

INVESTIGACIÓN Y COMPOSICIÓN PARA  
MEDIOS SONOROS Y ESCÉNICOS

PROYECTO DE TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO  
PROFESIONAL DE MÚSICO CON MENCIÓN EN  
EJECUCIÓN INSTRUMENTAL O EN CANTO  
LICENCIADO EN ARTES, TECNOLOGÍA Y  
GESTIÓN MUSICAL

ESTEBAN AGOSIN OTERO

Profesor Guía: GINO BASSO PEIRANO

---

Valparaíso, Chile

2007

## **Agradecimientos**

Quiero dedicar este trabajo a todos aquellos que, de una u otra manera, desinteresadamente me ayudaron en el proceso de esta investigación.

En especial me gustaría agradecer al compositor Cristian Galarce, a la bailarina Carolina Marín, al profesor Gino Basso, al actor Guillermo Ugalde, a la violinista Melodía Leiva, al violista Sebastián Ruiz, a mi amigo Ernesto Muñoz, al director del registro audiovisual de la obra Carlos Lértora, y por su puesto a mis padres por su inagotable apoyo.

***A todos ellos muchas gracias...***

## INDICE

<b>Introducción</b>	4
<b>1 Revisión Histórica</b>	6
1.1 Grecia: El Artista Griego	7
1.2 Clasicismo: Autonomía de la Música	9
1.3 Wagner: Arte total	11
1.4 Arnold Schönberg: Pierrot Lunaire	14
1.5 John Cage y Fluxu: Performance	17
<b>2 Lo escénico bajo la mirada de la Semiología</b>	20
2.1 Conceptos de la semiología según Roland Barthes	21
2.2 Semiología del espectáculo	25
2.4 Teoría teatral de Bertolt Brecht	29
<b>3 Relato Sobre el proceso de la obra</b>	33
3.1 Versión para medios sonoros	34
3.2 Versión para medios sonoros y escénicos	37
<b>Conclusiones</b>	39
<b>Bibliografía</b>	41
<b>Anexos:</b> Anexo 1: Introducción al libro 13,99€, Frédéric Beigbeder	43
Anexo 2: Partitura \$9990 (versión 1)	47
Anexo 3: Partitura \$9990 (versión 2)	48
Anexo 4: Informe de evaluación profesores informantes	57

## Introducción

Desde el siglo XX la música llamada docta, selecta, erudita o académica, con la aparición de la atonalidad y luego con la incorporación de la electrónica y el ruido como elementos sonoros, comenzó a distanciarse del público, transformándose en una expresión elitista y sólo para entendidos.

Históricamente hemos justificado este problema basándonos en la idea de que esta nueva sonoridad era ajena al público por una cuestión de costumbre auditiva, pero al haber pasado más de un siglo desde que estos conceptos se implementaran, desde mi punto de vista esta justificación ha perdido validez.

Quizás el problema al cual se enfrentan los compositores hoy en día además de el distanciamiento con el público, es el público al cual se enfrentan, el que está sobrecargado de información y para el cual el formato clásico de concierto ya no tiene el mismo efecto, lo que repercute en un evidente problema de comunicación.

Si bien en las artes escénicas contemporáneas también se sufre del problema del distanciamiento con el público, actualmente estas sí son capaces de construir una obra en la cual durante un tiempo determinando el público entre a una temporalidad paralela, mantenga la atención en lo que sucede en la escena, y en consecuencia reciba lo que el creador ha querido expresar.

Si acordamos que en el momento en que una obra vive es cuando está en un escenario, una posible solución a los problemas mencionados arriba –desde el punto de vista de la composición musical- es pensar la música escénicamente. Por lo tanto, lo que se pretende con esta tesis es componer una obra musical donde simultáneamente se trabaje en la escenografía, donde los intérpretes además de tocar sus instrumentos se caractericen en un *personaje*, y donde cada elemento que esté en el escenario tenga una coherencia y sea parte de la obra. De esta manera,

según creo, el público lograría entrar a una temporalidad paralela y se comunicaría efectivamente el imaginario del autor.

Es por esto que esta tesis consiste en una investigación teórica y práctica de la creación musical y su relación con lo escénico. A partir de esta investigación se buscarán las herramientas para articular una obra que sea concebida desde estos dos planos. Para aquello se investigará lo acontecido con la música y su relación con la escena durante la historia, aspectos técnicos de la composición en el teatro y cómo la semiología puede aportar al proceso de composición musical, para así llevar adelante un proceso de composición que culmine con una obra que intente resolver la problemática de la comunicación, mediante la fusión de la música y la escena.

## Revisión Histórica

Este primer capítulo consiste en una mirada a ciertos hitos de la historia que he considerado importantes para el desarrollo de esta investigación, para así dilucidar cómo se ha relacionado la música y el arte escénico. De esta manera poder tener un panorama histórico de como se ha abordado este tema.

He elegido sólo algunos hechos, debido a que la **Música** y su relación con lo **Escénico** ha existido durante toda la historia, y ciertos hitos han sido, bajo mi punto de vista, trascendentales en la manera como se observa y se comprende.

Este capítulo responde las preguntas que al comenzar esta investigación fue perentorio responder: ¿Fue la música y lo escénico pensado alguna vez como una sola cosa?, si así fue, ¿Cuándo se han separado?, y si así ocurrió, ¿Se han vuelto a juntar?

## 1.1 Grecia: El artista Griego

*“Músico, poeta, danzarín,  
Visionario en **una** sola persona”.  
Nietzche, El origen de la tragedia.*

Al comenzar la investigación histórica inmediatamente pensé en Grecia, y en buscar allí como la música se relacionaba con las otras artes. Bajo mi punto de vista, no pensar en Grecia sería obviar el origen del pensamiento occidental y por lo tanto el origen del Arte. Dentro del Arte en Grecia, tomé la Tragedia como punto de referencia, pues bajo mi punto de vista esta es la forma representativa del arte escénico ático y es hasta hoy un objeto de estudio para actores, bailarines y músicos.

Nietzche atribuye el origen de la tragedia ática a la unión de dos mundos; el Apolíneo y el Dionisiaco. Apolo como el dios representante de la medida, de lo ideal, de lo ético, y Dionisio como el de la embriaguez, de la desmesura y de los instintos. Esa mirada filosófica del pensamiento griego evidencia una dicotomía entre el instinto y la razón, donde la medida y lo ético sobrepasa a lo instintivo.

A pesar de que lo Apolíneo es el germen que rigiera el pensamiento ático, fue en el culto a Dionisio, fiesta campestre donde se veneraba la muerte y renacimiento del dios, donde se origina el acto teatral Griego. *“Músicas, danzas, y liberaciones, y quizás ciertas semillas, excitaban a los fieles a la orgía mística”* (D' Amico, 1956)

En estas fiestas, cubiertas de personajes mitológicos y satíricos, se cantaba el *Ditirambo*, himno de Dionisio que era denominado *tragodia* (tragedia), éste era cantado por un **Coro** de cantores que invocaba al dios narrando su gesta. El coro, primero se dividió en dos semi-coros, estos comenzaron a dialogar entre si, dando origen a un embrión de representación teatral. De igual forma el argumento Dionisiaco de las tragedias se amplió a otros, al de héroes y mitos.

El **Coro** y el **artista griego** son una especie de **cantor-actor**, un artista en el cual las disciplinas del arte se asocian para interpretar la mitología. A través de cantos, danzas, declamaciones y narraciones el coro dialoga con el actor, de manera que la presentación teatral no era pensada de forma atomizada, sino conjuntamente entre la música, la danza, la poesía y la narrativa. **“El Hombre no es ya artista si no se ha convertido en obra de arte”** (Nietzsche, 2006) dice Nietzsche al referirse a los efectos de excitación en las fiestas Dionisiacas, y esto según mi mirada, no sería posible bajo una estructura donde las disciplinas coexisten de forma separada, sino que donde la “acción de arte” se construye de forma conjunta.

A pesar de que la existencia de este Artista sea originario en Dionisio, es en el trasfondo y la intención política del drama donde aparece lo Apolíneo, debido a que la medida, “lo bueno” y “lo bello” se manifiesta patentemente en los argumentos de la tragedia ática: *“el arte clásico como la representación de un mundo mejor y normativo, de una humanidad superior y perfecta”*. (Hausser, 2006)

En esta dicotomía se desenvuelve la Tragedia Griega, *“como la meta conjunta de ambos instintos, cuya misteriosa alianza de matrimonio, se han glorificado en semejante vástago”*, (Nietzsche, 2006) y es así como aparece este artista: **músico, danzarín y poeta en una sola persona.**

## 1.2 Clasicismo: Autonomía de la música

*“La música habla por fin su propio  
lenguaje en su propio ámbito”  
Enrico Fubini*

Difícil es poder trazar un punto en la historia donde la **autonomía** de la música se haga de forma concreta y clara, creo que es un proceso que paulatinamente se desarrolla y culmina en el clasicismo. Debido a esto, es necesario revisar algunos hechos que permitieron lentamente hacer de la música un arte **consolidado** e **independiente** de lo escénico y del texto.

El músico del Renacimiento, a diferencia al de la Edad Media, es un artista que se caracteriza básicamente por ser un “científico”, un ser racional y teorizador. *“El menestrel medieval, esa despreciada figura de músico ejecutante, ignorante aunque hábil, será sustituido ahora por una figura más responsable de músico que compone, que ejecuta, y que con frecuencia, hasta medita y teoriza sobre lo que hace”.* (Fubini, 2002)

El artista del Renacimiento, ve en su disciplina un método científico en el cual *“la obra de arte se transformara en un estudio de la naturaleza”.* (Hauser, 2006) Esta manera de entender el arte permitió que **Gioseffo Zarlino**, compositor y teórico musical italiano, creara un sistema basado en los armónicos naturales, de esta manera Zarlino concluyó con la idea de un acorde perfecto, reduciendo los modos gregorianos al mayor y menor. A pesar de que aparentemente la teorización reflejara una especialización de la música, dentro de la jerarquía de las artes que adopta la cultura oficial ésta se encuentra en el último lugar, debido que era solo un objeto de placer y diversión: *“la música instrumental pura era insignificante, y por este motivo se le acusó de carecer de autonomía”.* (Fubini, 2002)

Este modo de ver la música prosperó durante el Renacimiento y el Barroco, en consecuencia surgieron una serie de géneros en los cuales la música principalmente adorna el texto poético y al aparataje escénico. Es así

que el Melodrama, el canto hablado, el estilo recitativo, y la Opera de Monteverdi, son los géneros que predominan en Francia e Italia durante el siglo XVI y XVIII.

