrear en la mente el personaje de una ménade: la locura, el abandono, la búsqueda de la posesión como excusa para exteriorizar el verdadero y terrorífico ser interno, la exculpación del pecado bajo el amparo del paraguas del desconocimiento, son, todas ellas, características que encajan perfectamente al hilo de Oliva y Torres Monreal (2006:27) cuando afirman que *“la reproducción, mediante la danza, de la histeria colectiva, formaba parte integrante y necesaria de un rito cuya finalidad estaría en el exorcismo, en la liberación del furor reproducido”*.

Otra afirmación de Oliva y Torres Monreal (2006:11): *“la voz que, antes de la lenta adquisición del lenguaje estructurado, transmitiría sus mensajes por medio de las modulaciones de timbre y volumen”*, hace que terminen de encajar las piezas del puzzle de esta bacante, que se moverá por el escenario de forma inconexa, poseída por el vino como personificación del dios, extravagante, emitiendo alaridos y sonidos guturales al principio, para pasar después a entonar un canto dionisiaco (ver anexo V), levemente desafinado por la embriaguez, para el que se ha tomado como fuente de inspiración la reinterpretación del Epitafio de Seikilos compuesta por Paniagua (2009).

Si empezamos tratando de conocer el mito de Dionisos, debemos seguir recopilando información sobre el agua como elemento y su interrelación con el viento, el fuego y la tierra, para desarrollar la danza creada por Patricia Grau. Ya Heráclito, en su teoría del eterno retorno (Brun, 1976: 185), habla de forma incontestable acerca de la unidad y multiplicidad de los elementos:

“La vida del fuego nace de la muerte de la tierra, la vida del aire nace de la muerte del fuego, la vida del agua nace de la muerte del aire y la tierra nace de la muerte del agua. La muerte del fuego engendra el aire y la muerte del aire engendra el agua. La muerte de la tierra hace nacer el agua, la muerte del agua hace nacer el aire, la muerte del aire engendra el fuego, y a la inversa”

Por otro lado, en el “Diccionario de Símbolos” (Cirlot, 2004) se le asigna una cualidad rotatoria, por la evaporación y condensación, al tiempo que Böhme, G. y H. (1998) dicen de ella que *“por su forma completiva, apunta más hacia un movimiento lento, viscoso”*. Por último, la Teoría Medicinal de Hildegard Von Bingen (tal como se cita en Böhme, G. y H.) le confiere quince fuerzas, entre las que se encuentran la ligereza, la velocidad, la movilidad, y el carácter vivificador propio de la humedad.

Por todo lo anterior, se crea en la mente una imagen ondulante y seductora del agua, más pesada que el viento pero más ligera que la tierra, que encaja a la perfección con el código de danzas árabes que desde hace unos años conozco tan bien, y que se decide utilizar para la representación de este elemento, haciendo hincapié en las ondulaciones ventrales, en movimientos de brazos pausados pero llenos de intención, con algunos momentos más vivos y acentuados por movimientos pélvicos, pero sin perder el carácter ligero y a la vez lleno de peligro que puede tener el agua en sus manifestaciones más descontroladas.

3.3.2. En relación al objetivo segundo: creación e interpretación de la danza ritual de la diosa Uzume, en honor de la diosa Amaterasu, en el segundo acto.

Pretender conocer, desentrañar, y por último, comprender la mitología, filosofía y cultura japonesas, es un reto de tales dimensiones que difícilmente podría conseguirse con tan sólo unos meses de preparación. La creación de la composición de la Danza de Uzume, por tanto, ha sido una labor sintética que, desde el más profundo respeto y con toda la humildad, se ha abordado siguiendo dos caminos: uno, el del acercamiento a la cosmogonía japonesa (ver anexo VIII), basándose en los textos del Kojiki y Nihongi, contenidos en “Antiguos Mitos Japoneses” (Naumann, 1996) y dos, el de la pura creatividad para la coreografía, tomando como fuente de inspiración, entre otros, el pasaje de “El huerto de Durazno” (también conocido como “el huerto de los melocotoneros”) de “Los Sueños de Akira Kurosawa” (Kurosawa, 1990).

Tal como expone Doménech (2010:14), los historiadores *“suelen referirse al shintoísmo primitivo” para denominar las creencias religiosas de los habitantes de las islas antes de la introducción del budismo, taoísmo y confucianismo que tuvo lugar gradualmente hacia la primera mitad del siglo VI dC.* Al mismo tiempo, encontramos en Tamba (1997:80) que *“en Japón, la función ceremonial ritual está ligada al culto de los antepasados: el shintoísmo”,* y que dicha función ceremonial (mikagura) *“pertenece sólo al gagaku, y comprende un repertorio de cantos danzados que se ejecutan con ocasión de fiestas determinadas”,* siendo el Gagaku *“la música refinada noble y culta por oposición a la música folklórica, considerada vulgar y primitiva”* (Tamba, 1997:79). Terminando con esta línea argumental, el mismo autor señala que *“cada pieza de bugaku (...) obedece al principio de la estética temporal japonesa, conocida con el nombre de jo-ha-kyu (introducción-ruptura-rápido) y se compone de tres partes”* (Tamba, 1997:102).

Por otro lado, Puichdomènech, Expósito, y Giménez Soria (2010:66 y ss) establecen una clara influencia de la tradición shintoísta en la obra y pensamiento de Akira Kurosawa, y la presencia constante en sus películas de referencias hacia esa religiosidad naturalista y humanista, fruto de su educación y de la tradición familiar. Por ello es por lo que la secuencia “el huerto de los melocotoneros” (Kurosawa, 1990) se ha utilizado como referente estético, por su sobriedad, elegancia, y referencias rituales, para la elaboración de la Danza de Uzume. Tenemos, por tanto, en todo lo anterior, un punto de partida teórico y estético a partir del cual empezar a trabajar.

Sin embargo, y para que la creación no se convirtiera en pura copia o reinterpretación, falta un último elemento cohesionador, inspirador, que se encontró en la lectura de “El libro del Té” (Okakura, 2010). El texto, que a priori trata de contextualizar y explicar, a los ojos occidentales, la complejidad y carácter casi litúrgico de la ceremonia del té, termina siendo un tratado de estética nipona en toda regla. Preguntas como “*cuándo el Oeste entenderá, o tratará de entender, el Este?*” (2010:4), o afirmaciones como “*los incapaces de sentir dentro de sí la pequeñez de las grandes cosas son propensos a pasar por alto la grandeza de las pequeñas en los demás*” (2010: 3), nos dan una idea de lo lejanos que aún se encuentran Oriente y Occidente, y de la diferente perspectiva con la que deberíamos abordar una danza ritual al encuadrarla en un contexto oriental.

Si tenemos en cuenta todo lo anterior, y recordamos que la Danza de Uzume, dentro del desarrollo del L.R., ha de suponer una ruptura con respecto a la Danza de Panderos de María Vega, y un camino lento, delicado y frágil hacia el final del acto, lleno de fuerza y alegría por la vuelta de la Luz al mundo (ver Anexo VII), llegaremos a la conclusión de que dicha danza no puede codificarse según parámetros utilizados hasta ahora, sino que debe introducir una significación nueva, diferente.

Así, atendiendo además a la composición musical de Patricia Grau, y sin olvidar la estética temporal japonesa: introducción-ruptura-rápido (Tamba, 1997:102), se inicia la Danza de Uzume con movimientos extremadamente lentos, sin giros bruscos de cabeza, y manteniendo los brazos y las manos siempre lo más cerca posible del nivel de los ojos. Recordemos también que “*la ritualización se acompaña a menudo de cierta moderación gestual, como si la repetición estereotipada y la lentitud constituyeran los mejores medios de acceso al recogimiento, al equilibrio del yo y de la naturaleza*”(Tamba, 1997:16), por lo que se procura prescindir de toda expresividad facial y corporal. La bailarina lleva en sus manos un espejo, para mostrar a la Diosa Amaterasu su propia belleza (Naumann, 1996:87), unas cintas de colores que simbolizan un ramo de flores (Naumann, 1996:85) y unos cascabeles para acentuar el carácter alegre de la danza. Las cintas adquieren más importancia en la segunda parte (ruptura), que tiene un estilo más melódico y menos ceremonial, y finalmente, los tres elementos unidos llevan a la bailarina a la tercera parte, más rápida, in crescendo, para pedir la unión del resto de dioses y sus panderos, logrando con todo ello la curiosidad de la Diosa Amaterasu y su salida de la cueva, lo que supone la consecución del objetivo ritual y el final del acto segundo.

3.3.3. En relación al objetivo tercero: creación e interpretación de un rito cotidiano y personal.

De los tres objetivos propuestos, el tercero es, aunque menos apasionante a efectos de investigación, mucho más divertido y personalmente enriquecedor a efectos creativos. Se trata de conseguir llegar a una actualización de lo ritual, encontrar en la vida cotidiana y los actos diarios esa conexión con la “superstición” del ser humano de cualquier otra época. Cada uno de los elementos del grupo debe, por tanto, elegir su rito particular y ponerlo en práctica libremente.

Con la ayuda de la composición musical de Patricia Grau, que es metódica, repetitiva, casi hipnótica, elementos, todos ellos, característicos del contexto del rito, se crea una especie de pantomima-coreografía que tiene un especial significado para mí: lo llamaremos El Ritual de la Oficina. La oficina es un trabajo monótono, despersonalizado, desmotivador, aburrido. Sin embargo, como si de una liturgia se tratara, todos los días, al llegar al trabajo, comienza el ritual: el cajón, las gafas, la botella de agua, el vaso de agua, el trago de agua, los bolígrafos, el ordenador, el teléfono, que suena, el ordenador, las gafas, qué sucias, el cajón, el trago de agua, el teléfono...el paso del tiempo que se va llenando con esta serie de gestos sin los cuales el oficinista se perdería en la pantalla infinita de sus pensamientos. Gestos, todos ellos, que me parece encajan a la perfección con la idea de Teatralidad de Oliva y Torres Monreal (2006:12) definida como “*la serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real*”.

3.4. FASE DE COMUNICACIÓN

La última fase del proceso creativo, en la que se expone el resultado ante el receptor en el proceso de comunicación, debe abordarse de forma teórica puesto que tiene lugar posteriormente a la entrega del trabajo. La reacción del espectador es siempre imprevisible, más cuando, para el final de la performance, hemos decidido hacerle un guiño y abandonar nuestro espacio ficcional para introducirnos sin previo aviso en su papel de espectador, convirtiéndole así en parte integrante de un nuevo espacio ritual. Oliva y Torres Monreal (2010:13) ya abordan esta cuestión y su reflexión me parece perfecta para cerrar el proceso creativo: “*estamos usando el término teatralidad y no el de teatro. Para que éste se produzca, aún se habrán de delimitar las fronteras de la relación extraficcional, y enfrentar a quienes actúan con los que ven. Como sabemos, el término griego tetaron, derivado del verbo*

theáomai –ver, contemplar- vendrá a significar el lugar desde donde se ve la escena”. Querrá entrar el que ve en el mundo del que es visto? Ésa es la magia de la escena.

