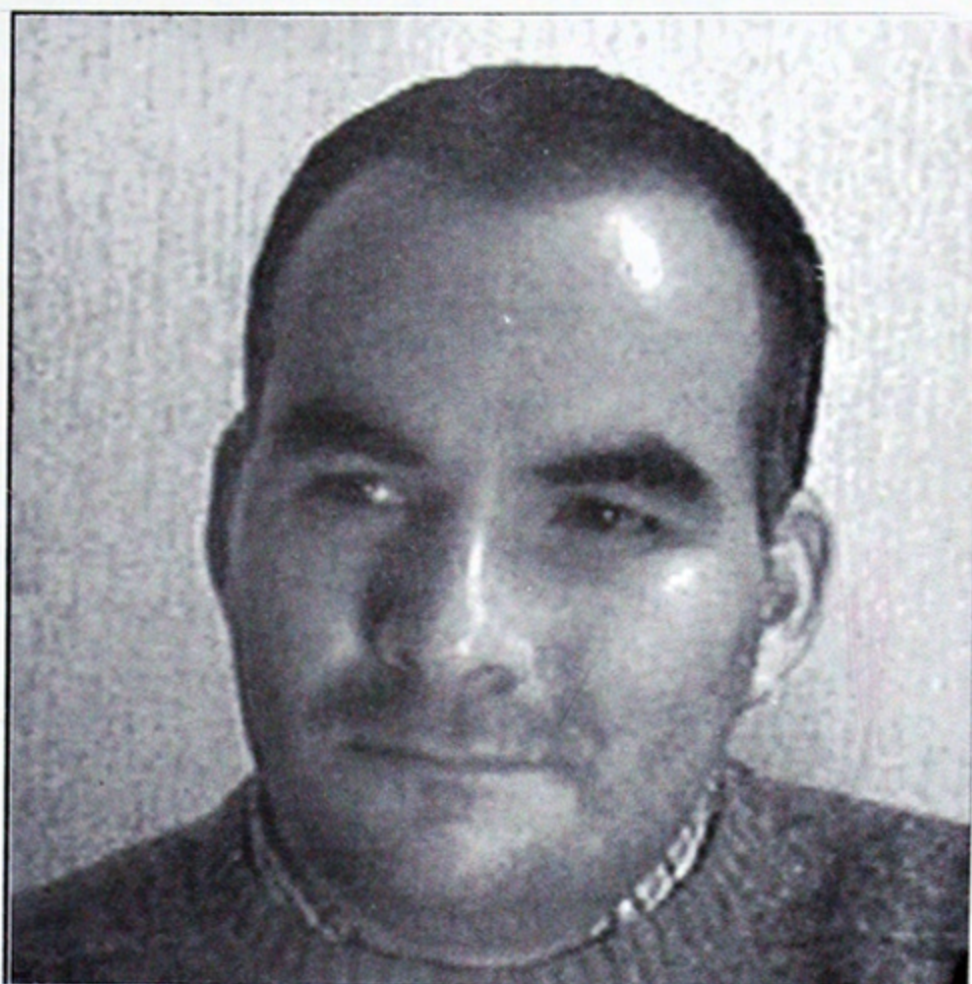


La Forma del tiempo

de la **música** al teatro

Abraham Padilla Benavides



Abraham Padilla Benavides

Compositor. Licenciado en Composición Musical. Magíster en Artes con mención en Composición Musical.

Director Titular de diversas Orquestas, entre las que se cuentan:

Orquesta Filarmónica de Lima, Camerata de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Director Asistente con la Orquesta Filarmónica de Santiago.

Autor de la música de "Ópera Prima" de Abel Carrizo-Muñoz.

La forma del tiempo de la **música** al teatro

La presente ponencia relaciona los siguientes cinco aspectos: 1) la composición musical, en tanto actividad creadora de materiales, procedimientos, relaciones, proporciones y espectros (sonoros, temporales y espaciales) 2) la dirección musical, en tanto actividad performática y constructora del evento particular (performance y preparación de cada ejecutante y del conjunto) 3) la creación del espacio y tiempo escénicos, como expresión de un creador-organizador de un discurso personal que se articula mediante una "partitura escénica" 4) la formación y actividad del director teatral, en cuanto a las herramientas rítmico-temporales que puede emplear, y 5) la formación del actor, en tanto realizador eficiente del discurso emotivo-temporal-espacial.