Durante el siglo XVIII una serie de acontecimientos fueron colaborando a que la música fuera considerada como un arte puro y autónomo, lentamente comienza a ser vista con otros ojos y a tomar un papel preponderante dentro del arte del clasicismo. Con la aparición del tratado de armonía de **Jean-Philippe Rameau** y contrariamente, **Jean-Jacques Rousseau** quien valoriza la sencillez de la melodía, la discusión en torno a la música se agudiza y toma importancia dentro del que hacer intelectual de la época. De esta forma, paulatinamente la música comienza a ser juzgada y analizada de manera independiente: *“Todo el clasicismo había considerado el arte (en general) la música (en particular), esencialmente como una función de la civilización, como una expresión del progreso”*. (Fubini, 2002)

Paralelamente a las discusiones en entorno a la armonía y la melodía, el melodrama Francés e Italiano entraban en decadencia y comenzaban a ser cuestionados. Contrariamente en Alemania la música instrumental se desarrollaba plenamente.

En el clasicismo Alemán los teóricos de la música, también influenciados por el espíritu racional e intelectual de la época y basados en la idea de buscar la perfección, trabajan sobre técnicas de interpretación y discutían sobre la “forma” musical: *“El placer es la fase sentimental de un trabajo intelectual; es un fenómeno secundario, mientras que la perfección es un fenómeno primario”*. (Bayer, 2003)

Es bajo esta visión del arte que en Viena aparece la Sonata, una forma compleja y articulada de componer. Este hecho marca sin duda el comienzo de la independencia de la música, la valorización de ella como un arte **autónomo**, complejo y digno de parámetros propios para ser observado: *“A través de la forma sonata la música se organiza por primera vez como un lenguaje sintácticamente robusto que no ha de coger nada en prestamos de otros lenguajes”*. (Fubini, 2002)

Haydn, Mozart, y luego Beethoven conforman la primera Escuela de Viena, y son quienes se hacen cargo de profundizar la forma sonata y otras de carácter instrumental. Es así que este género se propaga por toda

Europa, y se erige la música instrumental como el arte representativo de la Música en el Clasicismo.

### 1.3 Wagner: Arte total

*“El poeta se convirtió en el músico, y el músico en el poeta: ambos forman ahora, el hombre artístico completo”.*

*Richard Wagner*

Ya hemos resuelto nuestras dos primeras preguntas: hemos dicho que en el artista griego encontrábamos a un músico, bailarín, poeta y actor en una sola persona, por lo tanto en el drama ático aparecían las artes fusionadas y se comprendía como una sola. Ya observamos como evoluciona la música del renacimiento hasta el clasicismo y como ésta se transforma en un arte autónomo, por lo tanto, cómo se separa del texto y del aparataje escénico.

Al leer el título de este punto de la revisión histórica aparentemente estamos en el momento donde las artes se vuelven a juntar, por esto es que creo necesario revisar lo que significó Wagner, de esta manera ver si es posible encontrar en esta época, y específicamente en la idea de arte total una reunión de las artes.

En el romanticismo se vive una época de cambios paradigmáticos, la idea del arte como un proceso científico e intelectual es en esta época llevada a otro plano: el de la sensibilidad. Los Filósofos ven ahora al arte como una manera de expresión de lo más profundo del ser humano, como una forma de acercarse a la sensibilidad y a los misterios del hombre: *“El romanticismo es una reacción contra el racionalismo crítico e intelectual: es un llamado al sentimiento”*. (Bayer, 2003) Consecuencia de esta visión, la música pasa de ser la última en la jerarquía de las artes a ser considerada una disciplina que posee privilegios singulares, debido a su capacidad de manifestar y captar la esencia del hombre de una manera abstracta, y además por ser el lenguaje por excelencia de los sentimientos: *“La música se sitúa fuera de la jerarquía, encima de la pirámide; se la considera como lenguaje absoluto, como límite insuperable, al que únicamente puede acceder*

*el genio artístico*". (Fubini, 2002)

Si bien la música instrumental vive su apogeo, para algunos compositores como Berlioz y Liszt la música puede expresar algo más que el sentimiento humano, puede "representar", y "comunicar" ideas: *"Una sinfonía puede no ser una simple arquitectura de sonidos y puede ser un modelo de relato novelesco o un modo de descripción paisajista"*. (Arnau, 1989) Es así como aparece la música programática, el poema sinfónico y la ópera donde el texto se subordina a la música.

En este contexto, donde comienza a resurgir la ópera aparece Richard Wagner, quien sin duda le da un carácter especial a la relación entre música, texto y teatro.

Este compositor alemán entendía la ópera como una fusión "total" de las artes, relacionando la música, poesía y aparataje escénico sin jerarquías. A esta idea él le llama **Gesamtkunstwerk**, que en español significa **obra de arte total**. Los postulados sobre este género se basan en el ideal del artista griego, y en la reflexión de cómo la separación de las disciplinas afectaron al arte: *"En su panfleto "Arte y Revolución" (1849), empezó Wagner haciendo una referencia al drama ático, que él conceptuaba como el símbolo artístico de un ideal comunitario. A partir de él se había producido no sólo la decadencia de este ideal social, sino también el desmenuzamiento de la antigua Gesamtkunstwerk en las artes por separado – la música, la danza y las artes plásticas"*. (Einstein, 2004) Por todo esto, es deducible que esta idea intentó solucionar el problema que padece el arte hasta esa época: su atomización y especialización.

Para Wagner el drama musical debía contener un gran despliegue escénico, sus elementos debían contenerse unos a otros, no debían superponerse sino que unirse e integrarse conjuntamente a la acción dramática. De esta manera pretendía influir, cautivar y conquistar al público, para así erigir una ópera que fuera única e identificable con Alemania: *"Wagner comprende que esa unidad artística de los diversos medios (música, poesía, drama, gesto y plástica) es la base para lograr expresar TODO lo que es necesario del sentimiento y las ideas genéricas del hombre. Por tanto decide crear un arte nuevo, una Tragedia expresada globalmente, usando lo mejor de cada "instrumento o parte" para lograr ese resultado*

*final, que es la expresión de sentimientos, no la música*". (Bau, 1996)

¿Está dada entonces la fusión de las artes en Wagner? Al parecer, la opera de Wagner significó una exploración "total" sobre el **género operístico**, sin embargo no necesariamente eso se traduce en la creación de un nuevo género donde la jerarquía entre las artes estuvieran dispuestas de forma horizontal. Es más, mientras más transcurría el tiempo, Wagner se caracterizaba más por ser compositor que poeta, dándole cada vez mayor importancia a la música y al acompañamiento orquestal. En consecuencia, más que la cuestión escénica, la música de Richard Wagner y la expansión cromática de la tonalidad es lo que trascendió en la historia: *"Es muy significativo que, más tarde, Wagner diera a su amigo Friedrich Nietzsche el siguiente consejo a fin que disfrutara plenamente con Tristán "¡Quítate las gafas! Lo único que tienes que hacer es escuchar la orquesta"*. (Einstein, 2004)

## 1.4 Arnold Schönberg: Pierrot Lunaire

*“Los músicos de Schönberg  
tocarán a la sombra de un teatro  
de sombras”.*  
André Scaeffner

He mencionado al inicio de este capítulo que Grecia debía ser el punto de inicio en esta investigación, debido a que esa cultura representa la cuna de occidente. Al aproximarnos a nuestros tiempos, bajo mi punto de vista es imprescindible mencionar, al menos brevemente, al compositor Austríaco **Arnold Schönberg**. Es sabido el aporte a la estética musical de este compositor, que a principios del siglo XX libera los 12 tonos del centro tonal y luego crea un sistema basado en éstos, pero el Pierrot Lunaire en particular tiene un especial trascendencia mas allá de lo musical.

Compuesta en 1912, Pierrot Lunaire es una colección de 21 melodramas basados en textos de **Albert Giraud**. Esta obra, ambientada en los cabaret Vieneses, trata de personajes de la Comedia del Arte en un contexto distorsionado en base a la estética expresionista. Compuesta para piano, voz, y una formación de cámara pequeña (flauta y piccolo, clarinete y clarinete bajo, violín y violonchelo), Pierrot Lunaire se erige como *“una reacción contra la orquesta Pos-Wagneriana, desmesuradamente amplificada y “engrosada”*. (Boulez, 2001)

Esta obra se puede identificar dentro del atonalismo libre, ya que Arnold Schönberg aún no ha desarrollado las leyes de la dodecafonía. Debido a esto, su composición musical esta libre de reglas, es desconcertante por los cambios repentinos y extremos en las dinámicas, y la utilización de la voz con alturas relativas, basado en un técnica que vacila entre el cantar y el hablar (**Sprachgesang**). Todos estos elementos hacen de esta obra una demostración de una sensación pre-primera guerra mundial, de la sensibilidad expresionista, surrealista, que trata de construir una nueva realidad alejada de la tangible sensación de destrucción social que

desbordaba en la época: *“el arte post-impresionista, no a de ser llamado, en modo alguno, reproducción de la naturaleza, su relación con la naturaleza es de violarla”*. (Hauser, 2006)

**Pierre Boulez** denomina al Pierrot Lunaire como una “obra teatral” que tiene un aspecto escénico que debe ser tomado en cuenta. Arnold Schönberg, en su estreno, deja a los músicos detrás de un biombo y a la cantante sola en el escenario, pero según Boulez, esto debe evolucionar: *“Las técnicas escénicas han evolucionado suficientemente como para no tener que recurrir a un medio material con el propósito de separar a la cantante de los músicos: bastará una iluminación apropiada, que concentre sobre la cantante la atención “teatral” mediante la ilusión”*. (Boulez, 2001)

Esto que menciona Pierre Boulez demuestra que esta obra, aunque Arnold Schönberg probablemente haya centrado su atención en los elementos musicales, tiene un subyacente carácter escénico. Es por esto, que el Pierrot ha inspirado a diversos músicos, coreógrafos, directores escénicos y cineastas, a hacer un montaje de dicha obra, donde éstos le han incorporado vestuario, escenografía, bailarines, y han caracterizado a la cantante como un Pierrot decadente e irónico.