4. LENGUAJE ESCÉNICO

Tal y como se desprende de la lectura de la memoria, en la elaboración del L.R. se han utilizado numerosos lenguajes escénicos, desde la interpretación a la música, pasando por varios tipos de danza y técnicas circenses y de expresión corporal. Esto responde, en primer lugar, a la definición de performance por el María Moliner, según se cita en Cachadiña (2004:264): "*espectáculo teatral de carácter vanguardista en que se mezclan elementos de artes y campos diversos*", y en segundo lugar, a las diferentes disciplinas de las que provienen los componentes del grupo. Asimismo, los números grupales (danza de elementos, de panderos, rito cotidiano), se han consensuado teniendo en cuenta la conveniencia del lenguaje elegido para el espectáculo, y su dominio o no por los integrantes del grupo.

En particular, para la Danza de Uzume se ha elegido la danza por ser el lenguaje en el que soy experta, y porque esa elección permitía investigar otros caminos diferentes a los ya conocidos (danza española, flamenco), completando así el trabajo de investigación personal.

5. DIARIO DE SESIONES (ver Anexo I)

6. CONCLUSIONES FINALES

La participación en el Laboratorio Ritual, ha sido sin duda una experiencia positiva y enriquecedora desde el inicio. El hecho de trabajar en equipo, de ir diseñando los detalles del espectáculo y de aportar constantes granos de arena a la construcción de la performance, han supuesto la adquisición de un nuevo punto de vista y de una perspectiva muchísimo más amplia en torno a la elaboración de una creación escénica. El trabajo ha servido para dar un enfoque práctico a todo el contenido teórico adquirido en el Máster, y puede decirse que, independientemente de la valoración que del resultado pueda hacer el público, la nuestra como grupo es excelente por lo que ha supuesto de enriquecimiento personal y profesional. En cuanto a los objetivos propuestos, y que se da por conseguidos toda vez que se muestran en la performance, el público y el tribunal serán los mejores jueces. Sólo queda agradecer a los compañeros y directoras el esfuerzo y dedicación empleados.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Böhme, G. y H., *Fuego, agua, tierra, aire*. (1998). Barcelona: Herder.
- Brun, J., *Heráclito* (1976). Madrid: Edaf.
- Cachadiña Casco, M.P. (2004). *Expresión Corporal y Creatividad. Métodos y Procesos para un lenguaje integral*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*. (2004). Madrid: Siruela.
- Doménech del Río, A.J., *Religiones Autóctonas del Asia Oriental, Shintoísmo y Chamanismo* (2010). Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya
- Eurípides, *Las Bacantes*. (2010). Madrid: Cátedra
- Fernández Díez, B., Serradilla Mazuelas, J.I., Bruñpa Peñas, I. (2008). *Procesos cognitivo-afectivos del alumnado asociados al trabajo de creatividad en Expresión Corporal. El movimiento Expresivo, Actas del II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*. Salamanca: Amarú
- Grotowsky, J. *Hacia un teatro pobre*. (1974). Madrid: Siglo Veintiuno Editores
- Kurosawa, A. (1990). Los sueños de Akira Kurosawa. (1990). Warner Bros Pictures: EEUU
- López Tejada (2001). *Desarrollo de la creatividad a través de la Expresión Corporal*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Martín Rodríguez, M., Bernabéu Rodríguez, J. (2008). *Expectativas y experiencias de Expresión Corporal el alumnado del Máster Oficial de Artes Escénicas de la URJC de Madrid. El movimiento Expresivo, Actas del II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*. Salamanca: Amarú
- Naumann, N. (1996). *Antiguos mitos japoneses*. Barcelona: Herder
- Okakura, K. *El Libro del té*. (2010). Madrid: Ediciones el Taller del Libro
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. *Historia Básica del Arte Escénico*. (2006). Madrid: Cátedra.

- Otto, W.F. *Dioniso, Mito y Culto*. (2006). Madrid: Siruela.
- Paniagua, L. *El cielo en la Tierra*. (2009). Madrid: Silentium Records
- Puichdomènech, J., Expósito, A. y Jiménez Soria, C. (2010). *Akira Kurosawa-La mirada del Samurái*. Madrid: Ediciones JC.
- Ridocci Fernández, M. (2005). *Creatividad corporal: composiciones basadas en trabajos de investigación en Expresión Corporal*. Ciudad Real: Ñaque
- Sierra Zamorano, M.A. (2000). *La expresión Corporal desde la perspectiva del alumnado*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sierra Zamorano, M.A., Cachadiña Casco, M.P. (2008). *Un cuerpo creativo mejora tu expresión. El movimiento Expresivo, Actas del II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*. Salamanca: Amarú.
- Stanislavsky, C. *La construcción del personaje*. (1999). Madrid: Alianza Editorial
- Tamba, A., *Músicas Tradicionales de Japón*. (1997). Madrid: Akal

ANEXOS

ANEXO I: Diario de sesiones (texto y fotos por Ruth Tejado)

ANEXO II : Dramaturgia (escrita por Aïda Santos-Allely)

ANEXO III: Dramaturgia primer acto con anotaciones de Mercedes Sánchez Perales

ANEXO IV: Planificaciones de ensayos (por Mercedes Sánchez Perales)

*ANEXO V:*La música y el rito (por Patricia Grau)

ANEXO VI: Partitura Canción Dionisiaca (por Patricia Grau)

ANEXO VII: Partitura elemento Agua, primer acto (por Patricia Grau)

ANEXO VIII: Story-board del primer acto (por Aïda Santos-Allely)

ANEXO IX: Story-board del segundo acto (por Aïda Santos-Allely)

ANEXO X: Resumen del Mito de Amaterasu (por Ruth Tejado)

ANEXO XI: Cartel de Laboratorio Ritual (por Ruth Tejado)

ANEXO XII: Necesidades técnicas para Laboratorio Ritual

ANEXO I DIARIO DE SESIONES

SESIÓN 0 – 19 DE DICIEMBRE DE 2011

Nos reunimos por primera vez tras la adjudicación de los directores de las tesinas. Nos comunican que a partir de este momento ya no habrá más cambios, con lo que el equipo que se presenta hoy supuestamente será el definitivo. Hay muchas dudas sobre qué podemos hacer, si los temas serán propios o adjudicados, percibo un poco de descoordinación. Elena Vives nos propone hacer un trabajo conjunto preformativo para suplir las dificultades surgidas de la baja de maternidad de la profesora titular, cosa que a mí me parece muy interesante, puesto que todos los temas que yo barajaba para el trabajo de fin de máster, necesitarían más tiempo para ser investigados que estos meses de los que disponemos, así que mi sensación al salir de la reunión es de ilusión y ganas de empezar a trabajar.

1º SESIÓN – 16 ENERO 2011

Primera reunión con la tutora Elena Vives, en el ISDAA.

Han pasado las vacaciones de navidad, y aunque venimos todos con un poco de resaca pos-vacacional, hay buen ambiente y ganas de trabajar. Al empezar a hablar de la posibilidad (ya más bien realidad) del trabajo preformativo conjunto, surge de forma natural un brainstorming para buscar y encontrar la temática y el título del espectáculo. Aida Santos nos cuenta que ella pensaba hacer su tesina sobre Artaud y el origen del teatro, y se me ocurre que ésa puede ser un buen punto de partida para la performance.

Empezamos proponiendo que sea un cabaret, porque tiene elementos rituales y el personaje del Maestro de Ceremonias actúa a modo de chamán litúrgico e hilo conductor de los ritos que queremos transportar.

Decidimos que Aida se encargará de la dramaturgia, Mercedes de la creación y dirección de los personajes, Diego del diseño de una preparación física, María y yo de la parte coreográfica, y Patricia de la parte musical.

Quedamos en empezar cada uno a pensar sobre el tema, investigar, aportar ideas para la siguiente reunión. Mientras, Aida irá componiendo el primer borrador de la dramaturgia para empezar a trabajar todos juntos.

2ª y 3ª SESIONES: 23 Y 30 ENERO 2011

Asistimos a ambas sesiones aquellos que vivimos en Madrid. Según las indicaciones de Elena, empezamos a trabajar con las telas aéreas circenses: la intención es que el último número del espectáculo se manifieste a través del lenguaje circense para lo cual tenemos que ponernos en forma y aprender las técnicas básicas de esta técnica.



Para mí personalmente esto supone todo un reto; al no estar en activo y tener una forma física baja en estos momentos, el hecho de manejar las telas en principio me parece algo casi inabordable. No obstante voy descubriendo que mi dificultad principal está en la subida, ya que una vez arriba, con mi flexibilidad puedo trabajar bastante bien y las figuras me resultan más fáciles que a otros compañeros. Mi principal objetivo en este sentido es vencer la dificultad de permanecer colgada de los brazos, y, sobre todo, la de mi propia mente que es la que más se interpone entre mi objetivo y yo.

Salgo de la sesión con la firme determinación de cambiar mi físico en estos meses.

4ª SESIÓN: 6 FEBRERO 2011

Es en esta sesión en realidad cuando empieza el trabajo común relacionado con el Laboratorio Ritual y cuando empezamos a tener conciencia de grupo. Aida nos facilita las primeras notas acerca de la dramaturgia: será una obra dividida en tres partes.



La primera tratará el origen del rito en la Antigua Grecia y para comenzar se propone el uso de la danza contact: todos nosotros simularemos ser una “ameba” experimental, moviéndonos y buscándonos unos a otros hasta que surge, en primer lugar, el maestro de ceremonias, y en segundo lugar, el personaje de Dionisos. Por último, haremos una danza de los elementos que va in crescendo en sintonía con las fiestas báquicas.

La segunda parte trata sobre el mito japonés de Amaterasu, que versa sobre la desaparición de la luz en el mundo, y la aparición tras el ruego de los dioses. La tercera parte está sin diseñar. La mitología japonesa llama inmediatamente mi atención y me propongo profundizar sobre ella, y encargarme, en colaboración con María, de la confección de la coreografías rituales de los dioses japoneses para pedir a Amaterasu la vuelta de la luz al mundo.

Por el contrario, se derrumba la idea de utilizar el código escénico del cabaret porque finalmente pensamos que no termina de encajar con la seriedad y profundidad que queremos dar a la reflexión escénica.

Hacemos también entrenamiento para telas. Es lo que más me cuesta, me siento pesada, nada sutil ni ingrávida y descontenta con los resultados. Pienso que tendría que entrenar muchas horas cada día para poder hacer un trabajo mínimamente aceptable en este sentido; no obstante seguiré trabajando hasta conseguir, por lo menos, un resultado “decente”.

