

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

La representación del ritmo teatral en el cuerpo del intérprete

Tesis
para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:
Diego Cristian Saldaña Sifuentes

Asesor:
Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos

Sinodales:
Lic. Luis Mario Moncada Gil
Prof. Mario Balandra Olivier
Prof. Edgar Gabriel Chías Orozco
Prof. Joaquín Hernández Sánchez

MÉXICO, D.F. Noviembre, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi asesor y sinodales

Emilio Méndez

Luis Mario Moncada

Mario Balandra

Edgar Chías

Joaquín Hernandez

Al maestro de bajo y composición

Alonso Arreola

A la maestra de solfeo

Guadalupe Martínez

Dios la tenga en su gloria.

A la maestra de canto

Sylvie Henry

Al maestro y director

Claudio Valdés Kuri

A esta escuela

A mi familia

A mis compañeros

A Berenice

Índice

Introducción.....	4
1. Hacia una definición del ritmo en la escena.....	8
a. Los orígenes del ritmo	
b. El ritmo en la música	
c. <i>Los ritmos naturales</i> de la danza	
d. El ritmo en el lenguaje-conjuro	
e. El ritmo en lo visual y la representación gráfica del ritmo	
f. El problema del ritmo en el teatro y la representación	
2. Brook y Grotowski: el ritmo intuído.....	33
3. Artaud y Meyerhold: beligerancia musical.....	55
4. Cage y Schechner: la música como representación.....	93
5. La representación del ritmo en el cuerpo del intérprete.....	135
6. Ritmo teatral: clasificación de los medios y formas.....	140
a. Medios	
i. El cuerpo del intérprete	
ii. Otros cuerpos	
iii. Espacio	
iv. Objetos	
b. Formas	
i. Formas del cuerpo (instrumentos de percusión y de cuerdas)	
ii. Formas de la voz y del aliento (aerófonos)	
7. Ritmo Musical: Elementos, clasificación y herramientas adaptadas al teatro.....	174
a. Elementos	
i. Pulso	
ii. Subdivisión	
iii. Metro	
iv. Forma: frase, melodía, sección, parte	
b. Clasificación	
i. Ritmo regular	
ii. Ritmo irregular	
iii. Ritmo libre	
Conclusiones.....	191
Glosario A.....	195
Glosario B.....	197
Obras Citadas.....	199

Introducción

El ritmo, entendido como frecuencia y organización de los eventos, es un valor considerado fundamental en las artes escénicas y en el teatro. De manera informal tiene un uso extendido en el argot teatral para referirse a la medida de atención entre la escena y el público. Frases como “se cayó el ritmo” o “tiene muy buen ritmo” funcionan en este sentido. No obstante, las herramientas que usa el arte teatral para describir sus propios recursos rítmicos resultan primarias en contraste a las posibilidades de análisis que permiten las herramientas de otras disciplinas. Aunque el estudio teatral toma nociones del análisis rítmico en lingüística, se olvida que sus signos son una amalgama de fonaciones, movimientos y sonoridades del cuerpo. La primer pregunta que busca responder esta investigación es: ¿qué es el ritmo teatral y cómo se manifiesta en la escena?

Para esto es indispensable esclarecer el problema de la teatralidad, cuya “sustancia rítmica” comparte con la danza (cuerpo-movimiento), la música y la lingüística (sonido), y las representaciones plásticas (composición visual). A través de una revisión general de las definiciones de ritmo en distintas disciplinas buscaremos exponer un marco general sobre el cuál se inscribe el problema del ritmo en el teatro (Capítulo 1). Después de esta panorámica será tiempo de revisar directamente el concepto de ritmo en la teoría teatral a través de la obra de seis pensadores representativos en el desarrollo de la escena del siglo veinte. Empezaré por Brook y Grotowski y su noción intuitiva de ritmo (Capítulo 2), regresaré a Artaud y Meyerhold para examinar la metáfora del teatro como música (Capítulo 3) y finalmente iré a comparar la idea de teatralidad en John Cage contra la idea de representación en

Schechner, para aplicarla al arte escénico de la música (Capítulo 4). Esta última comparación me será indispensable para estudiar la representación de la música y ampliar el marco de la teatralidad del ritmo. La pregunta complementaria que queremos resolver a través del estudio de la música como representación es, ¿cómo se manifiesta el ritmo en su dimensión teatral más allá de las fronteras del teatro?