Es así que múltiples versiones existen de esta obra, por lo que citaré dos ejemplos donde se manifiesta que el Pierrot puede ser abordado como un montaje escénico:

1.- En el año 1997 el cineasta Alemán **Oliver Herrmann**, junto a la soprano **Christine Schäfer** y el Ensemble Intercontemporain, montan una versión filmada del Pierrot. Ésta, quizás más desarraigada de lo que pensó el compositor sobre su obra, no se aleja de la esencia expresionista, sino que captura la sensibilidad de la obra desde una mirada más moderna. Esta incursión cinematográfica realza las posibilidades visuales que posee inherentemente la obra.

2.- En el siglo XXI la compañía Estadounidense **Blair Thomas & Co**, realiza una puesta en escena con la soprano **Lucy Shelton**, donde tanto la cantante como los músicos se caracterizan en personajes de la comedia del arte.

Estos interactúan entre si sin la existencia de jerarquía entre ellos. A

demás los 44 minutos que dura la obra, ésta es hilada sin silencios, de esa forma construyen en dicho montaje un continuo relato, haciendo del Pierrot un drama musical.

Estos ejemplos demuestran el por qué consideré citar esta obra dentro de esta investigación. Si bien el Pierrot Lunaire ha trascendido en la historia por razones musicales, marca también una forma distinta de entender el melodrama, es una visión íntima de la ópera, donde su base está en la mixtura del texto y la música. Bajo mi punto de vista no podemos decir con toda seguridad que en esta obra la música debe ser escuchada y vista para ser comprendida, pero la temática, el atractivo personaje y sobre todo el Sprachgesang (canto hablado), inspiran a hacer de esta obra un montaje escénico, a transformar a los músicos en actores y a entender el melodrama como un drama teatral, que debe ser visto y escuchado.

## 1.5 John Cage y Fluxus: Performance

*“Mi música favorita es la música  
que todavía no he escuchado”  
John Cage*

He dicho en el punto anterior que Pierrot Lunaire a inspirado a diversos artistas para realizar un montaje teatral de dicha obra, pero aún no he podido decir con certeza que la música y las otras artes se hayan **re-unido** para configurar una nueva forma de expresión, en la cual el creador tenga la necesidad de emplear otras artes para que una obra sea comprendida. Este último punto de este primer capítulo pretende resolver dicha problemática y cerrar un ciclo que comienza con la visión antigua de la música y su relación con las otras artes y, que bajo mi punto de vista se cierra con la creación de la Performance. Se cierra bajo cierta mirada, debido a que no necesariamente podemos hacer una conexión directa entre John Cage y Grecia, sino que la interdisciplinariedad no había sido abarcada con tal profundidad desde aquel momento.

John Cage, compositor Norteamericano nacido en el año 1912, observa el fenómeno del Arte desde un punto de vista muy particular, viéndolo como un fenómeno poético de lo cotidiano. Desde esa perspectiva comienza a desarrollar los conceptos que mas adelante abordará con profundidad; la multidisciplinariedad, la participación y la no especialización: *“En la esquina de una calle de Sevilla me di cuenta de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos, visuales y auditivos, que se dan juntos en una experiencia y producen goce. Para mí fue el principio del teatro y el circo”.* (López Rojo)

Si bien hasta el año 1937 John Cage ha estudiado piano y luego composición con Arnold Schönberg, y por lo tanto ya ha comenzado su labor como compositor, él se relaciona con otras disciplinas del arte, entregándole una visión amplia de la música y de la estética.

De esa experiencia, John Cage comienza a desarrollar el concepto de “**sonido expandido**”, basándose en la idea de que la música es la organización de los sonidos en el tiempo. Es por esto que él entiende que el ruido cotidiano, las nuevas tecnologías, el azar en el proceso de composición, y la incorporación de la espacialidad y visualidad al campo sonoro, son elementos que pueden articular una forma musical. *“Es, pues, posible hacer una composición musical cuya continuidad esté libre de memoria y gustos personales (psicología) y también de literatura y de las tradiciones del arte. Los sonidos penetran en el espacio- tiempo centrados en sí mismos, sin la traba de rendir servicios a una abstracción: sus 360 grados de circunferencia libres para un juego infinito de interpretación”.* (López Rojo)

Ejemplos de esta concepción de la música son las obras **Water Walk** y la composición “**4.33**”, por citar algunas. En éstas la simultaneidad del espacio y tiempo se articulan dando fruto a una forma auditiva y visual, de esta manera los sonidos y movimientos de un espacio se configuran para generar unificadamente una obra: *“Cage creó, y ejecutó a modo de performer, la pieza “Water Walk” compuesta por una serie de acciones entrelazadas a realizar con un piano y objetos cotidianos sobre una base de sonidos grabados en cinta magnética. Un evento que, junto a Water Music (1952), entraba ya de lleno en la “música de acción” y el teatro musical.* (López Rojo)

Motivado por esta visión del arte, John Cage junto al coreógrafo y bailarín **Merce Cunningham**, el artista dadaísta **Marcel Duchamp**, el pintor surrealista **Max Ernst**, y luego con quines fueron alumnos de los cursos de composición experimental que John Cage dictaba en Nueva York, configuran un movimiento social y artístico que trasciende hasta nuestros tiempos: **Fluxus**.

*“Fluxus es en primer lugar, una red de representaciones, encuentros, ideas y objetos que se extiende sobre un largo espacio de tiempo y en muchos países”.* (Block, 2005)

Este movimiento basado en las ideas de **anti-arte** que sucedieron a Duchamp, reunió a una serie de artistas que comprendían la música como un “evento vivo”, conectado a lo cotidiano, y principalmente como una “actitud” de desapego a cualquier formalismo estético: *“En el intento de reconciliar*

*el arte con la vida, se basó un importante impulso para el surgimiento de nuevas formas artísticas que no se centraban en la producción de artefactos, sino en la acción y el involucramiento activo del público”. (Zeller, 2005)*

Influenciados por la música experimental, y principalmente por las ideas de interdisciplinariedad de John Cage, los conciertos del **“Festival Internacional Fluxus de Música muy Contemporánea”** congregaban a artistas de diversas disciplinas en *happenings*, eventos de música de acción y composiciones de música concreta.

Ejemplo de los eventos que se realizaban en los festivales Fluxus en Alemania, es la obra *Piece N° 2*, cuya partitura decía: “dejen que el personal de utilería saque el piano del escenario”. Otro ejemplo es la obra *Kleenex-décollage*, *“cuya partitura convocaba a embarrar reportes políticos noticiosos, aplastar soldados de juguete, aventar foco, y arrojar pasteles de crema batida sobre una plancha de plexiglás colocada entre los participantes y el público. Al Final, los pasteles de crema eran removidos con pañuelos desechables mientras el ejecutor desaparecía tras la pantalla de acrílico. Los sonidos eran amplificados por micrófono de contacto”*. (Onzen, 2005) Una emblemática performance de Fluxus es la obra de La Monte Young *“Composition 1960 #7”*, cuya indicación era que el interprete debe sostener una altura por largo tiempo. Una de sus interpretaciones duro 1 hora sosteniendo las alturas Si y Fa acompañadas por cantos y un violonchelo que improvisaba libremente.

Estos ejemplos muestran una visión de la música radicalmente distinta a la idea que tradicionalmente se tenía de ella, ya que el sonido no era el único parámetro que los compositores tomaban en cuenta. Los actos performáticos que caracterizaron a Fluxus abren paso a una concepción de la música como un “evento” en que las paredes acústicas y visuales están puestas un mismo nivel, sin relaciones jerárquicas. Es así que podemos decir con seguridad y certeza que la música con John Cage y Fluxus adquiere un lenguaje relacionado a un nuevo fenómeno de comprensión, en el cual la obra sonora adquiere otro significado cuando se ve: *“Una mariposa volando es un evento musical igual que el goteo en un lavabo. Las actitudes son símbolos visuales para la música. Los objetos relacionados con estas actitudes se comunican directamente entre sí. Como un ensamble de música de cámara”*. (Block, 2005)

## 2

### **Lo Escénico bajo la mirada de la Semiología**

La problemática de esta investigación no ha sido abordada cabalmente aún, debido a que hasta ahora se entregó solo una visión histórica de la unión entre lo sonoro y lo escénico.

Una mirada semiológica nos permitiría abordar el problema en profundidad, buscando responder cómo esa disciplina entrega herramientas al compositor para resolver la problemática de la comunicación entre la obra y el público contemporáneo y sustentar la idea del acto musical como una unificación de lo sonoro y lo escénico.

## 2.1 Conceptos de la Semiología según Roland Barthes

*“El mundo está hecho de relaciones, no de cosas.  
El significado de un elemento está determinado por  
todas las cosas que le rodean en una situación”.*

*Dr. Juan Manuel Gonzáles F.*

La semiología es una ciencia que se origina en la década del 60 como consecuencia de la estructura analítica de la lingüística. De aquellos años se desprenden dos corrientes, la europea, bajo las ideas estructuralistas del lingüista Suizo **Saussure** y de **Hjelmslev** y la norteamericana, desarrollada por el filósofo **Charles Pierce**.

Al ser ésta una ciencia relativamente nueva, constantemente se replantea, modifica y construye. Debido a esto, enfocaré este punto del segundo capítulo sólo bajo mirada de **Roland Barthes**, para así no generar confusiones y contradicciones en los conceptos: *“La semiología sólo podrá tratarse de manera didáctica cuando esos sistemas hayan sido comprobados empíricamente”.* (Barthes, 1983)

Roland Barthes, sociólogo y filósofo Francés, desde el año 1961 comenzó con los primeros seminarios de Semiología, estos seminarios derivan en que en 1964 escriba **“Elementos de semiología”**. De esa manera Barthes comienza a desarrollar y sistematizar esta ciencia, ampliando los conceptos lingüísticos de Saussure a signos de cualquier sistema social. Estudió la manera en que hacemos inteligible o significativo lo cotidiano. Cómo hacemos significativa lo insignificante.

En Primer Lugar, Barthes define los elementos de la semiología basado en cuatro dicotomías derivadas de la lingüística estructuralista: Lengua y Palabra, Significado y Significante, Sistema y Significado, Denotación y Connotación.