El énfasis está puesto entonces no en cada una de estas actividades en sí misma, sino en las interrelaciones que entre ellas encontramos, y de éstas, en las que nos resultan útiles para la puesta en escena. En nuestro enfoque, esas interacciones son sistémicas e interdependientes todas unas de otras.

Creación y realización. Música y Teatro.

En el ámbito de la disciplina musical las actividades necesarias para alcanzar el fin último del evento performático están claramente definidas. Simplificando por claridad: El compositor, crea y relaciona los materiales musicales y establece un programa de ejecución (partitura). El ejecutante (de instrumento o voz) estudia, interioriza e interpreta aquello creado por el compositor (ha estudiado las técnicas y estilos apropiados a cada lenguaje y medio). El director, conoce el medio mediante el cual se expresa el compositor estudia el programa de ejecución, el contexto en el que ha sido creado, aprehende el ethos del compositor, cruza esa imagen con su propia visión del mundo, comunica esta nueva imagen a los ejecutantes y lidera las energías en el evento performático (de los ejecutantes y del público).

En el ámbito de la disciplina teatral, los límites de estos componentes suelen ser un poco más difusos: la creación frecuentemente es compartida por el dramaturgo (texto signico-lite-



rario) el director (puesta en escena) y el actor (gesto-movimiento), por no mencionar al escenógrafo, iluminador, vestuarista, etc... La ejecución se comparte comunmente entre el actor, el iluminador, el manejador del sonido. El director no tiene una injerencia actual en la performance teatral, pero sí en la preparación y ensayos, articulando los signos teatrales.

Ahondando un poco más en estas particularidades:

El programa de ejecución del compositor musical es generalmente bastante exacto en sus indicaciones (aún refiriéndonos a la música aleatoria y a otras expresiones contemporáneas que aparentemente relativizan la actividad creadora del compositor) y más precisamente realizado, que la dramaturgia literario-teatral. Las notas y gestos musicales escritos por el compositor para determinado instrumento serán generalmente ejecutadas con mucha precisión por un instrumentista o cantante que ha estudiado durante más de quince años como mínimo las técnicas de su medio sonoro antes de interpretar una primera pieza de envergadura y probablemente varios meses antes de ejecutar en público cada obra en particular.

El compositor generalmente anota en su partitura una gran cantidad de las categorías y variables que intervienen en el evento performático, aún cuando su intención no sea controlar cada instante y elemento de la ejecución. La dramaturgia literario-teatral se avoca generalmente a uno de los signos que sirve de sustento a la puesta en escena, el texto literario. No es usual encontrar en un texto dramático, aún cuando esté profusamente acotado, las indicaciones de luminación, sonido, movimiento, ubicación espacial, etc, y aunque esto ocurriera, el proceso de la puesta en escena lleva generalmente a transformar en gran medida muchas de estas referidas acotaciones.

El músico ejecutante es casi siempre capaz de estudiar su partitura solo, hasta alcanzar un alto grado de precisión en la ejecución y aún cuando ésta se deba modificar al interactuar con otros músicos o con el director, esta adaptación es menor y fácilmente realizable. La forma en que el actor debe trabajar su texto, su gestualidad, sus movimientos, etc, depende en gran medida del estilo que adopte el montaje, de las indicaciones del director, de los conceptos estéticos y estructurales que estén en juego, todo lo cual modifica profundamente el proceso y el resultado actoral.

El director musical posee un plan de ejecución detallado aún antes de empezar el primer ensayo. Esto se debe a que conoce los estilos, los medios sonoros, el contexto de la obra, las técnicas de los ejecutantes y cada parte de la partitura, a tal grado de poder predecir y conducir a cada individuo y al grupo hacia la

realización exitosa del programa. El director teatral muchas veces va creando (y no pocas veces en conjunto con los actores) parte de la puesta en escena en los ensayos y en el proceso de montaje.