El interés por una perspectiva más amplia surge de entender las capacidades del intérprete como una amalgama de disciplinas, en las que su cuerpo es siempre a la vez bailarín, músico y actor. El enfoque de este estudio será desde lo que el doctor Mladen Ovadija llama *dramaturgia del sonido* restringida al campo del cuerpo del intérprete, es decir, las herramientas de composición escénicas con las que se crea el tejido de una pieza teatral, pero en la medida en que se presentan en el cuerpo de los intérpretes (movimientos, fonaciones, sonoridades). Además del concepto de *dramaturgia del sonido* del doctor Ovadija, usaré los conceptos de *cuerpo, teatro-como-música* y *sinetesia* que expone Hans-Thies Lehmann en *El teatro posdramático* (Capítulo 5).

En teoría musical el discurso sonoro puede ser descompuesto en sus elementos: ritmo, melodía, armonía, dinámica, tímbrica, agógica, articulación, orquestación, fraseo, expresión, etcétera. Cada uno de estos elementos estudia un parámetro del sonido (un pequeño Glosario al final de la tesis está a disposición del lector). El ritmo es aquel parámetro que se dedica a la comprensión de la música con respecto al tiempo, y como rama de estudio nos ofrece dos particularidades muy importantes para el estudio de la teatralidad como un fenómeno relacional, que integra las diferentes dimensiones de la escena:

- 1) El ritmo es un elemento común a todas las artes escénicas por ser todas ellas fenómenos temporales, y aparece en el análisis de la poesía, de la danza, de la música e incluso de las artes plásticas.
- 2) El ritmo funciona como base teórica para un posterior examen de otros criterios musicales como la dinámica, la melodía y la orquestación en el teatro, ya que es considerado como una capa estructural ineludible que subyace a toda construcción musical. La analogía con la música sugiere la posibilidad de componer la escena partiendo del lenguaje de una partitura, en lugar del —o en complemento con— el *texto dramático*.

De esta suerte el estudio del ritmo musical en su representación teatral me permite hacer un punto de comparación inicial lo suficientemente selectivo para realizar un análisis a profundidad sobre el que se puedan desarrollar estudios posteriores mucho más amplios.

El Capítulo 6 busca generar un catálogo de gestos del ritmo teatral en la comparativa de medios y formas con que el cuerpo humano puede interactuar para generar sonido. Sostenidos en las nociones de *cuerpo* en el posdrama y *dramaturgia del sonido* observaremos al cuerpo como un instrumento musical, para cuyo análisis usaremos las clasificaciones de instrumentos de la organología (ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación), intentando discernir todas las formas de interacción con que un intérprete produce sus ritmos. Estas posibilidades fueron exploradas en escena en el laboratorio teatral Cuerpo Pangea, como parte de las actividades académicas de la carrera de Literatura Dramática y Teatro (de Agosto del 2014 a Mayo del 2015), y parte del conocimiento empírico obtenido durante las

investigaciones está vertido en el Capítulo 6. Los ejemplos teatrales a los que tengo acceso no contemplan todas las interacciones encontradas. Echaré mano de ejemplos de teatralidad en música y en algunos casos tendré que utilizar ejemplos autorreferidos al propio laboratorio Cuerpo Pangea para hacer clara la relación entre este catálogo y su teatralidad.

Gracias a la envidiable delimitación de su campo de estudio, la música ha podido estudiar a profundidad los fenómenos del ritmo sonoro y generar herramientas de análisis complementarias a aquellas del teatro y de la lingüística. Por esta razón considero enriquecedor importar de la teoría musical contemporánea los componentes y la clasificación del ritmo para aplicarlas a la escena. El capítulo 7 es una sintética exposición de estos principios y algunas insinuaciones sobre su uso en el espacio. La magnitud y los alcances de este trabajo no me permitirán ejemplificar detalladamente cada una de las posibilidades, que quedarán sólo sugerirlas como una guía que permita a los creadores escénicos un punto de partida con mayor conciencia de la naturaleza y leyes del ritmo.