### 2.1.1 Lengua y palabra:

Este concepto dicotómico es para Barthes un *“conjunto sistemático de las convenciones necesarias para la comunicación, indiferente a la materia de las señales que lo componen y que es la **lengua**, frente a lo cual la **palabra** recubre la parte puramente individual del lenguaje (fonación, realización de las reglas, combinaciones contingentes de signos)”*. (Barthes, 1983)

La **lengua** es entonces una entidad abstracta, un conjunto determinado de reglas, una institución social que colectivamente se construye, y que después de un aprendizaje permite comunicarnos. Por el contrario, la **palabra** es un acto de creación individual, combinatorio de signos, en el cual el sujeto-parlante *“puede utilizar el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal (discurso)”*. (Barthes, 1983)

Para Barthes estas concepciones lingüísticas se pueden llevar a otros sistemas de significación, transformándose en una extensión de la noción lengua/ palabra. Pero la relación dialéctica de lengua y palabra, y la proporción y relación entre estos conceptos, puede sufrir modificaciones al momento de extenderlo a otros sistemas.

### 2.1.2 Significado y Significante

Estos conceptos son los que articulan el signo. El **significado** es el plano del contenido, es lo sustantivo. Saussure decía que el significado no es la “cosa”, sino que “la representación psíquica de la cosa”, de esa manera se puede definir que lo significado determina la noción conceptual de signo.

El **significante** es el plano de la expresión, es la forma, es un mediador material de lo significado, por lo tanto no puede separarse del significado, de esa manera ambos conceptos fluctúan de forma dialéctica para conformar la significación.

Al parecer el proceso de significación es la unión de estos dos conceptos, donde ese acto tiene como producto el signo, pero Barthes precisa diciendo que: *“La significación no une seres unilaterales, no aproxima dos términos, por la precisa razón que lo **significante** y lo **significado** son ambos, y al mismo tiempo, término y relación”*. (Barthes, 1983)

### 2.1.3 Sintagma y Sistema

Según la lingüística el **sintagma** es una combinación de términos que no se superponen, sino que se articulan para formar la “la cadena hablada”, donde cada elemento es una consecuencia o un precedente de otro. Ampliando aún más el término, Barthes dice que el **sintagma** es una fluida y encadenada forma de articulación de los signos, *“un grupo cualquiera de signos hétero-funcionales; es siempre binario y sus dos términos están en una relación de condicionamiento recíproco”*. (Barthes, 1983)

Distintamente al sintagma, la **relación asociativa** según Saussure esta dada por la asociación de términos con el sonido o con el sentido de la palabra, de esta manera la memoria **clasifica** los términos generando diversas asociaciones y relaciones. A esta misma idea pero más desarrollada, se le llamo paradigma, o como lo denomina Barthes: **Sistema**

Saussure afirma que en el lenguaje el **sistema** es una serie de campos asociativos, si bien Barthes esta de acuerdo con aquello, en un sistema semiológico la vinculación de los términos en relación al significado y al significante deben ser a la vez semejantes y desemejantes, deben tener puntos en común y diferencias, por lo tanto un sistema se define según la relación de los signos que lo componen, de esa manera se genera un **paradigma** que asocia los términos.

### 2.1.4 Denotación y Connotación

Según Barthes todo sistema de significación tiene un plano de expresión (E), y un plano de contenido (C), por lo tanto la significación sería la relación de ambos (R), generando un sistema (ERC). Ese sistema puede ser un simple elemento de un segundo sistema de significación, implicándose uno con el otro y desprendidos con relación al otro. En ese sentido el primer sistema es el plano de **denotación** y el segundo el plano de **connotación**. Según el punto de inserción, el desprendimiento puede darse de dos maneras:

**2.1.4.1** El primer caso es cuando el primer sistema son signos que constituyen el plano de expresión o significante del segundo sistema. A este

caso se le llama **semiótica connotativa**.

**2.1.4.1** El segundo caso es cuando los significados del segundo sistema están constituidos por los signos del primero. A este caso se le llama **metalenguaje**.

Bajo estas cuatro dicotomías la semiología se erige como una forma de análisis de los fenómenos que componen la sociedad. Esta forma estructuralista de análisis de las cosas ha colaborado a que sistemas de significación como la música, el cine y el arte puedan ser explicados desde la relación dialéctica de sus componentes, entendiendo a los signos de esos sistemas como parte de una cadena que al ser articulada cobran sentido. Pero por otro lado, el proceso de clasificación o de separación sitúa a cada elemento con un valor fundamental para la existencia de un sistema, de modo que las partes aunque independientes constituyen un todo mayor.

Bajo esta mirada, la pregunta que atañe nuestra investigación es cómo lo escénico en una composición musical al ser un signo dentro de un sistema puede ser un elemento más en el cual el compositor deba pensar al momento de componer. Y por último una pregunta que en el transcurso del capítulo se intentará responder: ¿Es lo escénico bajo una mirada semiológica un elemento significativo dentro de la representación viva de una obra musical?

## 2.2 Semiología del espectáculo

*“La obra de teatro es para la semiología  
un conjunto de signos actualizados en  
simultaneidad en escena”.*

*Bobes Naves*

Si acordamos que una obra vive cuando se interpreta en un espacio sea éste un escenario o no, y si a eso le agregamos la visión de John Cage, que entendía la música como una simultaneidad del espacio y del tiempo, probablemente encontraremos la razón de este punto del capítulo.

La semiología teatral ha desarrollado una amplia investigación sobre los elementos que componen el **espacio escénico**: desde el texto a la escena, el vestuario, la iluminación, el gesto teatral, signos y símbolos escénicos, la recepción del espectador y la relación del montaje escénico con la música: *“La tetralogía investiga las funciones (códigos y mensaje) de la performance y su inserción en la red socio-cultural”*. (Helbo, 1989)

Bajo esta perspectiva este punto pretende dar a entender lo que significa **lo escénico** y dilucidar si es posible aplicar esos conceptos dentro de una **representación musical**.

El hecho teatral se constituye principalmente por dos sistemas: El literario (texto) y el espectacular (representación). En este sentido el hecho teatral se presenta como una simultaneidad de signos que actúan en escena, de manera viva, y en directa relación con el espectador.

En primera instancia creo necesario definir el concepto de espectáculo. Según André Helbo *“El espectáculo es definido como el acto enunciativo que tiene lugar en presencia de un observador, dentro de los límites de las convenciones teatrales. Tiene lugar en un espacio físico tridimensional y un espacio cognitivo aleatorio experimentado colectivamente”*. (Helbo, 1989) Desde otra perspectiva, Silvio D' Amico define teatro *“como la comunicación de un público con un espectáculo viviente”*. (D'Amico, 1956)

En este sentido debemos definir los signos que constituyen la cadena articulada que desencadena en el paradigma del espectáculo:

1.- El **espacio teatral** es el edificio donde cohabitan un escenario y un auditorio.

2.- El **espacio escénico** es el área donde se exponen los recursos escénicos.

3.- El **área escénica** es el lugar de los actores.

4.- El **área dramática** es el lugar imaginario donde se representa el drama.

5.- El **actor** puede manifestarse de cuatro maneras: como un **relator** que cuenta una historia a través del lenguaje y gestos; como un **personaje** en el cual el discurso es construido a través de signos, lenguaje y actos escénicos; como un **agente** que revela las acciones cotidianas a través de un símbolo discursivo; como un **cuerpo** en el cual la performance es construida por la materialidad del actor.

6.- El **espectador** puede ser participativo, puede ser un objeto de provocación política y puede interferir en el transcurso de la obra, o bien simplemente un observador.

7.- El **parlamento** puede ser una forma que articule la obra, como único medio de acción teatral de reproducir el drama, o bien como un elemento más dentro de la escena, dejándole al escenógrafo y directores la construcción dramática.

8.- El **gesto** es la expresión del actor, es un signo que representa la individualidad del actor, puede ser también un signo distractor para dirigir la atención del espectador. Para **Bertolt Brecht** el gesto representa parte fundamental de su teoría teatral, es la forma de decirle al espectador que una obra es una representación y no la realidad.

9.- La **escenografía** básicamente esta construida por la iluminación,

música, efectos sonoros, implementos escénicos, vestuario, maquillaje y objetos.

Este elemento ha ido sufriendo diversos cambios en el tiempo, pasando por apoteósicas escenografías en el teatro Isabelino, o íconos representativos en el teatro simbolista, o como es para Brecht que significa un delineado simple donde se sitúa el lugar del drama. André Helbo distingue cuatro tipos de escenografías: la **mimética**, la **social**, la **pictórica**, la **estructural**, y la escenografía **lúdica**.

El otro sistema que constituye el hecho teatral es el texto. Si bien este podría situarse dentro de los signos del espectáculo debido a que en algunas circunstancias comparten el mismo espacio, según los teóricos del teatro debe tomarse como un sistema independiente, principalmente porque al ser un sistema literario puede comprenderse desde un análisis lingüístico y porque el texto, según la funcionalidad que tenga en el hecho teatral, puede definir el orden jerárquico de los signos del espectáculo. Ejemplo de esto es un montaje en el cual el texto dramático, entendiendo a éste como la obra literaria, se suprime y sea representado por la gestualidad del actor, por una serie de elementos pictóricos, o por la escenografía. De esta manera lo **visual** se transforma en los signos que le dan el sentido narrativo a la obra, *“Por lo tanto, el teatro, semióticamente, se presenta como objeto de estudio de especial riqueza, al entrar a formar parte de su existencia, junto a componentes humanos que hacen posible su completa realización como hecho teatral (autor, director, actor, espectador, etc.)”* (Cortés Bazaes, 1996)

Desde una perspectiva semiológica a todos los elementos que construyen el sistema de representación escénica debe integrarse la idea del teatro como transmutación del mundo cotidiano al espectacular, o como una admisión de la realidad cotidiana dentro de un espacio no cotidiano. De esa manera, bajo mi punto de vista podemos entender los signos escénicos dentro del plano de la realidad, dejando una triple posibilidad de análisis: desde una perspectiva del espectáculo, desde la realidad, y de la dialéctica de realidad/espectáculo. Desde esa mirada otros elementos como el lenguaje, la ideología, la cultura, el período histórico, y otros parámetros, juegan un papel fundamental en el análisis de aquellos signos.

Si retomamos la idea inicial de este punto, acordamos entonces que

una obra vive cuando se interpreta en un espacio sea éste un escenario o no, bajo esa perspectiva debemos acordar también que las analogías entre el fenómeno teatral y musical no son muy complejas.