5ª SESIÓN – 13 FEBRERO 2011

Dedicamos esta sesión al entrenamiento con telas. Seguimos trabajando el impulso de la subida, la concentración de la fuerza abdominal como centro de dominio del resto del cuerpo. Por mi parte, y dado que las sesiones de entrenamiento son insuficientes, estoy trabajando en casa, con aeróbicos para aumentar la resistencia y con pesas, para mejorar la fuerza y la masa muscular.



Aunque muy lentamente, voy notando resultados: consigo sostenerme unos segundos más en suspensión, y también aguanto mejor los nudos en los pies. Pero es duro, ciertamente.

6ª SESIÓN – 20 FEBRERO 2011

Quedamos en la Nave con idea de hacer entrenamiento de telas. No obstante, nos vemos antes en la cafetería Mercedes, Aida y yo, para intentar hacer recapitulación de lo hecho hasta ahora. Vemos algunos problemas surgidos: el principal de ellos es que falta tiempo y que empleamos demasiado en el entrenamiento de aéreos y poco en lo demás, y, puesto que hay el tiempo que hay, deberíamos invertir un poco la ecuación. Se necesita mucho trabajo actoral, de expresión corporal, de canalización de emociones, por un lado, y por otro, también trabajo grupal de ensayo de actos y coreografías. Entre las tres vamos poniendo en común el trabajo que hemos hecho hasta ahora y cerramos algunos detalles de escenografía, comportamiento en el escenario, etc. Nos cunde mucho la reflexión.

Decido investigar sobre trabajo actoral y formas de llegar al personaje, para lo que Aida y Mercedes me recomiendan a Stanislawski y Grotowski.

Después nos reunimos por primera vez con María Martín. Nos pone al día de las novedades surgidas en torno a la memoria, nos da pautas para desarrollarla y nos emplaza a entregarle el primer borrador de objetivos y demás a finales de marzo, antes de Semana Santa.

7ª SESIÓN – 27 FEBRERO 2011

Sesión de ensayo en el IUDAA. Comenzamos a trabajar según el plan propuesto en la planificación de ensayos. Patricia nos enseña los montajes de percusión que ha diseñado para la danza de los elementos, me parece muy interesante porque además me deja un poco de espacio para la creación personal, a través de la danza oriental, del personaje “agua”. Tengo que investigar sobre iconografía y semiótica de los elementos a través de la historia y diferentes culturas, y releer el libro sobre Heráclito que estudié en la facultad, y que filosofaba sobre el devenir de las cosas en clave de agua.

También ensayamos una canción basada en el Epitafio de Seikilos (1ª pieza musical escrita de la historia) que ha escrito Patricia para que yo la cante, con idea de introducirla al final de la 1ª parte. Recuerdo que Luis Paniagua hizo un trabajo acerca de este tema, creo que llegó a reconstruirlo, y me puede servir para captar el estilo y entonación a la hora de cantar.

8ª SESIÓN – 06 MARZO 2011

Seguimos la planificación de ensayos. Puesto que asistimos al ISDAA, en esta ocasión tampoco haremos telas, porque en el aula no se pueden instalar.

Empezamos con un calentamiento de Release preparado por Patricia, y seguidamente pasamos a trabajar la idea de la ameba, todos en el suelo, nos arrastramos, sentimos el cuerpo, se trabaja la idea de vela que se diluye. Me parece fantástica la idea de Aida de trabajar sin más “a ver qué pasa” pero quizás no dispongamos de tiempo suficiente.



Trabajamos también los elementos; falta un poco de estudio por parte de algunos compañeros, es difícil fijar el canon porque había algunos detalles que no se han tenido en cuenta, pero en general parece que quedará bien.



Aunque se supone que este era el último día para la parte 1 del espectáculo, mi opinión personal es que será necesario otro día si queremos fijarlo bien antes de pasar a la siguiente fase, y así se lo hago saber después a Mercedes para que lo tenga en cuenta para la planificación de los siguientes ensayos. Aporto música japonesa para Patricia. Al final del ensayo asiste María Martín para aclararnos algunos cambios que ha habido en el esquema de la memoria.



9ª SESIÓN – 13 DE MARZO DE 2011

Es una sesión un poco catártica. No hemos conseguido que nos dejen ensayar en el ISDAA, con lo que Elena, amablemente, nos ha cedido un local en el edificio de sus padres para poder trabajar.

Estamos el grupo incompleto, hay algunas bajas por trabajo y lesiones, los que asistimos estamos un poco apagados, y dado que no podemos ensayar decidimos ponernos a trabajar sobre el texto, escenografía, etc.

Surgen muchas ideas sobre las que trabajar y diseñamos el desarrollo del segundo acto, más los pequeños detalles que faltaban por cerrar del primero.

Como ya he leído algo sobre Japón, mis aportaciones van dirigidas a la forma y contenido del segundo acto, informo sobre la verdadera historia de Amaterasu y Suzanowo, explico el porqué de la mitología japonesa para justificar el origen divino de la familia imperial. También propongo que en el segundo acto vayamos con máscaras, como referencia del teatro japonés. Se habla un poco sobre el vestuario, intentamos decidir qué tipo de ropas serían mejores.

Propongo que la pelea de Elena y Diego sea en aéreos, en círculo, a lo que seguirá la danza de panderos de María y finalmente la danza de Uzume, con el espejo como elemento fundamental. En la salida de Amaterasu de la cueva, tiene que haber un aumento espectacular de la iluminación.

Durante la semana, tras ver el storyboard envió imágenes que pueden ser proyectadas sobre el fondo del escenario a modo de escenografía.

10ª SESIÓN – 20 DE MARZO DE 2011

Asistimos todos con ganas de trabajar. Empezamos con un calentamiento corto de release y se fija la estructura de la ameba, cómo establecer contacto, cómo pasar de 4 a 3 apoyos, lo que significa que intentemos ponernos de pie y no podamos, etc... Las indicaciones de Mercedes en los ejercicios de interpretación son fundamentales para conectar con mis emociones y proyectar desde ellas.



Queda por decidir qué haremos con la canción dionisiaca, ya que Patricia insiste en incluirla por la cantidad de trabajo que le ha llevado, a mi me parece que puede quedar bien como elemento acústico y que dará una sensación envolvente al final del primer acto.



11ª SESION – 27 DE MARZO DE 2011

Asistimos al ISDAA Mercedes, Eilyn, María, Aida y yo, pero nos encontramos las puertas cerradas por un problema de organización.

Es un día en el que nos venimos un poco abajo por lo que nosotros percibimos falta de interés o de compromiso del resto de compañeros y de la Dirección del máster. Realmente esto no es así, simplemente se dan una serie de desafortunadas coincidencias que dan como resultado que ese día la universidad esté cerrada, pero como comprobamos después la implicación de todos sigue siendo alta.

Como no podemos ensayar, vamos a una cafetería cercana a seguir perfilando aspectos técnicos y/o teóricos que completen el trabajo realizado hasta ahora. Este tipo de sesiones también son importantes porque nos llevan a una reflexión intelectual imprescindible en el

trabajo, y que, de otra forma, no haríamos, o haríamos de forma individual, cuando lo interesante es ponerlo en común.

Hablamos de cómo dotar de sentido a los personajes en la primera parte, de posibilidades escenográficas, orden de actuaciones y demás en la segunda...creo que finalmente esta sesión es muy importante a nivel creativo y que también nos supone una renovación del compromiso de trabajo.

13ª SESIÓN, 10 DE ABRIL DE 2011

Nos vemos como siempre a las 10 en el ISDAA. Finalmente Itzel no participa porque se encuentra lesionada.

Empezamos a trabajar María, Eylin, Aida, Patricia y yo. Continuamos con el trabajo para la danza de panderos de la segunda escena, que empezaron a ensayar en la sesión anterior. Realmente es muy impactante el efecto de los panderos en el silencio del aula; es evocador, muy terrenal, muy ceremonioso.



Mercedes nos propone varios ejercicios de interpretación para llegar, de dentro hacia fuera, a los personajes de los elementos. Trabajamos las sensaciones de todos ellos, su fuerza, su desbordamiento, su vuelta a la calma, etc. Me parece interesantísimo y me ayuda mucho para plantearme mi personaje del agua, al que me es difícil llegar desde la interpretación en lugar de hacerlo desde la danza.



Trabajamos la intensidad de las bacantes, y Mercedes nos insiste mucho en la necesidad de exageración, de mostrar el éxtasis, de seducir a Diego-Dionisos para que él, más apolíneo por naturaleza, entre también en el juego. Salimos muy reforzadas del ensayo.

14ª SESIÓN 16 DE ABRIL DE 2011

Nos enfrentamos a cinco días de duro trabajo; Aida y Patricia han venido a Madrid durante los días previos a la Semana Santa para poder ensayar el mayor tiempo posible antes de las vacaciones.



El día de hoy lo dedicamos a repasar en profundidad el primer acto, a trabajar la relación entre Dionisos y las bacantes, la emotividad de los elementos, las subidas y bajadas de intensidad, la transmisión de emociones, etc. Le sacamos mucho partido porque estamos todos y además Diego y Elena traen la luna que es el centro de la escenografía, en torno a la cual gira (coreográficamente) la acción.

Después nos abordamos la coreografía de los panderos, aprendiendo nuevos pasos y toques y perfeccionando lo que teníamos aprendidos.



15ª SESIÓN 17 DE ABRIL DE 2011

Se trabaja coreografía de panderos y por primera vez presento mi danza de Uzume. Aún está sin terminar, porque me falta una pequeña reforma en la música de la que se encargará Patricia, pero percibo que lo que he hecho hasta ahora gusta a los compañeros y eso me anima a seguir por el camino que estoy siguiendo.



Por la tarde vamos a ensayar al campus de INEF en la Complutense, es una experiencia interesante porque estamos en contacto con la naturaleza y eso nos ayuda a entrar en el éxtasis bacante.



16ª y 17ª SESIONES 18 Y 19 DE ABRIL DE 2011

Llego a mediodía a estas sesiones por motivos de trabajo. Por la mañana las compañeras han estado ensayando la coreografía de los panderos, yo me pongo al día con facilidad porque vengo del mundo de la danza, así que no me cuesta aprender las novedades que se han visto durante el día. Está quedando muy impactante y va a ser un buen contrapunto a la danza de Uzume, ha sido muy buena la idea de María de utilizar el pandero como elemento percusivo integrado en la coreografía.

Por último, en torno al tercer acto, decidimos, como ya habíamos planteado en una sesión anterior, dedicar el final de la performance al rito cotidiano y contemporáneo, a los pequeños momentos del día a día que suponen un ritual en nuestra vida. Cada uno de nosotros deberá preparar su rito particular, y los presentaremos uno por uno para terminar todos al mismo tiempo. Nos falta por cerrar el final.

