



Creación del personaje Velma a partir de herramientas rítmico-melódicas

Marcela Echeverry González

Santiago de Cali

Abril de 2021

Creación del personaje Velma a partir de herramientas rítmico-melódicas

Presentado por: Marcela Echeverry González

Asesor: Jackeline Gómez Romero

Grupo de Investigación: Interdisciplinar en creación escénica y
audiovisual

Línea de investigación: Creación Escénica

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

Santiago de Cali

Abril, 2021.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Agradecimientos

Dios, el todo poderoso, fiel y amoroso, quien se merece toda la gloria y la honra es al primero que debo dar gracias por permitir que hoy escriba estas palabras de agradecimiento. Fue quien me dio toda la inteligencia, paciencia, valor para seguir y no rendirme.

A mis padres, hermano y familia, quienes me apoyan en todo lo que hago, dándome confianza absoluta para crecer como persona y como profesional. Para mis padres es lo mínimo que puedo darles como regalo; mi triunfo convirtiéndome en profesional.

Agradezco a los verdaderos amigos que me acompañaron en este camino tan enriquecedor. Juliana Cabal Núñez, Sonia Sánchez, Carlos Mario Villareal, Gracias.

A mi asesora Jackeline Gómez, quien me mostró el camino. Gracias por su profesionalismo y acompañamiento en este proceso investigativo.

Nombrar a todos los que aportaron un granito de arena a esta investigación, no me alcanzan las palabras. Ellos saben quiénes son y solo me queda darles mis más sinceros agradecimientos.

El SEÑOR te pondrá a la cabeza y no a la cola, solo estarás encima y nunca estarás debajo, si escuchas los mandamientos del SEÑOR tu Dios que te ordeno hoy, para que los guardes cuidadosamente. Deuteronomio 28:13

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo evidenciar en las herramientas rítmico-melódicas elementos para la creación del personaje *Velma* en el ejercicio escénico de la versión libre del *Tango del Pabellón*. Esto con el fin de dar a conocer un puente de conexión entre las herramientas rítmico-melódicas de la música y el teatro para implementar en el trabajo de creación y ver un resultado otro propiciado por estos elementos artísticos. El proyecto desarrolla una investigación cualitativa puesto que busca sistematizar la experiencia de Creación del personaje *Velma* a partir de herramientas rítmico-melódicas abriendo otras rutas para búsquedas escénicas en lo que refiere al género del Teatro Musical.

Palabras claves: *creación, personaje, herramientas rítmico-melódicas, música, teatro*

Abstract

The present research aims to demonstrate in the rhythmic-melodic tools elements for the creation of the character *Velma* in the scenic exercise of the free version of *Cell Block Tango*. This in order to reveal a bridge of connection between the rhythmic-melodic tools of music and theater to implement the creative work and see a different result fostered by these artistic elements. The project develops a qualitative research since it seeks to systematize the experience of Creation of the character *Velma* from rhythmic-melodic tools, opening up new ideas and a beginning for scenic searches regarding the genre of Musical Theater.

Keywords: *creation, character, rhythmic-melodic tools, music, theater*

Tabla de Contenido

Introducción	1
Capítulo I: Contextualización del proyecto	2
1.1 Planteamiento del problema	2
1.2 Justificación.....	4
1.3 Objetivos generales y específicos	5
Objetivo General.....	5
Objetivos específicos.....	6
1.4 Estado del Arte o antecedentes.....	6
1.4.1. Chicago, Tango del pabellón.....	6
1.4.1.1. Orígenes	6
1.4.1.2. Entrenamiento rítmico-melódico de la actriz Dayana Ocampo para la obra “En la sombra Rojiza”.....	7
1.4.2. Música	8
1.4.2.1. El lenguaje sonoro como conductor de emociones expresadas a través de las artes plásticas	8
1.4.2.2. ¿Se crea mejor con música o sin ella?	9
1.4.2.3. La música como elemento constructor del personaje en Immortal Beloved	9
1.4.2.4. Documentación de la experiencia en la construcción del personaje Ramiro en el Aria Si Ritovarla io Guiro de la ópera cenerentola de Gioachino Rossini:	10
1.5 Marco Contextual.....	11
1.6 Marco Conceptual	13
1.6.1 Teatro Musical.....	13
1.6.1.1. Ciclo Histórico.....	13
1.6.1.1.1. Antigua Grecia.....	13
1.6.1.1.2. Romanos.....	13
1.6.1.1.3. Edad Media.....	13
1.6.1.1.4. Siglo XV, Commedia Dell arte.....	14
1.6.1.1.5. Siglo XVII.....	14
1.6.1.1.6. Siglo de las luces.....	14
1.6.2 Los elementos rítmico-melódicos.....	15
1.6.2.1. Ritmo en la música.....	15

1.6.2.2. Ritmo en el teatro.....	16
1.6.2.3. Melodía.	17
1.6.2.4. Melodía en el teatro musical.....	18
1.6.2.5. Melodía en la música.	19
1.6.3. Voz.....	19
1.6.3.1. Voz hablada.	19
1.6.3.2. Voz cantada.....	19
1.6.4. Los elementos del lenguaje musical.	20
1.6.4.1. Partitura en la música.....	20
1.6.4.2. Partitura en el teatro musical.....	21
1.6.4.3. Secuencia de movimiento	21
1.6.5.El Personaje	21
1.6.5.1. Desde el punto de vista Brechtiano.....	22
1.6.6. La Interpretación.....	23
1.6.6.1. El concepto interpretación desde el teatro	23
1.6.6.2. El concepto interpretación desde la música	24
1.6.6.3 El concepto interpretación desde el canto.....	25
1.6.6.4 El concepto interpretación desde la danza	26
1.7. Autores y posturas.....	27
1.7.1 Autores desde la música	27
1.7.1.1 Jaques-Dalcroze	27
1.7.1.2 La Rítmica.....	28
1.7.2 Autores desde el teatro	29
1.7.2.1 Vsévolod Meyerhold.....	29
1.7.2.2 Teatro físico y sus características	31
1.7.2.3 Bertolt Brecht.....	32
1.7.2.4 El efecto de distanciamiento	33
1.7.2.5 Construcción de personaje	34
1.8 Marco Metodológico	35
Capítulo II: El inicio de la Creación	38
2.1 Composición de la escena	38
2.2 Aportes de los autores	42

Capítulo III: Sistematización de la experiencia de Creación del personaje a partir de los elementos rítmico-melódicos	44
3.1 Estudio del monólogo y grabación del <i>Tango del Pabellón</i>	45
3.2. Propuesta dramática de la escena.....	48
3.2.1 El personaje en situación	48
3.2.2 El distanciamiento en la escena.....	54
Capítulo IV: Desarrollo del análisis de la escena: el personaje y las características que se derivan del mismo para la creación.	55
4.1 Secuencia de Movimiento	55
4.2 Afectación de pensamiento y corporalidad	57
4.3 Secuencia Coreográfica.....	58
Capítulo V: La voz hablada y la voz cantada: configuración de la propuesta interpretativa.....	59
5.1 El texto hablado y texto cantado	59
6. Conclusiones	64
7. Referencias bibliográficas.....	66
8. Anexo.....	68
8.1 Monólogo	68

Índice de Tablas

Tabla 1 Comparación voz hablada y voz cantada	19
Tabla 2 Expresión del tiempo y su indicación metronómica	42
Tabla 3 Tiempos del Texto hablado y cantado.....	46
Tabla 4 Momentos y puntos de giro del texto	48
Tabla 5 Figura y duración de notas musicales.....	51
Tabla 6 Acciones Interpretativas del texto	61

Índice de Figuras

Figura 1 Ejemplo de partitura en 4/4.....	51
Figura 2 Partitura rítmica de acciones.....	52

Índice de Fotos

foto 1 Velma	72
foto 2 Velma 2	72
foto 3 Velma 3	73
foto 4 Apuntes Bitácora	73
foto 5 Apuntes Bitácora	74
foto 6 Apuntes Bitácora	74

Introducción

Esta investigación surge del impulso por explorar las herramientas rítmico-melódicas gracias al aprendizaje obtenido en los semestres cursados de la Licenciatura de Artes Escénicas en el Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad de Cali, teniendo como objetivo demostrar elementos rítmico-melódicos para la creación de personaje en un ejercicio escénico; abriendo nuevos caminos a nuevas investigaciones que permiten realizar un aporte al campo actoral desde el campo musical.

El estudio se apoya a partir de autores como Jaques Dalcroze, Bertolt Brecht y Vsévolod Meyerhold, la rítmica, el distanciamiento y la biomecánica respectivamente. Además de estos autores, la investigación se fundamenta en las definiciones de los conceptos musicales que abarcan las herramientas rítmico-melódicas tales como: ritmo (tempo, compás, pulso, métrica) y melodía (afinaciones, tonalidades, volumen, cualidades del sonido). Dentro del concepto teatral, el ritmo se funde a lo que el actor/actriz construye en escena (ritmo del personaje, formas de movimiento) y lo melódico se arraiga al trabajo de la voz (tono, afinación, pronunciación, acentuación, pausas).

Este proceso se divide en cinco capítulos, el primer capítulo explica el planteamiento del problema, justificación, objetivos generales y específicos, antecedentes, marco contextual, marco conceptual, autores y posturas, finalmente marco metodológico. El segundo capítulo muestra el inicio de creación en composición de la escena y el aporte de los autores aplicados; en el tercer capítulo expone la creación y estudio del texto dramaturgico, además de la canción en versión libre del Tango del Pabellón; el cuarto capítulo muestra el desarrollo del análisis de la escena, el personaje y las características que se derivan del mismo; y en el quinto capítulo la configuración de la propuesta interpretativa entre la voz hablada y la voz cantada. En todos los capítulos se despliegan las herramientas rítmico-melódicas, conceptualizaciones y sus distintos usos.

Capítulo I: Contextualización del proyecto

1.1 Planteamiento del problema

Esta investigación apunta a crear un puente de conexión entre las herramientas rítmico-melódicas de la música y la creación del personaje *Velma* de un fragmento llamado *Tango del Pabellón* en versión libre, tomando como referencia principal la película *Chicago* (2002).

Tango del Pabellón es una pieza del musical de *Chicago* con música compuesta por John Kander y letras escritas por Fred Ebb. El espectáculo está basado en la obra teatral homónima publicada en 1926 por la periodista Maurine Dallas Watkins, a partir de los crímenes reales que ella misma había cubierto para el *Chicago Tribune*. La historia es una crítica a la corrupción del sistema judicial y al concepto de criminales estrellas.

Tango del pabellón es un espectáculo que ha cruzado el mundo entero con exitosos resultados con los cuales ha hecho crecer la forma en cómo el teatro musical impacta en los escenarios y cómo el trabajo actoral y vocal impacta en el actor. Ya que al realizar un musical exige un trabajo importante para el actor, donde debe incorporar voz y cuerpo, trabajo que los estudiantes de la licenciatura deberían experimentar. Incluso, los mismos cantantes o bailarines con los cuales se va a trabajar. Desde la perspectiva como investigadora dentro de la carrera de Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en actuación han sido mínimas las veces que se ha realizado un musical dentro de la Institución Universitaria implementando además herramientas (rítmicos-melódicas) que abarca la música para la construcción de este.

La versión argentina junto a Sandra Guida (actriz argentina) el 17 de enero de 2001, presenta el musical *Chicago* con la canción *Tango del pabellón*, delincuentes femeninas cantando sobre cómo terminaron en la cárcel. Teniendo en cuenta este montaje del año 2001, se quiere investigar dentro de la actuación la creación del personaje principal (*Velma*) a través de la música y elementos de la actuación analizando el resultado de este. Se aclara que el ejercicio escénico final es una nueva construcción. Se toma en cuenta algunos elementos del montaje de la muestra que la compañía argentina hace, ya que es el referente principal de esta investigación, además de la misma película *Chicago* dirigida por Rob Marshall en el año 2002.

Se explora la creación del personaje *Velma* a través de la música para el montaje del musical *Chicago* con la canción *Tango del pabellón* para así, ver el trabajo sobre la voz (hablada y cantada) y cuerpo dentro de la creación, incluyendo herramientas rítmico-melódicas de la pieza *Tango del Pabellón* de *Chicago* (2002) para la realización de esta.

La exploración de la creación como investigadora observa los elementos de la música y sus herramientas rítmico-melódicas e implementarlas en el trabajo de creación, para así ver un resultado diferente desarrollado por estos elementos artísticos.

La metodología que aborda esta investigación de creación es a través de exploraciones con elementos rítmico-melódicos que contiene el fragmento *Tango del Pabellón*, se percibe no solo el contexto y subtexto de los textos del personaje, sino que también se cuenta conceptos como es el ritmo, tempos, métricas, compás, pulsos, etc. Los cuales son elementos de expresión que conllevan a la realización de una secuencia de movimientos (acciones) para luego, incorporar voluntariamente notas musicales a cada movimiento (acción) y encontrar su único y propio ritmo, el flujo del movimiento, su tempo, etc. convirtiendo todo esto en una partitura rítmica. La parte melódica, se entiende como parte del trabajo de la voz, por esto se arraiga no solo al elemento intelectual el cual tiene que ver con la influencia que puede causar un determinado movimiento sonoro a una persona, influyendo en su estado de ánimo y demás sino, a la interpretación y el trabajo de la voz (hablada y cantada) dentro del trabajo en la escena.

Esta investigación abre nuevas ideas de trabajo con los estudiantes de actuación, danza y canto. Un comienzo para otras búsquedas escénicas en lo que refiere al género del teatro musical dentro del instituto Departamental de Bellas Artes y la Facultad de Licenciatura en Artes Escénicas.

En conclusión, teniendo en cuenta los planteamientos anteriores de esta investigación sobre la creación del personaje principal *Velma* a través de la música para el montaje de un ejercicio escénico del musical *Tango del Pabellón*; la pregunta problema es: ¿Cómo ayudan las herramientas rítmico-melódicas para la creación del personaje *Velma* del fragmento *Tango del Pabellón*?

1.2 Justificación

Al hablar sobre el concepto de construcción de personaje se tiene en cuenta que, dentro del Instituto Departamental de Bellas Artes, en sus primeros semestres de la Licenciatura en Artes Escénicas, se dan herramientas básicas que se basan en el buen manejo de los elementos actorales. Sin embargo, el elemento musical es poco, puesto que este se utiliza comúnmente para construir atmósferas y encontrar ambientes de las obras o escenas que se trabaja con los estudiantes. Para esto es importante compartir ciertos conocimientos y maneras de construir un personaje ya que, de este tema hay pocas investigaciones dentro de la universidad. Por lo que se tiene poco conocimiento sobre el cómo abordar estas herramientas musicales tales como el teatro musical con base en la construcción de personaje utilizando elementos rítmico-melódicos para su realización.

Los actores, tanto en formación como ya profesionales, requieren habilidades en los aspectos vocales, yuxtaponiéndolas tanto en el ambiente escénico como la actuación dentro del teatro. El papel que juega la música en el teatro son de ayuda para complementar la puesta en escena y maneras de creación para un personaje a trabajar. Tanto actores, bailarines y cantantes hacen un trabajo con su cuerpo y voz implementando elementos actorales y musicales, haciendo un producto homogéneo dentro del escenario. El teatro musical no maneja simplemente actuación, sino canto y baile de manera fundamental y simultánea, lo que vuelve más compleja la labor del actor-actriz en el ejercicio interpretativo.

Esta investigación indaga y explora a través de herramientas ritmo-melódicas del fragmento de la película *Chicago*, Tango del Pabellón, la construcción escénica de personajes y escenas como un referente pertinente al desarrollo de propuestas de teatro musical como para otras teatralidades que exijan destrezas características. De manera, dentro del contexto universitario de Bellas Artes la investigación propone una metodología de trabajo interpretativo que implica a actores y actrices en formación el trabajo del cuerpo-voz en lo que respecta al cantar, bailar y actuar de forma ensamblada, coherente y orgánica. Esta actividad es gran complejidad, tanto para el desarrollo de propuestas de teatro musical como para otras teatralidades que exijan estas destrezas de los y las intérpretes en la escena.

En este proceso, los actores y actrices encuentran elementos que hacen parte de la disciplina musical como: el ritmo, pulso, melodía, tempo, partituras, estructuras musicales, etc.

Al ser otro tipo de lenguaje permite diferentes espacios que existen para la creación de un personaje. Siendo esta una herramienta que permea los elementos actorales que, de cierto modo aparecen espontáneamente, sino también a los musicales. Se analiza el resultado que se obtiene por medio de la creación de personaje y las herramientas musicales rítmico-melódicas.

Cabe agregar que gracias a esta investigación se incrementa el estudio sobre el teatro musical ya que se ha explorado mundialmente en Broadway, famosos Cabaret en Argentina, montajes en Bolivia y Brasil. En Colombia se destaca MISI producciones, una de las compañías más importantes del país ubicada en Bogotá. En Cali se encuentran más de 20 grupos de teatro y ninguno de ellos se enfoca en teatro musical. Sin embargo, existen academias artísticas con enfoque principalmente en la danza, que realizan producciones de teatro musical como Free Expression, María Sandford, Casa de las Artes MCN, Academia Estudio de Actores, entre otras.

Por esto, el aporte que se hace referente al teatro es la metodología donde se experimenta e implementa el trabajo del actor, bailarín o cantante en camino para la creación de personaje. El abrir caminos de creación para el teatro musical ayuda a relacionar diferencias que se encuentran con el trabajo de voz y cuerpo en ellos (artistas). También aporta caminos hacia el trabajo del actor con base de la actuación y todo lo que conlleva esta.

Finalmente, teniendo en cuenta la falta de trayectoria que se tiene en el teatro musical y la implementación de herramientas como la música para la exploración de personajes dentro del Instituto Departamental de Bellas Artes como estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas se realiza este musical con el fragmento *Tango del pabellón* para explorar, mirar y analizar el proceso que las herramientas (rítmico- melódicas) ofrecen para la creación del personaje principal *Velma*.

1.3 Objetivos generales y específicos

Objetivo General

- Indagar en las herramientas rítmico-melódicas elementos para la creación del personaje *Velma* en el ejercicio escénico de la versión libre del *Tango del Pabellón*.

Objetivos específicos

- Construir secuencias de movimiento apoyadas en la escritura de partituras rítmicas y figuras de tiempo para la creación del personaje *Velma*.
- Explorar el uso del metrónomo para la elaboración de las secuencias de movimiento como instrumento de medición e implementación de las herramientas rítmicos-melódicas para las acciones del personaje *Velma*.
- Analizar los resultados de la exploración en el uso de las herramientas rítmico-melódicas para la construcción del personaje *Velma*

1.4 Estado del Arte o antecedentes

En este capítulo se revisa la literatura y experiencias existentes alrededor de los temas de investigación como es el *Tango del Pabellón* y la Música, se construye con investigaciones de otros autores, mostrando diferentes maneras de abordar la creación de personaje o herramientas tanto actorales como musicales para analizar qué similitudes o diferencias se encuentran.

1.4.1. Chicago, Tango del pabellón

1.4.1.1. Orígenes

Fred Ebb y Bob Fosse (1926) autores originales del musical *Chicago* publicado en 1926 y se estrena en Broadway en el año de 1975. El texto está ambientado en la ciudad de Chicago durante la época de la ley seca. Además, cabe agregar que en la época de 1924 el periódico *Tribune Chicago* cubre un artículo de la periodista Maurine Dallas donde comunicaba un asesinato, ahí se encontraba involucrada una cantante de cabaret llamada Belva Gaertner, acusada de matar a su marido (quien sería la inspiración para el personaje principal, *Velma*). Los dos autores proyectan en su obra, una crítica a la corrupción del sistema judicial y a la acogida que tuvo en los ciudadanos el término “asesino estrella”.