En primer lugar y como dijimos anteriormente el hecho teatral se define por la coexistencia de dos planos, el literario (texto) y el escénico (espectacular). Entonces el hecho musical podría entenderse como la coexistencia de texto musical (sonido) y lo escénico (interpretación). Sin embargo, la interpretación desde una perspectiva de la música no se contempla escénicamente, es decir la música entiende lo escénico únicamente como la interpretación de una partitura, desde una perceptiva técnica instrumental, desde su propio lenguaje, obviando una lista de signos que al igual que en el hecho teatral en el momento de “interpretar” una obra musical están presentes. Todo esto a diferencia del teatro, que entiende lo escénico tanto desde la espacialidad como desde un adorno, que puede ser un objeto en el escenario, y dentro de esos elementos la interpretación del actor frente al texto. Bajo mi punto de vista, **lo sonoro y lo escénico** conforman una unidad y no dos sistemas que actúan de forma independiente, sino que fluctúan para conformar un paradigma que es el **hecho musical**.

### 2.3 Teoría Teatral de Bertolt Brecht

*“Las decisiones fundamentales para el género humano se dicen sobre la tierra, y no en las esferas celestes: y mediante lo que se expresa, no dentro de sus cerebros”.*  
Bertolt Brecht

Debido a lo expuesto en los puntos anteriores de este capítulo, creo necesario buscar en las teorías teatrales la forma de poner en escena una obra musical, para así tomar del teatro los argumentos técnicos para el montaje escénico.

Dentro de las diversas teorías tomé la teoría teatral del dramaturgo y director Alemán **Bertolt Brecht** debido a que lo que él plantea ha sido influyente dentro del teatro del siglo XX hasta nuestros tiempos, y en segundo lugar porque esta teoría presenta herramientas que pueden extrapolarse a otras artes. Ejemplo de ello es la película **Dogville**, en la cual el cineasta Danés **Lars Von Trier** tomó herramientas del teatro, y específicamente de la teoría de Brecht para la puesta en escena de su película.

Por lo tanto, este punto del segundo capítulo tiene como objetivo presentar la teoría teatral de Bertolt Brecht, sus fundamentos y técnicas escénicas, para así ver la manera en la que algunos de sus signos pueden aportar a la composición de una obra para **medios sonoros y escénicos**.

Al estudiar a Bertolt Brecht debemos tomar en cuanto de inmediato que nos enfrentamos a un teatro político, a un arte que tiene una función en la sociedad, alejado de las corrientes naturalistas y expresionistas, más bien nos acerca al realismo, y a un teatro que evidencia las problemáticas sociales como procesos que se determinan por sus contradicciones: *“Realismo quiere decir revelar las relaciones causales de la sociedad, desenmascarar los puntos de vista de los dominantes como puntos de vista de los dominadores, escribir desde el punto de vista de la clase que, para las urgentes dificultades en que se debate la sociedad humana, tiene*

*prontas las soluciones más amplias*". (Brecht, 1963)

Bajo esta mirada de la sociedad y entendiendo también al arte como una parte del engranaje social, Brecht pretende llevar al espectador a un estado de reflexión frente a la obra, sacándolo de la pasiva relación de la identificación y de la catarsis del teatro clásico que genera a un público estático y contemplativo.

Para lograr esta relación con el público, Brecht desarrolla la técnica de **extrañación o distanciamiento (Verfremdungseffekt)**, que se puede definir como: *"efectos usados para causar un estado de extrañes, en el cual las cosas acostumbradas pierdan lo acostumbrado. Y todo esto ¿con que fin? Para no tomarlo como algo dado, sino para ver si se pueden cambiar"*, (Rusicka, 1990), o como lo define el mismo Brecht: *"Llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño"*. (Brecht, 1963)

Brecht fundamentalmente pretende que el espectador se abstraiga del hecho teatral, reflexione sobre su realidad y por lo tanto cuestione su rol en los procesos sociales: *"Según Brecht, en el teatro épico el actor deberá evitar en todo momento la identificación y la imitación, al tiempo deberá favorecer la crítica y la narración de su propio personaje"*. (Gaspar Verdú, 2003)

Los efectos de extrañación son pensados por Brecht en todo ámbito del hecho teatral, desde el texto hasta la puesta en escena. **El actor** por ejemplo, nunca debe someterse al personaje, debe representarlo, y en ciertas ocasiones sólo mostrarlo, debe ser capaz hasta de criticarlo u objetarlo en escena, de mostrar sus contradicciones y no como un ser ideal, ya que para Brecht las contradicciones permiten pensar los acontecimientos y los personajes en movimiento, y no como estructuras fijas inmodificables: *"Nunca ni por un instante se transforme el actor enteramente en personaje. No representaba al rey Lear, era el rey Lear"*. Este sería un juicio desastroso sobre un actor". (Brecht, 1963)

Para Brecht **el gesto**, la actitud del cuerpo, el tomo de la voz y la expresión del rostro pueden ser una efectiva forma de separar al actor del personaje, e inducir al público a entender que el que está en el escenario es el actor: *"Para dar relieve a una de las partes del acto, la de mostrar,*

*hacemos fumar al actor e imaginamos que antes de exponer otro comportamiento del personaje inventado, él deja cada vez su cigarrillo*". (Brecht, 1963)

El gesto es fundamental de la estética de Brecht. Éste se construye al observar el conjunto del personaje en la relación con los otros, a través de las reacciones e impresiones que el mismo actor tiene del personaje. Esto que dice Brecht indica como el gesto al ser un signo dentro de una escena puede ser fundamental en el discurso de la obra, remontándonos al carácter del personaje, o bien al actor, y permitir de ese modo que el público lo mire desde afuera: *"Cada acontecimiento tiene su gesto fundamental...La belleza de la representación, ósea de la disposición de los movimientos de los personajes en escena, ha de provenir en primer lugar de la elegancia con que se presente el material gestual para ser sometido al juicio del público"*. (Brecht, 1963)

Para Brecht, **el tiempo** era otro elemento que propicia el distanciamiento, sus obras no son ordenadas como una sucesión cronológica de una situación tras otra, si no que son expuestas a saltos en el tiempo. Además de este desorden en la línea del tiempo, la separación clara entre las distintas etapas de la acción a través de **enunciados** o **títulos** donde se refleje el carácter y la oportuna interpretación son una forma más con la cual Brecht desarrolla el distanciamiento. Este manejo de la temporalidad del drama permite que el espectador abandone la **historia** para poder comprender la acción dramática y por lo tanto conducir al público a un estado reflexivo.

La **escenografía** es presentada como un conjunto entre materiales, iluminación, etc. que constituyen el espacio escénico. Este último es presentado con escasos elementos y puede ser delimitado a través de simples trazos, o bien con un foco que cambie de color según la escena, pero no debe situar el espacio como un lugar real: *"Un ejemplo concreto de la escasez de decoración en el escenario lo tenemos en las anotaciones de Brecht a Mutter Courage<sup>26</sup>, en la cual existe un escenario totalmente vacío, es decir la decoración existente y el fondo iluminado en tono blanco"*. (Gaspar Verdú, 2003)

La **música** es para Brecht otro elemento fundamental. Es ahora

abordada de una forma distinta al antiguo teatro, ya no es una forma de acompañar la escena, sino que puede ser planteada como un contrarrelato, como una atmósfera que lleve al público a abandonar el acontecimiento escénico, o bien como una especie de intermedio musical en el cual el actor pasa de la recitación al canto. La música tiene por lo tanto una autonomía propia que hasta a veces irrumpe la historia: *“De modo que apelamos a todas las artes hermanas del arte dramático no para crear una “obra de conjunto” en la que todas se anulen y se dispersen sino que para que cada una de ellas, junto al arte dramático dé a su modo impulso y desarrollo a la obra en común; y su vínculo recíproco será precisamente el de extrañarse mutuamente.”* (Brecht, 1963)

Brecht, a demás de estos elementos que ya hemos mencionado, toma conceptos del antiguo teatro para el desarrollo del distanciamiento, como las **máscaras** que provienen del teatro chino y la incorporación del **narrador** que cuente lo que el público va a presenciar, erigiendo a un nuevo personaje que es fundamental dentro del distanciamiento.

La teoría de Bertolt Brecht ha significado un vuelco en la estética teatral, se ha replanteado su función, su relación con el público, y por lo tanto se le ha dado un nuevo ordenamiento a los elementos del hecho teatral. Brecht es para muchos ineludible en los montajes del teatro contemporáneos, principalmente porque cada signo adquiere una significación que engrana de forma conjunta el hecho teatral.

Bajo esta perspectiva es fundamental para esta investigación la traducción de los signos expuestos en la semiología del espectáculo. Gracias a la teoría teatral de Brecht dicha traducción ha podido ser expuesta de forma concreta, por lo tanto es posible ahora de manera precisa hacer una extrapolación de los signos del teatro a otras disciplinas como es el cine y finalmente a la representación musical.

### Relato del proceso de la obra

Nos encontramos en la parte final de esta investigación, es el momento de cambiar el tono de la exposición para así comenzar con el relato del proceso que ha tenido la obra que he compuesto para esta tesis. Lo que expondré a continuación es lisa y llanamente subjetivo, basado únicamente en la experiencia de estos meses de labor compositiva y que ha sido completada a través de conversaciones con bailarines, actores, intérpretes, compositores y sobre todo en los hitos que ocurrieron al llevar a la representación escénica la obra.

Enfrentarse al proceso creativo compositivo es una empresa compleja y larga. Al parecer se cree que una obra se acaba cuando la doble barra aparece en el fin de la partitura, y aunque en algunos casos o quizás en muchos es así, en mi experiencia lo fue hasta que me enfrenté a esta obra, ya que este trabajo ha sufrido modificaciones según la etapa en la cual se ha encontrado. Es así que podría decir que existen dos versiones de la obra.

### 3.1 Versión para medios sonoros (Anexo 2)

Por el mes de Julio me encontraba en una encrucijada, a veces no hay nada que decir y por supuesto ninguna nota que poner. Pues bien, por esas hermosas casualidades me encontré con un texto que me reveló una idea, era la introducción del Libro “13,99 €” del publicista y ahora escritor Francés Frédéric Beigbeder. En este texto el autor cuenta la decisión que tomó a los 33 años, cuando decide abandonar su exitosa carrera de publicista en Francia, y de una forma brutal, libre de cualquier prejuicio y sin ningún reparo, relata cómo el mundo moderno en el cual todos estamos enfrentados y sometidos gasta millones de Euros para fomentar el consumo sin la posibilidad de revertir el paradigma. Frédéric Beigbeder afirma aquello diciendo que este libro a pesar de su contenido insolente y contestatario no es más que una publicidad gratis al mismo sistema publicitario, afirmando que realmente no hay forma de escapar de los irresponsables dioses que la sociedad moderna ha creado, que son los publicistas y toda su maquinaria.