Estas particularidades responden al medio en el cual se expresa cada una de estas disciplinas. No se pretende hacer juicio de valor sobre lo específico de la práctica de las actividades musical y teatral. Lo que se quiere es poner de manifiesto ciertos hechos que nos servirán de base para exponer cómo es que el teatro puede extraer ciertas precisiones disciplinarias de la música que le pueden ser muy útiles en determinadas situaciones y en ciertas opciones de puesta en escena.

El problema de la precisión. Función instrumental y ritmo.

La disciplina musical requiere para su realización eficiente e inmediata, de un alto grado de precisión y exactitud en la ejecución. Esa sujeción al programa, lejos de maniatar la expresividad de los ejecutantes, posibilita la afloración libre de otros aspectos, más personales, que son el aporte creativo y el alma complementaria de la obra realizada. El evento-concierto emplea medios y lenguajes que apelan a la conciencia de lo abstracto. Por su misma esencia, no es posible confundir una performance musical con una actividad cotidiana. Esto es válido tanto para el público como para el ejecutante.

En cuanto al teatro, aún cuando lo anterior se le aplica en gran medida, la libertad creadora respecto del programa es mucho mayor, ya sea para el director o para el actor, debido a la gran cantidad de signos presentes no previamente especificados. Sin embargo, nada hay más concreto que el uso de la corporalidad del actor como medio de expresión teatral. En este sentido, algunos o muchos de los movimientos que éste realiza para alcanzar los objetivos de la puesta, tienen su origen, su imagen primera, en situaciones que el cuerpo del actor conoce como cotidianas (aún cuando esté clara su función representativa). Frecuentemente el actor es demandado a "vivir" y a expresar la "verdad" de sus acciones y aún cuando para el público siga siendo claro el evento representacional, la identidad e indisolubilidad del movimiento corporal del actor con él mismo, plantea el problema de la diferenciación de las funciones corporales; por un lado al servicio de la acción actoral y por otro al servicio de la vivencia humano-biológica. Esto es muy evidente cuando la actuación sigue un estilo realista, pero no está menos presente esta identidad, cuerpo del personaje, actor

Aplicaciones de la composición y la dirección musicales a la creación del espacio y tiempo escénico y a la formación del director y el actor

en los otros casos. El instrumento que ejecuta el actor es su cuerpo y como instrumento está regido por ciertas leyes de ejecución instrumental que podemos analogar desde la música.

El sonido nace de la puesta en vibración de un cuerpo material que se encuentra en equilibrada tensión. Para que se inicie esta vibración debe existir una motivación que haga valiosa la modificación de esta situación y esta motivación debe ser llevada a cabo por otro cuerpo en un movimiento violento de choque con el primer material en tensión. Sin tensión no hay oscilación ni, por tanto, vibración. Esta vibración así producida no sería conocida si no es amplificada por otro cuerpo y transmitida a través de un medio hasta quien la percibe. Esta compleja cadena de situaciones es fácilmente comprensible porque el instrumento que produce el sonido es una herramienta externa al cuerpo del músico ejecutante. La función del músico es entonces claramente identificable por contraste y complementariedad a la función del instrumento. Esta conciencia puede ser útil si es llevada al ámbito teatral. Puede ayudar, al separar las diversas funciones que conviven en el actor, a trabajar más eficientemente cada aspecto de esta complejidad y a enfocar y manejar mejor las energías. El entrenamiento en alguna actividad performática musical ayudará sin duda al actor a tener mejor conciencia de sus funciones instrumentales. Esta mayor conciencia redundará en una realización con mayor precisión en cada una de aquellas funciones.

Pero el problema de la precisión no está solamente en la conciencia del instrumento. Los tiempos y ritmos empleados en la puesta reflejan una estructura temporal que interactúa con la estructura espacial, creando una forma interactiva y dinámica que se nutre de los diversos signos teatrales. Estas estructuras espacio-temporales pueden ser vistas como estructuras y formas musicales, en donde actúan signos de tiempo, intensidad, espectro espacial, ritmos, proporciones, color, significados, etc.. La música es un lenguaje organizado, en donde cada categoría interviniente tiene una función básica que permite su construcción consciente, estudio y análisis. Asimismo, estas categorías están en su mayoría profusamente identificadas por medio de una notación gráfica que como signo, permite construir el discurso comunicacional, en los niveles gramatical, sintáctico, semántico y pragmático.