Como referentes para enriquecer el texto original, en la puesta en escena, se agregan dos investigaciones que hablan, primero de la película *Chicago* del año 2002 y la canción del *Tango del pabellón* encontrada de audio completo en YouTube.

Chicago (2002) del director Rob Marshall es una película con una duración de 113 minutos, ambientada en los años 20. *Chicago* se basa en hechos reales, algunos de ellos ya mencionados. Los personajes centrales de *Chicago* son Velma Kelly y Roxie Hart, dos delincuentes detenidas por crimen pasional que se encuentran en prisión esperando su juicio juntas en Chicago. Velma, una artista de vodevil, y Roxie, una ama de casa, luchan por la fama que les evite la horca. La película cuenta con 14 momentos musicales y en ellos se encuentra el *Cell Block Tango* (Tango del pabellón) interpretado por Velma y las otras reclusas.

- Tango del Pabellón, canción (2001):

Representada en una versión argentina por Sandra Guida (actriz), traducida totalmente al español ya que, originalmente su idioma está en inglés. Este audio encontrado en YouTube es un referente para saber el ritmo de las canciones y sus textos; están todos los personajes, lo cual ayuda a saber las intenciones que tiene cada una al cantar sus textos y comprenderlos. El personaje es esa parte viva del teatro ya que juega por medio de él para contar una historia, despertando sensaciones y sentimientos, haciendo que el espectador se sienta identificado en algunas ocasiones.

1.4.1.2. Entrenamiento rítmico-melódico de la actriz Dayana Ocampo para la obra “En la sombra Rojiza”

En la investigación realizada por Dayana Ocampo en el año 2018 realizó la compaginación tanto actoral como musical para fortalecer y transformar debilidades vocales y corporales del actor bajo un entrenamiento. Para Ocampo (2018) es importante una formación integral para articular las diferentes técnicas, metodologías que abarcan estos lenguajes. Ayudando al actor/actriz a evaluar sus necesidades artísticas transformando su estado creativo dentro de la escena.

En las conclusiones como investigadora Ocampo (2018) plantea que la música es una herramienta que enriquece la interpretación del actor y su dramaturgia en la escena. También concluye que el actor de cierta forma se vuelve músico porque desarrolla su sensorialidad auditiva para la escena, aunque no es músico profesional, a partir de ese elemento de la escucha es consciente de su musicalidad.

Junto a los elementos que usa la Licenciada Ocampo en la parte de actuación y la parte musical para un entrenamiento, conecta con los conceptos que utilizan en esta investigación,

porque comparte la esencia que influye la música, en este caso las herramientas rítmico-melódicas para la creación de personaje.

1.4.2. Música

Dentro del tema de la música se encuentran las siguientes investigaciones que aportan apreciando sus conceptos utilizados para la retroalimentación de la investigación.

1.4.2.1. El lenguaje sonoro como conductor de emociones expresadas a través de las artes plásticas

Esta investigación realizada por Eliana Milena Arboleda y María Teresa Vega en el año 2015 analiza por medio de la música diferentes emociones que las personas pueden expresar a través de las artes plásticas, pretendiendo así desarrollar unos talleres donde se observen los resultados emocionales a través de expresión plástica. Esto ayuda a analizar, ver y evidenciar la problemática: ¿Qué procesos emotivos genera la música en jóvenes de 15 a 18 años a través de las artes plásticas que permitan una libre expresión de sus emociones?

Esta investigación, desde la metodología práctica, es implementada para ayudar a expresar emociones. Ayuda también a conectar con creatividad para la creación del personaje la cual se realiza a través del mismo elemento, la música, con el fin de que el actor comience a expresar las emociones que encuentra en ese personaje.

El concepto principal que utiliza este referente es la música y plantea que este es el lenguaje que expresa emociones y sentimientos que transportan, al actor o actriz, a construir un mundo, sea real o imaginativo. La única diferencia que se encuentra aquí es que se concentra en las artes plásticas. Sin embargo, el elemento conductor que utilizan Eliana Arboleda y María Teresa Vega en su investigación es lo musical puesto que, es un concepto estudiado y ha dado resultados en la transición de emociones del ser humano, ayudando a este a llegar o encontrar lugares, transformando su mundo.

Dicho esto, se conecta con la información que se busca en esta investigación, refiriéndose a la utilidad y las características que se plasman al utilizar el elemento musical para que el actor viaje, construya y encuentre nuevos sentimientos para la construcción de personaje haciendo de este algo real. Cabe mencionar que no solo se trata de encontrar sentimientos, sino que esta herramienta dentro del teatro no solo sirve para ambientar, que sea algo externo, sino que pueda

contribuir a un proceso más específico como lo puede ser la partitura, la exactitud en las acciones, conectándolo a los sentimientos que puede hallar el actor, pero todo es gracias a las acciones que aparecen siendo objetivo.

1.4.2.2. ¿Se crea mejor con música o sin ella?

Este documento realizado por Chillarón, en el 2017, describe las capacidades que abarca la música para crear o encontrar historias. Usa como ejemplo a varios artistas que utilizaron la música para la creación de sus propias artes. Igualmente, da explicaciones sobre lo que científicamente pasa en nuestra mente y cómo la música nos va transformando a medida que nos hace recordar o pensar en cosas que hayamos o no vivido en nuestras vidas dejando imágenes que conectan con la historia que experimentamos.

“Es una manera de recuperar el tiempo perdido. Cuando escucho una canción no solo hago la melodía, sino que revivo las escenas que he asociado con esa canción” (Juan Villoro, 2017, pág. 1)

1.4.2.3. La música como elemento constructor del personaje en *Immortal Beloved*

Realizada por Sofía Caballines (2016), quien plantea un análisis de la música como elemento constructor para el personaje de Beethoven en la película *Immortal Beloved*, en donde demuestra que la música es un factor crucial donde el espectador entiende y construye al protagonista. El estudio está basado en la percepción que la música otorga al conjunto, provocando emociones sugeridas a través de la elección musical. Este trabajo está enfocado en descubrir y observar la relación entre la música y la construcción del personaje Beethoven. Aquí Caballines (2016) implementa una metodología donde primero hace un análisis de la creación del personaje y su contexto. Luego mira las obras donde aparecen y su finalidad, después hace un tratamiento de la adecuación de la música para ver el resultado final cómo esta obtiene cambios.

Todas las formas que se ven en esta investigación conectan de cierta forma se yuxtaponen con esta investigación porque interactúan el tema de la música y construcción de personaje. Además, se mencionan las principales funciones que tiene la música dentro de una construcción

de personaje que aportan de cierta forma a la investigación, haciéndola profunda dentro de su creación. Se encuentran nuevos aportes tanto en los conceptos musicales como en los conceptos actorales para el mundo artístico. Cierta parte de la investigación se basa en algunas obras hechas anteriormente, en otros períodos de tiempo, para ver cómo tales personas representan al personaje principal y qué música utilizan dentro de la película para obtener referentes y comenzar a reconstruir el nuevo personaje para el montaje viendo así, una nueva representación.

Entre las principales funciones de la música en el cine, asociadas a la construcción de los personajes, se hallan la descripción de conflictos, emociones y sentimientos de los personajes con el fin de transmitirlos a los espectadores, a la vez que tiene el poder de definir una época, un contexto histórico, dramático, y dar significado al desarrollo de la acción. (Caballines, 2016, p,32).

1.4.2.4. Documentación de la experiencia en la construcción del personaje Ramiro en el Aria Si Ritovarla io Guiro de la ópera cenerentola de Gioachino Rossini:

Esta investigación hecha por César Augusto Cortés Betancourt (2016), parte de los conceptos teóricos y herramientas artísticas que sirve como puntos de apoyo para este trabajo. Las herramientas conceptuales y musicales se utilizan para el análisis, la construcción e interpretación propia del personaje *Ramiro* por parte del estudiante y representado en una muestra musical (ópera). Teniendo como objetivo específico analizar de acuerdo a los elementos artísticos investigados los modelos de interpretación de la obra y el personaje hechos por otros intérpretes.

Lo que plantea esta investigación es un nuevo encuentro de construcción de personaje para una muestra musical, pero en la Ópera. Se puede ver que la música no solo sirve para ambientar o crear una atmósfera dentro de una escena, sino que tiene material para implementar en la fase de creación para el actor. Constituyendo así, nuevos conceptos sobre la música en el teatro. Esta investigación menciona las diferentes características que se ven dentro del teatro y sus cualidades al momento de realizar una puesta en escena, llámese teatro, ópera, teatro musical, etc.

El aporte que hace esta investigación es abrir campo para la realización de investigaciones propias, ver nuevos conceptos que se trabajan en la música y se aplican en el

teatro, no solo para la creación de personaje sino, para el componente dentro de la actuación y lo que la compone esta. Las diferentes formas en cómo el teatro se puede abordar desde el elemento de la música, como la creación de atmósferas, el puente de comunicación sobre sentimientos o dar información sobre la puesta en escena que se esté presentando ante los espectadores, hace que haya interés de encontrar distintas maneras de utilizar la música. No solo como una onda atmosférica y demás sino, de utilizar las técnicas esenciales y básicas de la música como el ritmo, una partitura, notas musicales, sus tiempos, etc. en pro de la creación de personaje. ¿Qué hallazgos se pueden encontrar en las herramientas rítmico-melódicas que ayuden al actor a crear un personaje siendo más preciso en sus acciones y demás características que demanda construir un personaje para la escena?

En el caso de esta investigación no se trata de utilizar la música para ambientar las escenas; sino que la música es un puente para conectar con partes internas del actor (sentimientos e intenciones) antes de llevar el personaje a escena. Todo esto teniendo en cuenta que, nunca se deja a un lado el trabajo de análisis de texto.

1.5 Marco Contextual

Esta investigación surge del deseo individual teniendo un objetivo claro de evidenciar en las herramientas rítmico-melódicas dentro del fragmento *Tango del Pabellón* de *Chicago*, elementos para la construcción de personaje en un ejercicio escénico.

Echeverry inicia en el 2012 sus estudios en la academia Estudio de Actores. En el 2014 descubre por primera vez cómo es el teatro musical y allí participa en la coreografía que hace parte del show llamado *Remember fire*. Luego, ve y escucha el *Tango del pabellón*. En ese momento comienza la búsqueda sobre qué son los musicales, especialmente acerca del musical *Chicago*. Encuentra en la película elementos arraigados al concepto de los musicales tanto en la televisión como en el teatro. El sentimiento que queda es de algún día realizarlo, ya que desde los 14 años aspira a participar en un montaje de este tipo de musicales. Así que en el 2016 comienza sus estudios profesionales en Licenciatura en Artes Escénicas. En ese momento siente que tiene las bases necesarias y sabe cómo y por dónde direccionarlo, gracias a los estudios que realiza en la universidad. Otra cosa que piensa del por qué escoger este proyecto, es porque en su universidad no ha visto la realización de una puesta en escena de teatro musical en los semestres

correspondientes a Talleres de Creación I – II- III. Por eso, ella decide participar de clases como: técnica vocal, coro, etc.

Cabe agregar que el gusto por bailar es para ella algo primordial, que le apasiona y al saber de este tipo de teatro que se mezcla con lo que estudia, es la combinación perfecta para la realización de su proyecto de grado.

Por último, aparece el reto de analizar las dos herramientas de creación de personaje y elementos rítmico-melódicos en un ejercicio escénico que, por fortuna resulta siendo una escena de teatro musical. Es para la actriz un desafío cantar, pero comprende que un actor no debe ser el mejor cantante, sino el mejor intérprete y sabe que con los dos métodos, logra, incluso cuando haya un distanciamiento por el texto cantado, percibir y sentir lo que su personaje exige.

Consecuentemente a causa de la situación de salud pública que sucede en el país y el mundo entero, el proyecto tiene grandes cambios, uno de ellos es el lugar de la práctica ya que, la estudiante-investigadora tiene en cuenta solamente las aulas que presta la universidad pero, a causa del Covid-19 y la cuarentena, se hace imposible visitar las aulas de la institución. Por esa razón, toma la decisión de realizar su práctica, entrenamiento y laboratorio junto con las herramientas aprendidas durante 9 semestres culminados y en su casa, específicamente su cuarto personal y en espacios que presta la fundación Aescena. Además, esto hace que se tenga un proceso más enriquecedor. Además, que está acompañada de un asesor musical por la falta de conocimiento en el área de la música.

Otro punto es que, Bob Fosse comparte un texto musical abundante en emociones y variedad de personajes, donde tiene gran generalidad en la creación, incluso en la sonoridad de sus textos hablados. Fosse toma el teatro musical desde sus propias inseguridades, siendo uno de los grandes pioneros de este género, en la época. Fosse se destaca por las características definidas de su práctica, ya que, crea y desarrolla sus obras, basado en la ambigüedad sexual y la corrupción, dando su punto de vista frente a situaciones que le detonan gran pasión o gran tristeza y enojo. Por tal, se escoge el texto por la riqueza interpretativa que permite. Al igual, el reto actoral que trae consigo un musical.

1.6 Marco Conceptual

Este capítulo define los conceptos de Teatro Musical, interpretación, personaje, elementos del lenguaje musical, ritmo y melodía, partitura, voz, desarrollado por diferentes autores y posturas tanto del medio teatral como el musical como son Jaques Dalcroze, Meyerhold, Bertolt Brecht, etc. Que son de ayuda y guía para la investigación, creando así elementos que gracias a la música y el teatro tienen para la creación del personaje *Velma* dentro del fragmento *Tango del Pabellón*.

1.6.1 Teatro Musical

Se tiene en cuenta que el musical o “teatro musical” es un género teatral, en donde la acción se desenvuelve en varios aspectos, tales como: los momentos hablados, cantados y bailados. Es una práctica en la cual, se combina la musicalidad, el diálogo y el baile, este último, como movimiento estilizado del actor. El musical remonta sus orígenes a varias fuentes teatrales del siglo XIX, incluida la opereta, la ópera cómica, la pantomima, el minstrel show, el vodevil, cabaret y el género burlesco.

1.6.1.1. Ciclo Histórico.

1.6.1.1.1. Antigua Grecia.

Mediante actuaciones corales honraban a los dioses utilizando el diálogo, canciones y bailes como herramientas narrativas.

1.6.1.1.2. Romanos.

Utilizaban las mismas herramientas que en la Antigua Grecia, pero las adaptaron a sus necesidades. Fueron pioneros en colocar virutas metálicas en sus zapatos para hacer pasos de baile audibles.

1.6.1.1.3. Edad Media.

Aparecieron trovadores y artistas itinerantes ofreciendo canciones populares y comedias circenses simples hasta que en el siglo XII-XIII la iglesia católica desarrolla dramas litúrgicos musicales para que su doctrina tuviera acceso a poblaciones analfabetas.

1.6.1.1.4. Siglo XV, Commedia Dell arte.

No utilizaron guiones, sino que improvisaban por medio de personajes la actuación con bromas populares, referencias o acontecimientos, caracterizándose como humor bufonesco.

1.6.1.1.5. Siglo XVII.

Surgió en Europa (Venecia) las primeras óperas barrocas en las que se combinaba la comedia con elementos trágicos. Estas consolidaron las óperas serias que dominaron Italia hasta finales del siglo XVIII.

1.6.1.1.6. Siglo de las luces.

En Francia apareció la gran ópera que disfrutó de una popularidad generalizada, pues fue el único país a parte de Italia, que desarrolló su propia tradición operística. Incluía un primer acto breve, una versión completa de la obra, y una pieza final corta.

Durante este periodo se desarrollaron tres géneros diferentes de teatro musical: la ópera cómica, con un estilo compositivo divertido y fuertes dosis de romance, que, además, fue la precursora de la operetta; la pantomima, que incluía canciones y diálogo, baile, mímica, acrobacias y payasos, y eran extremadamente populares; y las óperas de baladas, que utilizaban baladas populares y arias operísticas existentes.

Asimismo, durante este siglo acontecieron los primeros indicios de teatro musical en Inglaterra, Alemania, Austria-Hungría y Francia.

Aunque el teatro musical está estrechamente relacionado con la forma teatral de la ópera se diferencian por ciertas razones: los musicales se enfocan en el diálogo hablado, incluyen más baile (secuencias coreográficas, coreografías, números dancísticos) como parte esencial de la narración y por último utiliza géneros y estilos musicales más populares.

De acuerdo con el conocimiento histórico del Teatro Musical como género, su significado y sus implicaciones artísticas, se puede aprovechar y abrir el campo de conocimiento de este género. Al profundizar el Teatro Musical dentro del Instituto Departamental de Bellas Artes los estudiantes de las Artes Escénicas pueden acercarse y tener la experiencia ayudando a desempeñar y fortalecer las dos herramientas del trabajo actoral, la voz y el cuerpo. Se puede tener como experiencia nuevos montajes donde desarrollen el canto, la danza y la actuación,

encontrando así maneras de evolucionar en el arte escénico, convirtiéndose en una actriz/actor interdisciplinar.

Los actores deben buscar la música de los cuerpos, teniendo en cuenta que el cuerpo es una especie de clave musical. (Grimoldi, 2013).

1.6.2 Los elementos rítmico-melódicos

A continuación, se ponen a consideración los conceptos de ritmo y melodía. Para esta investigación los aspectos rítmicos y melódicos ayudan al desarrollo y la articulación de la voz y el cuerpo del actor para la aplicación en lo que corresponde el momento escénico. Dentro de los elementos musicales, tanto el ritmo como la melodía y la armonía ayudan a optimizar, fortalecer y concientizar estos canales expresivos ya mencionados.

Cabe mencionar que, no se va a tener en cuenta el concepto de armonía dentro de la investigación, aunque claramente puede encontrarse en los experimentos de partitura y/o secuencias de movimiento, ya que dentro de la música su significado es la parte que regula la relación sonora entre una melodía y su acompañamiento. La armonía es una poderosa herramienta en manos del compositor para darle mejor cuerpo o sustancia a la música.

Por lo tanto, se enmarca la importancia del concepto ritmo y melodía ya que, para un actor/actriz estas dos ideas operan y administran en el cuerpo una consciencia para poder establecer ciertas direcciones en diferentes velocidades o duraciones, es decir que el actor puede desarrollar la coordinación y la exactitud dentro a lo que se refiere como acciones, descubriendo su sentimiento rítmico para la escena y claramente para su personaje.

1.6.2.1. Ritmo en la música.

¿Qué es el ritmo? Según la Real Academia Española (RAE, 2020) esta palabra se reparte en dos significados, uno de ellos va arraigado a la música y significa la proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical. El segundo significado, según a nombre masculino, es el orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas.

El ritmo abarca: el compás, subdivisión del tiempo, usando un numerador (que indica la cantidad de pulsos por compás) y un denominador que indica la fracción correspondiente a la división de la figura que ha de servir como unidad básica de pulso. (Eluort's, 2020).

Dentro del concepto ritmo, se encuentran varios elementos arraigados, tales como: pulso, tempo, acento, métrica y compás. El pulso es la herramienta que permite la medición del tiempo (golpe), encontrándose en específico o no en una canción variando las dinámicas de la velocidad; el pulso es representado en la figura musical como negra, teniendo en cuenta que su valor de pulso es de 1 tiempo.

El tempo es la velocidad que se ejecuta en la música, marcando la rapidez con la cual debe ir el pulso, la métrica expresa en unidades métricas la manera de medir el tiempo de los compases, se centra en los acentos de un sonido, en este caso los acentos del fragmento *Tango del Pabellón*, que se dividen en cuatro cuartos (4/4). Con esta métrica cada cuatro pulsos es fuerte haciendo referencia la medida del tiempo para volver a iniciar.

Por último, el significado del compás es la medida del tiempo donde se escribe la música que establece la estructura métrica, estos son agrupadores del tiempo donde se desarrolla el ritmo.