Principalmente me llamó la atención el tono irónico con el que expone las ideas, y sobre todo la mirada visceral con que trata el consumo, generando una sensación de suma impotencia. Lo más interesante desde mi punto de vista, es que Frédéric Beigbeder se refiere a todo esto desde una perspectiva en la cual nadie queda excluido: no se trata de los endeudados, de los compradores compulsivos, sino de cómo todos, algunos más otros menos, estamos insertos en una misma dinámica que nos desestabiliza y nos hace dudar de algunas cualidades que supuestamente son vitales en sociedades democráticas. (Ver anexo 1)

Una vez encontrada la temática comencé a articular la obra, para ello elegí 3 materiales que fueron desarrollados por un violín y medios electroacústicos: a) sonidos directos de comerciales de TV, b) un sonido sinusoidal, simultáneamente interpretado por un violín c) motivos de jingles y d) citas del texto 13,99 €.

La obra pasa por tres grandes momentos, uno es la presentación de la situación: En los primeros 30 “fluctúan los sonidos directos de comerciales con una nota “la” tenida, tocada por el violín (reminiscencia del tono puro del

cierre de transmisiones), a los 10 segundos el violín comienza a oscilar deformando así la nota tenida. Luego aparecen los jingles tocados en pizzicato, los que lentamente comienzan a acelerar y por lo tanto a perder su forma.

El segundo momento de la obra hace referencia a un estado de inestabilidad, como metáfora de lo que el autor Francés dice al respecto de nuestra sociedad, situándonos como esclavos de los “dioses publicistas”, algo así como si existiese una mano que controla nuestras decisiones, movimientos y gustos. Para aquello me basé en la idea de un contenido de la técnica de danza contemporánea del coreógrafo Alemán “Lavan”, que es el **estado lábil**. Esto es básicamente un estado sensitivo y fugaz, que se produce de forma poco predecible dado que un cuerpo en posición estable pasa a la inestabilidad y luego al estado lábil, esto se resuelve volviendo a la estabilidad. En la obra la nota “la” del violín entra tremolando y oscilante, seguido por gestos basados en glissandos aleatorios. En este momento el intérprete debe girar en círculo (inestabilidad) para así lograr un mareo que le permita de forma natural perder el control de su actos (labilidad). Estos giros van intercalados con momentos quietos (estabilidad) en el cual aleatoriamente el violinista trata de resolver la labilidad.

Este momento de la obra continúa con un estado estable y controlado. La indicación en la partitura es que el intérprete debe responder instantáneamente al motivo que se presenta en la electroacústica, reaccionando instantáneamente con el mismo motivo. Además, el intérprete debe desplazarse por el escenario como si estos sonidos lo estuvieran persiguiendo. Cada vez los motivos se juntan y la sucesión se hace mas corta, por lo tanto el violinista debe desplazarse más rápido, y sin dirección alguna. De esta forma el control que de algún modo había recuperado fue otra vez perdido, quizás no del todo, porque en este enredo no se sabe quien tiene el control. Para apoyar esta confusión el intérprete debe desafinar su instrumento, de esa manera el control mencionado se transforma en algo relativo, evidenciando una diferencia entre la intención y el resultado de esta intención.

El tercer y último momento de la obra es de algún modo una metáfora a lo que menciona Frédéric Beigbeder: que todo esto no es más que publicidad gratis al mismo sistema, y de algún modo estos dioses son

superiores a nuestras capacidades y no está en nuestro alcance desviar sus intenciones. Es por esto que en la electroacústica aparece una melodía muy lenta construida en base a los jingles, pero articulada como una sola, la que posee algunas disonancias pero esta más cercana a un lenguaje tonal. Sobre esto, el violín de forma asincrónica toca la melodía, aún con el violín desafinado, tomando un pulso libre y variante, para así reafirmar la idea de pérdida de control, de inestabilidad, manifestándose de forma concreta una lucha entre estas dos melodías, que más bien es una lucha dormida y de ensueños.

Esta versión de la obra fue grabada en soporte de audio tal cual como se ha expuesto. Sin embargo la obra comenzó a sufrir modificaciones cuando comencé a involucrarme en la representación escénica de la obra.

### 3.2 Versión para medios sonoros y escénicos (Anexo 3)

En primer lugar la partitura tuvo que transformarse en un guión, encontrándome así de inmediato con la primera dificultad y con una serie de preguntas: ¿Qué personaje representa el violinista?, ¿Por qué en un momento tiene que girar, y por qué tiene que desplazarse? En definitiva, cómo construir un relato narrativo coherente como producto de la música y las acciones que el intérprete debe hacer en la obra. En este sentido, me ví en la obligación de incluir a dos instrumentistas más: una viola y músico que efectúa un procesamiento digital del sonido en tiempo real. De esta manera la construcción escénica podía ser mas interesante y la narración más clara.

En esta etapa comencé a trabajar con el director teatral Guillermo Ugalde, quien cumplía la tarea de asesorar la problemática de cómo amalgamar ambos discursos, y lograr convertir ambos lenguajes en una sola obra.

Comenzamos desarrollando una breve descripción psicológica de los personajes, más bien como sugerencia para construir la gestualidad de los intérpretes. Es así que el violín y la viola llegaron a representar a dos personas comunes: un desempleado y una mujer que trabaja medio día. El tercer personaje es Octave, quien representa a este publicista confundido.

Una vez que comenzaron los ensayos nos enfrentamos a dos problemas: uno era la poca conciencia corporal de los intérpretes, y el otro cómo hacer que los personajes y el discurso musical se unieran de forma coherente. Para resolver aquello comenzamos a trabajar algunos ejercicios de disociación y de conciencia del espacio escénico. Por otro lado, en la unión de música y gestualidad, ocurrió un problema que le dio un vuelco a la forma de pensar la obra. Cada momento y cada gesto debía responder a una situación concreta, es decir, había que incluir en cada sección una situación, un motor que guiara la gestualidad. De esta manera se podría ir juntando el discurso musical a una narración escénica. Lentamente se podía notar como el lenguaje sonoro se transformaba en palabras y el cuerpo entraba en situaciones concretas que hacían de ambas una mezcla significativa.

El trabajo de personaje fue muy interesante debido a que en un comienzo se planteó la idea de hacerlo teatralmente. Sin embargo los músicos comenzaron a construir el personaje de forma natural, desde su propia concepción gestual, apoyándose en la estética de Bertolt Brecht, donde el actor no hace una mimesis del personaje sino que los gestos son contruidos distanciadamente.

La escenografía fue trabajada también bajo el prisma de Brecht. En este sentido se delimito el espacio escénico en dos casas imaginarias (Violín y Viola) y una oficina (Raúl). Estos espacios fueron contruidos con muy pocos elementos escenográficos y apoyado por la iluminación que permitía dar focos de atención en ciertos momentos de la obra.

## Conclusiones

Desarrollarse como compositor en esta época es una tarea un tanto compleja, debido que el paradigma de nuestros modelos socio-culturales no permiten hacer del arte un quehacer cotidiano. Puedo decir que nos enfrentamos a una problemática tan compleja que para algunos compositores la existencia del arte ha perdido su sentido y su razón de existir.

Sin embargo, a propósito de lo que he expuesto inicialmente, esta investigación de algún modo pone en la discusión un tema que ya se ha tratado en otras oportunidades y que es probablemente de largo aliento: la comunicación y su posible solución mediante la interdisciplinariedad.

La obra \$9990 significó llevar a la praxis una larga investigación, que para mi labor como compositor mas bien marca un comienzo de un camino que probablemente estará lleno de ensayos e incertidumbres.

Si bien ya he relatado el proceso de la obra, creo necesario señalar algunas conclusiones surgidas de ese proceso y del resultado final.

La experiencia vivida en el montaje escénico de la obra hizo que ésta tomara nuevas significaciones. Efectivamente se logró que dentro de un determinado momento el espacio escénico se convirtiera en un todo significativo donde cada elemento, gesto y movimiento era un signo de una cadena que articularía una idea mayor, que era la significación de la obra. De todos modos este trabajo abre para mí una serie de interrogantes y con ello, gracias a esta experiencia, una nueva búsqueda acerca de cómo materializar lo escénico, qué recursos usar y cómo plantear una obra bajo esta perspectiva.

Pues bien, esta es una discusión abierta que requiere por supuesto perfeccionamientos técnicos y teóricos, quizás incluso una mirada distinta acerca de las escuelas de interpretación y composición, en cuanto a que éstas sean capaces de generar, por un lado, intérpretes conscientes corporalmente y con manejo del espacio y de la gestualidad; y por otro lado compositores técnicamente preparados para enfrentar lo que podría

entenderse como una doble partitura: la música y el escenario.

Bajo esta mirada creo que es posible pavimentar un camino que viene construyéndose hace algunas décadas, pues experimentar y teorizar hacen posible un avance en la comprensión de los lenguajes, haciéndolos más certeros y posibilitando también que puedan colaborar a esa búsqueda que muchos artistas comparten: hacer del arte un hecho significativo sin la necesidad de que pierda sus cualidades estéticas, sino por el contrario, desarrollar éstas para estimular de tal manera al espectador que quede hipnotizado frente a la representación, para así poder establecer formas de diálogo fluido.

## Bibliografía

Arnau Amo, Joaquín. 1989. *Música e Historia*. España: Universidad Politécnica de Valencia. p. 180

Bau, Ramón. 1996. "El concepto del arte Global en Wagner" en *Revista Wagneriana*, nº 23, <http://archivowagner.info/2301>.

Barthes, Roland. 1983. *Elementos de la Semiología*. Montevideo: Imago

Bayer, Raymond. 2003. *Historia de la estética*. Mexico: Fondo de la cultura económica. pp.178- 300

Block, René. 2005 "Introducción" en *Una larga historia con muchos nudos*. Catálogo Fluxus.

Block, René. 2005 "Fluxus Music...?" en *Una larga historia con muchos nudos*. Catálogo Fluxus.

Boulez, Pierre. 2001 "Decir, tocar, cantar (el *Pierrot lunaire* y el *Marteau sans maitre*)" en *Puntos de Referencia*: Barcelona. Gedisa. p. 325-329.