El elemento musical que permite organizar el tiempo es el ritmo. Si no existiera el ritmo nos encontraríamos con un continuo inmutable y omnipresente, tanto en el aspecto temporal como en el espacial. Para que nazca la sola idea del ritmo, debemos asumir que existe una ley de causa y efecto que opera permanentemente.

La forma del tiempo, de la música al teatro

Si sabemos que no todo es todo durante todo el tiempo, para que exista algo distinto (y sabemos que es así) debe haber una causa. Para que el continuo temporal se rompa (y por lo tanto, los eventos así creados, sean susceptibles de ser organizados) debe existir una condición y motivación específica que le de sentido a esa modificación. El ritmo entonces es el resultado de la presencia continua de condiciones y motivaciones que modifican lo impermanente. En este sentido, a toda acción le seguirá una reacción que se hará evidente en una modificación de las unidades temporales, y si esta situación se repite y continúa, entonces tendremos un ritmo. Una amplia conciencia de las diferentes maneras de or-

ganizar el ritmo, por lo tanto, será sumamente útil para organizar las acciones y reacciones que se suceden en la puesta en escena.

La música es la disciplina que por excelencia se ha dedicado a estudiar las diferentes maneras en que se puede organizar el ritmo, no sólo en el aspecto conocido de la pulsación interna y motora del movimiento, sino también y muy importantemente, respecto a la organización del espectro de frecuencias y armónicos concomitantes, que podemos especificar como las características espaciales de la música. Los ritmos crean formas que van de las más simples a las más complejas. Estas pueden funcionar en un nivel primario o en diversos niveles de profundidad, dados por la superposición de ritmos en elementos de la misma categoría y también por la superposición, interacción y convivencia de las categorías intervinientes (armonía, melodía, matices de intensidad, velocidad, duración, timbre, etc..).

de la música al teatro

Forma y estructura profunda

Esta complejidad rítmica multidimensional que hemos identificado en la música, también sucede en el evento teatral, sólo que su sistematización es menos evidente y opera sobre otras categorías. Cada uno de los elementos de la puesta, la iluminación, la escenografía, el espacio, el sonido, el texto literario, la dicción, las acciones, el movimiento, etc., tiene su propio ritmo, simple o complejo y éstos interactúan entre sí creando ritmos multidimensionales que se modifican incesantemente. Para que todos ellos produzcan un evento espectacular coherente, deben responder a una estructura profunda común, la cual a su vez puede estar conformada por la superposición e interacción de otros niveles de estructuras profundas particulares y específicas a cada categoría.

Aunque la forma final y total de la puesta está determinada por la convivencia de todos los elementos empleados en su realización, existen también formas paralelas que operan en cada una de las categorías signíicas intervinientes. Una mayor conciencia de las condiciones que estructuran su formalización puede ser adquirida mediante el estudio de las formas y estructuras musicales y de las particularidades de las diferentes categorías musicales ya mencionadas. En este sentido sería sumamente útil para la formación del director teatral un conocimiento profundo de los elementos que conforman y estructuran el discurso musical.



Esto es nuevamente válido para el trabajo actoral. En montajes donde la precisión formal es un valor superior, el estudio de los elementos estructurantes de las diversas categorías musicales y de cómo éstas interactúan coherentemente puede ser un soporte muy sólido para la realización. Adicionalmente, el estudio de la estructuración y organización de ritmos de tipo musical, en las diferentes categorías, puede ser un factor decisivo en la construcción de una conciencia más precisa del transcurrir del tiempo en el actor. Mediante analogías y metáforas entre el lenguaje musical y el teatral, se puede trabajar eficientemente la construcción de una mente con capacidad de estructuración temporal conciente en el actor. Los componentes de la melodía, el contrapunto, la armonía, por mencionar algunos, pueden tener cada una una contraparte en el lenguaje escénico. Su estudio y comprensión otorgarán, tanto al director como al actor, herramientas de sistematización orgánica de su propio discurso escénico.