Teniendo en cuenta el concepto de ritmo en la música dentro del laboratorio, este abarcaría el momento de creación en la secuencia de movimiento; encontrando así el pulso, la métrica, el compás del cual el personaje va a estar arraigado. Esto quiere decir que, gracias a la ordenación de movimientos controlados y medidos, se puede encontrar la forma en la cual el personaje se mueve, su ritmo dentro de la escena, su corporalidad desde las acciones. Todo arraigado desde el estudio de la métrica que abarca el fragmento *El Tango del Pabellón* y de otros instrumentos como el metrónomo que mide de manera exacta el tiempo según las pulsaciones a escoger.

1.6.2.2. Ritmo en el teatro.

Según Trancón (2006) “el ritmo es el resultado, no sólo de la velocidad o duración de las acciones, sino de la duración y sucesión de las pausas entre los movimientos, las palabras, los gestos y las partes en que se divide la obra”. (p.399).

En el teatro, como en la poesía, el ritmo no es un ornamento exterior que se añade al sentido, una expresividad del texto. El ritmo constituye al ritmo del texto. Es una forma melódica y expresiva de decir el texto.

Dentro de esta investigación, lo que se quiere encontrar es el ritmo del personaje para su creación partiendo de la acción que va encontrando a medida del estudio del texto y su análisis para luego, darles una partitura gramatical a las acciones halladas y visualizar el ritmo del actor (cuerpo) en escena y su melodía (voz).

1.6.2.3. Melodía.

En teoría musical la melodía, también llamada un tono, una voz o una línea, es una serie de eventos lineales sonoros o una sucesión, pero no una simultaneidad como es el caso de los acordes. Consiste en una sucesión de notas con sentido musical que difieren en altura y duración. (Eluort's, 2020), *Elementos de la música*.

La melodía es una sucesión de sonidos que conforman una frase. Por lo general, es esta frase la que recordamos de una pieza musical y la que con frecuencia tarareamos para evocarla. En la forma musical la melodía son las notas (sin palabras) que realiza la voz cantante cuando recita el texto. (Arango, 2009) *Música/cine: variaciones sobre un mismo tema*.

Según Copland (1994) es la sucesión de un grupo de sonidos con sentido propio que se presenta en una frase o idea musical. La melodía viene siendo lo segundo más importante que el ritmo. La melodía es la sucesión de un grupo de sonidos con sentido propio que presentan una frase o idea musical. En un compás puede verse de forma lineal-horizontal y esta es la que se nos queda sonando en nuestra mente luego de escuchar una canción. La melodía viene siendo lo segundo más importante después del ritmo. En el ser humano según Copland, tiene el efecto de tocarlo sensiblemente, conmoverlo, es por esto que, si el ritmo va unido al movimiento, la melodía se asocia con la emoción.

Dentro de esta investigación, la melodía dentro del ejercicio escénico va arraigada al momento de expresar la voz hablada y la voz cantada dentro del fragmento *Tango del Pabellón* en su versión libre. Esto, para observar el trabajo que las herramientas rítmico-melódicas aportan al trabajo de creación. También cabe mencionar que la melodía tiene que ver con la fluidez que

se puede observar al momento de una muestra final obteniendo una calidad expresiva que se pueda comprender en su totalidad.

Dentro de la investigación de Dayana Ocampo, *Entrenamiento rítmico-melódico de la actriz Dayana Ocampo para la obra "En la sombra Rojiza"*, se menciona todo lo que refiere a la melodía del actor. En este caso nombra a Stanislavsky, donde pronuncia que para él la palabra es música, en donde todo lo que conlleva decir un texto es melodía porque la palabra también es acción y por medio de ella podemos crear imágenes internas del personaje, sentimientos, deseos, sensaciones, etc. y no solo para el personaje sino para el espectador, de forma visual y auditiva; todo es un complemento. Teniendo en cuenta la melodía en el actor, este debe tener en cuenta las pausas, acentuaciones, la dicción, proyección y pronunciación de una manera adecuada que haga conexión con el cuerpo, obteniendo una fluidez en el escenario para el espectador pueda obtener una comprensión durante la obra o ejercicio escénico.

1.6.2.4. Melodía en el teatro musical.

Es el medio expresivo para dar más teatralidad a la obra del Teatro Musical. Esta necesidad de expresividad lleva a que el fraseo de las letras deba ser claro y ligado, de forma que la finalidad de las frases este claramente dirigida a la expresión de las letras y no de la música. Por ejemplo, en la Opera, en donde el Legato (puede definirse como una serie de vocales sostenidas con una interrupción mínima para las consonantes) obliga a los cantantes a mantener unir las letras a la música, disminuyéndole la importancia a la expresión de las consonantes y concentrándose en mayor medida en la explotación de las vocales. "El canto en el Teatro Musical está enfocado hacia la actuación y el teatro, por lo que la vocalización debe ser tanto exagerada, pero a la vez natural, como la voz hablada, para que el público entienda el texto". (López, C, 2009, p.10).

Teniendo en cuenta el concepto de melodía, dentro de la investigación, está ligado al momento de encontrar la melodía con que habla y canta el personaje; el cantar no solo trata de decir las palabras con el ritmo de la música, que en este caso sería *Tango del Pabellón* en versión libre, sino que cada palabra junto con su corporalidad, formen una melodía.

Como se ve anteriormente, la melodía en el teatro musical lleva a que el fraseo de las letras deba ser claro y ligado, de forma que la finalidad de las frases este claramente dirigida a la expresión de las letras y no de la música.

1.6.2.5. *Melodía en la música.*

Dentro al concepto de melodía en la música se encuentran como principio el trabajo con la voz, por tal razón, se encuentra descritos del significado de la voz y las diferentes maneras de llevarlas a cabo como lo son la voz hablada y la voz cantada.

1.6.3. *Voz*

La voz se ha convertido en el modalizador extremo del conjunto del texto; el colorido de la entonación, su facultad de ligar lo verbal y lo no verbal, lo explícito y lo implícito, la convierten en “la expresión fónica de la evaluación social”. Mercedes, (2011), *Expresión corporal- teatro*, Uruguay.

1.6.3.1. *Voz hablada.*

Según afirma Cerinza (2016):

La voz hablada consiste en la capacidad de comunicarse a través de sonidos articulados. Esta capacidad no se da en un solo órgano, ni en un lugar específico, sino que es el resultado de la acción simultánea de una serie de aparatos y sistemas del cuerpo humano (digestivo, respiratorio, auditivo, sistema nervioso central y periférico, etc.) que en su función individual difieren de la fonación. (p.21)

1.6.3.2. *Voz cantada*

Dentro de la investigación *La voz: extensión invisible del movimiento* Cerinza, (2016) afirma lo siguiente: “En la voz cantada es aún más evidente la intensidad o amplitud, tono o frecuencia, y timbre o composición armónica puesto que todas estas características se exageran y se controlan para generar melodía”. (p.24).

Tabla 1 Comparación voz hablada y voz cantada

Parámetros	Voz hablada	Voz cantada
Altura	Poco precisa	Muy precisa
Duración	Mayor importancia de las consonantes que las vocales	Mayor importancia de las vocales que de las consonantes

Timbre	Aunque es necesaria una colocación y una buena utilización de los resonadores, no hace falta una precisión	Es necesaria una perfecta colocación y utilización de los resonadores.
---------------	--	--

Fuente: (Cerinza, 2016).

1.6.4. Los elementos del lenguaje musical.

En el siguiente apartado se permite proporcionar elementos conceptuales en cuanto a los elementos del lenguaje musical que son funcionales al propósito investigativo, desde el punto de vista musical y el punto de vista escénico.

1.6.4.1. Partitura en la música.

A lo que refiere Manuel Carra (1998) plantea que:

La partitura no es la obra, aunque la obra esté en ella representada, o, más bien, cifrada. No es sino una hoja de papel llena de signos convencionales y de indicaciones complementarias que, por lo pronto, viene a ser algo así como un manual de instrucciones; esos signos, esos símbolos, con el complemento de algunas palabras de significación más o menos estereotipada, nos remiten a una serie de acciones que tenemos que realizar y, hasta cierto punto, la forma en que han de realizarse tales acciones. (p.10).

El uso del concepto partitura dentro de esta investigación para la creación de personaje se encuentra arraigada en los momentos coreográficos y no coreográficos, los desplazamientos que encuentra la actriz para el personaje. Es el recorrido de cada acción y movimiento de las situaciones que se encuentra *Velma*.

Tomando en cuenta que el ejercicio escénico como teatro musical se comprende que este tiene una parte dancística, el cual hace parte del concepto partitura. Se debe ser consciente de cada movimiento, cada acción, cada gesto y que, al realizarlo de seguido, al momento de la muestra total como ejercicio escénico, pueda verse una sincronía de esa partitura. Esta partitura no es solo de signos musicales o una hoja de papel llena de indicaciones, sino la fluidez y la conexión de cada movimiento comprendiendo y precisando cada uno de ellos.

1.6.4.2. Partitura en el teatro musical

En el teatro musical la partitura es uno de los elementos importantes ya que, es la que contiene las letras de las canciones, la música que la acompaña y la música para otros momentos de la obra. Estrada, S, (2016).

1.6.4.3 Secuencia de movimiento

Dentro de esta investigación la secuencia de movimiento abarca un papel significativo ya que, su significado como concepto refiere a una serie de acciones que tiene como objetivo recrear “una construcción corporal de ideas o formulaciones escénicas de corte situacional”. (Gómez, J y Ríos, P, 2018, p. 70). Donde contengan un punto de inicio, un punto de desarrollo y un punto final.

Según el artículo *De la partitura a la acción; de la acción a la partitura. Aportes de la gramática musical a la construcción de una gramática escénica*. Gómez y Ríos expresan lo siguiente: “Detenerse en la construcción de la acción, en el origen del impulso y en su finalización; las microacciones contenida en la acción general ejecutada por el actor es lo que se indaga y analiza en el ejercicio actoral” (p. 68).

Esto quiere decir, que el aplicar una secuencia de movimiento para un trabajo escénico ayuda al actor/actriz a encontrar dentro de las construcciones de acciones el origen de cada impulso hasta su finalización. Además, dentro de esta investigación para la creación de personaje, es un apoyo para el orden y la codificación del lenguaje corporal al contexto que se trabaja dentro del monólogo al igual que el trabajo del comportamiento y líneas de pensamiento del mismo personaje (*Velma*). Como finalidad se obtiene una organización no solo en lo técnico sino en los efectos comunicativos y sobre todo sensoriales para la creación escénica.

1.6.5. El Personaje

Para la construcción de un personaje se toma a Stanislavsky, por ser el fundador de un estudio profundo sobre este, aunque no es el único en el cual nos podemos basar. Dentro de este apartado se tocan algunos conceptos, según Pavis, sobre el personaje y los distintos métodos. Asimismo, para esta investigación se encuentra funcional los postulados de Brecht que serán tocados más

adelante. La descripción del significado de personaje es funcional para los fines investigativos del proyecto.

Según la RAE (2021), el significado de personaje es un personaje de distinción, calidad o representación en la vida pública, también es cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica.

En el teatro, según Pavis (1998) el personaje acepta de buen grado adoptar los rasgos y la voz del actor, de tal manera que no parece que ello deba crear problemas. Sin embargo, pese a la evidencia de esta identidad entre un ser vivo y un personaje, el personaje sólo fue en sus orígenes una máscara (una persona) que correspondía al papel dramático en el teatro griego. De tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana.

Así pues, según estos significados de la palabra personaje, se abarca dentro de esta investigación que, más que un ser representado es poder encontrar en él una precisión sabiendo el porqué de sus acciones e intenciones gracias a la música como las herramientas rítmico-melódicas, también sus movimientos, su tempo, su velocidad, su voz, etc. porque el personaje se complementa gracias a la voz, sus emociones, sus intenciones con motivos y no solo un ente diciendo cierto texto.

1.6.5.1. Desde el punto de vista Brechtiano

Para Brecht según Mila, (2013) en *La técnica de Bertolt Brecht* dice lo siguiente:

El personaje no es un ente aislado sino la sumatoria de sus relaciones con los otros personajes y con el entorno circundante. El personaje se compone de dos partes; y el actor es una de ellas. La otra es el personaje del autor, tal y como está propuesto en el texto. Para Brecht el actor debe estar en desacuerdo con el autor, pero en un desacuerdo objetivo; del estudio del texto deben resultar objeciones concretas y específicas que le ayudarán a encontrar los gestos y las intenciones del personaje; lo cual incluirá en su forma de relacionarse con el entorno. El personaje es una unidad concreta en evolución que no representa un individuo. Representa a cualquier persona en una determinada situación. Sacado de la página web: Blogspot (consultado 14.04.2021)

El distanciamiento de los personajes es fundamental dentro del teatro épico ya que su intención no es revelarnos el alma interna ni la psicología de los personajes sino poner en el

punto de mira del espectador las relaciones y los problemas sociales que surgen entre esos grupos. Al espectador se le muestra la estructura social de los personajes en la cual son explotados, beneficiados o liberados.

En el musical *Tango del pabellón*, los personajes *Velma* y las otras cinco reclusas (*Liz, Annie, June, Hunyak* y *Mona*) tienen características fijadas por el autor las cuales se diferencian una de la otra. Sin embargo, dentro del ejercicio escénico que plantea en esta investigación, se lleva a cabo la interpretación solamente del personaje *Velma Kelly*. Por esa razón se decide crear un monólogo puesto que el texto original del personaje *Velma* es muy corto. Este nuevo texto sigue haciendo un estudio más profundo del personaje conociendo más sobre ella y sus acciones dentro de la historia. Al implementar el distanciamiento de Brecht se encuentran caminos para derivar la creación del personaje y trasfondo de este.

1.6.6. La Interpretación

El concepto de interpretación es parte fundamental para un actor/actriz a la hora de interpretar un texto, ya sea hablado o cantado, como es en este caso. El interpretar según la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB, 2020) es una actividad que proporciona herramientas necesarias para interpretar un texto y/o piezas dramáticas, como son las técnicas básicas de la voz y expresión corporal, la concentración, la lectura y el análisis de textos teatrales. Además, menciona la construcción del espacio dramático y la capacidad para improvisar.

El texto del monólogo y el fragmento del *Tango del Pabellón* creado por la investigadora e intervenido por la asesora, son puntos de estudio para la búsqueda de interpretación en el personaje. Cabe agregar que siendo parte del teatro musical el significado de interpretación desde la música, del canto y la danza son otros conceptos que se encuentran dentro de este apartado.

Interpretar es el hecho de que un contenido ya dado e independiente del intérprete, es “comprendido” o “traducido” a una nueva forma de expresión. *Wikipedia*, (2021).

1.6.6.1. El concepto interpretación desde el teatro

Según el texto de *La interpretación Teatral* de Autores y Locutores (2015):

Es la herramienta necesaria que ayuda al actor/actriz a la caracterización o representación de un personaje, ya que, este debe conocer todo acerca del personaje que va a interpretar, saber por qué

es relevante en la trama, a través de sus acciones y emociones, creando situaciones durante la representación. Para que de esta manera el intérprete pueda realizar una interpretación, acercándose y entendiendo al personaje, para que la actuación sea verosímil. Sacado de la página web: Autores y Locutores (consultado 20.04.2021).

Según la RAE (2020) interpretación significa explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto; explicar acciones, dichos sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos; Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad; y, por último, representar una obra teatral, cinematográfica, etc. (*Real Academia Española*).

El caso de esta investigación y según los significados de la RAE (2020) estas se yuxtaponen con los procesos que lleva un actor/actriz al momento de la interpretación ya que, el actor busca darle sentido y verosimilitud a lo que está trabajando llámese texto, obra teatral, cinematográfica, etc. Encontrando las acciones de dichos sucesos que plantea en el texto trabajado para finalmente representarlo.

Este apartado del documento se centra en la búsqueda de los conceptos que contribuyen al ejercicio interpretativo del personaje *Velma*, en lo correspondiente a las acciones, las emociones en las diferentes etapas del personaje durante la representación, teniendo en cuenta el campo actoral y el campo musical (danza- canto).

1.6.6.2. *El concepto interpretación desde la música*

Según Orlandini (2012) dice lo siguiente:

Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales. El intérprete musical es ciertamente un creador, ya que es a través de su lectura especializada de la gramática musical expresada en partitura y figuras musicales que lo convierte en una expresión sonora audible en uno o más instrumentos musicales, pues sin su aporte vivo la música sencillamente no existe en la realidad, sino que solo en el papel y en el cerebro del intérprete. En la interpretación musical, como en la actuación teatral, es el ser humano o el grupo de ellos los que hacen esa única versión de una obra. (p.77-79)

“La interpretación de un musical (teatro) es responsabilidad de su equipo creativo, que incluye un director, un director musical, generalmente un coreógrafo y, a veces, un orquestador”

(Promoción Musical, 2020). Esto refiere dentro de la investigación al momento de creación de las secuencias de movimiento, ya que se tomarán figuras musicales y estas son representadas corporalmente a través de acciones encontrando ritmo y sentido a cada una de ellas.

1.6.6.3 El concepto interpretación desde el canto

El concepto interpretación en el canto va más allá que solo decir palabras lindas, según la página web *Yocanto* (2020) el cantar es transmitir, es un acto de comunicación entre el intérprete y el receptor a través de la voz cantada. Igualmente, así como la interpretación de un texto en una obra de teatro debe haber antes un estudio previo, saber de dónde viene la obra, el año en que fue escrita, buscar los subtextos de las palabras, autor, significado de palabras, etc. Así mismo es dentro del concepto musical desde el canto. El artista expone un mensaje, el mensaje de la canción en este caso, se encuentra dentro del fragmento *Tango del Pabellón*.

La interpretación según la página web *Yocanto* (2020), trata de una asignatura en la que se aprende cómo trabajar todos los elementos de la canción (música, texto y voz) y valorar la importancia de ellos en su conjunto. El intérprete cantante debe conocer el lenguaje corporal (su instrumento) además de los lenguajes textual, musical y escénico.

“Uno de los elementos más importantes del Teatro Musical, es la música, como bien lo ha incluido su nombre, pues esta es el mecanismo de elección del compositor o autor de la obra, para comunicar una idea, situación o sentimiento” (López, 2009). Hacer una buena interpretación musical requiere de un estudio, un análisis de la pieza, conocer su forma, acordes, cómo está construida, su contexto, saber el estilo musical, comenzar a vivir, sentir las emociones y situaciones que se describen siendo al final un intérprete intermediario entre la música y el oyente. Comprendiendo las diferencias que hay en el momento de utilizar la voz hablada y la voz cantada, son dos interpretaciones, cada una con intenciones diferentes.

Teniendo en cuenta el significado de interpretación desde el canto, dentro del Teatro Musical que conlleva la investigación, se hace referencia al trabajo de voz hablada y voz cantada. Por lo que se encuentra que las diferentes maneras de comunicación para encontrar los lenguajes tanto textuales, musicales, escénicos, de la voz y del cuerpo del personaje *Velma*. En el ejercicio escénico del fragmento *Tango del pabellón* se implementan los elementos rítmico-melódicos lo que ayuda a enriquecer el arte del actor. Esto genera una organización y

potencializa el desempeño actoral a través del ritmo y el canto. La interpretación debe estar presente todo el tiempo, incluso, cuando el texto cantado, aparece, logrando que el distanciamiento no desplace la acción, ni la intención que el texto o situación exprese.