Brecht, Bertolt. 1963. *Breviario de la estética teatral*. Buenos Aires: La rosa Blindada.

Cortés Bazaes, Erika. "Funcionalidad y aplicaciones de la semiótica teatral" en *Revista Chilena de Semiología*. Nº1, <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/semiotica/semiotica1.pdf>

D' Amico, Silvio. 1956. *Historia del Teatro Universal*, Tomo I, Buenos Aires: Losada. p. 10-32

Einstein, Alfred. 2004. *La música en la época Romántica*. Madrid: Alianza Música. pp 228-233

Fubini, Enrico. 2002. *La estética musical desde la antigüedad hasta nuestros tiempos*. Madrid: Alianza. pp. 135-272

Gaspar Verdú, Victoria. 2003. *Influencias de las puestas en escenas Brechtianas: El ejemplo de E. Bond*. Vaencia: Servei de Publicacions. p 21-62. [http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UV/AVAILABLE/TDX-0707104-144744//gaspar.pdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UV/AVAILABLE/TDX-0707104-144744//gaspar.pdf)

Hauser, Arnold. 2006. *Historia social de la literatura y del arte*, Tomo I, Buenos Aires: Debate. pp. 109-489

Helbo, André. 1989. *Teoría del espectáculo*. Argentina: Galerna. p 47-53

Nietzche, Friedrich. 2006. *El Origen de la Tragedia*. Chile: Biblioteca Edaf. p. 65-81

López Rojo, Alfonso. "Monográfico sobre John Cage" en <http://jose.elvira.googlepages.com/PDFcage.pdf>

Onzen, Ina. "De promotor de la Vanguardia a conductor de Fluxus. Gerorge Maciunas en Alemania". en *Una larga historia con muchos nudos*. Catálogo Fluxus.

Ruzicka, Werner. 1990. *Revista La Mascara*. Nº 2. .p 58

Zeller, Ursula. 2005 "Prólogo" en *Una larga historia con muchos nudos*. Catálogo Fluxus

## Anexos

### **Anexo1: Introducción al libro 13,99 €, Frédéric Beigbeder**

Escribo este libro para que me echen del trabajo. Si me fuese, me quedaría sin indemnización. Necesito cerrar la rama sobre la que se asienta mi comodidad. Mi libertad se llama subsidio de desempleo. Prefiero ser despedido por una empresa que por la vida. PORQUE TENGO MIEDO. A mi alrededor, los colegas caen como moscas: corte de digestión en la piscina, sobredosis de cocaína maquillada de infarto de miocardio, accidente con el jet privado, vueltas de campana con el descapotable. Esta noche, sin embargo, he soñado que me ahogaba. Me he visto a mí mismo hundiéndome, acariciando las rayas, con los pulmones llenos de agua. A lo lejos, en la playa, una hermosa mujer me llamaba. No podía responderle porque tenía la boca llena de agua salada. Me ahogaba pero no pedía auxilio. Y, a mi alrededor, todo el mundo hacía lo mismo. Todos los bañistas se hundían sin pedir auxilio. Creo que ha llegado el momento de dejarlo todo, ya que no sé cómo mantenerme a flote.

Todo es provisional y todo se compra. El hombre es un producto como cualquier otro, con fecha de caducidad. Ésta es la razón por la cual he decidido jubilarme a los treinta y tres años. Dicen que es la edad ideal para resucitar.

Me llamo Octave y llevo ropa de APC. Soy publicista: eso es, contaminao el universo. Soy el tío que os vende mierda. Que os hace soñar con esas cosas que nunca tendréis. Cielo eternamente azul, tías que nunca son feas, una felicidad perfecta, retocada con el PhotoShop. Imágenes relamidas, músicas pegadizas. Cuando, a fuerza de ahorrar, logréis comprar el coche de vuestros sueños, el que lancé en mi última campaña, yo ya habré conseguido que esté pasado de moda. Os llevo tres temporadas de ventaja, y siempre me las apaño para que os sintáis frustrados. El Glamour es el país al que nunca se consigue llegar. Os drogo con novedad, y la ventaja de lo nuevo es que nunca lo es durante mucho tiempo. Siempre hay una nueva novedad para lograr que la anterior envejezca. Hacer que se os caiga la baba, ése es mi sacerdocio. En mi profesión, nadie desea vuestra felicidad,

porque la gente feliz no consume.

Vuestro sufrimiento estimula el comercio. En nuestra jerga, lo hemos bautizado "la depresión poscompra". Necesitáis urgentemente un producto pero, inmediatamente después de haberlo adquirido, necesitáis otro. El hedonismo no es una forma de humanismo: es un simple flujo de caja. ¿Su lema? "Gasto, luego existo." Para crear necesidades, sin embargo, resulta imprescindible fomentar la envidia, el dolor, la insaciabilidad: éstas son nuestras armas. Y vosotros sois mi blanco.

Me paso la vida contándoos mentiras y me lo pagan con creces. Gano 13.000 euros (sin contar las dietas, el coche de empresa, las stocks-options y el blindaje contractual). El euro ha sido inventado para que los salarios de los ricos parezcan dieciséis veces menos indecentes. ¿Conocéis a mucha gente que, a mi edad, gane 13 kiloeuros? Os manipulo y me regalan el nuevo Mercedes SLK (con su capota automática) o el BMW Z3 o el Porsche Boxter o el Mazda MX5. (Personalmente, siento debilidad por el deportivo BMW Z3, que aúna el esteticismo aerodinámico de la carrocería y la potencia gracias a su motor de 6 cilindros en línea que desarrolla 321 caballos, lo que le permite pasar de 0 a 100 km/h en 5,4 segundos. Por si esto fuera poco, ese coche parece un supositorio gigante, lo cual resulta la mar de práctico para dar por el culo a la tierra)

Interrumpo las películas que estáis viendo en televisión para imponeros mis marcas y me pagan unas vacaciones en Saint Barth' o en Lamu o en Phuket o en Lascabanes (Quercy). Os machaco con mis eslóganes en vuestras revistas favoritas y me ofrecen un caserón en la Provenza o un castillo en el Périgord o una mansión en Córcega o una granja en Ardèche o un palacio marroquí o un catamarán antillano o un yate tropical.

Estoy En Todas Partes. No os libraréis de mí. Dondequiera que miréis reina mi publicidad. Os prohíbo que os aburráis. Os impido pensar. El terrorismo de la novedad me sirve para vender vacío. Preguntad a cualquier surfista: para mantenerse en pie resulta indispensable tener un espacio vacío debajo. Hacer surf consiste en deslizarse sobre un enorme agujero (los adictos a Internet lo saben tan bien como los campeones de surf de Lacanau). Yo decreto lo que es Auténtico, lo que es Hermoso, lo que está Bien. Elijo a las modelos que, dentro de seis meses, os la pondrán dura. A fuerza de verlas retratadas, las bautizáis como top-models; mis jovencitas traumatizarán a cualquier mujer que tenga más de catorce años. Idolatráis lo

que yo elijo. Este invierno se llevarán los senos más altos que los hombros y el chochito rasurado. Cuanto más juego con vuestro subconsciente, más me obedecéis. Si canto las excelencias de un yogur en las paredes de vuestra ciudad, os garantizo que acabaréis comprándolo. Creéis que gozáis de libre albedrío, pero el día menos pensado reconoceréis mi producto en la sección de un supermercado, y lo compraréis, así, sólo para probarlo, creedme, conozco mi trabajo.

Mmm, penetrar vuestro cerebro resulta de lo más agradable. Me corro en vuestro hemisferio derecho. Vuestro deseo ya no os pertenece: os impongo el mío. Os prohíbo que deseéis al azar. Vuestro deseo es el resultado de una inversión cuyo importe está cifrado en miles de millones de euros. Soy yo quien decide hoy lo que os gustará mañana. Todo esto provoca que, probablemente, no os resulte demasiado simpático.

Por regla general, cuando uno comienza a escribir un libro, debe procurar parecer interesante y toda la pesca, pero yo no deseo enmascarar la realidad: no soy un narrador amable. En realidad, soy más bien del género cabronazo que pudre todo lo que toca. Lo ideal sería que empezara odiándome, antes de odiar también la época que me ha creado.

¿No resulta espantoso comprobar hasta qué punto todo el mundo parece considerar normal esta situación? Me dais asco, insignificantes esclavos sometidos a mis más mínimos caprichos. ¿Por qué habéis permitido que me convierta en el Rey del Mundo? Me gustaría resolver este misterio: averiguar de qué modo, en el punto más álgido de una época cínica, la publicidad fue coronada Emperatriz. En dos mil años, nunca un cretino irresponsable como yo había logrado ser tan poderoso.

Me gustaría dejarlo todo, largarme de aquí con mis ahorros, llevándome droga y unas putas a una mierda de isla desierta. (Me pasaría el día contemplado a Soraya y a Tamara masturbándose mientras me trabajan el nabo.) Pero no tengo cojones para despedirme. Por eso escribo este libro.

Mi despido me permitirá escapar de esta jaula dorada. Soy peligroso, detenedme antes de que sea demasiado tarde, ¡tened piedad! Dadme cien kilos y me abro, lo prometo. ¿Qué le voy a hacer si la humanidad ha decidido reemplazar a Dios por productos de gran consumo?

Sonrío porque podría darse el caso de que tan pronto como apareciera este libro, en lugar de echarme, me aumentarían el sueldo. En el

mundo que me dispongo a describiros se digiere la crítica, se fomenta la insolencia, se remunera la delación y se planifica la diatriba. Pronto se concederá el Nóbel de la Provocación y yo me convertiré en uno de los más serios aspirantes a ganarlo. La rebelión forma parte del juego. Las dictaduras de antaño temían la libertad de expresión, censuraban las protestas, encarcelaban a los escritores, quemaban los libros controvertidos. Los viejos tiempos de los autos de fe permitían distinguir a los buenos de los malos. A la hora de lavarse las manos, el totalitarismo publicitario resulta mucho más sutil. Este tipo de fascismo aprendió la lección de los errores precedentes (Berlín, 1945, y Berlín, 1989 -por cierto, ¿por qué todas las barbaries acabaron muriendo en la misma ciudad?).