En toda expresión artística, la creación de, y desde un mundo propio será tanto más eficiente en la medida que el creador

sea capaz de entender con mayor profundidad los fenómenos representados, léase también, de conocer mejor sus propias pulsiones y motivaciones. Dado que éstas serán formalizadas mediante algún lenguaje, en este caso una puesta teatral, una teoría respecto a la creación de los materiales y a los procedimientos que, surgiendo de ellos, los organizan, constituirá no sólo un método de autoconocimiento, sino también, otra forma más de comprender las estructuras internas y profundas de sus imágenes y significados. Tal teoría puede estar basada, por lo anteriormente expuesto, en los procedimientos de construcción y análisis del fenómeno musical.

La forma del tiempo, de la música al teatro

La pertinencia de la aplicación de ciertos elementos pertenecientes y desarrollados por la disciplina musical, por parte del director y el actor teatrales, dependerá de los objetivos de cada montaje específico. Sin embargo, las estructuras internas de la ritmización del devenir dramático estarán presentes en toda puesta en escena y, por lo tanto, el manejo sistemático de las mismas puede constituirse en un importante elemento de apoyo al ejercicio teatral, pudiendo llegar a ser incluso, motor fundamental del trabajo de la puesta.

Partitura escénica

Aunque es imposible resumir aquí todas y cada una de las variables musicales que pueden corresponderse con una contraparte teatral podemos mencionar algunos elementos a manera de ejemplo. Para ello nos valemos de operaciones de analogía y metáfora. Por lo mismo, un mismo concepto o criterio de organiza-

ción musical, puede ser aplicado a más de una situación escénica.

De esta forma, el concepto de melodía, que en música se constituye como el desenvolvimiento de un sujeto en el tiempo-espacio espectral, puede también ser analizado desde varios enfoques. Como concepto de desarrollo de una idea, es decir, como sujeto que recorre un vacío y crea un camino en el espectro espacial, dejando una estela en la memoria e instalando sus motivos y estructuras interna y profunda, es claramente utilizable para la sistematización y desarrollo de una idea teatral. Como contenedor de elementos motivicos e incisos funcionales y articulador de unidades fraseológicas, con impulsos de tensionamiento y reposo, con proposiciones interrogativas y respuestas consecuentes, con una forma sintáctica y semántica al servicio del contenido de la idea, o como vagón en el cual viajan sus elementos más pequeños y constitutivos, puede también claramente ser parte de la organicidad de ideas o unidades escénicas.

Si consideramos el contrapunto musical, como una convivencia de melodías, cada una con su propia personalidad, pero concebidas para expresarse simultáneamente, desplazando la atención a una u otra de una manera preconcebida y coordinada, también es factible "teatralizar" sus relaciones y sistema. Esta relación ya sería de segundo orden si consideramos a la melodía como un paso previo para el contrapunto. Tercer orden si incurrimos en las formas de polifonía, o cuarto orden si tomamos como elemento el procedimiento compositivo de la fuga, por mencionar alguno.

Asimismo, la armonía, como concepto musical que nos presenta la simultaneidad de "voces" como resultante justamente de que estas varias voces internas y externas (desde un punto de vista espectral-espacial) comparten y se distribuyen en el tiempo inmediato su ubicación y que esta ubicación condiciona, mediante leyes específicas de correspondencia y complementariedad, su movimiento dentro de este espacio armónico-frecuencial, es también susceptible de funcionar como sustento de lo teatral, ya sea como esqueleto estructural de ciertas relaciones condicionadas, ya como situación particular dentro de una unidad dramática, ya como convivencia de algunas de las diversas categorías signícas de las que se vale la puesta.

Esta aplicación de los elementos, categorías y conceptos musicales puede estar referida a la actuación, por ejemplo, a la iluminación, a la escenografía, a la combinación de varios de estos elementos teatrales, o al desarrollo del texto, etc.. De esta forma podemos constituir una partitura escénica que se apoye también en modelos de sistemas musicales y concebir la puesta como la orquestación de una idea, en donde cada instrumento se articule e interactúe con los otros de una manera coherente,

La forma del tiempo, de la música al teatro

La forma del tiempo



interdependiente y que conduzca a la transmisión eficiente del ethos que se desea comunicar. El manejo de los conceptos y de las relaciones intertextuales es uno de los desafíos y propuestas del arte contemporáneo.