18ª SESIÓN 20 DE ABRIL DE 2011

Alquilamos un estudio en el Horno, porque necesitamos el espejo para poder fijar y trabajar los detalles de la coreografía de panderos. Es una sesión dura porque la exigencia de María, normal en el mundo de la Danza, no es bien entendida por alguna de las compañeras, aunque finalmente hay comprensión entre todas, y las ganas de trabajar y de que el resultado sea el deseado, hace que se superen sin problemas las pequeñas diferencias.

Terminamos definitivamente la coreografía, quitando algunos pasos que eran demasiado difíciles para el nivel de algunas, y poniendo en su lugar otros más sencillos pero que consiguen el mismo fin. Creo que en general la coreografía alcanza los fines perseguidos, y estamos todas muy orgullosas!

19ª SESIÓN, 6 DE MAYO DE 2011

Quedamos todos en el ISDAA. Es momento de ir limando los últimos detalles puesto que ya nos queda poco. Sin embargo, finalmente el día se nos va en intentar gestionar el espacio para la presentación de la performance y en averiguar si finalmente tendremos exposición teórica, o bastará con la presentación ante el tribunal, tal como se ha concedido a los otros dos grupos que presentan tesis preformativa. Estas complicaciones de última hora tienen un efecto muy negativo sobre los ánimos de todos, ya que no comprendemos por qué tenemos tantos problemas “técnicos” por solucionar, y nos sentimos un poco agraviados en comparación con los otros grupos.

María Martín acude a charlar con nosotros y se compromete a buscar soluciones y a comunicárnoslas lo antes posible. Solicitamos presentar la performance el día 20 de mayo, independientemente de la defensa oral.

En cuanto al ensayo en sí, la sesión de hoy nos sirve para fijar el tercer acto, que queda muy interesante con los ritos que cada uno hemos aportado. Patricia ha compuesto una música magnífica, muy rítmica y repetitiva que, efectivamente, recuerda lo cotidiano, lo rutinario, lo

que se repite una vez tras otra todos los días. Por mi parte, yo he decidido basar mi “ritual” en algo que realmente es rutinario y cotidiano para mí: la llegada a la oficina, el orden de la mesa, mi botella de agua, el teléfono, el ordenador. Con todo ello compongo un pequeño sketch con un toque cómico, porque así es como me gusta tomarme aquello que no me gusta en la vida.

20ª SESIÓN, 7 DE MAYO DE 2011

Hoy la sesión se lleva a cabo en Rivas Vaciamadrid, en una escuela a las afueras, espacio facilitado por Elena Vives.

Se nota el cansancio acumulado de estos meses de duro trabajo, nos cuesta concentrarnos y entrar en materia, pero como siempre, Mercedes nos reconduce hasta meternos de lleno en la cuestión.

Hoy nos dedicamos sobre todo a perfeccionar el segundo acto, delimitamos entradas y salidas y las uniones entre unos números y otros. Todos estos detalles nos hacen ver la totalidad del trabajo con más perspectiva. También se fija la transición de la danza de los panderos a la danza de uzume, que finalmente ha quedado francamente bien, muy elegante, con un toque delicado, y combina a la perfección con la fuerza de la danza de panderos. Estoy orgullosa de mi trabajo.

Después de comer nos quedamos trabajando en las necesidades técnicas y el diseño de luces. Vamos repasando una por una las escenas, y tratamos de ajustar los colores y la intensidad de la iluminación para acentuar el carácter de cada una de ellas. Es una pena que no dispongamos de más medios económicos, en tal caso pienso sinceramente que conseguiríamos un espectáculo realmente impactante!

Por último decidimos terminar el tercer acto, tras nuestros ritos cotidianos, sentándonos entre el público. Es una idea sorprendente que surge espontáneamente, y para la que tenemos sin embargo una justificación clara y acorde al resto de la base teórica: mi aportación es que, dado que hemos estado desde el principio representando ritos escénicos como parte integrante de ellos, está bien que para terminar nos pasemos al otro lado, nos salgamos conscientemente del rito para pasar a formar parte de otro rito: el del observador, el del espectador.

21ª SESIÓN, 14 DE MAYO DE 2011

Sesión en Valdezarza, en el local facilitado por Elena Vives.

Nos queda una semana! Es increíble que ya hayan pasado todos los meses que teníamos por delante. Está claro que cuando uno trabaja duro el tiempo pasa rápido...

Hoy acudimos todos y dividimos la sesión en dos partes. En la primera nos dedicamos a terminar de establecer detalles técnicos de escenografía, vestuario y necesidades técnicas. Ya sabemos que no vamos a tener teatro para presentar la performance: se hará en uno de los platós de la facultad, esto nos decepciona un poco ya que otros compañeros expusieron su trabajo hace pocos días en un teatro de Fuenlabrada, pero tampoco podemos detenernos en lamentaciones; hay que ser prácticos, y hacer las adaptaciones necesarias para que en el espacio que vamos a tener, pueda verse el resultado de nuestro trabajo. Por otro lado, la grabación será de mayor calidad, de modo que no hay bien que por mal no venga.

La segunda parte de la sesión la dedicamos a repasar todo el Laboratorio. Todo está cuadrado y encajado, de modo que sólo queda repetir y repetir para mejorar cada vez más y conseguir que quede perfecto.

22ª SESIÓN, 15 DE MAYO DE 2011

Última sesión, ensayo general, en Valdezarza.



El objetivo de hoy es pasar la performance entera varias veces para fijar los últimos cambios y perfeccionar las acciones todo lo posible. Empezamos con el primer acto y aunque nos cuesta un poco entrar en materia porque no hacemos calentamiento actoral, sólo corporal, sale bastante bien. Hay que mejorar la escucha y estar un poco más pendiente los unos de los otros para funcionar como si fuéramos uno.



El segundo acto sólo cojea un poco en el final de la danza de uzume, pero ya tenemos la mezcla definitiva de la música y conseguimos cuadrarlo bien. Hay que tener cuidado con la expresión de emociones: el código de expresión oriental no tiene nada que ver con el occidental y a veces eso nos cuesta llevarlo a la práctica. Sin embargo las interacciones con Diego en su papel de Suzano han mejorado perceptiblemente con respecto a la sesión de ayer.

El tercer acto está muy bien. Una vez inmersos en la dinámica de trabajo apenas nos ha costado entrelazar y encajar cada uno de los rituales personales, queda muy efectivo como último acto.



Tras el repaso, Mercedes se sienta con nosotros a repasar fallos: más unidad, más escucha, adaptación a los medios técnicos: puesto que no dispondremos de teatro y haremos todo en plató, debemos vaciar el cuerpo del personaje en cada entreacto, conseguir la neutralidad corporal para poder llenarnos con el personaje del acto siguiente, dado que no vamos apenas atrezzo, el vestuario es el mismo para todos los actos, y sólo disponemos de nosotros mismos, nuestras emociones, y el trabajo que hemos realizado durante estos cinco meses. Para mí nunca antes el teatro había sido tan “pobre” a lo Grotowski, y a la vez, tan tan rico!



La segunda vuelta sale prácticamente perfecta. No perfecta porque en escena no hay perfección, y todo, siempre, puede mejorar, pero considero que podemos estar orgullosos de lo que hemos conseguido. Ha sido una experiencia increíble.

Diario de sesiones finalizado el 15 de mayo de 2010

Ruth Tejado Canelo

ANEXO II: DRAMATURGIA

LABORATORIO RITUAL. NACIMIENTO DEL RITO TEATRAL. Aida Santos-Allely

ταυτα δε εγενετομεν ουδεποτε , εστι δε αι
<< “Esto no ocurrió nunca , pero es siempre>>
Gaius Sallustius Crispus, Salustio :sobre los Mitos de Atis.

Año 55 a.C.

1º ACTO.
(OBSCURO)

[INTRODUCCIÓN]

Del silencio; del sigiloso reposo ,surge la vida. De la calma húmeda, del silencio fresco, los Διοσσεσ (gr.Dioses) así lo hacen cumplir. Una brisilla arrastra las hojas caducas, avanzan metamorfoseadas en un suave remolino, dejando intacto el lugar. Una colina apartada, levantada con tres altos cipreses la coronan y la guarecen de la impetuosa climatología. Un lugar del Ατικα (gr.Ática), de tierra oscura decorado con lianas de hiedra que descansan sobre los árboles y bellos laureles con silueta de mujer. Dice la leyenda que también la pernoctan sombras melancólicas que a su paso por el lugar enloquecen, antes las trabas de algún Διοσ Χολεριχο. (gr. Dios Colérico)

(LUZ LENTA amarilla-morada) Amanece ...

De la nada, de la Tierra mojada, de ahí se van construyendo los huesos, donde no había existencia. Trozos de alguna materia blanda se van introduciendo y se cierran a su vez, desorientados, sin olfato ni vista al que acudir, guiados por una masa homogénea. Se escuchan huesos que chocan, que se golpetean con gemidos, mientras va surgiendo la carne; rosa, amarilla, azul, construyéndose la materia, de una *ameba blanda y viscosa*, todo a la merced de Ζευσ, ιονη , γραν Χρεαδορ ! (gr.Zeus, joh, Gran Creador!)

[En toda esta primera narración de la descripción del nacimiento, ésto tan solo lo lee el lector, se produce el nacimiento-despertar de las Μαιναδεσ (gr. Ménades) tirados los cuerpos por el suelo, rendidos tras las pasadas noches, es la tercera noche que llevan a cabo las Φιεστας Διονισιαχασ (gr.Fiestas Dionisiacas), van incorporándose como si se tratara de un renacer del cuerpo desde el feto materno. Comienzan a mover sus extremidades, como si fueran seres con poco tiempo de vida, se huelen, intentan levantarse y caen al suelo, se persiguen unos a otros avivando sus instintos primarios de animales, observan el lugar, poco a poco se acercan unos con otros formando con sus cuerpos una masa, un bulto, una ameba. De ahí surge el Maestro de Ceremonias, que nace del centro, el resto queda quieto en el sitio, son las Μαιναδεσ]

I

MAESTRO DE CEREMONIAS dirigiéndose a los invitados de las
Φιεστας Διονισιαχας :

(Recitado en Griego)

Αγαριμεηι Ακροατες , Καλισπερα σας, Εμισ τυ Διονισυ , Πυ Σιμερα ζρεζικαμε ...
(gr. Queridos oyentes, muy buenas tardes nos de Dionisos, que hoy nos ha reunido...)
(Se da cuenta que no está en la Tierra Helénica, se recompone y comienza a recitar alzando los brazos, en castellano).