Las preguntas ¿qué es el ritmo teatral?, ¿cómo se manifiesta el ritmo teatralmente?, y ¿cuál es la naturaleza y organización propia del ritmo en la escena?, son la columna vertebral de esta investigación que pretende empezar a limpiar el terreno para una teoría interdisciplinaria y relacional que permita entender al teatro como el fenómeno multidimensional que es, donde es posible la representación de la *otredad* a través de los movimientos y danzas; del sonido musical y lingüístico; de la construcción plástica; y sobre todo de la relación inmediata, material y viva con el público.

Capítulo 1

Hacia una definición del ritmo en la escena¹

1.1.- Los orígenes del ritmo.

Para Salazar fue en la conjunción del sonido y el movimiento dancístico que nació el ritmo —y con él la música.

El hombre no ha producido nunca sus sonidos sin que, simultáneamente, un movimiento de su cuerpo se produzca de tal manera que sea como la indicación corporal de la voluntad de comunicación que el sonido producido por el hombre tiene en sí y de cuya voluntad nace y es expresión. Los primeros sonidos de los cuales el hombre es su propio instrumento están siempre doblados por un gesto. Cuando el arte, la *technes*, haya intervenido para producir en la vida humana lo que nosotros (y no él) entendemos por Música, otro mundo de soberana capacidad nacerá paralelamente. El mundo paralelo al que crea la Música es el que crea la Danza. (Salazar 10)

Antes de que el hombre inventara la música, el sonido era una energía fuera del control organizador de la inteligencia humana. En la tarea de explicar el origen de las expresiones artísticas William Fleming analiza el versículo bíblico del Génesis “Y Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza” para señalar el principio de imagen y de similitud que orientó el primer impulso creativo del hombre (8). Otro tanto podría decirse de “En el principio era el caos”: El hombre se descubre capaz de alterar el universo sonoro a través de los golpes de su manos y pies. Más tarde empieza a organizar esa alteración sometiéndola a una regularidad.

La mayoría de los historiadores están de acuerdo en que la música comenzó con la percusión de un ritmo. [...] No sólo el testimonio de la música misma, sino también la estrecha relación que hay entre ciertos moldes formales con otros rítmicos y los vínculos naturales del movimiento corporal con los

¹ Este capítulo busca dar una definición general y holística del término. Por esta razón hemos consultado enciclopedias y diccionarios de diversas disciplinas, y consecuentemente, el capítulo es rico en fuentes secundarias. Esta licencia académica será equilibrada en los siguientes capítulos que abordan a detalle la definición del ritmo en la música y el teatro.

ritmos básicos, constituyen una prueba más, si alguna prueba se necesitase, de que el ritmo es el primero de los elementos musicales. (Copland 47-48)

El ritmo amanece así como la organización de los eventos sonoro-dancísticos en el tiempo.

La música, que es tan vieja como el hombre, parece sinónimo de movimiento desde las épocas más remotas. Ahora bien, quién dice movimiento dice ritmo. Antes que nada la música vive de ritmo. Así la música y la danza parecen tener un origen común. [...] ¿Que es el ritmo? Es una repetición de ruidos escandidos². Los primeros instrumentos de música fueron las manos del hombre, cuyo golpeteo constituyó la fuente primitiva del ritmo" (Doufourcq 11)

1.2.- El ritmo en la música

Existe una significativa controversia con respecto a las posibles etimologías de la palabra ritmo. El *Grove Dictionary of Music and Musicians* nos advierte que la antigua perspectiva que explicaba la palabra *rhythmos* como derivada de *rheō* "flujo" [flow] ha sido puesta en duda bajo la hipótesis de un raíz más vieja *ry* o *w'ry* que "no implica flujo sino la detención [arresting] y la firme limitación del movimiento"³ (Dürr 805) y que está asociada a la idea de jalar [to pull]. Dicha apreciación es compartida por The New Harvard Dictionary of Music:

La derivación tradicional de las raíces Griegas e Indoeuropeas asociadas al significado "flujo" ha sido cuestionada; una alternativa sugerida de la derivación de la palabra griega se refiere a raíces que significan "sostener/mantener" [uphold/maintain]. (Randel 700)⁴

² **Escandir**, del latín *scandēre*: Medir el verso, contar el número de pies o de sílabas de que consta. (Real Academia Española, Web) **Escansión** [del latín, *scansio*, *-onis*: escansión] Se da este nombre a la segmentación que se hace de los versos para determinar sus unidades menores, ya se trate de sílabas o pies. (González 146) Nótese uso de terminología literaria para hablar de un fenómeno musical. La relación entre el ritmo y el lenguaje se abordará más adelante en este capítulo.