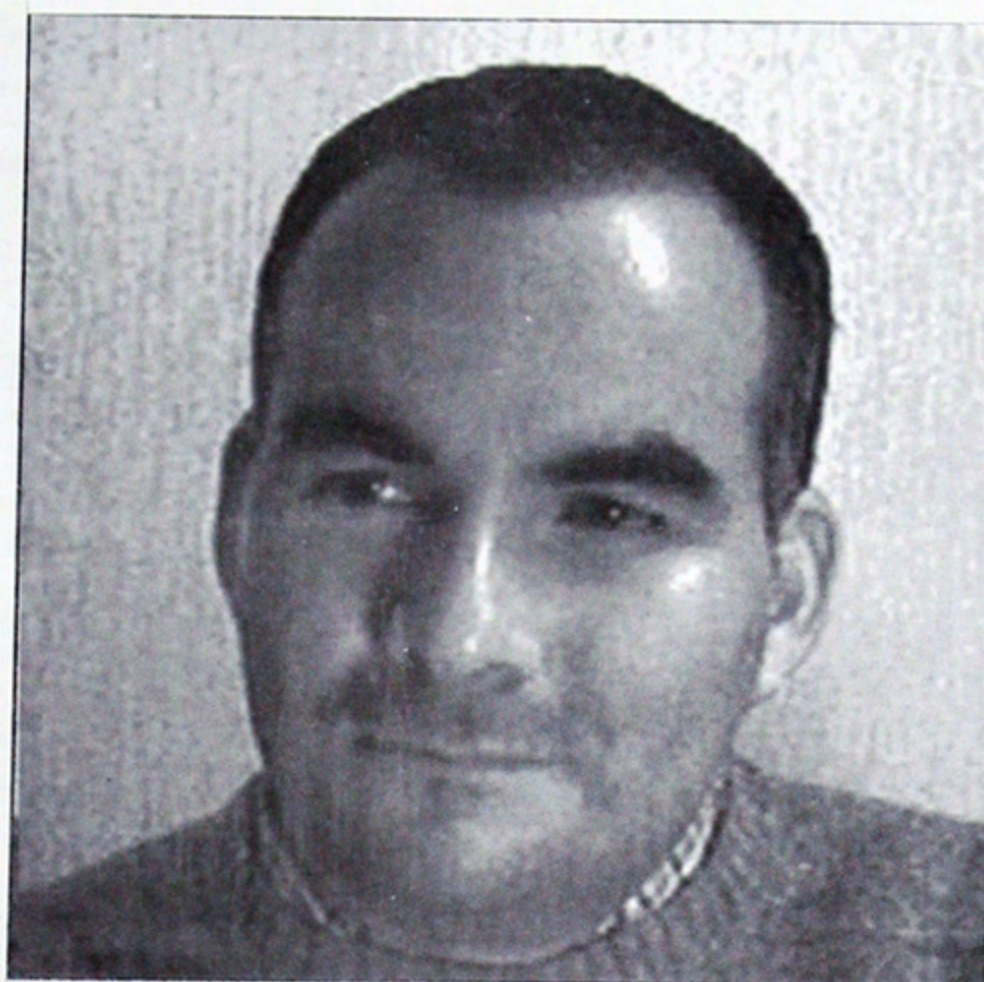
Más allá de la simple aproximación a los conceptos y rasgos distintivos que caracterizan a las diferentes categorías musicales, de las cuáles hemos dado tan sólo un pequeño ejemplo, lo que nos interesa es tener herramientas para acceder a sus estructuras profundas con plena conciencia de su proceso constitutivo para compartirlas con aquellas que viven en nuestro interior y con las que son particulares del teatro.