Para someter la humanidad a la esclavitud, la publicidad ha elegido la discreción, la agilidad, la persuasión. Vivimos en el primer sistema de dominio del hombre por el hombre contra el cual incluso la libertad resulta impotente. Al contrario, su mayor convertido en una forma de obediencia. El logro consiste precisamente en apostar fuerte por la libertad.

Cualquier crítica le da protagonismo, cualquier panfleto refuerza la ilusión de su dulzona tolerancia. Pero acaba sometiéndoo de todos modos. Todo está permitido, nadie te echa una bronca si alborotas el gallinero. El sistema ha alcanzado su objetivo: incluso la desobediencia se ha convertido en una forma de obediencia.

Nuestros destinos frustrados son alegremente maquetados. Vosotros mismos, que estáis leyendo este libro, seguro que estáis pensando: "Qué enternecedor resulta este publiligipollas que muerde la mano del que le da de comer, venga, vuelve al rebaño, estás tan atrapado como los demás, pagarás tus impuestos, como todo el mundo." No existe modo alguno de escapar. Todos los cerrojos están echados, entre las más amplias de las sonrisas. Os tienen atrapados con créditos que hay que devolver, plazos mensuales, alquileres que pagar. ¿Sentís un impulso de protesta? Millones de parados esperan para ocupar vuestro lugar. Protestad tanto como queráis, Churchill ya encontró la respuesta: dijo "es el peor sistema con excepción de todos los demás". El que avisa no es traidor. No dijo el mejor sistema; dijo el peor.



**Anexo 3: Partitura \$9990 - versión 2**

**\$9900**

(Medios sonoros y escénicos)

**Violín, Viola y medios electroacústicos**

**ESTEBAN AGOSIN OTERO**  
Valparaíso 2007

## **Consideraciones**

Esta obra esta pensada desde dos planos, el sonoro y el escénico, por lo tanto en el momento de poner en escena esta obra debe tomarse en cuenta ciertas acotaciones que aparecerán en el transcurso de la partitura.

\$9990 esta pensada para tres instrumentista que deben personificarse en lo tres personajes de la obra. Las caracterizaciones que se indican son solo sugerencias de rasgos que deben inspirar al instrumentista a moverse corporalmente y gesticular desde esa psicología del personaje.

## **Comentario**

\$9990 está inspirado en la introducción al libro €13.99 del publicista y escritor Francés Frederic Beigbeder. En este libro, el autor relata como él a sus 33 años decide salirse del mundo de la publicidad, apesado de ser parte y cómplice de esa máquina de consumo. Sin embargo, el tono con que Frederic Beigbeder expone sus ideas, nos da cuenta como este sistema frustrante está tan bien engranado que ni el más anarco esta fuera de él.

## **Personajes**

### **Octave – Raúl – Manuela**

**Octave** (procesamiento en tiempo real):

Publicista, 33 años, es un hombre seguro, de muy buen estatus económico y social pero en esa edad que dicen que es una buen momento para entrar a una nueva etapa, entra en un cuestionamiento existencial por su exitosa vida de publicista.

**Raúl** (Viola):

Cesante, trabajaba en una oficina de contabilidad del gobierno, ya no sale a buscar trabajo, se levanta en la mañana entre la ebriedad y el deseo de recuperar su vida de nuevo burgués

**Manuela** (Violín):

Trabaja por las tarde, se levanta todas las mañanas a hacer gimnasia. Poco ve a su familia, sus hijos ya no viven en la casa y su marido trabaja todo el día.

## Simbología



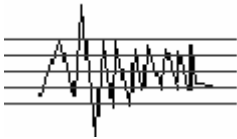
= El intérprete debe girar en el lugar



= Dejar de girar, estabilizar el cuerpo.



= Notas de alturas relativas, puede comenzar en cualquier figura del círculo



= Notas de altura relativa glissada. El gesto es cada vez más rápido y corto

## **Materiales**

### **Cd Holos:**

Holos es un registro fonográfico que compila diez obras de jóvenes compositores de Valparaíso. Dentro de estas se encuentra la obra \$9990. Este material discográfico fue grabado en septiembre del 2007.

### **DVD \$9990**

Este DVD es un registro audiovisual del proceso del montaje escénico de la obra \$9990 y de su presentación en vivo. Los ensayos fueron filmados durante el mes de Noviembre del 2007 en el aula Magna de la Universidad de Valparaíso, y la presentación de la obra fue registrada el día 30 de Noviembre del 2007 en el Teatro Municipal de Valparaíso.



**A**

**Presentación**

**Raúl y Manuela se encuentran en sus habitaciones, ella lee una revista llamada "Mujer" y Raúl se encuentra en su sillón desvelado. (Contraluz)**

Tiempo que entra la gente al teatro

**Ovtave es iluminado y comienza a trabajar en su computadora como diariamente lo hace**

Octave, pro *procesamiento en tiempo real de materiales sonoros de oficina* →

Electroacústica *Escribo este libro para que me echen del trabajo. Si me fuese, me quedaría sin indemnización. Necesito cerrar la rama sobre la que se asienta mi comodidad. Mi libertad se llama subsidio de desempleo*

Raúl, Violín

Manuela, Viola

30 "

**Lo Cotidiano**

**Raúl y Manuela encienden el televisor**

Pro.

Eléc. *Sonidos de comerciales.....Chilevisión ..... libre* *Campeón de lucha libre*

15 "

Vln. arco *pp* *mp* 10"

Vla. pizz.

**B**

Pro.

Eléc.

Vln.

Vla.

Claro

oscil (b#)

10"

pizz.

*p*

Pro.

Eléc.

Vln.

Vla.

Una vez completado los 30" acelerar y convertir pizz en pizz bartok

Una vez completado los 50" acelerar y convertir pizz en pizz bartok

*fff*

*fff*

**C**

**El control**

**Octave deja de trabajar.**

**(Manuela y Raúl quedan a contraluz, iluminación directa a Octave)**

Pro.

Eléc. *Me llamo Octave y visto ropa de APC  
Soy publicista, eso es contaminao el  
universo, soy el que te vende  
mierda.*

15"

Vln. *Que te hace soñar con  
esas cosas que nunca  
tendrás. Cielo  
eternamente azul,  
mujeres que nunca son  
feas, una felicidad perfecta...*

Vla. Arco *oscil (p#)* *oscil (p#)*

10" 20" 10"

pizz.

Eléc. *pizz.*

Vln. *Arco I*

Vla. *Arco* IV

10" 10" 10" 8"

*gliss.* *gliss.*

*pizz.*

3 *pizz.* 5

8 6

Pro.

Eléc.

Vln.

Vla.

8"

DESAFINAR LEVEMENTE LAS CUATRO CUERDAS

The image shows a musical score for four instruments: Pro., Eléc., Vln., and Vla. The Pro. part has a large black graphic above it. The Eléc. part has a 'pizz.' instruction. The Vln. and Vla. parts have 'Arco' and 'gliss.' instructions. A large black graphic is also present on the right side of the score. The text 'DESAFINAR LEVEMENTE LAS CUATRO CUERDAS' is written to the right of the Vln. part. The Vla. part has a '8"' instruction below it.

**D** Persecución

Octave comienza a tomar el control, Manuela y Raúl, se pierde el límite de las habitaciones (Octave queda a en foco. Se enfoca según las direcciones la cual los personajes se dirijan)

Pro.

Eléc.

Vln.

Vla.

*Procesamiento en tiempo real de violín y viola*

Quando a fuerza de ahorra logres comprar el auto de tus sueños, el que lancé en mi última campaña, yo ya habré conseguido que esté pasado de moda... Te llevo tres temporadas de ventaja y siempre me las apaño para que te sientas frustrado... Vuestro sufrimiento estimula el comercio..Hacer que se te caiga la baba, ese es mi sacerdocio...En mi profesión nadie desea vuestra felicidad, porque la gente feliz no consume.. El hedonismo no es una forma de humanismo: es un simple flujo de caja. ¿Su lema? "Gasto, luego existo"...Para crear necesidades, sin embargo, resulta imprescindible fomentar la envidia, el dolor, la insaciabilidad: éstas son nuestras armas. Y tu eres mi blanco...Yo decreto lo que es Auténtico, lo que es Hermoso, lo que está Bien. Elijo a las modelos que, dentro de seis meses, te la pondrán dura... Idolatras lo que yo elijo....

Aparecerán los módulos de **B**, paneados Left y Right, deben reaccionar TOCANDO LOS MISMOS MÓDULOS acercándose o alejándose de cada parlante. A medida que transcurre esta sección acelerar el ritmo. Los últimos 7 módulos que aparecerán estarán en el centro, deben reaccionar corriendo en libre direcciones.

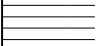
The image shows a musical score for four instruments: Pro., Eléc., Vln., and Vla. The Pro. part has the text 'Procesamiento en tiempo real de violín y viola'. The Eléc. part has a large block of text. The Vln. and Vla. parts have 'arco' instructions. A large black box labeled 'B' is present in the Vln. part. The text 'Aparecerán los módulos de B, paneados Left y Right, deben reaccionar TOCANDO LOS MISMOS MÓDULOS acercándose o alejándose de cada parlante. A medida que transcurre esta sección acelerar el ritmo. Los últimos 7 módulos que aparecerán estarán en el centro, deben reaccionar corriendo en libre direcciones.' is written below the Vln. part.

Final

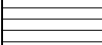
( Raúl y Manuela mientras tocan salen caminando del escenario y se pasean por las butacas del teatro. Octave camina al centro del escenario mirando al público)

**E**

Pro.



Eléc.



Eco de la melodía de

**E**

Vln.

Muy lento, legato, pulso libre

*p*

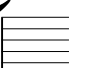
The violin part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers the next two notes: a half note D5 and a half note E5. This is followed by a sixteenth-note triplet (F#5, G5, A5), then a quarter note B4, a dotted quarter note C5, and a half note D5. The piece concludes with a half note E5.

Vla.

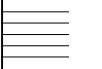
*p*

The viola part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. A slur covers the next two notes: a half note D4 and a half note E4. This is followed by a sixteenth-note triplet (F#4, G4, A4), then a quarter note B3, a dotted quarter note C4, and a half note D4. The piece concludes with a half note E4.

Pro.



Eléc.



Vln.

The violin part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers the next two notes: a quarter note D5 and a quarter note E5. This is followed by a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The piece concludes with a quarter note B4.

Vla.

The viola part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. A slur covers the next two notes: a quarter note D4 and a quarter note E4. This is followed by a quarter note F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The piece concludes with a quarter note B3.