Buenas tengan, oh dichosos convocados por Διονισοσ.
Que hoy nos ha reunido para que con su gracia
podamos disfrutar de esta Fiesta, sin duda magistral,
sin duda espantosa, pero que levantada en su honor , hecha está.
Διονισοσ, el nacido dos veces,
¡Oh Διονισοσ! hijo del gran διοσ y de una μορταλ ,
el Νιζο δε Ζευσ, se ha visto castigado a sufrir terribles padecimientos
como un mortal, donde llora y muere,
siendo Eterno. Donde al tiempo,
coronaron tus bellos pies de flores las Μαιναδες,
y la Τιονα te cuida mimosamente desde la corona celestial,
por haberla rescatado de la Mansión de Ηαδεσ.
Tu presencia enajena a los humanos
y los lleva a cometer actos salvajes.
Aliado del espíritu de los muertos.

(Nace Dionisos como feto del centro de la ameba, el resto de los cuerpos se metamorfean en ninfas colocándose alrededor del espacio escénico, en semicírculo a él. Mientras él camina y las observa, también al entorno, con tempo seguro y postura con el pecho en alto, curioso, escucha al Maestro mientras éste sigue presentando las Fiestas de la Primavera).

(LUZ LENTA AZULES-VERDES) Atardece ...

-MAESTRO DE CEREMONIAS:
Por todas tus glorias te alabamos como Διοσ Altísimo.
Obtenemos los dones de la Μαδρε Τιερρα
y así nosotros se lo ofrecemos en señal de gratitud,
por habernos levantado el ánimo,
y darnos unos brazos y piernas fuertes donde poder reposar.
La Naturaleza nos brinda su don de fertilidad,
el fruto que nace del barro,
las raíces que van formando trozos de carne

donde no existía nada, naciendo de esa unión,
el cuerpo de mis hermanas.

¡Oh Διονισοσ! que has sabido levantar tu copa de vino (*le da la copa a Διονισοσ*)
al triunfo de nuestros salmos y has apreciado nuestras danzas.

(*Διονισοσ hace un seña de agradecimiento y todos lo contemplan*).

Bajaste de tu camastro celestial para gozar con las αψασ.

Tú que aproximas tus dedos temblorosos(*hace el gesto y el Maestro de Ceremonias
hace el mismo*)

por rozar sus delicadas vestiduras, danzan a tu alrededor
con cintas de laurel y varaes de hiedras,

azotándose entre ellas para llegar a tu gracia.

Suspiras por poseer aquellas carnes

que jamás nadie probó bocado divino. ¡a ti se entregan!

(*El coro de mujeres en todo este parlamento han estado bailando para Διονισοσ, y
riendo entre ellas, mientras beben del vino con gran necesidad, una de ellas
convertida en corifeo interpreta una melodía en modo mixolidio, propia de la Antigua
Grecia en el culto dentro del Ditirambo*).

Hemos respirado el aire de tu bondad.

El viento que empuja las ramas de los nacidos por árbol
y balancea sus frutos.

Caen maduros como la uva amarga,

para que las ninfas con sus desnudos y gentiles pies salten risueñas,

haciendo correr el jugo de la fruta,

y ahora te la honramos, de nuestra mejor cosecha la αμβροσια que mereces.

(*Διονισοσ ha bailado una pieza con cada una de las mujeres, colocándolas por el
espacio escénico. Esta a su contacto con el dios, se desmayan, pierden el equilibrio, se
excitan, lo abrazan, gritan...*)

Διονισοσ que gritas, Διονισοσ que danzas,

que dejas arrastrar tu estóga por el suelo

para que nos limpiemos los rostros en el lienzo.

Borrachín te aplaudimos

y te columpiamos en el hilo de seda

que Σεμελη acuna desde el Universo.

(*Διονισοσ se sube a la cuna-camastro, con forma de luna, se lleva un buen
rato para controlar el equilibrio de lo extasiado que esta, el MAESTRO llega y
alza su mano para brinda mientras con la otra se rasca la panza , un
momento después, pierde el equilibrio, columpiándose gracioso como un
mono, cada vez mas borracho y agitado, más juguetón y niño , el Maestro de
Ceremonias continua con la ofrenda dirigiéndose a cada ninfa que posee un
elemento de la naturaleza*)

-MAESTRO DE CEREMONIAS:

Otra mañana más me despierto a tu lado y como ofrenda del amor,
te ofrecemos los elementos que conforman nuestro Mundo;
De la Tierra, donde nuestros pies se depositan
y nuestras vírgenes bailan,
sin ella nos caeríamos al abismo de Ηαδες,
pues no habría frontera alguna, ¡Oh, Divina Deidad! ,
que colocasteis un techo, para antes de pasar al mas allá,
retozar sobre la Bendita Naturaleza. ¡Oh, que Dones!
Bendito Manantial el Agua,
que refrescas las bocas y lavas nuestros cuerpos,
que fluye tímida por montañas y ríos graciosa,
y con furia pasional ,en el oleaje que rompe tras la montaña.
Brindemos , ¡oh, Divino! Alegrémonos por los logros obtenidos.
¡Que brujería aquello del Fuego!
que purifica, todo lo que toca
que arrasa con su brazo inquisidor y no perdona.
¡Ay! al igual que nos ocurre con este fuego que llevamos dentro,
que devora nuestras dolencias y espira nuestras culpas en tu regazo,
¡Oh me siento abrazada por su generosidad!
Y aquello que se escucha en el silencio,
que empuja la arena de los caminos,
que nos trae las voces de nuestros antepasados,
e invoca el himno de Filodamo , meciendo los frutos maduros.
¡Oh ,que Viento! Que acaricias las mareas.

(Διονισος se ha ido acercándose a cada ninfa mientras el MAESTRO DE CEREMONIAS presentaba cada Elemento ,para observarlo, cuando lo hace se produce un sobresalto, algo sobrenatural en ellas)

[Tras terminar el MAESTRO DE CEREMONIAS el pregón de los elementos y éstos ser ofrendados, se continua con el ritual, acelerando poco a poco, las danzas y los movimientos, se repite el mismo ritmo hasta llegar al éxtasis, las mujeres gritan, gimen, aúllan, se golpean en los vientres, tiran de sus cabellos mientras Dionisos las contempla y danza con ellas. Tras un instante después, una de las αψιας será elegida al azar por el MAESTRO ofreciéndola a Διονισος, éste acepta encantado. Finalmente todos caen al suelo.]
(Obscuro).

2º ACTO

(Obscuro).

[INTRODUCCIÓN]

(Tras un ciclograma se dibuja la forma de la silueta, "sombras chinas" el Maestro de Ceremonias, comienza a dibujar posturas y formas con sus manos).

-Maestro de Ceremonias:

Del obscuro surge la Luz, la Vida.

La Tierra del Oriente nos da la bienvenida,

cada mañana Amaterasu Ohomikami 天照, hace sus labores devolviendo a la Humanidad,

como de costumbre hace la gloriosa que brilla en el Cielo, la claridad.

Nacida del ojo izquierdo de Izanagi,

naciendo de similar manera al lavar sus ojos, la luna,

su hermano Tsukuyomi no mikoto,

al lavar su nariz nació Susa no Wo

dios de la tempestad ,hombre valiente de Susa .

Cada mañana Amaterasu nos concede el calido sol,

que hace fértil nuestros pastos y arrozales,

que pinta la color del campo con bastones de bambú,

de ello esta fabricado el peine que besa tus cabellos.

Ella que ríe con sus hermanas bajo la cúpula de cristal

fue sometida a la cólera de su celoso marido y hermano Susa no Wo,

descontento con el reparto que su padre hizo

entre los hermanos cielo, noche y océanos,

otorgándole finalmente el obscuro mundo; el país de las raíces,

por su terrible llanto.

Se lamenta - que quiere estar con su madre fallecida-

Este mar de lágrimas hizo pudrir la vegetación de bosques,

destruyó puentes, y derriba montañas a su paso,

con furia y a gritos llegó hasta su palacio y allí destrozó el cristal de la cúpula tirando desde el cielo el cadáver de un caballo ...

¡oh torpe! -le gritaste,-¿Cómo has podido hacer una cosa sin igual?

Has desollado a un pobre animal, por tus locos y caprichosos atrevimientos,

has deshilachado el gran telar que elaborara en honor a nuestros antepasados -.

Susa no Wo al instante, nublado por su ira y con fuerza juvenil,

ignora sus palabras la zarandea, le grita y la araña.

Ella llora e intenta zafarse de él,

le empuja para que la deje y los dos se alzan en una pelea de Dioses...

Ella asustada por la furia incontrolada y la vergüenza que siente ante aquello, se encierra en una cueva, llevándose la luz consigo.

Ahora el Sol no sale, el mundo se cubrió de tinieblas,
los campos se helaban y morían.
Sumido en un fuerte estado de embriaguez,
éste, Susa no Wo arrasa los campos de arroz de Amaterasu,
y arroja excrementos en palacios y templos .
Lleva consigo el pánico entre los hombres,
el mundo se marchita y aparecen los malos espíritu...

Los demás dioses temiendo que las tinieblas perduraran para siempre organizaron una fiesta en la puerta de la guarida.
Las bailarinas danzan con panderos y campanillas en sus pies,
Le ruegan que salga de la cueva, le ofrecen regalos.
La hermosa bailarina Uzume realiza su danza con elaborados y delicados movimientos.

El ruido exterior atrajo mucho la curiosidad de Amaterasu, quien salió y se encontró con una brillante imagen llena de luz.
Un segundo después se dio cuenta que era su propio reflejo en el espejo.
¡Oh Divina, que volvió a salir de la cueva!
que quedó sellada para que no regresaras jamás,
y así poder devolvernos tus gracias cada día,
el resto de la eternidad.”

(Tras terminar el parlamento, se representa lo que el Maestro de Ceremonias

ha narrado.)

3º ACTO

[INTRODUCCIÓN]

Acciones-gestos realistas de la vida cotidiana, que en nuestra sociedad se han convertido en rituales, ritos o manías, gestos, detalles, fenómenos que alberga cada persona. Quizás son muchos los 'tics' en donde no nos reconozcamos, si desde fuera nos observan y nos lo hacen saber, pues algunos gestos están tan insertados en el subconsciente; desde nuestra infancia, copiado quizás de algún miembro familiar que lo hacía, grabado en nuestra retina de alguna película que vimos de pequeños, miedos olvidados ó porque lo hacían todos en el pueblo por tradición, desde hace mucho tiempo atrás, siendo muchos y opuestos sus primeros orígenes históricos.

(OBSCURO)

(Se hace la luz, con muchos colores en la atmósfera, música metálica y eléctrica, atonal, desafinada)

- Coreografía de rituales-acciones cotidianas.

Se van mezclando las acciones unas con otras, jugando con la música, en diferentes ritmos y calidades. Dando protagonismo una a una. Ritual del desayuno, ritual del trabajo en la oficina, el rito del acto sexual, rito de ama de casa, ritual de manías y supersticiones, rito antes de salir a escena.

Tras terminar las coreografías todos bajan del escenario ocupando cada uno, un asiento entre el público, cambiando así de roles; de iniciados en los ritos pasan al status del rito del espectador.