La especialización y necesaria profundización de las ramas del arte, nos ha llevado a alcanzar niveles superiores de reflexión y realización, aunque muchas veces el costo que se ha debido pagar sea la distancia intertextual entre las diversas disciplinas. No es descabellado entonces, mirar al interior de

las otras formas de expresión artística para aprovecharnos de este desarrollo particular e intentar integrarlo en nuestro quehacer específico, generando así nuevas formas de aproximación a nuestra problemática y de profundización en la comprensión de los fenómenos que son materia de nuestro trabajo. Toda nueva conciencia aportará al entendimiento de nuestras pulsiones interiores y motivaciones, y de ello, podemos esperanzadamente esperar que nuestro lenguaje artístico sea cada vez más fiel a ese inasible vacío en donde nace y desde donde viene a nosotros aquello superior que pretendemos expresar en el arte.

Santiago de Chile, setiembre de 2002.

de la **música** al teatro



Abraham Padilla Benavides

La forma del tiempo

Asistente al Coloquio:

Para mí la música es un lenguaje que, en este caso, sería paralelo. Entonces habría una confluencia de dos lenguajes en pos de otro, o quedaría como resultado el lenguaje del teatro, en el efecto de la comunicación. Porque la música como lenguaje funciona, en términos de comunicación, paralelo al lingüístico. Como el teatro integra lenguajes distintos, se produce una especie de, no sé si de vacío, o de semi confusión, porque tiene muchas lecturas: Sucede que, cuando vamos a ver una obra, uno entiende algo muy distinto de lo que entendió otra persona (independiente del sujeto estético que uno sea); tiene que ver con la multiplicidad del lenguaje, con la capacidad de «leer» el teatro. Hay muchos vacíos porque los lenguajes que ahí están no se completan en sí, por ej. el texto lingüístico, el lenguaje musical o de imágenes.

Abraham Padilla:

Lo que sucede, y lo digo como músico que ha hecho obras para teatro, es que la música está siendo utilizada como lenguaje paralelo. Lo que estoy proponiendo, abriendo las posibilidades, es que se tomen algunos elementos estructurales del lenguaje musical, que es un lenguaje que en el tiempo está muy bien organizado, funciona muy bien temporalmente porque es casi exclusivamente temporal. Mi propuesta es que, tomando como referencia las posibilidades estructurales del lenguaje musical, haciendo operaciones de ciertas analogías o ciertas implicancias, ciertas metáforas, podemos estructurar un

discurso teatral y, más allá del sentido individual que cada uno pueda darle a ese discurso, tenga una base que podamos corresponder con algún tipo de estructura organizada. No se trata de utilizar un lenguaje musical, por ejemplo, el hecho de utilizar un movimiento en el tiempo es un cambio de eventos distinto. Esos eventos son susceptibles de ser organizados, independiente de si quieres hacer una obra musical: es claro que lo que está haciendo es teatro, eso es lo que nos convoca; este devenir inevitable, seamos conscientes de él o no, de que hay un hecho después de otro, y seas capaz de hilar uno con otro, como ley de causa y efecto, eso va a suceder. Lo que propongo es que miremos que ese tipo de organización existe en la música y, como dije hace un rato, la sujeción a un programa no está implicando ninguna pérdida de libertad creativa. Lo que pasa es que la creación en el teatro

es muchas veces compartida por el director, el dramaturgo, el actor, etc. Y, sin embargo, creo que la libertad nace justamente de poder estructurar.

Profesor Abel Carrizo:

Si te entendí bien, me parece que tu propuesta es sumamente interesante, sobre todo si uno piensa que el fenómeno del teatro, de la representación, no considera conscientemente el tema del tiempo. No hay esa precisión que se ve en la música. Da la impresión que la variable del tiempo, que implica muchas cosas más, estuviera ahí en el teatro, que ni siquiera te preocupas de la disponibilidad del tiempo: el tiempo no reclama, el que reclama es el público porque generalmente se aburre, porque lo que se puede decir en veinte segundos se dice en veinte minutos, etc., Me parece, al trabajar contigo, que en el trabajo teatral es un déficit la

formación musical; me parece que no nos hacemos cargo de algo que es evidente y que se va a expresar no en la música sino en los tiempos que se toman un texto, una palabra, un gesto, un desplazamiento: la interacción de todas estas cosas está regulado, así lo entendí, lo explicitaste por medio de estas gráficas.