1.6.6.4 El concepto interpretación desde la danza

La interpretación en la danza tiene posibilidades comunicativas, creativas y sociales que derivan de la expresión corporal. Según Cuellar (1996), delimita conceptualmente el término danza como un lenguaje del cuerpo y a la vez una actividad psicomotriz que combina armoniosamente en el espacio movimientos que una audición musical crea y ordena. Para esta autora, la danza es un arte y una forma de expresión por medio del movimiento. El movimiento danzado alcanza objetivos como la creatividad, expresa o aporta algo a lo que se quiere llegar a informar o interpretar, permitiendo así crear o dotar un estilo propio que en este caso sería para el personaje

Además, la interpretación en la danza según la página web *danzarebeca* (2018) nace del movimiento y este está conectado con la respiración; de ahí se conecta con la emoción y el ritmo. “Las técnicas de improvisación de la danza, ofrece herramientas, como el reconocimiento del principio, nudo desenlace de una acción; la calidades y cualidades de movimiento que conducen a la creación de personajes, etc.” Sacado de la página web: Danzarebeca (consultado 20.04.2021).

Aquí se hace referencia a la investigación dentro del proceso que se obtiene al momento de experimentar con el estudio rítmico del fragmento *Tango del Pabellón* y la creación de la secuencia de movimiento ya que, se logra encontrar el ritmo del personaje, sus movimientos corporales, que conectan con las emociones y ritmos al momento de cantar y bailar. Interpretar el texto sin cantar, con los ritmos, los movimientos son diferentes a la interpretación de textos cantados.

Según la Academia de danza (2020): “La interpretación va unida a toda creación desde el propio movimiento corporal. Esto surge en el instante que se comienza a crear. Es desde el inicio. Es inseparable”. Teniendo en cuenta la danza contemporánea según Abancini (2018) en su investigación *El movimiento del teatro físico como creador de concepto en la escena contemporánea*, esta contiene un nuevo código de expresión que conduce el cuerpo sobre el

extremo de la biomecánica, ayudando a liberar energía retenida con movimientos impulsivos dentro de un ambiente teatral que lo estimula al hecho escénico (teatro físico), construyendo así atmósferas cinéticas, conceptualizándolas como la combinación de movimiento, espacio, tiempo e interpretación.

El cuerpo que entiende que no todo depende de su voluntad, el cuerpo que se deja mover por la fuerza de gravedad es un cuerpo entregado al movimiento. Bailar es, en definitiva, dejarse caer, es la combinación de estas dos ideas (dejarse y caer). En medio de la caída está la danza. (Condró, 2006, p.33).

Junto a esta cita, se hace referencia al momento en que el cuerpo se deja llevar por el ritmo del fragmento *Tango del Pabellón* realizando acciones que se dejan “caer” o que son impulsadas por la energía que se genera en el cuerpo gracias a la sonoridad todo en pro de la construcción de personaje y de la composición escénica que conlleva el Tango del Pabellón.

1.7. Autores y posturas

En este apartado se encuentran 3 autores principales para esta investigación, entre ellos Jacques Dalcroze, Meyerhold y Brecht; cada uno con su propio método que para este proceso de creación se adapta al proceso con las herramientas rítmico-melódicas para la creación de personaje y la realización final del ejercicio escénico.

1.7.1 Autores desde la música

En este apartado se encuentran autores desde la música que complementa el estudio para la investigación, el principal autor es Jaques Dalcroze, quien explica el concepto de la rítmica donde aplica los elementos como el ritmo para impulsar el movimiento a un aprendizaje expresivo.

1.7.1.1 Jaques-Dalcroze

Emile Jaques Dalcroze, compositor y pedagogo musical nacido en Suiza según Barrios (2021) afirma lo siguiente:

Es uno de los impulsores de la utilización del movimiento como medio de aprendizaje tanto musical, como expresivo, desarrollando un método pedagógico, llamado Rítmica. El cual es un medio de aprendizaje del sentido musical por medio del ritmo corporal dándole importancia al

movimiento del cuerpo, se basa en tener primero “la vivencia musical” a través del cuerpo y después la comprensión musical a través del intelecto. Sacado de la página web: *lamusicoterapia* (consultado 16.04.2021).

El Método Dalcroze se basa en la coordinación entre los sonidos y los movimientos, de tal modo que la actividad corporal sirva para desarrollar imágenes mentales de los sonidos. Trabaja simultáneamente la atención, la inteligencia, la rapidez mental, la sensibilidad y el movimiento a través de ejercicios melódicos, de movimiento, improvisación, instrumentos intercalados entre sí y una relajación final, oponiéndose a la ejercitación mecánica del aprendizaje de la música. Según Barrios (2021) habla sobre Dalcroze y el objetivo de la educación que según este autor debería ser y es la siguiente: “Hacer que el hombre pase el consciente al inconsciente o viceversa y establezca armonía entre ellos” Sacado de la página web: *lamusicoterapia* (consultado 16.04.2021).

Así pues, se caracteriza porque su objetivo es desarrollar el oído musical, los sentidos melódicos (esto va relacionado al desarrollo vocal), tonal y armónico a través de ejercicios que combinan el movimiento físico con audio perceptivo, controlando así, las energías en el tiempo y en el espacio que habita el cuerpo. También porque funciona como medio de representación de cualquier elemento musical del ritmo, la melodía, la dinámica, la armonía y la forma; porque destaca el concepto de ritmo como base del solfeo.

1.7.1.2 La Rítmica

Según la RAE (2020), es el adjetivo perteneciente o relativo al ritmo o al metro.

Utilizado como sustantivo, la rítmica es el estudio de los ritmos musicales y poéticos. “La rítmica consiste en poner en relación los movimientos naturales del cuerpo, los ritmos de la música, y la capacidad de imaginación y de reflexión” (Barrios, 2021).

Para Jaques- Dalcroze según Barrios (2021) afirma lo siguiente:

La rítmica funda sus principios de trabajo en la movilización de la mente y el cuerpo, es decir, en lo relativo a los medios de acción, de reacción y de adaptación del ser humano al mundo que le rodea, con el fin de potenciar y sacar de él todo provecho posible. Se interesa, pues por el individuo tal como es, aquí y ahora; el valor de la rítmica reside en su capacidad para hacer del

conjunto de capacidades humanas una herramienta eficaz aquí y ahora. Sacado de la página web: *lamusicoterapia* (consultado 16.04.2021).

Según la metodología y el desarrollo del método de Jacques -Dalcroze el concepto de la rítmica va ligado al momento donde se realiza el estudio de la métrica del fragmento *Tango del Pabellón* y la secuencia de movimientos hechos por la actriz aplicándolos a verbos de acción dentro del monólogo. Ese primer momento es la vivencia musical que a través del cuerpo se pretende comprender la métrica en el ritmo del fragmento del *Tango del pabellón*, haciendo coordinación entre los sonidos y los movimientos que están arraigados al fragmento musical.

1.7.2 Autores desde el teatro

Dentro de este apartado se encuentran los autores desde el teatro como Meyerhold y Brecht que aportan a la investigación teniendo en cuenta los elementos rítmico-melódicos que se aplican en la investigación.

1.7.2.1 Vsévolod Meyerhold

Según en el texto de investigación *La música y la voz escénicas, sentidas y expresadas por los grandes creadores teatrales de nuestro tiempo*, Herrera (2013) expresa lo siguiente:

Resulta bastante prolijo en cuanto a su relación con la música; encuentra en ella la estructura precisa para las secuencias, ritmos y los tiempos de los actores, como especie de marco para partir de la libertad de la cual el actor puede crear. (p.9-10)

Según Herrera (2013) “reconoce en la historia del drama la estrecha relación que ha tenido con la música, indicando abiertamente que “el drama nació del espíritu de la música” (p.10).

Igualmente, sostiene que: “la música es el arte cuyo papel consiste en acompañar las evoluciones del actor por el escenario, como imitando la vida y sus flujos en una especie de polifonía”. (p.10).

Meyerhold extraído de Herrera, (2013):

Percibe en la música una cualidad particular, la de completar, narrar y explicar en otro nivel lo que las palabras no fueron capaces de revelar, además de rescatar la obra de una carga de texto naturalista; dice: “El público deduce todo por la música”. Porque como también expresa Claudel citado por Naudon de la Sotta: “La música tiene por objeto preceder las palabras y provocarlas,

de invitar a la expresión por el sentimiento, de esbozar la frase confiándonos la tarea de terminarla.” (p.11).

En relación al método de Meyerhold (1994) la economía del movimiento, la conciencia de la mecánica corporal, el razonamiento del movimiento, la totalidad del cuerpo y gesto y las secuencias de movimiento, denominadas Études. También establece dentro de la biomecánica teatral que un movimiento se puede dividir en cuatro fases, denominadas fragmentos de acción, siendo el resultado de una búsqueda mínima que mide el movimiento.

Dentro del título *Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba* de la Revista de Filosofía por Álvarez (2005), expresa lo siguiente:

De toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los *puntos de excitabilidad*, que después se colorean de éste o aquel sentimiento. Con este sistema de suscitar el sentimiento, Con este sistema de *suscitar el sentimiento*, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas. (p.9)

Dentro del capítulo II de la investigación *La música y la voz escénicas, sentidas y expresadas por los grandes creadores teatrales de nuestro tiempo*. Se comparte la información sobre grandes creadores teatrales a finales del siglo XIX y XX que han legado material respecto a las ideas y teorías de la música como, por ejemplo: Stanislavsky, Grotowski, Meyerhold, Barba y Brecht.

Con relación a lo que se menciona de Meyerhold es que, para él la relación con la música es bastante prolija, encontrando en ella la estructura precisa para las secuencias, ritmos y los tiempos de los actores, como especie de libertad que el actor puede partir. Es de aclarar que Meyerhold no solo tiene en cuenta la música sola en sí sino, el trabajo de las voces escénicas. (Meyerhold, 1994, pag.9)

Dentro del proceso, se tiene en cuenta a Meyerhold (1994), porque a medida que se trabaja con las herramientas rítmico-melódicas para la creación del personaje *Velma*, pueden dar tal libertad hallando estructuras precisas que enlazan cada acción encontrada en el monólogo, como lo es en este caso. Los pensamientos y métodos de este autor son una dirección oportuna para la actriz porque concuerda con ciertos conceptos que explora en situaciones anteriores con ejercicios y lecturas como *De la partitura a la acción; de la acción a la partitura. Aportes de la*

gramática musical a la construcción de una gramática escénica. De Jackeline Gómez Romero y Paula Andrea Ríos Ramírez (2018), que tiene como propósito establecer el uso de la gramática musical para la construcción de una gramática para la escena, donde se requiere el estudio profundo y consciente de la acción y el cuerpo como herramienta de creación, permitiendo al actor dialogar musicalmente con su propio hacer, nutriendo su creatividad como actor/actriz.

1.7.2.2 Teatro físico y sus características

Según Ferrandis (2017) expresa lo siguiente sobre el teatro físico:

Es una representación interdisciplinaria conocida como teatro total que valora todos los elementos de la producción por igual. Actuaciones basadas en el movimiento, la palabra, imágenes, sonidos, iluminación y tecnología, pero, sobre todo, gravita alrededor de su eje central, las cuestiones humanas. (p.2).

Agrega, además:

Así que el teatro físico es un término flexible que normalmente describe piezas teatrales que exploran y ponen de relieve los aspectos físicos como principal base del trabajo. Sus técnicas se pueden aplicar a una variedad de diferentes estilos y presentaciones escénicas. (p.8)

Ahora, Abancini (2018) nos menciona las características del Teatro Físico:

Romper con personajes estáticos, psicológicos y literales, pertenecientes a un tipo de teatro más mental, que obligaba a la anulación de un porcentaje de la imaginación del espectador, al momento de verlo, y del artista, al momento de crearlo, la actuación por biomecánica es una técnica que sumerge la escena en la abstracción del movimiento corporal. (p.23).

Según Abancini (2018), a través del movimiento, en la actuación por biomecánica se empieza por la forma para que el contenido de esta surja como consecuencia de dicho movimiento y sea verosímil, y no desde la intangibilidad de un texto que condiciona a una acción por lo escrito, resultando totalmente inverosímil a la percepción del espectador y enteramente artificial al cuerpo del actor. Por eso, el director es el encargado de buscar, en una primera instancia, dicha forma, encontrando una partitura/secuencia de movimiento que, posteriormente le pasará, con su propio cuerpo al actor y conseguirá que este último la cargue de contenido, dándole sentido por medio de su interpretación.

Al tomar este concepto y las características que trae el teatro físico, la investigadora lo toma y desde el desarrollo de una partitura/secuencia de movimiento lo ejecuta para que el actor con su propio cuerpo encuentre el sentido a su interpretación o acciones obteniendo precisión de estas para la escena. Desde aquí se piensa trabajar para esta investigación, encontrando el sentido de las acciones para la creación de personaje *Velma* gracias a la secuencia de movimiento.

1.7.2.3 Bertolt Brecht

Brecht según Graciela (2006) afirma que:

Define claramente la función que la música debe asumir en el teatro épico, contraponiendo éste al de ópera dramática: la música no es servidora sino mediadora, pone de manifiesto el texto, lo interpreta, toma posición y marca una conducta. La música no ilustra, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria. (p.1)

Dentro del texto *Brecht y la música* por Graciela (2006) expresa que algunos de sus colaboradores musicales para Brecht fue Kurt Weill (era hijo de un cantor de sinagoga y su relación con el autor fue intensa), fue discípulo de composición de Ferruccio Busoni.

Coincidentes en la búsqueda de nuevos lenguajes que renovar formas y contenidos poéticos y musicales, Brecht y Weill crearon un nuevo género dramático musical, apoyado en el empleo de un tipo de canción que incorporaba al terreno llamado culto determinados recursos de la música popular. Coexisten elementos estilísticos y formas musicales conocidas del pasado (la balada, la Moritat, el coral eclesiástico, el gran final operático) y del presente, de procedencia popular oailable (el tango, el blues, el shimmy). (p.3).

Para Noribeth Camacho (2020), nombra lo importante que la música era para Brecht, para él fue primordial ya que, gran parte de sus obras teatrales fueron musicales, operáticas, ballets, películas, etc. como: La Ópera de los tres centavos, La boda de los pequeños burgueses, Madre coraje y sus hijos, El círculo de tiza, entre otras. Según Brecht, no había poesía sin música ni obra teatral que no la exigiera. Para Pasraskevaídis (2006):

La música “narra” en lugar de actuar, hace que el público “observe” y despierte su actividad mental, le exige decisiones en lugar de sólo posibilitarle la expresión de sus sentimientos. Porque el ser humano es un objeto de estudio y está en proceso de transformación, y porque este ser

social debe ser capaz de determinar su pensamiento racional, en lugar de sólo dejarse llevar por sus sentimientos. El ser humano es perfectible y hay que contribuir a su cambio. (p.1).

Para Brecht según Pasraskevaídis, (2006), la función que debe asumir la música en el teatro es ser mediadora más no servidora, tomando una posición y marcando una conducta. Para él la música no ilustra sino, que pone en manifiesto el texto, lo interpreta, actuando sobre la sociedad, estimulando al oyente obligándolo así, a una actitud crítica. Exige al espectador toma de decisiones en lugar de solo experimentar sentimientos y conectarse con el personaje por su conducta o desarrollo en la escena.

Cabe agregar que Brecht y su mayor colaborador musical, Weill, tuvieron inclinación por el cabaret como lo expresa *El universo musical de Bertolt Brecht*, (2016). Este género en Alemania vino del espectáculo de variedades, un género para entretener. Junto a estos espectáculos, Brecht y Weill alteraron los números musicales, teatrales, circenses con el toque de sátira política y social el cual Brecht se aferraba, convirtiéndose estos números musicales en teatro musical.

1.7.2.4 El efecto de distanciamiento

Brecht nace en el seno de una familia burguesa de Augsburg, ciudad de Baviera. (*Teatro para jóvenes* de Google sites). Para Juárez (2017): “Todas las obras de Brecht están absolutamente ligadas a razones políticas e históricas y tienen un sobresaliente desarrollo estético. En realidad, en Brecht se encuentran siempre unidos el fondo y la forma, la estética y los ideales”. (consultado 22.03.2021).

Además de conmover los sentimientos, obligaba al público a pensar; en las representaciones teatrales nada se daba por sentado y obliga al espectador a sacar sus propias conclusiones. Hasta el fin de su vida sostuvo la tesis de que el teatro podía contribuir a modificar el mundo. (Chávez y Ordóñez, 2011, p.22).

Para ello como lo expresa Verdú (2003) Brecht fue creando una nueva idea del arte como comprensión total y activa de la historia: el efecto de distanciamiento. “Brecht lo concibe como una técnica del antiguo teatro chino teniendo como finalidad concreta, impedir la identificación

del espectador con los personajes que se encuentran en escena”. (p.33). (Verdú, 2003). Es importante tener en cuenta que el distanciamiento no solo se mide con los personajes sino también con innovaciones estéticas (música, luces, escenografía, máscaras, etc.)

Su llamado teatro épico, narrativo, continúa apuntando en las escenificaciones de hoy a provocar la conciencia crítica de espectadores y actores. Hay que desmenuzar el texto, no sentirlo, examinarlo desde lejos, tomar distancia del propio yo. Nada de sentimentalismos que provoquen lágrimas en el escenario. La crítica social, la compasión con los seres humanos y el consiguiente cambio de la sociedad debían desempeñar el papel esencial. (Chávez y Ordóñez, 2011, p.22).

Dentro del teatro épico, según el texto de *La Incertidumbre en el Teatro Musical y el Teatro Épico* de Noribeth Camacho (2020), el autor puede dar como un personaje que se manifiesta destruyendo la ilusión, comunicándose directamente como el público mediante interlocuciones, etc. Para este caso, se toma en cuenta que se trabaja un ejercicio escénico con características del Teatro Musical, el personaje se manifiesta con el espectador a través de la canción Tango del Pabellón en versión libre, rompiendo la cuarta pared a lo que Brecht llama: distanciamiento.

1.7.2.5 Construcción de personaje

Según Mila (2013) expresa lo siguiente sobre la técnica de Bertolt Brecht:

El personaje se compone de dos partes; y el actor es una de ellas. La otra es el personaje del autor, tal y como está propuesto en el texto. Para Brecht el actor debe estar en desacuerdo con el autor. Pero en un desacuerdo objetivo; del estudio del texto deben resultar objeciones concretas y específicas que le ayudarán a encontrar los gestos y las intenciones del personaje; lo cual influirá en su forma de relacionarse con el entorno. La separación “personaje-actor” confiere a la pieza teatral una significación más allá del texto dramático.

Para Brecht el personaje no es un ente aislado, sino la sumatoria de sus relaciones con los otros personajes y con el entorno circundante. No es el personaje el que influye en los diversos componentes de la estructura dramática (Expresada por Brecht como “engranaje de la obra”) sino que será la estructura dramática la que determinará las características específicas del personaje. (*Construcción del personaje Brechtiano*).

Teniendo en cuenta la técnica que expresa Brecht para una construcción de personaje se hace una relación con el proceso de construcción junto con el personaje *Velma* y el texto sobre la pieza de la película *Chicago*, el *Tango del pabellón*. Se aplica esta técnica en un inicio para encontrar el sentido y las características que brinda el personaje por medio del estudio propio basado en preguntas e investigaciones sobre el tema y abordaje que contiene la historia dramática. También, por medio de lo que el autor plantea en el texto, para finalmente ir concluyendo todo lo que recoge un personaje para su construcción completa. Se tiene en cuenta los puntos que plantea Brecht dichos anteriormente para luego, recoger las evidencias que se encuentran en este proceso de construcción y finalmente reflexionar sobre esta técnica y su resultado.

1.8 Marco Metodológico

Este proyecto de trabajo de grado desarrolla una investigación cualitativa puesto que busca sistematizar la experiencia de *Creación del personaje Velma a partir de herramientas rítmico-melódicas*.

Se enmarca en los Estudios Teatrales cuyo objeto es investigar el teatro desde la especificidad de lo teatral, en ese sentido se inscribe en la línea de investigación Creación Escénica de la Facultad de Artes Escénicas, debido a que tiene como propósito crear un ejercicio escénico de la versión libre del fragmento teatral *Tango del pabellón*.