- FIN DE LOS RITUALES -

- FIN -

En Sevilla , Abril de 2011.
Aïda Santos-Allely
LABORATORIO RITUAL
Master AAEE 2010/11.

ANEXO III: DRAMATURGIA ACTO PRIMERO CON ANOTACIONES DE
MERCEDES SÁNCHEZ PERALES

ESTA PARTE HAY QUE SABÉRSELA
PORQUE HAY QUE INTERPRETARLA
LITERAL

y darnos unos brazos y piernas fuertes donde poder reposar.
La Naturaleza nos brinda su fertilidad,
el fruto que nace del barro,
las raíces que van formando trozos de carne
donde no existía nada, y de esa unión, nace el cuerpo de mis hermanas.

GESTO CORAL DE AYAX
SOLEMNES
(3 GESTOS APROX)

¡Oh Διονισος! que has sabido levantar tu copa de vino ^{→ pausa texto}
al triunfo de nuestros salmos y has apreciado nuestras danzas.
Bajaste de tu camastro celestial para gozar con las αἶψα,
Tú que aproximas tus dedos temblorosos, acción Dionisos
por rozar sus delicadas vestiduras, danzan a tu alrededor
con cintas de laurel y varales de hiedras,
azotándose entre ellas para llegar a tu gracia. acción Bacantes
Suspiras por poseer aquellas carnes
que jamás nadie probó bocado divino. ¡a ti se entregan!

→ ESPECIE DE DANZA
DE AYAX
REACCIÓN BACANTES
AQUÍ DIONISOS
INTERACTUA CON
TODAS, EROTISMO

→ CANCIÓN

DIONISOS
COLLOCA
A LAS AYAX
PARA
PRESENTA-
CIÓN DE
ELEMENTOS

Hemos respirado el aire de tu bondad,
el viento que empuja las ramas de los nacidos por árbol
y balancea sus frutos.
Caen maduros como la uva amarga,
para que las ninfas con sus desnudos y gentiles pies salten risueñas,
haciendo correr el jugo de la fruta,
y ahora te la honramos, de nuestra mejor cosecha la αμβροσια que mereces.

(Dionisos ha bailado una pieza con cada una de las mujeres, colocándolas por el espacio escénico.)

→ Esta a su contacto con el dios, se desmayan, pierden el equilibrio, se excitan, lo abrazan, gritan...)

EXTASIADO POR EL CONTACTO CON LAS

Διονισος que gritas, Διονισος que danzas,
que dejas arrastrar tu estóga
para limpiarnos los rostros en el lienzo.
Borrachín te aplaudimos
y te columpiamos en el hilo de seda
que Σεμελη acuna desde el Universo.

AYAX:
GIROS DE DIONISOS

DIONISOS PERMANECE
EN LA LUNA OBSER-
VANTE

COMIENZA PRESENTACIÓN ELEMENTOS
(1º 1 x 1 / 2º CONJUNTO)

(El Dios se sube a la cuna-camastro, se lleva un buen rato para controlar el equilibrio de lo extasiado que esta, el Maestro llega y alza su mano para brinda mientras con la otra se rasca la panza ,un momento después, pierde el equilibrio, columpiándose gracioso como un mono sobre la tela, cada vez mas borracho y agitado, más juguetón y niño , el M.C. continua con la ofrenda dirigiendose a cada ninfa que posee un elemento de la naturaleza)

-M. C. :

Otra mañana más me despierto a tu lado y como ofrenda del amor,
te ofrecemos los elementos que conforman nuestro Mundo;

De la Tierra, donde nuestros pies se depositan
y nuestras vírgenes bailan,

III

AKOON

ÉXTASIS DE LOS ELEMENTOS
CATARSIS COLECTIVA / FIN CON OFRENDA
DE FRENTE AL DIOS

sin ella nos caeríamos al abismo de Hades ,
pues no habría frontera alguna, ¡Oh, Divina Deidad! ,
que colocasteis un techo, para antes de pasar al mas allá,
retozar sobre la Bendita Naturaleza. ¡Oh, que Dones!
Bendito Manantial el Agua,
que refrescas las bocas y lavas nuestros cuerpos,
que fluye tímida por montañas y ríos graciosa,
y con furia pasional ,en el oleaje que rompe tras la montaña.
Brindemos , ¡oh, Divino! Alegrémonos por los logros obtenidos.
¡Que brujería aquello del Fuego!
que purifica, todo lo que toca
que arrasa con su brazo inquisidor y no perdona.
¡Ay! al igual que nos ocurre con este fuego que llevamos dentro,
que devora nuestras dolencias y espira nuestras culpas en tu regazo,
¡Oh me siento abrazada por su generosidad!
Y aquello que se escucha en el silencio,
que empuja la arena de los caminos,
que nos trae las voces de nuestros antepasados,
e invoca el himno de Filodamo , meciendo los frutos maduros.
¡Oh ,que Viento! Que acaricias las mareas.

→ el dios ha ido acercandose a cada ninfa mientras el M.C. presentaba ,para observar el elemento, cuando lo hace se produce un sobresalto, algo sobrenatural en ellas)

[Tras terminar el Maestro de Ceremonias el pregón de los elementos y éstos ser ofrendados, se continua con el ritual, acelerando poco a poco, las danzas y los movimientos, se repite el mismo ritmo hasta llegar al éxtasis, las mujeres gritan, gimen, aúllan, se golpean en los vientres, tiran de sus cabellos mientras Dionisos las contempla. Tras un instante después, una de las $\alpha\psi\alpha\sigma$ será sacrificada para el Dios, la levantan entre todos y la ofrecen]

(Oscuro).

Aïda Santos-Allely
LABORATORIO RITUAL
Master AAEE 2010/11

ANEXO IV: PLANIFICACIONES DE ENSAYOS

PLANNING 06/02

➤ ESCENA 1ª

1º NACIMIENTO DEL SER:

- Todos los personajes son amebas
- Partimos del suelo o de la tierra
- Existe una conciencia común

2º DEFINICIÓN DE LOS SERES:

Cada Ser va tomando identidad propia

- Dionisio es el primero en nacer (Diego)
- Después lo hace el Maestro de Ceremonias (Aída)
- Por último lo hacen el resto de personajes, definiéndose como Ménades y representando a los 4 elementos (Patricia, Ruth, María, Eyllin, Elena)

3º COEXISTENCIA DE LOS 4 ELEMENTOS:

- Presentación e interacción de los elementos entre sí

MERCEDES SÁNCHEZ PERALES

PLANING 20/03.

Es necesario que el primer acto de la obra quede cerrado el próximo domingo. Debemos medir cuanto ocupa cada parte y debe ser un ensayo para que las cosas queden fijadas.

Tareas para esta semana:

- Patricia: fijar los movimientos de la coreografía de las amebas.
- Diego: preparar coreografía de Dionisos.
- El resto: trabajar en las coreografías de los elementos y el apogeo final, el choque de todos los elementos.

Planning 20 de Marzo:

Hora de 10 a 14h, en el Isdaa.

- Ensayo de la toda la 1ª escena y especial hincapie en:

1. Apogeo de los elementos.
2. Sacrificio de una de las bacantes, ofrenda a Dionisos.

MERCEDES SÁNCHEZ PERALES

PLANING 27/03.

1. Acto 1º desde el nacimiento del maestro de ceremonias hasta el final:

(10:00 - 11:30)

2. Coreografía Amaterasu y Suzanno (11:45 a 14:00)

3. Coreografía panderos

4. Danza Uzume

Las coreografías del 2º acto se ensayaran por grupos.

María, Eilyn, Ruth, Aida y Patricia: danza con panderos.

Elena y Diego: coreografía conjunta de la pelea de Suzanno y Amaterasu (ya que no participan en la danza de los panderos).

Aida y Mercedes: ultiman detalles sobre la 1ª escena.

MERCEDES SÁNCHEZ PERALES

PLANING 01/04.

Acto 1º: Desde la presentación de las Áyax hasta el éxtasis de las mismas.

Se adjunta texto con acciones y estados emocionales.

y darnos unos brazos y piernas fuertes donde poder reposar.
La Naturaleza nos brinda su fertilidad,
el fruto que nace del barro,
las raíces que van formando trozos de carne
donde no existía nada, y de esa unión, nace el cuerpo de mis hermanas.

→ GESTO CORAL DE AYAX
SOLEMNES
(3 GESTOS APROX)

¡Oh Διονισσο! que has sabido levantar tu copa de vino
a! triunfo de nuestros salmos y has apreciado nuestras danzas. → ESPECIE DE DANZA
DE AYAX
Bajaste de tu camastro celestial para gozar con las αψαα,
Tú que aproximas tus dedos temblorosos
por rozar sus delicadas vestiduras, danzan a tu alrededor } AQUÍ DIONISOS
con cintas de laurel y varales de hiedras, azotándose entre ellas para llegar a tu gracia. INTERACTUA CON
Suspiras por poseer aquellas carnes TODAS, EROTISMO
que jamás nadie probó bocado divino. ¡a ti se entregan!

DIONISOS
COLOCA
A LAS AYAX
PARA
PRESENTA-
CIÓN DE
ELEMENTOS

Hemos respirado el aire de tu bondad,
el viento que empuja las ramas de los nacidos por árbol
y balancea sus frutos.
Caen maduros como la uva amarga,
para que las ninfas con sus desnudos y gentiles pies salten risueñas,
haciendo correr el jugo de la fruta,
y ahora te la honramos, de nuestra mejor cosecha la αμβροσια que mereces.

(Dionisos ha bailado una pieza con cada una de las mujeres, colocándolas por el espacio escénico.)

→ Esta a su contacto con el dios, se desmayan, pierden el equilibrio, se excitan, lo abrazan, gritan...)

Διονισσο que gritas, Διονισσο que danzas,
que dejas arrastrar tu estóga
para limpiarnos los rostros en el lienzo.
Borrachín te aplaudimos
y te columpiamos en el hilo de seda
que Σεμελη acuna desde el Universo.

EXTASIADO POR EL CONTACTO CON LAS
AYAX:
DIAGONAL DE DIONISOS (FLIC-FLAC)
HASTA LLEGAR A LA LUNA Y
REPOSAR EN ELLA

(El Dios se sube a la cuna-camastro, se lleva un buen rato para controlar el equilibrio de lo extasiado que esta, el Maestro llega y alza su mano para brindar mientras con la otra se rasca la panza ,un momento después, pierde el equilibrio, columpiándose gracioso como un mono sobre la tela, cada vez mas borracho y agitado, más juguetón y niño , el M.C. continua con la ofrenda dirigiéndose a cada ninfa que posee un elemento de la naturaleza)

-M. C. :

Otra mañana más me despierto a tu lado y como ofrenda del amor,
te ofrecemos los elementos que conforman nuestro Mundo;

De la Tierra, donde nuestros pies se depositan
y nuestras vírgenes bailan,

III

MERCEDES SÁNCHEZ PERALES

ANEXO V: LA MÚSICA Y EL RITO

El ritmo es el primer elemento creado por el hombre -según investigaciones efectuadas por musicólogos- y ha estado unido con la danza y con los ritos sagrados desde nuestros orígenes.