Espero que podamos seguir interactuando con esta idea, porque creo que es muy útil para mejorar y enriquecer el trabajo teatral y, a lo mejor, también el trabajo musical.

Me quedó dando vueltas eso dijiste, porque es evidente que el concepto de partitura en música se respeta, porque nosotros entramos a Shakespeare, a Molière con

bastante falta de respeto en relación a cómo ustedes entienden la partitura de Mozart o Beethoven. Te planteo que, en el caso de nuestra entrada a esos autores o dramaturgo, siempre está subyacente el hecho creativo: yo lo hago así porque necesito hacerlo, porque lo siento así, sin embargo no veo ese problema en música.

Recién dijiste que había creatividad expansiva en el hecho de tocar la partitura o hacer determinada elección, como director de orquesta, de una determinada pieza musical paradigmática. ¿En qué consiste, dónde está el plano creativo?

Abraham Padilla:

Una pequeña aclaración de un aspecto un poco complejo que es la velocidad, la relación tiempo / espacio, que en el teatro

Coloquio

también es importante, también está organizado de alguna forma en la música.

Aunque esa partitura, que yo hice como escénica, está llena de inexactitudes. Por ejemplo, la Quinta Sinfonía de Beethoven: la indicación dice «allegro con brío» y es, por supuesto, una indicación general que está aludiendo a una actitud del ejecutante. Ahora, para hacer la analogía con el teatro, el director y cada uno de los músicos tiene una partitura y dice, por ejemplo, «do forte», pero ese forte no está medido en decibeles, sin embargo, ese do tiene una proporción con el mi siguiente o con el sol (vale la mitad o el doble o una tercera parte, tiene una proporción. La unidad de tiempo, aunque parezca mecánica, es muy variable. Por ejemplo, un pianista que conoce la técnica para tocar, sólo si pone un dedo después de otro puede hacer una escala, sólo si sabe hacer una escala puede tocar una serie de sonidos y sólo si puede hacer eso puede interpretar una obra. Toda esa libertad existe.

En cuanto a la creación, lo que estoy proponiendo es que los directores, los creadores, los mismos actores pueden utilizar algunos elementos (que corresponden para su particular puesta o problema) de la música, pero no menosprecia en ningún caso el tipo de trabajo que hacen ustedes en el teatro. Está simplemente planteando que existe un tipo de problema solucionado, en cierta medida, que puede llegar a un aspecto de puesta en escena.

Asistente al Coloquio:

Tu propuesta es muy interesante. Los que trabajamos en teatro tal vez hablamos de ritmo, de la música pero tú, de alguna forma, has conceptualizado, has hecho una construcción ordenada de lo que yo había venido pensando respecto de la música. Es tan amplio el espectro que se plantea que se me ocurre, por ejemplo, una obra dramática, un texto, una escenografía específicamente para usarlas con música y viceversa, también se me ocurre que músicos que están viendo descifren musicalmente, atendiendo a lo que dijo Abel.

Yo aludo también a una cuestión de identidad latinoamericana, en términos de identificar los códigos textuales, no sólo de la escuela europea sino latinoamericanas a través de la música, a través del origen, a través de las lenguas originarias; siento que hay una veta infinitamente grande pero a la vez siento que hay una carencia muy grande, a nivel musical, de los actores.

Abraham Padilla:

En el tema de la identidad, hablemos de los instrumentos del altiplano, que los conozco - una zampoña tiene una serie de sonidos, de notas en cada uno de los tubos, sin embargo en la ejecución esos sonidos no son puros: el valor organizador del «discurso» del ejecutante está en cómo un timbre es distinto de otro, es decir, sopla de forma más brusca el primero, más limpia el segundo, etc. Así como el valor cíclico en el tiempo de las estructuras musicales que se repiten, así como el uso de secuencias agudas, de los cantos muy agudos, todos valores identitarios, que estoy siempre tratando de descubrir, también es una herramienta para otros discursos.



in situ

*Registro de
preguntas
realizadas a
Abraham Padilla
en*

*Primer
Coloquio de
Teoría y Dirección
Teatral en Chile*