De acuerdo con lo anterior, tiene un enfoque práctico en las artes, por cuanto “Este se concentra en el presente e intenta hacer su propio levantamiento de informaciones alrededor de un elemento o situación particular de las artes” (González, 2013. p. 50) ya que, es una investigación que plantea evidenciar a través de las herramientas rítmico-melódicas elementos para la creación del personaje *Velma* en un ejercicio escénico.

Cabe aclarar que, por las circunstancias que el mundo está viviendo a causa del COVID-19, las exploraciones que se pretendían realizar en los espacios de la Facultad de Artes Escénicas de la universidad han cambiado para hacerse en casa, específicamente el cuarto personal y en espacios que presta la fundación Aescena de la ciudad de Cali; por tal razón la exploración se adecua a esta situación, haciendo que la estudiante-investigadora ajuste y retome nuevas ideas para el proceso de su investigación, teniendo como objetivo terminar el último semestre de la

carrera y obtener el título profesional de Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en actuación.

Una de las unidades de análisis examina las condiciones del personaje para su creación e interpretación con el monólogo creado por la estudiante e intervenido por la asesora y junto a los apartados de autores como Brecht y Meyerhold. Otra unidad busca las diferencias entre la voz hablada y la voz cantada del monólogo como parte de la elaboración del ejercicio escénico. Otra unidad de análisis investiga la implementación de secuencias de movimiento basada en el instrumento rítmico como el metrónomo junto a la versión libre *Tango del Pabellón de Chicago* para la creación del personaje Velma. Finalmente se evidencia el resultado que se obtiene de creación de personaje junto a las herramientas rítmico-melódicas.

Para recoger la información de los análisis propuestos por la investigadora- participante, recurre a las herramientas de recolección de datos, como videos y bitácora física de cada exploración requerida, para la fijación de ejercicios, que se articulan gracias a la observación y mediante la Auto-confrontación.

El uso de los videos tiene como objetivo identificar los ejercicios y exploraciones que realiza la estudiante- investigadora para auto-confrontarse y decidir sobre el cumplimiento de las intenciones y objetivos que se quiere lograr con el personaje según la investigación ya que, al ser participe todo el tiempo no tiene la oportunidad de observarse a sí misma como un ojo externo. También los apuntes de bitácora que la misma investigadora recolecta después de cada ensayo y exploración tienen como objetivo anotar cada hallazgo y ejercicios que sirvan para la creación de personaje a través de las herramientas rítmico-melódicas utilizadas; todo esto permite profundizar y confrontar la manera de crear ya que aborda aspectos emocionales y físicos.

Dentro del análisis se desarrollan seis fases divididas en dos partes, las primeras dos fases son realizadas en un semestre ya que, la estudiante participa en la asignatura de Seminario de Investigación donde completa el diseño y la planificación del proyecto. Luego las siguientes cuatro fases de la investigación son realizadas y completadas en siete meses ya que, estas últimas fases son referidas a la práctica de lo implementando en las primeras dos fases.

La investigación se desarrolla en 6 fases:

- Fase 1: Diseño del proyecto:

Esta fase comprende el diseño y revisión de las actividades de esta investigación.

-Fase 2: Planificación del proyecto

En esta fase que dura 3 meses, se busca encaminar la investigación hacia una exploración del cuerpo y voz, para la creación de personaje *Velma* del fragmento *Tango del Pabellón* de la película *Chicago*, a través de un estudio del texto teatral del monólogo creado por la investigadora e intervenido por la asesora poniendo en marcha las herramientas rítmico-melódicas.

-Fase 3: La exploración

Durante esta fase se explora a través de la versión libre del fragmento *Tango del Pabellón* junto a las herramientas ritmo-melódicas, para la construcción del personaje *Velma*, encontrando características que representan al personaje, esto gracias al estudio de los ritmos y la métrica que no solo contiene la canción sino también el uso del metrónomo.

-Fase 4: Desarrollo de secuencias de movimiento con herramientas rítmico-melódicas

Durante esta fase, se desarrollan las secuencias de movimiento a través de las herramientas rítmico-melódicas como son el ritmo, el tempo, partituras, voz (hablada y cantada), etc. Además de la comprensión musical del fragmento *Tango del Pabellón* de la película *Chicago* para así, ir encontrando las formas de movimiento del personaje *Velma* dentro del ejercicio escénico, también se analizan las situaciones del personaje que se plantean dentro del monólogo, para encontrar intenciones claras del personaje.

-Fase 5: Creación de personaje

En esta fase, se concluyen y se fijan las características, acciones e intenciones del personaje *Velma* gracias a las exploraciones que se realizan con los ejercicios que se plantean para su creación, a través de las herramientas escogidas como el *Tango del Pabellón* y los instrumentos musicales como los BPM que el metrónomo contiene, además el estudio de las herramientas rítmico-melódicas (ritmo, tempo, melodía, compás etc.) que como finalidad se obtiene la muestra de un ejercicio escénico.

-Fase 6: Elaboración del documento

En esta fase se concluye el análisis final, para la sistematización del proyecto.

Dentro de estas fases consecutivas, se encuentran como paralelas, las fases 2, 3 y 4. Durante las fases, se ha ido recopilando y revisando las herramientas para la recolección de datos, desde videos y bitácoras que la investigadora- participante ha ido elaborando, como auto-observación y auto-confrontación.

Capítulo II: El inicio de la Creación

2.1 Composición de la escena

Este primer capítulo menciona el desarrollo de la composición escénica, paso a paso hasta su resultado final. Se habla de los momentos para la escritura del monólogo. Como primer acto la investigadora examina el guion original que se encuentra completo en la página web *Chicagoelmusical*, además del material filmico *Chicago (2002)*. Con estos dos elementos, estudia las ideas y momentos importantes que refieren al personaje que requiere de estudio ya que, la idea es utilizar el recurso del Flashback de la vida del personaje *Velma*. Busca el por qué había llegado a la cárcel y la situación del juicio por el cual debe pasar para definir su libertad o su condena. Cabe aclarar que la decisión de realizar el Flashback del personaje es porque, teniendo en cuenta el fragmento original del *Tango del Pabellón*, los momentos en que aparece el personaje escogido son cortos para realizar un ejercicio escénico. Por tal motivo la investigadora decide prescindir de los 6 personajes que originalmente se encuentran en el fragmento del *Tango del Pabellón* y adaptarlo al formato de un monólogo para el personaje a trabajar. La escritura de este se orienta con base al pasado del personaje e información sobre situaciones y motivaciones que se obtiene de la película *Chicago (2002)* y el guion original para tener como meta un mínimo de 13 a 15 minutos del ejercicio escénico.

Después de realizar el estudio del texto se escribe el primer borrador de lo que puede ser el monólogo con las informaciones obtenidas; este borrador se transforma, reorganiza y modifica gracias al acompañamiento de la asesora, dándole coherencia a la historia y al desarrollo que

sugiere la situación que vive el personaje. Finalmente, se obtiene el texto final con el cual trabaja durante la investigación.

El siguiente paso es un nuevo estudio al monólogo final que se escribe, teniendo en cuenta las dinámicas del teatro musical, los diferentes momentos donde se canta, se actúa y se baila. Cabe añadir que al momento de escribir el monólogo se inserta la canción del *Tango del Pabellón* con modificaciones ya que, la canción original, específicamente lo que respecta al personaje de *Velma* era mínimo. Por tal, se agregan ciertos coros como parte del trabajo dramático compuestos por la investigadora y la asesora. Por consiguiente, se estudia y se trabaja con todos los elementos implementados en el monólogo para así encontrar ciertos comportamientos del personaje que ayudan a nutrir la creación.

El calentamiento tanto corporal como vocal es el primer elemento por diseñar puesto que, es un reto para la investigadora cantar y actuar a la misma vez, pero dentro de sus conocimientos sabe que el calentamiento es primordial para cualquier trabajo como actor/actriz. Para esto se basa en calentamientos de voz vistos en la carrera en lo que respecta a la voz cantada como Entrenamiento Vocal y ejercicios vocales en Montaje, como también los que ofrece la plataforma YouTube donde encuentra material audiovisual para fortalecer el diafragma y calentar la voz para el canto.

Con respecto a la canción, es importante aclarar que esta es una versión libre del *Tango del Pabellón* con la cual se tiene la finalidad de ser grabada en estudio con la voz de la investigadora. Esto con el fin de procurar un apoyo vocal en vivo en los fragmentos corales en cuanto a la afinación, duplicando la voz, así como tener una base rítmica con tiempos precisos para el diseño y montaje de las secuencias de movimiento, secuencias coreográficas y de la escena en general. Así pues, teniendo el monólogo listo junto con la versión libre del *Tango del Pabellón*, se inicia el momento de grabación, donde la investigadora precisa el acompañamiento de un músico que ofrezca herramientas de grabación y entrenamiento vocal para obtener el resultado sonoro pertinente para la escena.

En este caso se cuenta con la asesoría del maestro David Capote en la fundación Aescena, con quien se realiza tanto el entrenamiento de la voz cantada como la grabación de la pista musical para el trabajo puntual de la escena y de la aplicación de las herramientas rítmico-melódicas en la configuración del personaje *Velma*. Estas herramientas desde el concepto rítmico

(ritmo) va arraigada lo que refiere al estudio del tempo (BPM), pulso, acento, indicación de compás, etc. Y el concepto melódico va conforme al trabajo de la voz, afinación, tono, volumen y demás. Durante el proceso, se define la métrica de la canción, la cual es de 4/4 (cuatro cuartos) que al final es la métrica que se maneja todo el tiempo y es la base de todo el monólogo.

Luego de tener listos todos los procesos mencionados anteriormente, se prosiguió con la realización de ejercicios escénicos para encontrar las líneas de acción y acontecimientos que ayudan a la actriz a tener una guía y un mejor estudio de lo que ocurre con el personaje en cuanto a motivaciones, estados de ánimo, impulsos, tensiones, intenciones, lo que hace antes de y después de. Por tal razón, se realiza una lista con posibles líneas de acción que encuentra en el texto y que ayudan a tener un orden para después iniciar la exploración de acciones y movimientos según las líneas de acción sugeridas por el texto.

Después de ordenar los acontecimientos del primer momento del monólogo y los diferentes puntos de giro que tiene el personaje dentro de la historia. Se hace necesario encontrar un verbo de acción en cada momento de las líneas de acción para así comenzar a diseñar una secuencia de movimiento con cada verbo hallado teniendo tales acciones, una estructura de corte clásico con inicio, desarrollo y final que las definan y que ayude a desarrollar las siguientes acciones y acontecimientos. Así pues, se encuentran cuatro acciones en el primer momento del monólogo antes de que el personaje comience la ensoñación en forma de show. Esta situación se piensa trabajar a fondo con secuencias de movimiento, las herramientas rítmico-melódicas e instrumentos rítmicos como lo es el metrónomo. El metrónomo es un artefacto que reproduce cierta cantidad de pulsaciones según los requerimientos de velocidad, intensidad, compás, etc. que ayuda como guía para interpretar los tiempos musicales expresados en figuras gramaticales, como es el caso de los músicos profesionales. En el caso de este trabajo ayuda a la investigadora a mantener el tiempo de las acciones escénicas dentro de un pulso constante para ejecutar la secuencia. Así pues, se reacomodan los verbos de acción para luego pasarlos, con el texto incluido teniendo como objetivo encontrar sentido a las acciones, ritmo en el personaje, las intenciones y cómo estas acciones afectan el trabajo de la voz.

En el desarrollo, al conocer la métrica que contiene la canción, la actriz hace conciencia en cómo va el tempo y cómo ésta puede afectar el movimiento corporal en la escena o las acciones que el mismo texto lanza por medio de la repetición.

En este proceso se revela que el tener el estudio de la canción, su métrica y su tempo, las acciones son más precisas, o sea, están más ligadas al ritmo de la canción que en un inicio no se tiene. Conocer el ritmo suscita en el individuo las ganas de moverse, de involucrarse en las acciones haciendo que éstas se arraiguen al tempo en que se trabaje. Esto teniendo en cuenta lo que abarca Dalcroze en cuanto a la rítmica, va ligado al momento donde se realiza el estudio de la métrica del fragmento *Tango del Pabellón* y la secuencia de movimientos aplicándolos a los verbos de acción dentro del monólogo. Esto se toma como pertinente para la investigación en el proceso de creación de personaje.

Al aplicar las herramientas rítmico-melódicas como son el uso del de partituras gramaticales e instrumentos como el metrónomo. Para Dalcroze la rítmica es una pedagogía universal ya que el ritmo es la base de toda expresión; el ser humano contiene ritmo, en su forma de hablar, moverse, bailar, caminar, etc. Por eso, el ritmo en este método de investigación es la esencia para un aprendizaje musical, poniendo en práctica el cuerpo y el movimiento junto a la sintonía o el sentimiento que produce el sonido (ritmo) en nuestro interior, expresando el mundo real y sensible que afecta nuestro estado abarcando la voz (herramienta melódica). El Método Dalcroze se basa en la coordinación entre los sonidos y los movimientos, de tal modo que la actividad corporal sirva para desarrollar imágenes mentales de los sonidos.

“La rítmica intenta dar una representación física de las emociones reales, por medio de unos códigos” (Teatro Popular Romando de Suiza, 1982, p.11). Con esta cita, se conecta al momento de creación a través de las herramientas rítmico-melódicas, porque lo que hace la rítmica es representar las emociones que solo se quedan en la mente y pasarlas al cuerpo. Se crean acciones que conectan con esas mismas emociones internas que al fin y al cabo ayudan a encontrar ciertos comportamientos, formas de movimientos y maneras de pronunciar el texto para el personaje. Por esa razón, la música ha sido una herramienta para las artes escénicas ya que contribuye como otra manera de creación. Según el Teatro Popular Romando de Suiza (1982) expresa que para Dalcroze “la música es creadora de orden y es capaz, más que cualquier otro arte, de exteriorizar en el tiempo todos los múltiples matices de nuestros sentimientos.” (p.13).

Se continua con los laboratorios y se exploran los textos como parte de esta investigación puesto que la construcción del personaje por el mismo texto no genera muchos rasgos. Durante

los ensayos se propone colocar BPM (Beats Por Minuto) o PPM (Pulsos Por Minuto) con un metrónomo. Se explora con BPM de 75,85,90, 100 y 120. Entre menor es el número, el pulso es más lento y entre más alto el número, el pulso es más rápido; esto se hace para observar por medio de la herramienta de análisis como el video y visualizar cómo los diferentes tipos de tempos afecta tanto la forma de desplazarse en el espacio como la manera de hablar y así ir seleccionando lo que concuerda para el personaje según las intenciones encontradas por el análisis del texto, el diseño y ejecución de las secuencias de acción y movimiento. A continuación, se expone una tabla para mejor comprensión.

Tabla 2 Expresión del tiempo y su indicación metronómica

Expresiones de Tempo	Características	Indicación metronómica
<i>Largo</i>	Muy, muy lento	(20 – 30 BPM o PPM)
<i>Grave</i>	Solemne	(≈40 BPM o PPM)
<i>Adagio</i>	Lento y majestuoso	(66 – 76 BPM o PPM)
<i>Andante</i>	Al paso, tranquilo, un poco vivaz	(76 – 108 BPM o PPM)
<i>Moderato</i>	Moderado	(80 – 108 BPM o PPM)
<i>Allegretto</i>	Un poco animado	(109 BPM O PPM)
<i>Allegro</i>	Animado y rápido	(110 – 168 BPM o PPM)
<i>Presto</i>	Muy rápido	(168 – 200 BPM o PPM)
<i>Prestissimo</i>	Muy, muy rápido	(más de 200 BPM o PPM)

Nota: En esta tabla se encuentran las características de cada indicación metronómica para el uso de esta investigación. Elaboración propia

Con la bitácora como herramienta de análisis, se consignan los hallazgos durante las exploraciones grabadas con la cámara como, por ejemplo: el acento de las palabras cae exactas en los primeros acentos musicales de la canción y se complementa con la fluidez del texto hablado. Se descubre que no se trata de seguir el mismo ritmo y caer en el pulso que marca el tempo pareciendo un robot, sino que puede haber un recorrido fluido sin verse tan marcada las acciones o secuencias de movimiento por seguir el mismo pulso del material sonoro.

2.2 Aportes de los autores

En este apartado se mencionan métodos desde la actuación que aportan en la práctica de la investigación como Meyerhold con el método de la biomecánica y algunos conceptos del teatro

físico y Brecht con el método del distanciamiento según los hallazgos que se encuentran anteriormente.

Brecht, dentro de esta investigación abarca el método del distanciamiento. Hablando específicamente del texto, en el teatro musical hay escenas habladas y cantadas, las cuales se diferencian por tener dos momentos en la escena o ejercicio escénico. La voz hablada va arraigada a los momentos en donde el personaje dice el texto en una situación para ella o él mismo, no hace partícipe al espectador; es un momento íntimo por llamarlo de alguna manera. En cambio, la voz cantada es un momento donde el personaje saca todo lo que no puede decir con su voz hablada y se lo hace saber al público espectador haciéndolo parte de la escena. Cabe agregar que estos conceptos fueron escogidos en los momentos de creación, donde se encuentra el significado de la voz hablada y la voz cantada que son esenciales dentro del ejercicio de creación.

Esos dos momentos son definidos como distanciamiento porque la voz cantada rompe la cuarta pared para hacer partícipe al público de la situación que vive el personaje y la voz hablada es el momento cuando se “cierra” la cuarta pared, hay información para el público, pero no haciéndolos parte de la historia porque para el personaje sigue siendo un momento único e íntimo.

Al Abarcar el concepto rítmico-melódico dentro de la investigación, a medida que se reflexiona, la investigadora se confronta y escribe hallazgos en la bitácora donde considera la parte rítmica todo lo que el cuerpo realiza en el espacio, el desplazamiento, la forma de moverse en la escena, el tiempo, las cadencias usadas en la realización de las acciones y cómo este se mueve a partir de un ritmo, ya sea impuesto desde fuera, como es el caso de la pista de la canción *Tango del Pabellón*. El uso de diferentes tempos con el metrónomo en pro de descubrir los ritmos implícitos de la escena que se derivan de la interpretación misma del personaje en cuanto a intenciones y motivaciones. La parte melódica es todo lo que conecta con la parte vocal, la intensidad de la voz, su velocidad, su asentamiento, su manera de hablar y su manera de cantar, lo que sonoramente devela las intenciones del personaje y a sus interlocutores. El mismo ritmo no solo va afectando el cuerpo sino también la voz, que viene siendo la parte melódica en la escena. “la música se transforma, a través de la expresión corporal, en un símbolo visible”. (Teatro Popular Romando de Suiza, 1982, p.13).

Teniendo en cuenta los hallazgos durante el proceso de exploración con las herramientas rítmico-melódicas e instrumentos rítmicos como el metrónomo, además de los métodos referentes a la música (la rítmica) y los métodos referentes a la actuación (biomecánica y distanciamiento) lo siguiente es ordenar y especificar lo que estas herramientas ayudan a la creación del personaje. Más adelante, en el tercer capítulo se profundizan en los conceptos mencionados y cómo estos ayudaron a la sistematización de creación de personaje.

Capítulo III: Sistematización de la experiencia de Creación del personaje a partir de los elementos rítmico-melódicos

En el siguiente capítulo se tiene como apartado la sistematización del proceso de creación junto a las herramientas rítmico-melódicas del fragmento *Tango del Pabellón* en su versión libre y las unidades de análisis. La cual examina las condiciones del personaje para su creación e interpretación con el monólogo junto a los apartados de autores como Brecht y Meyerhold. Se observan las diferencias entre la voz hablada y la voz cantada del monólogo como parte de la elaboración del ejercicio escénico. Otra unidad de análisis investiga la creación e implementación de secuencias de movimiento gracias a las herramientas rítmico-melódicas inspiradas en la versión libre del *Tango del Pabellón* de *Chicago* para la creación del personaje. Finalmente, se evidencia el resultado que se obtiene de creación de personaje junto a las herramientas musicales rítmico-melódicas y por medio de recolección de datos, como videos y bitácoras para la fijación de la exploración, mediante la confrontación de la actriz.