La mitología Griega, atribuía un origen divino a la música y aludía a Apolo, Anfión y Orfeo: según cuentan los relatos, los hombres se reunían para oír a Orfeo tocar su lira y descansar su alma, como sus inventores y primeros ejecutantes. La música poseía poderes mágicos, la gente pensaba que podía curar enfermedades, purificar el cuerpo y la mente y obrar milagros en el reino de la naturaleza. La música fue parte inseparable en las ceremonias religiosas: la “lira” es el instrumento que se representa en el culto a Apolo y en el de Dionisio; el “aulós” es instrumento de caña de tubo doble, de sonido estridente y penetrante. Se usaba junto al canto de cierta poesía el “ditirambo” en el culto a Dionisio. El ditirambo es una forma de canto coral con la que se pedía la llegada del dios Dionisio, parece ser que de este surgió la tragedia griega. Su desarrollo como género literario fue obra del poeta Arión, convirtiéndose en un elemento de competición en los festivales dedicados a Dionisio. El coro ditirámico cantaba en círculo en la orchestra – procede del griego y significa lugar para danzar, se denominaba así al espacio que se reservaba a los cantantes, bailarines e instrumentistas frente al espacio principal de actuación, en la antigua Grecia en el S.V a d C. El texto de los poemas no tenía que estar relacionado con Dionisio y las primeras composiciones se componían de forma regular en estrofas y antistrofas, pero esta forma se abandonó en favor de un estilo más libre. Se distinguen dos secciones en el coro de un ditirambo, el papel del personaje principal- en nuestro caso sería Aida- y el del coro que responde- que seríamos el resto y en el que Ruth sería el “corifeo”, la dirigente del coro- el coro se entiende como grupo de jóvenes que cantaban y danzaban hacia el templo de Dionisio.

Dionisio es la divinidad de la vegetación, fecundidad y vendimia. Los griegos celebraban sus fiestas al principio y al final de la siega y una procesión de danzantes dionisiacos “trasgos”: representantes de los sátiros que bailaban a la vez que salmodiaban. No se conoce qué texto salmodiaban, así que se me ocurrió la idea de elegir un ditirambo de Nietzsche “El sol declina”: Pronto cesará tu sed y ardiente corazón, sofoca el aire, desde bocas desconocidas un soplo me alcanza, el coro: comienza a refrescar, Mi sol ardía sobre mí a mediodía: ¡Bienvenidos seáis, vientos inesperados, gélidos espíritus del atardecer!.

Los tres aspectos fundamentales de la música Griega se basan en:

- La monodia: melodía sin armonía, ni contrapunto. La melodía de los instrumentos era connotar el verso cantado y siempre acompañaba al canto al unísono
- La improvisación, las ejecuciones eran improvisadas y se podían permitir cierta libertad fuera de las reglas que gobernaban el estilo musical.
- Y casi siempre estaba unida con la expresión oral y con la danza ó con ambas a la vez.

Las cualidades y efectos morales de la música parecen estar arraigadas a la concepción pitagórica de la música como microcosmos, sistema de sonidos y ritmos gobernados por las mismas leyes matemáticas que obran toda la creación. Filósofos como Platón y Aristóteles opinaban que la música obraba sobre las pasiones y voluntad del hombre, influyendo en su pensamiento de manera positiva y negativa. Según la música que se oyese, infundía al hombre valores nobles e innobles y sólo ciertos tipos de música podían convertirse en gobernantes del estado ideal. Los modos que para ellos, promovían la virtud del valor y la templanza eran el frigio y el dórico, oponiéndose a ciertos intervalos y a ciertos ritmos, vinculados con los ritos orgiásticos. Otro modo como el mixolidio, volvía serio a los hombres y otros más lánguidos debilitaban la mente. Pero no se conservan pruebas que demuestren los efectos que podían producir dichos modos. Alrededor de veinte tratados, la mayor parte fragmentados y seis melodías es lo que ha podido llegar a nosotros

El “Epitafio de Seikilos”, es una de las melodías que aún se conservan, es el fragmento de una inscripción epigráfica griega hallado en una columna de mármol puesta sobre la tumba de Euterpe, la mujer de Seikilos, que este había hecho construir para ella: “Mientras estés viva, brilla; no dejes que nada te entristezca más allá de la medida porque corta es la vida por cierto, y su retribución el tiempo exige”. Melodía escrita en modo frigio y género diatónico, es melancólica, se desarrolla en el ámbito de la octava justa y se desconoce el tempo.

La compuesta para el rito de Dionisio, la realicé basándome en esta canción y en lo que había leído sobre los modos, usé el ámbito de la octava de mi, pero no el modo frigio sino el mixolidio, aunque realicé una versión en modo frigio.

PATRICIA GRAU

ANEXO VI: PARTITURA CANCIÓN DIONISIACA

Canción Dionisiaca

♩ = 70

Patricia Grau

♩ = 100

SOPRANO
Pron to ce sa rá tu sed yar dien te co ra zón so fo cael ai re

CORO
co mien zaa

9
des de bo cas des co no ci das un so plo me al can za
re fres car co mien zaa re fres car

17
mi sol ar di a so bre mi a me dio di a bien ve ni dos se ais vien
co mien zaa re fres car

25
tos i nes pe ra dos gé li dos es
co mien zaa re fres car

30
pi ri tus del a tar de cer
co mien zaa re fres car

Patricia Grau

ANEXO VII: PARTITURA ELEMENTO AGUA

Agua

The musical score consists of 36 measures, organized into six systems of six measures each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is annotated with descriptive text in Spanish:

- Measures 1-2: *f* (forte)
- Measures 3-4: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 5-6: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 7-8: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 9-10: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 11-12: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 13-14: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 15-16: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 17-18: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 19-20: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 21-22: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 23-24: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 25-26: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 27-28: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 29-30: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 31-32: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 33-34: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 35-36: *mf* (mezzo-forte)

Annotations include:

- Measures 1-2: *f* (forte)
- Measures 3-4: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 5-6: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 7-8: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 9-10: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 11-12: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 13-14: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 15-16: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 17-18: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 19-20: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 21-22: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 23-24: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 25-26: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 27-28: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 29-30: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 31-32: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 33-34: *mf* (mezzo-forte)
- Measures 35-36: *mf* (mezzo-forte)

Patricia Grau García

ANEXO VIII: STORY-BOARD PRIMER ACTO



Aïda Santos-Allely

ANEXO IX: STORY BOARD SEGUNDO ACTO



Aïda Santos-Allely

ANEXO X: RESUMEN DEL MITO DE AMATERASU

Nota: Toda la información contenida en este resumen está extraída del libro “Antiguos Mitos Japoneses”, de Nelly Naumann, que a su vez se basa (incluyendo numerosas transcripciones) en el “Kojiki” y el “Nihongi”, que son los textos clásicos japoneses donde se describe la mitología japonesa para justificar el origen divino del emperador.

Al principio Cielo y Tierra estaban unidos “como un huevo de gallina”, y de la separación de ambos surgieron las Siete Generaciones de la Era de los Dioses, parejas de dioses (ying y yang → concepto traído de china), y la última de estas parejas fue la formada por Izanagi no mikoto e Izanami no mikoto.

Los Dioses Celestiales ordenaron a Izanagi e Izanami crear el mundo, para lo cual éstos se unieron conyugalmente (en una ceremonia alrededor de la “Augusta Columna Celestial”) y engendraron numerosas islas (sus hijos). Finalmente, engendraron a Amaterasu Ohorihume no mikoto, diosa del Sol, y a Susano Wo no mikoto, dios de la vida en la tierra.

Finalmente, Izanami dio a luz a su último hijo, el dios del fuego, abrasándose y muriendo en el parto: *“la población rural de allí, adora el espíritu de esta divinidad, llevándole flores en la época de las flores; además, cogen tambores y flautas, banderas y estandartes, y la adoran con cantos y danzas!*

Apenado por la muerte de su esposa, Izanagi la sigue al mundo de los muertos, pero ella le advierte que no pose en ella su mirada. Al desobecerla, Izanami se llena de pústulas y gusanos, y ya no puede volver con él al mundo de los vivos: **mito de orfeo y eurídice:** *“Cuando Izanagi no mikoto, aterrorizado por el espectáculo, se disponía a huir, su esposa Izanami no mikoto dijo: “me has cubierto de vergüenza”, y envió a las repugnantes mujeres del país de las tinieblas para que lo persiguieran. Entonces Izanagi no mikoto tomó la corona de sarmiento de su cabeza y la lanzó.....enseguida se formaron racimos de uvas y mientras ellas las recogían y las comían, él prosiguió su huida” → Bacantes*

Izanami entregó su collar a Amaterasu y la envió a reinar en los cielos(sol). A Tsukuyomi lo envió a reinar a los mares (luna-mareas) . A Susanowo lo envió a gobernar la tierra, pero era **cruel, pendenciero** y lloraba a todas horas porque echaba de menos a su madre, así que lo **castigaron enviándole al mundo de las raíces** (de las raíces surge la vida—sigue siendo por tanto en cierto modo el dios de la vida)



Con la excusa de despedirse de ella, Susanowo subió al cielo, y pidió en matrimonio a Amaterasu, que aceptó y engendraron numerosos dioses. Pero tras esto, salieron a la luz las verdaderas intenciones de Susanowo, que tras muchas “travesuras”, abrió el techo de la sala en la que Amaterasu tejía un vestido celestial, y arrojó a un caballo desollado al revés (todo lo que está al revés, en Japón, simboliza la muerte)

Contrariada y apenada, Amaterasu se escondió en una cueva, y “*entonces la Alta planicie celestial se sumió en total oscuridad y el país central de la Planicie de Juncos quedó completamente a oscuras*”. Por ello el resto de dioses decidieron cantar y danzar en su honor, y la diosa Uzume ejecutó una danza de posesión divina, y ante tanta diversión, Amaterasu sintió curiosidad y les preguntó por qué reían, a lo que contestaron que reían porque habían encontrado una diosa tan hermosa como ella. Al oír esto, Amaterasu se asomó al exterior, y se vio reflejada por primera vez en un espejo, y, extasiada ante su propia belleza, salió de la cueva y así la luz y la vida volvieron al mundo.