Como primer punto se tiene la situación que expone el texto sobre el personaje *Velma* en la cárcel y el análisis de este, también se plantea el desarrollo de la escena como estudio, las características que derivan del personaje como maneras de hablar, caminar, expresar, etc. afectando la situación que vive el personaje en diferentes momentos que se muestran a continuación:

1. **La espera del llamado:** El personaje se encuentra en su celda elucubrando su manera de salir libre y limpia para el juicio por doble asesinato que está próximo a darse.
2. **El show:** El personaje inicia la ensoñación y pone en práctica su estrategia de defensa ante el juez y los jurados.

3. **La idea ganadora:** Es el momento final en el que el personaje está segura de que su estrategia y actuación pueden ser convincentes ante el jurado y lo que obtendrá como ganancia.

3.1 Estudio del monólogo y grabación del *Tango del Pabellón*

Para el proceso de grabación de la versión libre del *Tango del Pabellón* que se genera en primera instancia de la investigación, con la asesoría del maestro David Capote se hace un estudio más a fondo para determinar la métrica de la canción, los compases, entre otros. Los cuales sirven de guía al momento de cantar y realizar laboratorios utilizando el cuerpo como principal herramienta para seguir el ritmo de esta, encontrando características como la precisión. Esto hace que el juego dentro de la escena para un actor/actriz esté siempre en alerta y todo lo que conlleva al desarrollo de esta, teniendo presente que la pista es un marcador de tiempo poco o nada alterable que requiere de precisión en la ejecución escénica.

Teniendo en cuenta la importancia de la música, para Dalcroze esta debe estar en el interior de todo hombre, es decir, “el conjunto de las facultades sensoriales y psíquicas, la sinfonía siempre cambiante de los sentimientos espontáneos creados”. (Teatro Popular Romando de Suiza, 1982, p.13).

La música constituye la personalidad del individuo. Según el Teatro Popular Romando de Suiza (1982) “la métrica reglamenta de un modo mecánico el orden de los elementos vitales, mientras que la rítmica asegura la integridad de los principios esenciales de la vida. La medida surge de la reflexión y el ritmo de la intuición (...)” (p.15).

Continuando con el proceso de grabación junto al asesor musical Capote, se termina de grabar en un total de 2 semanas para pasar a la edición de ésta teniendo en cuenta que, los momentos no cantados al no estar grabados, la métrica musical debe estar incluida dentro de la pista para que la actriz tenga el tiempo suficiente de interpretar el texto hablado de la escena. Por eso, para saber cuánto tiempo debía haber en cada espacio entre coros (canción pre-grabada) se hacen ensayos de interpretación del texto hablado para saber cuánto tiempo se tiene para decir los textos según los ritmos de interpretación en la escena. No había un tiempo exacto, simplemente un acercamiento a lo que podría demorar en decir el texto. Así mismo fue el proceso con todo el monólogo hasta terminarlo.

Ya con toda la canción editada con los tiempos establecidos para decir el texto hablado, lo siguiente en hacer son los ensayos, junto al análisis del texto.

El proceso del estudio y análisis del texto es gracias a la comprensión y conocimiento previo que tiene la actriz sobre este fragmento y la historia. Entrando al estudio específico del monólogo, se observa que al haber momentos de voz hablada y momentos de voz cantada ya parten dos momentos diferentes para el personaje. En primera instancia se observa que el personaje está en su celda esperando a ser llamada a juicio; ésta planea salir inocente a como dé lugar., se pasea por la celda recordando los hechos y planeando su defensa. Por tal razón este es su primer momento denominado como: *La espera del llamado*.

Como segunda instancia dentro del análisis del texto, comienza cuando el personaje tiene una ensoñación en forma de show sobre todo lo que ha planeado para el juicio y recordado la noche que fue arrestada por la policía, este momento se denomina: *El show*. Por último, se observa en el texto que continua con la ensoñación y luego termina, volviendo a la realidad de estar en la celda donde se le ocurre una idea final para lograr salir limpia; a este momento se le da el nombre de: *La idea ganadora*, donde termina el monólogo.

Tabla 3 Tiempos del Texto hablado y cantado

Momentos del monólogo	Texto Hablado	Texto Cantado
<i>La espera del llamado</i>	Inicia al momento que está el personaje en su celda, encuentra la revista “Pared Roja” y observa la noticia que publica acerca del asesinato de su hermana y su marido. Esto para el personaje es un titular de mierda.	Inicia cuando suena la base rítmica del <i>Tango del Pabellón</i> para dar inicio al segundo momento: <i>El show</i> .
<i>El show</i>	Inicia en algunos momentos después de cada coro que tiene la canción <i>Tango del Pabellón</i> , con los momentos donde se rompe la cuarta pared (distanciamiento) hablando con el espectador.	Son todos los momentos que el personaje canta la canción <i>Tango del Pabellón</i> junto a los movimientos coreográficos y la simulación antes los jueces.
<i>La idea ganadora</i>	Inicia en el momento que el personaje sale de la ensoñación y	No tiene momentos de voz cantada.

	vuelve a su miserable celda. Viniendo a su mente la idea ganadora para salir libre y limpia a la hora del juicio.	
--	--	--

Nota: Esta tabla se encuentra los momentos del texto hablado y texto cantado del texto usados en esta investigación. Elaboración propia

Teniendo en cuenta la comprensión musical (su métrica, acentos, velocidades, etc.) dentro de esta investigación la actriz se enriquece, porque capta que el estudio constante de la canción hace que el ritmo suscite las ganas de estar en movimiento. El tempo juega un papel clave a la hora de dar respuestas corporales como productos generados por el mismo sonido. Esto quiere decir que, abarcar el campo básico de la música desde la herramienta rítmica para ir en pro de la construcción de la escena o la creación de un personaje ayuda al actor/actriz en el campo escénico abrir nuevos caminos dentro del teatro.

Se comprende que el trabajo de movimiento relacionado con el ritmo va más allá que solo moverse al tempo o métrica que marca una canción cualquiera. Es más bien, un desarrollo de creatividad e improvisación para la escena que ayuda al actor/actriz a controlar su cuerpo, a buscar, sentir y hallar la verdadera interpretación para el personaje. Para Dalcroze (1982) una de sus metas dentro del método llamado Rítmica, es poder desarrollar el oído interno y la relación consiente entre la mente y el cuerpo para poder ejercer control durante una actividad musical. Haciendo referencia a esta investigación e introducir Dalcroze a la actuación en el ámbito de la escena, él habla sobre desarrollar el oído interno, esto se relaciona al escuchar la fluidez de la escena y del personaje, la manera en cómo se mueve la historia, el personaje dentro de ella e incluso la consciencia y consistencia entre mente y cuerpo es poder captar la identidad de tal personaje para tener control absoluto al momento de realizar la obra escénica.

Lo dicho anteriormente lo completa la siguiente cita según Dalcroze (1982):

El rítmico es, a la vez, el que crea (o recrea) la emoción artística, y el que la siente. En él, la sensación armoniza la idea, y la idea espiritualiza la sensación. En el laboratorio de su organismo se opera una transmutación que hace que el creador sea, a la vez, actor y espectador de su obra. (p 17-18).

3.2.Propuesta dramaturgica de la escena

3.2.1 El personaje en situación

Se hace el análisis del texto donde se detecta y eligen 3 momentos esenciales por los cuales pasa el personaje que se muestran a continuación:

Tabla 4 Momentos y puntos de giro del texto

Momentos Identificados	Descripción	Puntos de Giro
Primer momento: <i>La espera del llamado</i>	<i>Velma Kelly</i> se encuentra en su celda, esperando que la llamen a juicio para comparecer por el doble crimen de su hermana y su esposo, del que planea declararse inocente a como dé lugar. Se pasea por la celda recordando los hechos y planeando su defensa.	<p>*<i>Velma</i> se sorprende al ver una revista que han dejado en su celda, dándose cuenta de la cancelación de la gira futura a hacer, además del asesinato que realiza su enemiga Roxie Hart.</p> <p>*<i>Velma</i> se enoja al darse cuenta del título sobre el asesinato de su hermana y su marido publicado en la revista <i>Pared Roja</i>.</p> <p>* <i>Velma</i> da inicio al segundo momento del monólogo.</p> <p>*Comienza a sonar la base rítmica del <i>Tango del Pabellón</i>.</p>
Segundo momento: <i>El show</i>	Suena la base rítmica del <i>Tango del Pabellón</i> . * <i>Velma</i> comienza la ensoñación y describe al público las características de vivir en una ciudad como lo es Chicago, cuenta toda la historia del porqué y cómo llegó a la cárcel describiendo cada detalle.	<p>*<i>Velma</i> simula hablar con los jueces que pronto verá para definir el juicio.</p> <p>* Sale de la ensoñación.</p>
Tercer momento: <i>La idea ganadora</i> .	<i>Velma</i> sale de la ensoñación y el escenario vuelve a ser la miserable celda.	* <i>Velma</i> se le ocurre una idea donde participa Roxie Hart para salir libre.

Nota: En esta tabla se encuentran los momentos y puntos de giro con los cuales se construye el texto para esta investigación. Elaboración propia

En primera instancia *Velma* se encuentra esperando en la celda a que la llamen a juicio para comparecer por el doble crimen de su hermana y su esposo, trata de salir libre y limpia tratando de recordar los hechos y planeando su defensa a como dé lugar. Seguidamente, pienza en la defensa que la envuelve en una ensoñación donde está frente al juez para obtener su fecha de juicio y salir de la cárcel; ella necesita convencerlo de haber sido víctima de una infidelidad y como tercer momento es cuando vive el show y canta los coros del *Tango del Pabellón*, contando los detalles que la hicieron llegar a la cárcel del condado de Cook. Este último punto contiene el momento de voz cantada porque no está en su realidad (la cárcel) sino que es un espacio diferente al cual ella ha vivido antes y quiere revivirlo, dirigiéndose al público.

Continuando, viene el proceso de buscar propuestas para la escena. El ejercicio para el montaje inicia al tener la canción pre-grabada ya que, se conoce cada parte donde termina un coro e inicia otro (8 compases en cada coro con la métrica de 4/4), también se conocen los momentos de silencio y los espacios del texto donde se encuentra la voz hablada y la voz cantada. La investigadora junto a la asesora comienza por cada párrafo que contiene el texto y cada uno de los coros para experimentar y saber qué sucede con el personaje en cada uno de esos momentos. El ejercicio se basa en comenzar a buscar las acciones para formar secuencias de movimientos concretos en el tiempo que la canción da, porque en el momento que termina el primer coro hay un espacio para el texto hablado y termina hasta que comience el otro coro. En esa medida de tiempo cuando acaba e inicia otro coro, reta a la actriz a ser concreta con las acciones, encontrar el ritmo, tono, el tempo, la velocidad del texto, además de la tonalidad y afinación de la voz tanto hablada como cantada para que cuando termine, sea justo al momento de comenzar el coro siguiente.

Dicho lo anterior, Abancini (2018), nombra a Meyerhold, junto a la teoría de la biomecánica y la importancia de las partituras o secuencias de movimiento y afirma que:

El director es el encargado de buscar, en una primera instancia, dicha forma, encontrando una partitura/secuencia de movimiento que, posteriormente, le pasará, con su propio cuerpo, al actor y conseguirá que este último la cargue de contenido, dándole sentido por medio de su interpretación. (p.23-24).

Lo planteado anteriormente se enlaza al momento de creación de las secuencias o partituras de acción. Hay un ejercicio en especial que trata de realizar desplazamientos con base a la situación que vive el personaje *Velma*, teniendo en cuenta la intención de los textos y el análisis de este encontrando así, sentido y coherencia a lo planteado en el texto y lo realizado corporalmente. Todo esto se hace teniendo en cuenta el tiempo de duración de los silencios y coros de la canción, desde el momento que inicia al momento que termina. En los espacios de silencio, solo suena la base rítmica; por tal razón se deben encontrar las acciones justas y precisas antes de que vuelva a iniciar el momento coreográfico del personaje donde se cantan los coros. El reto es que no se atrase con ninguna acción y queden momentos “muertos” en la escena ni tampoco dejar que la canción quede montada en algún momento del texto hablado interfiriendo en este.

Los ensayos continuos hacen que las acciones inmersas en las secuencias de movimiento fluyan armónicamente, siendo absolutamente consciente como actriz de la situación que el personaje atraviesa. Como reflexión se tiene en cuenta que semestres atrás la investigadora experimenta el tema de las secuencias de movimiento con la maestra Jackeline Gómez y ahora la experiencia de trabajo con un material pregrabado ayuda a la actriz a ser justa y precisa con la ejecución de las acciones, con el ritmo, acento y velocidad de los movimientos, el fondo, el tono, la forma de decir los textos hablados y la afinación en los textos cantados. Así, como lo expresa el método de la biomecánica de Meyerhold citado por Abancini (2018):

En el método de Meyerhold, lo sonoro de los textos, aquello que el público escucha como intención, aparece entendiendo a las cuerdas vocales como una serie de músculos que también deben ser entrenadas para encontrar todas sus posibilidades expresivas biomecánicas relacionadas al ritmo, al volumen, al tempo, etc., y siendo esa nueva intención que Meyerhold menciona como la última etapa del ciclo interpretativo, declinando en la interpretación del actor y apareciendo la voz como consecuencia del movimiento (p.25).






Junto a esta cita se enlazan los momentos de voz hablada y cantada ya que la voz también hace parte del trabajo de interpretación como herramienta melódica, encontrando posibilidades relacionadas al ritmo, volumen, velocidad, etc.

Cada vez que se estudia y analiza el texto, además de la búsqueda y hallazgo de acciones en los primeros ejercicios, siendo estas precisas por el material pre-grabado, las secuencias de

movimiento en el primer momento (*La espera del llamado*) del personaje, encuentra 4 verbos de acciones que para la actriz son los que resaltan dentro del texto (caminar, pensar, enojar y leer) para luego, explorar cuál es el recorrido de cada acción según la situación que se establece en el monólogo. Estos recorridos se denominan secuencias de movimiento (acciones) las cuales tienen un recorrido con un inicio, un desarrollo y un final, teniendo como objetivo convertirse en una partitura rítmica gracias al uso de las herramientas rítmico- melódicas como apoyo. se sigue con el ejercicio de generar una partitura rítmica con las acciones, estas se escriben en una métrica de 4/4 que viene siendo la misma métrica del fragmento *Tango del Pabellón*.

La siguiente tabla se toma como ejemplo para observar cómo son las figuras y sus tiempos correspondientes para así, realizar una partitura rítmica bien estructurada.

Tabla 5 Figura y duración de notas musicales

Nombre	Figura	Duración
Redonda		4 pulsos
Blanca		2 pulsos
Negra		1 pulso
Corchea		$\frac{1}{2}$ (medio) pulso
Semicorchea		$\frac{1}{4}$ (cuarto) pulso

Fuente: (Diaz, 2019)

La siguiente imagen es un ejemplo de cómo se puede recrear una partitura con figuras musicales a tiempo de 4/4:

Figura 1 Ejemplo de partitura en 4/4

En esta figura se encuentran los verbos de acciones con cada partitura rítmica requerida en la investigación.

Al tener las cinco partituras, lo siguiente es repetir una y otra vez cada una de estas acciones de forma métrica con ayuda del metrónomo. Esto se graba en video como la herramienta de análisis para confrontarse cómo se ve el cuerpo y qué se lee en él. Descubriendo así, la falta de fluidez, porque al trabajar tan métricamente no experimenta a fondo una verdadera intención, por tal recurre a otros ejercicios que la asesora ofrece.

Teniendo los verbos de acción, se estudia cada recorrido con la secuencia de movimientos implementados para decidir los desplazamientos concretos que ayudan con la intención del texto para luego repetir e interiorizarlos. Además de los verbos, también se tiene en cuenta la creación y aplicación de los movimientos dancísticos los cuales pertenecen al segundo momento del texto. Esto para completar el ejercicio escénico con sus diferentes momentos (cotidianos y extra cotidianos).

Interiorizadas las secuencias de movimiento, se realiza el ejercicio de repetirlas a la vez que suena la canción grabada por la actriz. Esto le ayuda a comprender los tiempos en que se desarrolla la acción ya que, se acopla al ritmo en que va el *Tango del Pabellón*. Así mismo sucede con todas las 4 acciones del primer momento para desarrollar más a fondo la creación del personaje y encontrar sus intenciones. Junto al proceso de repetición aparecen objetos para la escena que el mismo texto arroja y otros surgen a medida que pasa la secuencia. como, por ejemplo: un lapicero, una libreta donde escribir y un asiento. Además de realizar una y otra vez estas exploraciones con la canción pre-grabada, obliga a establecer cierto tiempo en cada acción donde se desarrolla la escena para que estas encajen según el tiempo establecido de la grabación. Aquí surge la duda de saber si es malo tener una camisa de fuerza (el tiempo) o puede ser algo positivo porque ayuda a ajustar al actor y ser preciso con las intenciones del personaje según sus acciones y con los objetos que han aparecido. La respuesta a esta duda se resuelve a medida que continúa las exploraciones y finalmente concluye que la pista sonora si es un inconveniente como camisa de fuerza porque está amarrada a ciertas realizaciones de acciones para ser preciso. Además, quita cierta libertad en la construcción y ejecución de estas, pero en el proceso de esta investigación se observa el lado positivo porque el ser preciso en la indagación de las acciones

hace que el actor/actriz busque ser concreto y justo con las intenciones que necesita el personaje o tiene el texto; menos, es más.

Con la duda que precisa en las exploraciones, recuerda el uso de un instrumento rítmico que la actriz y algunas opiniones de la asesora, ayudan a encontrar el verdadero ritmo que debe tener cada acción según las intenciones que tiene cada una siendo claras para el cuerpo y para el público espectador. El instrumento con el que trabaja es el metrónomo ya que, este contiene los diferentes tempos y velocidades que pueden ayudar a encontrar diferentes ritmos que enlacen con las intenciones que lleva cada acción. En la *Tabla 1* indica las expresiones, características e indicaciones de los BPM o PPM.

3.2.2 El distanciamiento en la escena

En la repetición el ejercicio escénico, se enlaza al autor Brecht en lo que refiere el concepto del distanciamiento ya que, el texto dramático elaborado tiene en cuenta los diferentes momentos para el personaje que refiere a las situaciones plasmadas en el desarrollo de la historia. Primero es un momento íntimo del personaje dentro de su celda esperando a ser llamada a juicio (momento cotidiano), luego recuerda por lo que tuvo que pasar para que llegara a ese lugar (momento extra cotidiano); que la conduce a una ensoñación (el show) donde le cuenta al público desde a la voz cantada y en manera de distanciamiento situaciones que con la voz hablada no puede. Esto es lo que define como el distanciamiento según Ortiz (2010):

Brecht intuía que también las relaciones entre la escena y el público debían transformarse y no limitarse a presentar en la escena el Estado de las Cosas y provocar en el espectador emociones incontrolables y compasión, sino presentar la Causa del Estado de las Cosas y despertar en éste otra forma de participación con la escena mediante la cual el conocimiento le permita dar vuelo libre a su pensamiento. (p.1).

Una nota importante acerca del distanciamiento, es saber qué tipo de distanciamiento obtiene este ejercicio escénico, porque junto con el acompañamiento de la asesora, nota que existe el distanciamiento del momento de reflexión por parte del mismo personaje, esto quiere decir que rompe con el drama y hace contacto con el público o está el momento donde el actor mismo se sale de la representación del personaje y opina, reflexiona sobre la situación que está viviendo el personaje que se representa; por esto, gracias al estudio conoce cada vez más el sentido e intenciones del texto y define que ese momento de distanciamiento es cuando el personaje rompe la cuarta pared para conectar con el público que la está viendo haciéndole

entender mucho más a fondo la historia personal del personaje a través de la canción *Tango del Pabellón*.

Dicho lo anterior, el texto *La incertidumbre en el teatro musical y el teatro épico* manifiesta que el distanciamiento que maneja Brecht en su teatro épico, específicamente en una de sus obras llamada *La ópera de los tres centavos*, parte de la acción, de canciones o de carteles con frases y refranes que van de la mano con los acontecimientos de las obras. Lo que tiene como objetivo, realizar una reflexión directa entre el actor y el público rompiendo la cuarta pared. Así mismo, cuando la investigadora decide el tipo de distanciamiento que hay dentro del texto, continúa el trabajo de ser consciente sobre las propuestas escénicas e intenciones que los ejercicios lanzan en pro de la creación del personaje.

Capítulo IV: Desarrollo del análisis de la escena: el personaje y las características que se derivan del mismo para la creación.

4.1 Secuencia de Movimiento

Abarca el desarrollo que tiene toda la primera parte del monólogo junto a la construcción de las acciones más los laboratorios con el metrónomo. En este apartado se habla sobre las características que se derivan para el personaje gracias, a estos elementos rítmico-melódicos que se implementan. El objetivo del metrónomo es encontrar a qué tempo pueden ir marcadas las acciones para alcanzar una fluidez natural y cada marcación quede en la memoria corporal junto a la intención hallada para el personaje.

Teniendo en cuenta las acciones que se observan en la *ilustración 1*, la acción marcada con el número uno (caminar) se decide realizar la acción con un tempo de 85 BPM porque tiene la característica de un movimiento moderado. Además porque la actriz conoce la intención detrás de esta primera acción donde comienza la escena, pero no sabe en qué tempo puede ir porque tiene problemas con hacerlas muy rápido sin dejarlas respirar. Se decide ensayar con un tempo más lento de 75 BPM cuya característica lo define como lento y majestuoso, para que la acción respire y se desarrolle con tranquilidad cada momento establecido en la acción.

Al explorar con 75 BPM, la actriz siente la diferencia entre el primer tempo de 85 BPM a este segundo de 75 porque baja su velocidad haciendo que la acción respire un poco más y haya deleite, por llamarlo de alguna manera, para ese momento que tiene el personaje de caminar lento, de hablar un poco más pausado. Pero no se deja de decir el texto para no tener espacios muy largos de silencio, dando tiempo a cada paso o movimiento que da. Por esta razón, se designa el tempo de la primera acción con 75 BPM porque junto al estudio previo del texto sabe la intención que lleva a cabo el personaje. Al aplicar este tempo a las acciones y desplazamientos, la voz también resulta afectada, haciendo que las intenciones en cuanto a interpretación de texto se conecten con los pulsos en el BPM escogido en el metrónomo.

Al aplicar los diferentes tempos que contiene el metrónomo como instrumento de medición rítmico-melódico en las acciones esclarecidas, se explora las diferentes intenciones que surgen tanto corporal como vocalmente. Esto hace que el actor/actriz descubra el tempo exacto según a lo que refiere la intención y situación que vive el personaje para así, obtener una fluidez creíble, siendo esta la melodía de la escena.

Todo el proceso que se hace con la primera acción lo realiza con las demás acciones donde encuentra el tempo (BPM) de cada una de ellas según las intenciones de cada momento. Por consiguiente, este ejercicio de explorar con el metrónomo es de gran aprendizaje ya que, investigar cuál era el tempo que debía llevar cada acción según sus intenciones, reconoce que el metrónomo posibilita que el actor/actriz encuentre un tempo, una velocidad, un ritmo apropiado para la escena. Durante este proceso se entiende la profundidad que tiene cada una de las intenciones, el respiro en ciertas palabras, los acentos en otras, la fuerza, la rítmica, etc.

El ritmo lleva a ser cuidadoso a ser atento porque no solo se trata de moverse al ritmo del beat que esté sonando sino, encontrar la fluidez de la acción, haciendo que los movimientos o desplazamientos encajen de manera elocuente, para estar acorde a lo que esté sintiendo el personaje. Estos hallazgos son las características para la creación del personaje.

Finalmente, durante el proceso de las partituras se encuentran dos momentos: el primero, la secuencia de movimiento (acciones) y la segunda, la partitura rítmica. A través de la transformación de las acciones a partituras con notas musicales, más la exploración con el instrumento rítmico, como el metrónomo, ayuda al actor/actriz a ser más preciso dentro de la escena. En especial las acciones que van arraigadas a la manera de hablar, expresarse y demás.

Junto a este hallazgo, se construyen nuevas formas de creación a partir de elementos rítmico-melódicos siendo esta una herramienta útil en las asignaturas que no se aplican en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.

4.2 Afectación de pensamiento y corporalidad

Abarcar la línea de pensamiento del personaje y cómo este se afecta a medida que se explora en los ejercicios mencionados anteriormente durante esta investigación se concluye que las herramientas rítmicas inicialmente han influido en el comportamiento de *Velma*. Tanto en el primer momento como el segundo y tercer momento.

En el primer momento denominado como *La espera al llamado* las herramientas rítmico-melódicas de la canción *Tango del Pabellón* que se refieren al desarrollo del tempo, pulso, acento, ritmo, etc. Ayudan a construir y fortalecer el carácter del personaje, porque interfiere en su mayoría al manejo de la corporalidad afectando claramente su forma de pensar. Por tal, junto a todos los ejercicios explorados en un inicio de la investigación, además del estudio y conocimiento de la historia del personaje, se dicta que *Velma* es una mujer inescrupulosa que hace lo posible para llegar a donde ella se lo propone, es ventajosa y quiere llamar siempre la atención, nunca quiere ser el número dos.

Estas características ya mencionadas, son clave al momento de hacer las exploraciones junto con las herramientas rítmico -melódicas y el instrumento rítmico (metrónomo), porque conocer el carácter del personaje desde un inicio, facilita el poder encontrar esas herramientas tanto rítmicas como melódicas para la escena. Por ejemplo: El uso del BPM o PPM de 75; este tempo para explorar concuerda con el ritmo y el carácter que maneja el personaje como el ser sexy en ciertos momentos, fuerte en otras, el ser sustanciosa y cuidadosa al momento de planear su salida de la cárcel, cómo recuerda los momentos vividos antes de ser arrestada, etc. Así mismo sucede con los diferentes tempos explorados.

Al final, después de encontrar los tempos concordados a su línea de pensamiento y su manera de actuar, el tener las diferencias de comportamiento según los momentos del personaje (momentos cotidianos, extra cotidianos) se crea un personaje con cierto tipo de movimientos específicos que la caracterizan en forma de ser y de pensar. Todo gracias a las herramientas rítmico-melódicas que éstas ofrecen.

4.3 Secuencia Coreográfica

Junto a la duda planteada en la bitácora, de saber si el proceso de explorar solamente con la canción es una camisa de fuerza o es algo que podría dar cierta libertad de encontrar elementos para creación del personaje, según la experiencia que tiene con el instrumento rítmico del metrónomo descubre que, puede ser una camisa de fuerza. Pero de otro modo que ayuda a la actriz a ser concisa en las acciones sabiendo los momentos donde debe respirar el cuerpo o la palabra llegando a una libertad de moverse en el espacio de forma consciente.

Para el proceso de configuración de la secuencia coreográfica instalada en el segundo momento del personaje, el cual se le ha denominado *El Show*, se encuentran referentes tanto visuales como sonoros sobre el fragmento *Tango del Pabellón*, provenientes del cine y el teatro, que la investigadora considera exigen una calidad de ejecución en lo coreográfico y en la interpretación de la canción. Sin embargo, en el momento de la construcción de estos dos elementos, partiendo de lo hallado sobre el personaje en la primera parte del proceso, la investigadora se permite tomar distancia de los referentes previos y elaborar una estructura coreográfica propia, que responde a las lógicas del ejercicio escénico y las habilidades en la realización de secuencias de baile.

Teniendo los movimientos creados, solo queda pasar el ejercicio completo y repetirlo varias veces de forma consciente hasta apropiarse la secuencia escénica completa. La sensación que genera este ejercicio de repetición consciente en la investigadora es la fluidez de los momentos coreográficos y el engranaje armónico con el resto de las acciones construidas dentro del ejercicio escénico. Se percibe que los movimientos contienen fuerza más no son acelerados, ya que la exploración revela que el momento del show para el personaje es un momento especial donde la voz cantada da la información de toda la situación que con la voz hablada no puede.

Dentro de este proceso, descubre que el ritmo de la canción también afecta la realización de la coreografía, porque los pulsos que contiene la canción hacen que algunos movimientos caigan en los mismos pulsos viéndose muy marcado. Con esto se reflexiona que el ritmo afecta en todo momento y ya es por parte de la persona que trabaja en este tipo de ejercicios, buscar las diferentes formas de moverse y realizar movimientos coreográficos que tenga la rítmica de la canción buscando la fluidez.

Dentro del texto *Duncan y Dalcroze en el sistema de Stanislavsky: huellas de la danza y de la rítmica* (2015) se evidencia que Stanislavsky hace referencia a la importancia del tempo-ritmo, el cual expone la realización de experimentos rítmicos con metrónomos, campanillas, golpes de los pies en el suelo y otras percusiones para la creación de movimientos de los actores a partir de pautas rítmicas externos o, de modo inverso desde su propio tempo-ritmo interior.

Para Dalcroze (1986) hay una gran importancia de la rítmica en los procesos pedagógicos: “El estudio de la dinámica corporal debe de completarse con el conocimiento de las leyes de la división del tiempo, es decir estudio de los matices de la velocidad y con el de la división del espacio” (p.12). Con esta cita se refiere al momento donde se estudia los matices de la velocidad de la canción *Tango del Pabellón* donde experimenta desde la vivencia corporal esa dinámica tanto del cuerpo como en la escena (espacio).

Capítulo V: La voz hablada y la voz cantada: configuración de la propuesta interpretativa

En este último capítulo, cierra los momentos de todo el proceso que se tiene sobre el descubrimiento de la voz, tanto voz hablada como voz cantada para la creación del personaje. Dentro de este apartado se encuentra la información más completa donde se describen los hallazgos del personaje como lo es, su manera de hablar, la intención de la voz, etc. Gracias al uso de las herramientas rítmico-melódicas que se han mencionado a través del documento de investigación.

5.1 El texto hablado y texto cantado

Según Szuchmacher (2014):

Los actores son, entre otras cosas, emisores sonoros y, a la manera de instrumentistas sin partitura, cuando dicen palabras, ya sean propias o ajenas, tienen que seleccionar y combinar parámetros musicales. La articulación del texto literario con el sonido de la voz, es decir la puesta en sonido de un material literario, es en definitiva uno de los mayores desafíos que tiene un artista en los ensayos, pues debe encontrar los sonidos adecuados de su voz para ese texto. (p.63).

Esta cita conecta con los diferentes momentos de exploración del ejercicio escénico donde se logra identificar en base a las voces (hablada y cantada) sus tonalidades, velocidades y hasta la afinación. Es de entender que, dentro de esta investigación el tema de lo rítmico-melódico está conectado en todo, hablando escénicamente y dentro del contexto de creación de personaje. Por

ejemplo: en los momentos de creación y ejercicios de exploración que se realizan, la voz hablada y la voz cantada tiene tiempos diferentes; y al tiempo se refiere a velocidad, resonancia, tonalidad, intención, etc. todo lo que abarca y se construye a medida que el texto y la canción lo requiere. Una cosa muy importante es que, dentro de las reflexiones junto a la voz hablada y cantada, la actriz encuentra y adecua su voz a la voz del personaje en sentidos de velocidad, tonalidad y todo lo nombrado anteriormente. Esto, gracias a las herramientas rítmico-melódicas que ofrece la canción, los momentos de creación junto a las secuencias de movimiento, la exploración con las partituras y el conocimiento previo de las características que enmarcan al personaje.

La voz hablada dentro del monólogo se encuentra cuando el personaje está recordando y planeando su estrategia de salir libre y limpia, es su momento cotidiano y el momento de la voz cantada se encuentra en los momentos fuera de lo cotidiano, esto quiere decir que va dirigida al público, pudiendo expresar lo que no puede en la realidad (momento del juicio). Además, es donde se acompañan los momentos coreográficos. Con la voz cantada es un sentimiento que el personaje expresa en el show, cosa que no puede hacer en el momento de cotidianidad (voz hablada), porque el personaje debe salir de la cárcel y dentro del juicio guardar un lenguaje adecuado para convencer al jurado de salir libre.

Estos encuentros y hallazgos se hacen por medio de la reflexión gracias a los apuntes en la bitácora y la observación por medio de los videos, la segunda herramienta de análisis. Según lo encontrado dentro de las exploraciones de creación, Meyerhold (2018) expresa que:

Ejecutar movimiento en la frase textual del teatro físico ayuda a encontrar la intención de lo dicho y, para eso, el director es el encargado de buscar la forma del movimiento. Es decir, la partitura/secuencia que su intérprete debe ejecutar. Una vez encontrada, pone su propio cuerpo al servicio de la escena para probar la partitura/secuencia de movimiento que encontró, moldeándola para introducirla en el texto, investigando distintas combinaciones entre lo dicho y lo hecho (p.59).

Esta cita se enfoca al momento de creación, cuando la asesora direcciona a la actriz a realizar ciertos movimientos específicos de una escena para luego realizarlos y ser consciente en qué momento sale el texto durante esa secuencia de movimiento, fijando de donde comienza hasta donde termina cierto movimiento o acción, ayudando no solo a encontrar la intención del texto sino del movimiento en sincronía con el texto para obtener una coherencia melódica

corporal, vocal y escénica. Gracias al estudio de la métrica y ritmo de la canción *Tango del Pabellón* es más fácil explorar y junto a los encuentros se tiene en cuenta los modos de expresión que da Meyerhold, los cuales divide en tres fases:

- La intención: es la fase intelectual de la tarea, propuesta por el dramaturgo, el director o por el propio actor.
- La realización: comprende un ciclo de reflejos miméticos (movimientos y desplazamientos en el espacio) y reflejos vocales.
- La reacción: sigue a la realización, que atenúa el reflejo anterior y prepara una nueva intención, que daría lugar a un nuevo ciclo de interpretación.

Teniendo en cuenta estas tres fases, se conectan de la siguiente manera: la fase de la intención se arraiga al momento de creación, análisis y estudio del texto que se escribe y es intervenido por la asesora, esto quiere decir que, se conoce más a fondo la historia del personaje lo cual encaja en la fase intelectual. Pasando a la fase de la realización, esta conecta con los ejercicios de las secuencias de movimiento más el proceso de las partituras junto al instrumento del metrónomo para encontrar y comprender tales movimientos, desplazamientos en el espacio y los reflejos vocales como lo nombra el mismo Meyerhold. Y finalmente, con la tercera fase son los descubrimientos de todas las características del personaje más la comprensión de las intenciones del texto que se dan a través de la realización, estudio y repetición del ejercicio escénico construido. En ésta última fase podría abarcar el concepto de la repetición, porque cada vez que la actriz repite el ejercicio da lugar a una oportunidad más de comprender las intenciones del texto, tanto hablado como cantado para llegar a la interpretación adecuada para el personaje.

El siguiente cuadro ejemplifica el ejercicio de interpretación del texto realizado a la luz de la implementación de las herramientas rítmico-melódicas como el tono, el tempo, la intensidad, para encontrar los matices vocales que soporten las intenciones del personaje:

Tabla 6 Acciones Interpretativas del texto

Voz Hablada		Voz cantada	
Momento <i>La espera del llamado</i>	Acción Interpretativa	Momento <i>El Show (del juicio a la ensoñación)</i>	Acción Interpretativa

<p>VELMA: Gracias a Roxie Hart y el asesinato a sangre fría, la gira se cancela. ¡Gracias Roxie!, gracias verónica, gracias Charlie... ¡Desgraciados! Por su culpa el nombre de Velma Kelly no sale en los diarios, los periodistas dicen – perdimos interés, ¡no la queremos más!, ¡Velma está acabada!, ¡Es una borracha! – Primero, la imbécil de Roxie se roba la prenda, después a mi abogado, luego la fecha de juicio y ahora mis zapatos.</p> <p>Pausa. - <i>¡El crimen del año!</i> – publicó la revista Pared Roja: - Velma Kelly asesina a su hermana y a su marido unas horas antes de su último show en el Onyx Club - ¡Vaya titular de mierda!</p>	<p>Dentro de este texto se observan las siguientes características:</p> <p>*La corporalidad del personaje inicia en un estado pensativo planeando su defensa para la llegada del juicio.</p> <p>*Su corporalidad es tranquila y la vez preocupante porque no encuentra una defensa convincente hasta que, es sorprendida por una revista puesta en su celda, donde se enteró del asesinato perpetrado por Roxie Hart y la cancelación de la gira.</p> <p>*El tono de voz comienza de forma irónica al leer la revista; a partir de lo leído su tonalidad va en un crescendo, suena fuerte y golpeada, mostrando el disgusto sobre lo que se ha enterado, afectando su respiración.</p> <p>*En ciertos momentos sus movimientos corporales lanzan golpes reiterando lo molesta que se encuentra.</p>	<p>Pre-coro</p> <p>Crimen Codicia Violencia Adulterio Perfidia Corrupción (Bis)</p> <p>Coro</p> <p>Se lo buscaron Se lo buscaron Yo no lo hice, señor juez De haberlo hecho De haberlo hecho Quien me diría que estuvo mal.</p>	<p>Dentro de estos textos se encuentran las siguientes características:</p> <p>*El estado corporal desde la parte rítmica se transforma a algo más dancístico (extra cotidiano) realizando movimientos más específicos y grandilocuentes.</p> <p>*El trabajo vocal inicial con el pre-coro, su tono es más suave y sensual, en algunas palabras como crimen y perfidia acentúa con acciones muy específicas como, por ejemplo:</p> <p>Crimen: se acentúa al momento de bajarse el cierre del uniforme de presa.</p> <p>Perfidia: se acentúa al momento cuando se baja el uniforme terminándose de quitarlo y finalizando con la palabra corrupción.</p> <p>*El estado corporal al momento de cantar los coros, sus movimientos</p>
--	---	---	--

	Finalmente acumula toda esa rabia, llevando su cuerpo a querer golpear la pared y gritar: ¡Vaya titular de mierda!		son más fuertes, precisos y con fuerza cayendo en la acentuación de las palabras cantadas. *El trabajo vocal en el coro es contundente ya que se trabaja la afinación. El tono es fuerte ya que pronuncia con fuerza las letras del coro.
--	--	--	--

Nota: En esta tabla se encuentran las acciones interpretativas corporales y vocales de ciertos textos del monólogo para el uso de esta investigación. Elaboración propia

El proceso de creación tiene un inicio y un momento final que junto a las reflexiones y hallazgos se concluye que, las herramientas rítmico-melódicas son un puente de creación haciendo que el actor sea preciso al momento de realizar y encontrar las acciones del personaje. También, desarrolla la atención porque lo que hace el ritmo y sus demás conceptos que se derivan de él, es organizar y ser conciso con el desplazamiento y la ejecución de las acciones. Cabe agregar que el trabajo con la parte vocal hace que haya un entendimiento total de todo lo que abarca una creación de personaje; porque no son solo las letras y los objetos en escena, sino todo el acompañamiento y la intercepción que hicieron las herramientas rítmico-melódicas en un actor. El trabajo de tener la partitura rítmica interiorizada, el ritmo de la música, el estudio de los tempos, para llevarlo a la escena sin importar equivocarse, hace que inmediatamente se juegue con la fluidez del mismo ritmo que ya se tiene impregnado en el cuerpo. En resumen, se puede salir y entrar las veces que sea necesario sin dejar a un lado el verdadero ritmo y melodía en la escena.