Ruth Tejado Canelo

ANEXO XI: CARTEL LABORATORIO RITUAL



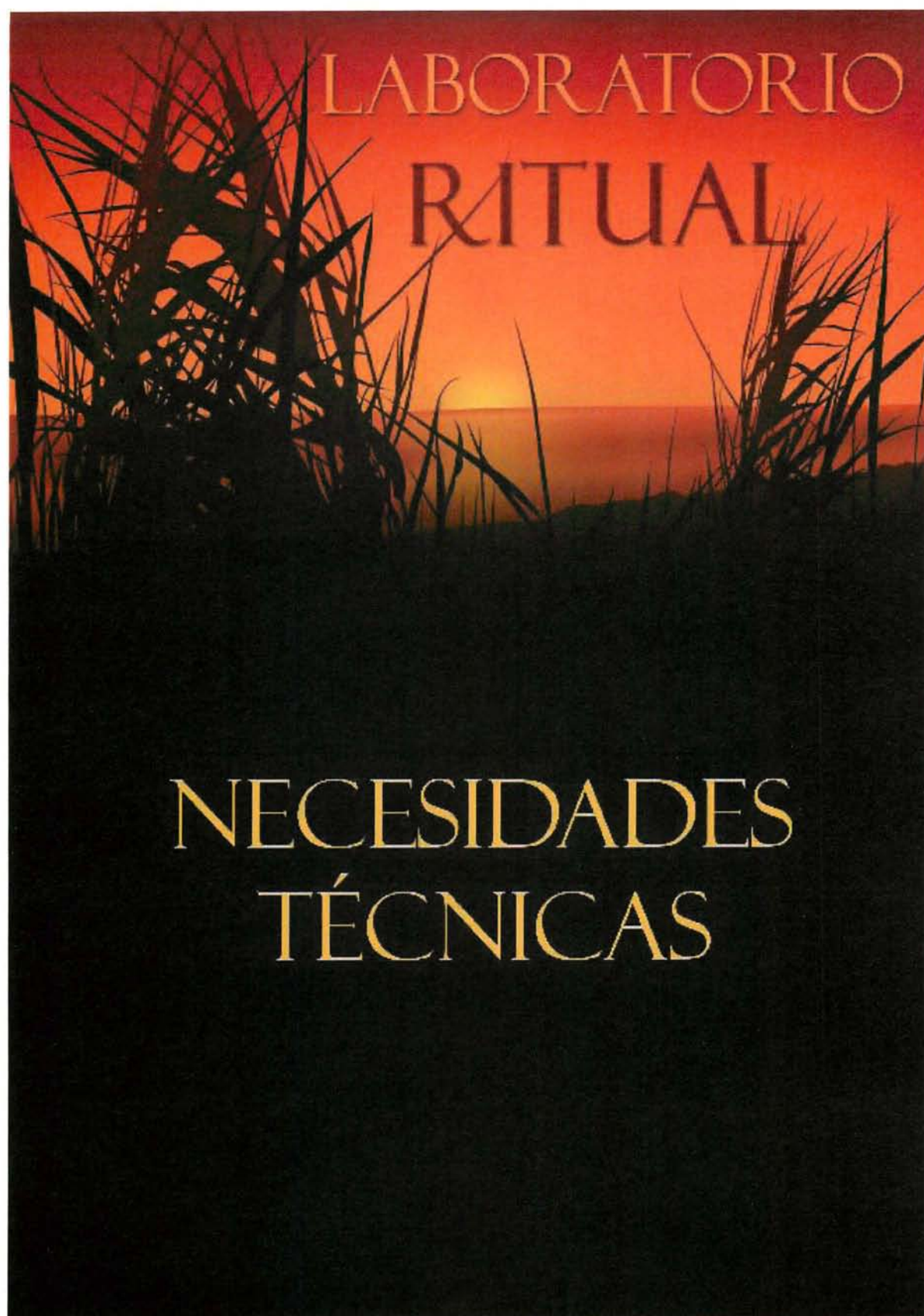
MERCEDES SÁNCHEZ PERALES, EYLIN DE LA CRUZ, RUTH TEJADO CANELO, MARÍA VEGA GÁLVEZ, PATRICIA GRAU GARCÍA, ELENA VIVES ESPEJO-SAAVEDRA, AÍDA SANTOS-ALLELY, DIEGO GARCÍA MOLINO.

**LABORATORIO
RITUAL**

UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ORIGEN DEL HECHO
ESCÉNICO, REALIZADA POR LOS ALUMNOS DEL MÁSTER
EN ARTES ESCÉNICAS. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: ELENA VIVES

DÍA: 20.05.11
HORA: 17.30
LUGAR: PLATÓ
FACULTAD
CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

Ruth Tejado Canelo



NECESIDADES TECNICAS LABORATORIO RITUAL

SONIDO

- Monitores suficientes para cubrir toda la sala con una buena calidad acústica.
- . 1 Mesa de sonido con más de 6 canales.
- . 2 Micros de solapa ó diadema.
- . Micros de ambiente.
- . 1 reproductor de CD.
- . 1 Técnico de sonido (personal del teatro).

ILUMINACION

- Mesa de luces con mínimo 20 memorias en sub-masters.
- . Ambiente amarillo. Frontal y contra.
- . Ambiente rojo. Frontal y contra.
- . Ambiente azul. Frontal y contra.
- . Ambiente violeta. Frontal y contra.
- . Ambiente blanco. Frontal y contra.
- . 18 recortes de luz (ver plano).
- . Panoramas suficientes para tintar ciclorama en azul y rojo.
- . 1 técnico de luces.

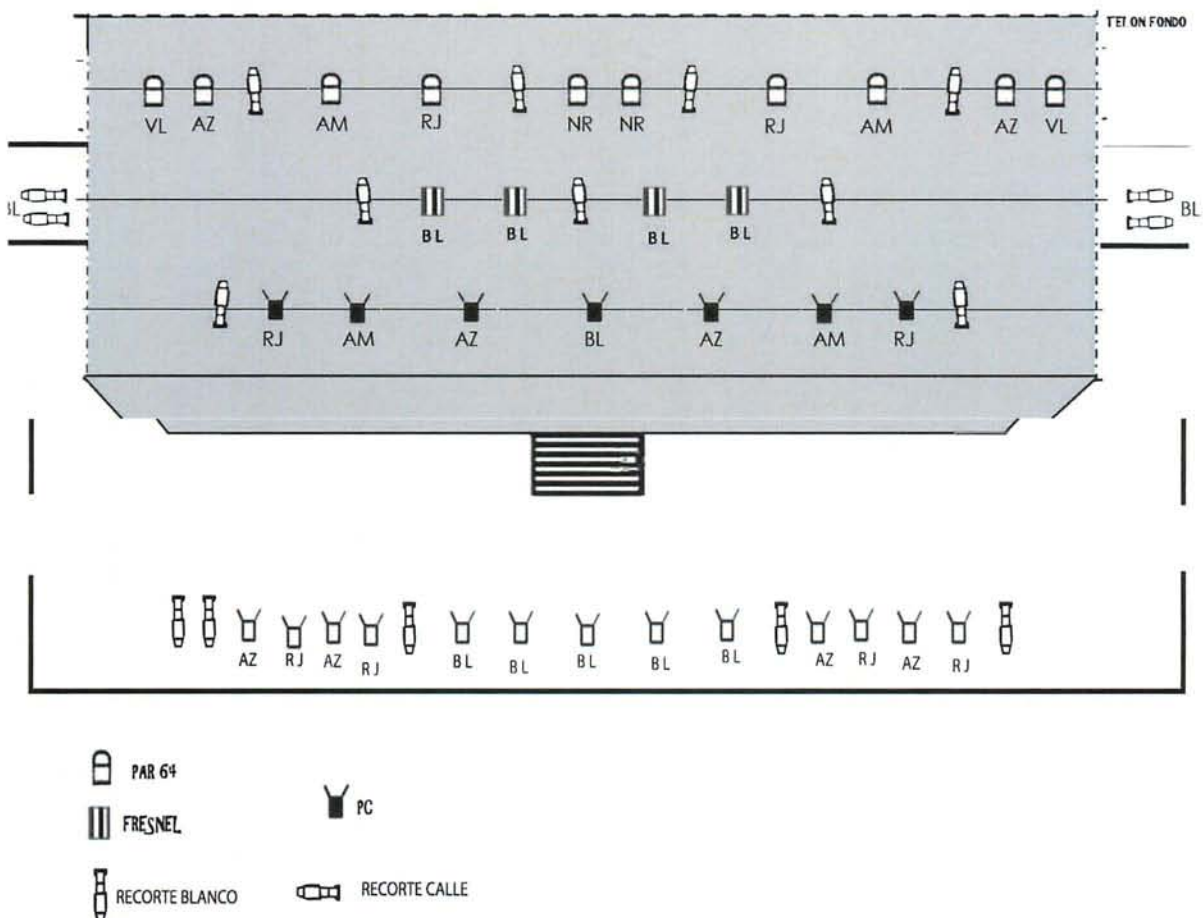
Nota: Después del montaje serán necesarias 4 horas para ensayo y programación de luces. Los filtros los pondrá el teatro. Todos los filtros azules serán: nº 132 (dark blue, noche) / Los filtros rojos serán: nº 106 (Primary Red) / Los violeta: nº 126 (Maule) / Amarillo nº 015 (Deep Straw) / Los naranja: 021 (Gold Amber)

(Ver plano adjunto)

PLANO DE ILUMINACIÓN

NECESIDADES ESCÉNICAS:

- Escenario útil : 10 x 6 m.
- Backstage cubierto con 2 calles en cada lateral.
- Ciclorama como fondo de escenario, que deberá aparecer y desaparecer durante la actuación.
- . 2 focos que se situarán en el suelo para creación de sombras.
- . Vara motorizada en la que colgaremos una tela para un número acrobático.
- . Necesitaremos colocar un motor (de la compañía) en el techo del teatro, en alguna viga ó cercha que soporte unos 200 kg.
- . 1 Maquinista con comunicación con el regidor de escena



OTRAS NECESIDADES

- 2 mopas para limpiar el escenario durante la actuación.
- 1 silla de oficina
- 1 tarima de unos 45 cm. de alto, 140 cm. de ancho y 2 m. de largo.
- 2 camerinos acondicionados con espejo, agua corriente, perchero, sillas y botellas de agua. A dichos lugares solo deberá tener acceso el artista y sus ayudantes. Deberá ser facilitada una llave para cerrarlos a conveniencia.
- Para consultar cualquier duda sobre esta descripción técnica pueden ponerse en contacto con **Elena Vives** (Coordinadora) en el teléfono: **+34 630 962 268** o en info@samsararte.com

TIMING DEL ESPECTÁCULO

Para una función a las 20h necesitaremos:

- Dirigir luces a primera hora de la mañana para terminar a las 12h.
- de 12 a 14h Grabación de memorias de luz (aprox: 20 escenas). Simultáneamente prueba de sonido y montaje de motor aéreo.
- 14 a 16h Pausa para comida
- De 16 a 19h Con todo el montaje realizado y todos los técnicos y personal implicado en la función: Ensayo general con grabación de recursos para el montaje del video.
- 30 minutos antes de la función – Apertura de puertas