6. Conclusiones

Gracias a la realización de esta investigación junto a los asesores y docentes involucrados, los espacios que se abrieron, a pesar de la pandemia mundial que atravesamos, se reconoce que la implementación de las herramientas musicales rítmico-melódicas para la creación de personaje es un gran aprendizaje para la actriz ya que, transforma, articula y amplía las capacidades que en el tiempo de aprendizaje universitario obtiene. Permitiendo así, un aporte para el campo actoral abriendo caminos a nuevas investigaciones desde el campo musical y nuevos montajes que involucren el teatro musical para los estudiantes.

En el momento de implementar la partitura rítmica musical a la secuencia de movimiento (acciones) ayuda a entender y comprender los estados del personaje y la manera como se desplaza. También ayuda al actor/actriz a encontrar precisión en cada una de las acciones con un sentido verdadero.

El uso de instrumentos rítmico-melódicos como lo es el metrónomo con sus diferentes tempos hace que el actor asocie terminológicamente el movimiento corporal y mecánico a las emociones vinculadas al mismo teniendo como referente el texto.

La implementación de los elementos rítmico-melódicos para la creación de personaje en un ejercicio escénico permiten desmenuzar las acciones que se encuentran a través del estudio interno y externo del monólogo para encontrar el ritmo del personaje en todo su esplendor (manera de hablar, caminar, cantar, etc.) cómo se encuentra en el espacio y demás para así obtener un complemento escénico.

En el proceso de repetir las secuencias junto al tempo marcado por los instrumentos rítmico-melódicos, fortalece en la actriz la memoria sobre el recorrido planteado y la atención sostenida para cuando esté en escena. Haciendo que al momento de una improvisación esta no salga del ritmo que se maneja en la escena corporalmente.

La creación de secuencias, estructuras de movimiento y partituras rítmicas a partir de las herramientas rítmico-melódicas implementadas en la investigación, hacen que el actor/actriz tenga en su haber otros elementos para la construcción escénica, contribuye en la búsqueda de un estado de consciencia tanto corporal como mental y energéticamente, en la precisión de la escena y

permitiendo que el uso del tempo juegue un papel clave a la hora de las respuestas corporales como productos generados por el sonido.

El aporte que hace esta investigación en el camino como licenciada y profesional de las artes escénicas es la magnitud y la flexibilidad que tienen las artes. En este caso, la música me proporciona herramientas que pueden llegar a cumplir nuevos encuentros de investigaciones en temas que me interesan como lo es la danza. Además, si la vida me da la oportunidad de compartir estos conocimientos, dejando en otras personas la motivación de querer saber sobre la música, la actuación, el teatro y el baile, se podría construir un camino, avivando en el ser, en ese otro, las capacidades y habilidades para puestas en escenas, trabajos corporales, entre otros. Para un despertar artístico desde las diferentes ramas que éstas ofrecen.

Finalmente, para contribuir a la reflexión sobre la incidencia de la música en las artes escénicas, cabe agregar la siguiente pregunta, ¿Cómo podría influenciar los aspectos musicales en la formación de estudiantes en artes escénicas? para la Licenciatura en Artes Escénicas de Bellas Artes podría resultar enriquecedor revisar la posibilidad de implementación de aspectos básicos y fundamentales de la disciplina musical en la formación actoral en el desarrollo auditivo para la escena, la comprensión de lo rítmico como concepto y como experiencia técnica, contribuyendo así a la eliminación progresiva de las barreras que actores y actrices en formación manifiestan al considerar que no tienen oído, voz o ritmo para enfrentar dichos aspectos técnicos musicales, cuando no se ha adentrado lo suficiente en estos aspectos dentro de la formación actoral en nuestro programa que se basa en el desarrollo de estrategias sonoras para la estética de la escena, pero las puestas en escena poco uso dan a dichos aspectos técnicos. Es una puerta de nuevas investigaciones donde se desarrollan formas de creación para la escena partiendo de lo musical.

7. Referencias bibliográficas

- Abancini, M. (2018). *El movimiento del teatro físico como creador de concepto en la escena contemporánea*. Universidad de Palermo.
- Álvarez, E. (2005). Biomecánica y antropología teatral: Meyerhold y Barba. *Revista de filosofía*.
- Arango. (2009). *Música/cine: variaciones sobre un mismo tema*.
- Arboleda, E., & Vega, M. (2015). *El lenguaje sonoro como conductor de emociones expresadas a través de las artes plásticas*. Bogotá.
- B, J. (10 de Febrero de 2017). *10 de febrero de 1898 Nace Bertolt Brecht*. Obtenido de IMER: <https://www.imer.mx/10-de-febrero-de-1898-nace-bertolt-brecht-2/>
- Barrios. (2021). *Método Dalcroze. La importancia de la rítmica. Parte I*. Obtenido de lamusicoterapia: <https://www.lamusicoterapia.com/metodo-dalcroze/>
- Betancourt, C. (2016). *Documentación de la experiencia en la construcción del personaje Ramiro en el Aria Si Ritovarla io Guiro de la ópera cenerentola de Gioachino Rossini*. Bogotá.
- Caballines, S. (2016). *La música como elemento constructor del personaje en Immortal Beloved*. Gandia.
- Camacho, N. (2020). La incertidumbre en el Teatro. *La incertidumbre del Teatro Musical y el Teatro Épico*. Bogotá, Colombia.
- Cerinza, A. (2016). Técnicas de entrenamiento vocal en el análisis de la obra "Las honras de la Serpentina". *La voz: extensión invisible del movimiento*. Bogotá.
- Chillarón, E. (2017). *¿Se crea mejor con música o sin ella?* Obtenido de yorokobu: <https://www.yorokobu.es/musica-literatura-crear/>
- Cisteró, M. (2021). *Iniciación a la interpretación teatral*. Obtenido de Universitat Autònoma de Barcelona.
- Estrada, S. (2016). *¿En qué consiste el formato de teatro musical?* Colombia.
- Ferrandis, D. (2017). *Módulo de Teatro Físico*.
- Gómez, J. &. (2018). *De la partitura a la acción; de la acción a la partitura. Aportes de la gramática musical a la construcción de una gramática escénica*. Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Colombia.

- González, J. (2013). Investigar, crear, interpretar. Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. VIII (1). 41-58.
- Grimoldi, I. (2013). Sonoridades. La música y el teatro. Jean-Jacques Lemetre. *Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini*, 1.
- Herrera, B. (2013). La música y la voz escénicas, sentidas y expresadas por los grandes creadores teatrales de nuestro tiempo.
- Locutores, A. y. (s.f.). *El portal de la interpretación*. Obtenido de Actores y Locutores: <http://www.actoresylocutores.com/la-interpretacion-teatral/>
- López, C. (2009). *El canto en el Teatro Musical*. Bogotá.
- López, C. (2009). *El canto en el teatro musical*. Bogotá.
- March, J. (2016). *El universo musical de Bertlot Brecht*. Madrid.
- Marco, T. (1998). *Acerca de la interpretación en la música*. Madrid.
- Mariano. (2003). *Chicago el musical*. Obtenido de tapatalk: <https://www.tapatalk.com/groups/chicagoelmusical/libreto-t38.html>
- Marshall, R. (Dirección). (2002). *Chicago* [Película].
- Mercedes. (2011). *Expresión corporal - teatro*. Uruguay.
- Mila. (2013). *La técnica de Bertlot Brecht*. Obtenido de Blogspot.
- Ocampo, D. (2018). *Entrenamiento rítmico-melódico de la actriz Dayana Ocampo*. Institución Departamental de Bellas Artes, Cali.
- Orlandini, L. (2012). *La interpretación musical*. Chile.
- Panno, J. (24 de Julio de 2009). *Sandra Guida El tango del pabellón Chicago el musical Cell Block Tango*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=lk5MGe50KOM>
- Pasradkevaídis, G. (2006). *Brecht y la música*. Montevideo.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Pérez. (2004). Teatro y Representación. *Aproximación a una teoría crítica el teatro*. Universidad nacional a distancia.
- RAE. (2020). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/personaje>
- RAE. (2020). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/interpretaci%C3%B3n>
- RAE. (2020). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/m%C3%BAsico#GM4Faos>
- RAE. (2020). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/ritmo>
- Rebeca. (2018). *Interpretación para danza*. Obtenido de Academia de danza rebeca.
- Sanz, A. (4 de 12 de 2011). *La biomecánica de Meyerhold*. Obtenido de Blogsopt.

Soprano, V. (2015). *Duncan y Dlacroze en el sistema de Stanislavsky: huellas de la danza y de la rítmica*. Valencia, España.

Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.

Suiza, T. P. (1982). *La rítmica como entrenamiento del actor*.

Verdú, V. (2003). Fundamentos del Teatro Épico. *Influencia de las puestas en escena Brechtianas: El ejemplo de E.Boni*. Valencia.

YoCanto. (2020). *La interpretación*. Obtenido de <https://www.yocanto.es/interpretacion/>.

8. Anexo

8.1 Monólogo

Velma Kelly se encuentra en su celda, esperando que la llamen a juicio para comparecer por el doble crimen de su hermana y esposo, del que planea declararse inocente a como dé lugar. Velma se pasea por la celda recordando los hechos y planeando su defensa. No sabe cuándo será llamada a juicio, ansía ese momento que, por lo pronto, Roxie Hart le ha arrebatado, al igual que su fama.

VELMA: Gracias a Roxie Hart y el asesinato a sangre fría, la gira se cancela. ¡Gracias Roxie!, gracias verónica, gracias Charlie... ¡Desgraciados! Por su culpa el nombre de Velma Kelly no sale en los diarios, los periodistas dicen – perdimos interés, ¡no la queremos más!, ¡Velma está acabada!, ¡Es una borracha! – Primero, la imbécil de Roxie se roba la prenda, después a mi abogado, luego la fecha de juicio y ahora mis zapatos. **Pausa.** - ¡*El crimen del año!* – publicó la revista Pared Roja: - Velma Kelly asesina a su hermana y a su marido unas horas antes de su último show en el Onyx Club - ¡Vaya titular de mierda!

Suena la base rítmica del Tango del Pabellón

Chicago, Chicago, una ciudad donde el homicidio hace parte del Show Bussines. Sus historias de crimen, codicia, corrupción, violencia, adulterio y perfidia, son las favoritas de un público hambriento de esnobismo. Aquí, la fama lo es todo y quien la obtenga estará en la cima, porque la ley funciona así: confunde y reinarás...

Velma tiene una ensoñación en forma de show. La celda 2x2 se transforma en su escenario

Pre-coro

Crimen

Codicia

Violencia

Adulterio

Perfidia

Corrupción

(Bis)

PRESENTADOR: Y ahora, directo desde la cárcel del condado de Cook, la asesina del momento, la que todos estaban esperando, la única e inigualable, interpretando el tango del pabellón ¡Velma Kelly!

Suena en pleno el Tango del Pabellón (orquestración)

Pre-coro

Crimen

Codicia

Violencia

Adulterio

Perfidia

Corrupción

(Bis)

Coro

Se lo buscaron

Se lo buscaron

Yo no lo hice, señor juez

De haberlo hecho

De haberlo hecho

Quien me diría que estuvo mal

VELMA: El asesinato es como el divorcio. El motivo no interesa, lo que interesa es el alegato, la locura temporal, defensa propia... cualquier cosa, qué se yo. ¿Cuál es mi defensa? Ah, la desconozco, de eso se encargará el abogado de oficio. Tuve un mareo, un *surménage* debido al estrés causado por la infidelidad de la cual fui víctima. ¡No logro acordarme de nada señor juez! Pero estoy segura de que yo no lo hice. Tengo el corazón más tierno del mundo, ¿no es verdad?

Coro

Se lo buscaron

Se lo buscaron

Yo no lo hice, señor juez

De haberlo hecho

De haberlo hecho

Quien me diría que estuvo mal

VELMA: Mi hermana Verónica y yo hicimos una doble actuación y Charlie, mi marido, viajó con nosotras. Esa noche nosotras hicimos 20 trucos acrobáticos seguidos: uno, dos, tres, cuatro, cinco, flip, flap, tijeras, el águila extendida, saltos mortales adelante y atrás de la otra. Luego del show, nos fuimos a descansar al Cicero, los tres solos en una habitación del hotel bromeando, bebiendo y cagándonos de la risa. Se nos acabó el hielo, así que fui a buscar más. Regreso con el hielo, abro la puerta y ahí estaban, Verónica y Charlie haciendo el número 7... ¡El águila extendida!

Coro

Se lo buscaron

Se lo buscaron

Yo no lo hice, señor juez

De haberlo hecho

De haberlo hecho

Quien me diría que estuvo mal

VELMA: Bueno, qué puedo decir, quedé en estado shock ante tal grotesca escena: mi hermana gemela, encendida de placer, penetrada una y otra vez, una y otra vez por Charlie, mi Charlie, revolcados en una maraña de cuerpos sudorosos y hambrientos de deseo. Y a mí me tocó ver eso tan repugnante; era como verme a mí misma en el cuerpo de otra. Estaba completamente en

tinieblas. El hielo se resbaló de mis manos y ya no me acuerdo de absolutamente nada más. Fue mucho más tarde, cuando lavaba mis manos ensangrentadas, que me di cuenta que algo había pasado.

Coro

Él la ha buscado

Y ella ha aceptado

Me provocaron señor juez

Soy inocente

Debe creerme

Porque la víctima aquí soy yo

VELMA simulando ante los jueces imaginarios: Esa noche, en medio de la confusión y el aturdimiento, llegué como pude al Onyx Club para la función con... Decidí comenzar mi numero completamente sola ¡El show debe continuar! (*Acongojada*) Esa misma noche, en pleno acto, fui arrestada por la policía ¡Up's! llevándome a la cárcel del condado de Cook, directo al “pabellón de las asesinas”. Acusada de doble homicidio

Coro

Se lo buscaron

Se lo buscaron

Yo no lo hice, señor juez

De haberlo hecho

De haberlo hecho

Quien me diría que estuvo mal

Soy inocente

Soy inocente

Estaba ciega señor juez

De haber estado en mis zapatos

Hubiera hecho igual que yo.

Velma sale de la ensoñación y el escenario vuelve a ser la miserable celda de 2x2

VELMA: Gastar 2.500 dólares en las primeras páginas de las revistas y periódicos y convertir mi tragedia en show mediático, es el camino más fácil para obtener mi fecha de juicio. **Se le ocurre una idea.** Roxie Hart... Roxie Hart... una alianza con esa mosqueta muerta en estos momentos es muy propicia para poder salir libre y limpia. ¡Porque lo soy!

Pausa

¿Qué tal Velma Kelly y Roxie Hart haciendo el número de las hermanas?

foto 1 Velma



Nota. (Actriz Marcela Echeverry. Fotografía: Carlos Mario Villareal).

foto 2 Velma 2



Nota. (Actriz Marcela Echeverry. Fotografía. Juliana Cabal Núñez).

foto 3 Velma 3



Nota. (Actriz Marcela Echeverry. Fotografía. Juliana Cabal Núñez).

foto 4 Apuntes Bitácora

El ensayo de hoy me hizo sentir libre porque el estar repitiendo el ejercicio como investigadora y futura actriz no estaba pensando realmente entre en la escena y el tema con la música, obviamente estaba pendiente de los tiempos pero era algo natural y no me dejaba perderme en las situaciones del personaje.

Como reflexión pienso en el proceso que he tenido y todo lo que en unos semestres atrás experimenté con el tema de la partitura o secuencia de movimiento y es que, la situación de tener una canción pre-grabada ayuda al ser justo y preciso con las acciones con el tiempo y velocidad de decir el texto.

Noviembre 7 | 2020.

Hoy se toma el tiempo de duración total = 13:03 min.

Hasta este punto, siento que el siguiente paso a realizar es pulir los momentos coreográficos para tenerlos limpios y exactos.

- El pensar en el momento del distanciamiento que tiene el personaje; la actriz nota y siente los cambios de la voz hablada y voz cantada.

La voz hablada es el momento de la historia; es cuando el personaje recuerda, planea, etc y el momento de voz cantada es el resto de lo que no puede hablar y en sí es una memoria que acompaña los momentos coreográficos. Con la voz cantada es como un sentimiento que expresa en el show y no puede expresarlo en la cotidianidad (voz hablada) porque el personaje debe salir de la cárcel y dentro del juicio debe guardar un lenguaje adecuado para convencer y salir libre.

Para el público va dirigida esa voz cantada, pudiendo expresar lo que no puede en la realidad "juicio".

Nota. Apuntes de la actriz sobre el proceso de investigación.

foto 5 Apuntes Bitácora

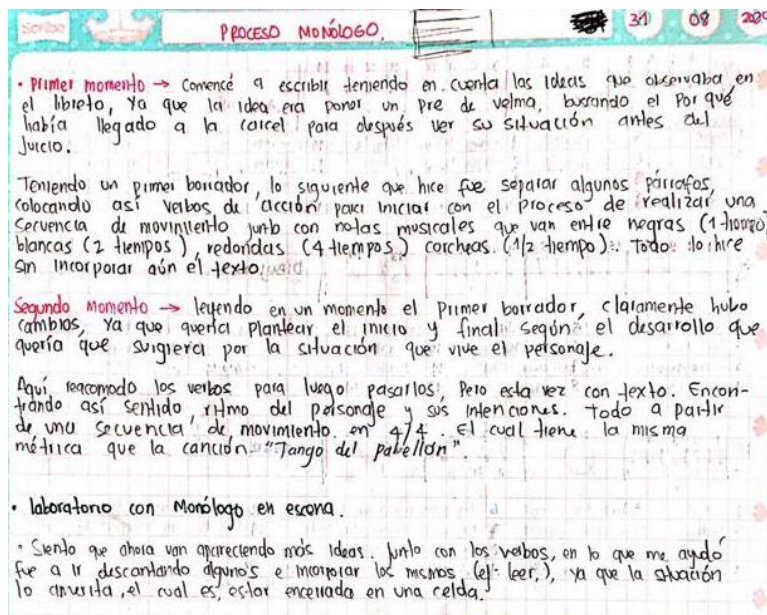
EJERCICIO PARA CLASIFICAR TIEMPO A LAS ACCIONES CON METRÓNOMO.

Iniciando con la 1ra acción experimento entre los 60 y 85 BPM del metrónomo para encontrar la velocidad que debía llevar la acción. Es así, este tiempo porque con estudio previo del texto la estudiante sabe que es un momento de planeación, de pensar y jugar con los diferentes tiempos ayuda a saber si es más lenta o más rápida porque la intención detrás de la acción lo requiere, sin dejar a un lado el silencio o las pausas.

1. Caminar (85 BPM)
2. Pensar (85 BPM)
3. Enojarse (60 - 100 BPM). Se divide en 2 tiempos porque uno detona al otro. Por eso es interesante colorear tiempo a esas acciones encontrando su tiempo teniendo en cuenta las intenciones que las explotan.
4. Leer (>0 - 120 BPM). Cuando se trata de encontrar diferentes tiempos en los diferentes momentos para la acción; algo que sucede es que se debe pasar una y otra vez con distintos tiempos y estar atento a qué tiempo encaja con los movimientos y desplazamientos cual es el que va acorde a lo que está sintiendo el personaje en lo que piensa y en lo que va a suceder según la situación.

Nota. Apuntes de la actriz sobre el proceso de investigación.

foto 6 Apuntes Bitácora



Nota. Apuntes de la actriz sobre el proceso de investigación.