³ "Etymologically the word probably implies not flow, but the arresting and the firm limitation of movement."

⁴ "The traditional derivation from Greek and Indo-European roots meaning flow has been questioned; one suggested alternative derivation would refer the Greek Word to roots meaning uphold/maintain."

Esta controversia nos ofrece dos acercamientos hacia el origen de la palabra, y ejemplifica claramente un cambio de visión o de posición respecto a nuestra lectura moderna de lo que el ritmo significó para las culturas antiguas. Quizás la sutil diferencia entre una y otra raíz resulta significativa a la luz de los procesos en que algunos historiadores suponen que el ritmo tuvo su evolución.

[...L]a regularidad en un ritmo percutido y su simplicidad de combinaciones es el fenómeno normal en el primitivismo del ritmo. Un primer estado del ritmo primitivo consiste en la repetición inacentuada de valores iguales, lo que equivale a la repetición de los sonidos vocales en la salmodia. (Salazar 56)

A la par que se considera el ritmo regular inacentuado como la base rítmica fundamental más antigua, Doufourcq y Salazar coinciden en que los primeros acompañamientos vocales e instrumentales carecían de un orden métrico estable, es decir, se distribuían en el tiempo con una libertad de acentuaciones y duraciones más cercana a las elaboraciones desorganizadas de la naturaleza. En el paso de las culturas hacia elaboraciones musicales más sofisticadas, Salazar observa cómo “[a] la ordenación en el sentido de lo alto y lo bajo corresponde parejamente una ordenación en el sentido de lo largo, o sea de la duración del sonido” (Salazar 52). Según esta hipótesis los ritmos primigenios también están íntimamente vinculados con los ritmos vocales que se caracterizan por una “libertad” o desorganización.

Cuando se anotó por primera vez el ritmo musical no se media distribuyendo uniformemente las unidades métricas, como se hace ahora. Hasta 1150, más o menos, no se comenzó a introducir lentamente en la civilización occidental la “música medida”, como entonces se le llamó. [...] Desde el tiempo de los griegos hasta el pleno florecimiento del canto gregoriano, el ritmo de la música fue el ritmo natural, desmanchado del lenguaje hablado en prosa o en verso. (Copland 48-49)

¿Será bajo la influencia de estas interpretaciones históricas que los teóricos han decidido abandonar la etimología de “flujo” por la etimología de “detención-limitación-control”?

La forma más elemental de distinguir el ritmo es en oposición al concepto de *harmonias*. Según el *Grove* “Ritmo” ha sido hallado como un término del arte en una época tan remota como la del académico Xenócrates (Siglo IV a.C.) (Dürr, 810), en donde ritmo es entendido como criterio organizador de los eventos en el tiempo (secuencialidad); en oposición a *harmonía*, que se encarga de organizar los eventos en el espacio (simultaneidad): altura, geometría, posición, etcétera.

El *Grove Dictionary of Music and Musicians* define ritmo como “la subdivisión de un lapso de tiempo en secciones perceptibles a los sentidos; la agrupación de los grupos musicales, principalmente en términos de duración y acentuación.”⁵ (804). Más adelante incluye una cita de Bergson: “El ritmo es generalmente entendido como la subdivisión del tiempo en secciones perceptibles para los sentidos, donde el tiempo objetivo —por ejemplo, el tiempo que puede medirse con un reloj— es traducido a una duración subjetiva y tangible” (807)⁶.

Por su parte, el *Harvard Dictionary of Music* puntualiza que para que aparezca un ritmo “es necesario que haya más de un ataque, que los ataques no estén muy alejados, y que la convención musical de una pieza acepte la sucesión de ataques como conectados mutuamente y no independientes. [...] Un patrón perceptible de espacio

⁵ “The subdivisión of a span of time into sections perceivable by the senses; the grouping of musical sounds, principally by means of duration and stress.”

⁶ “[R]hythm is now generally understood as the subdivisión of time into sections perceivable by the senses, wherein objective time (i.e. time as measured by a clock) is translated into subjectively tangible duration (Bergson, 1920)”

temporal entre ataques constituye el ritmo”⁷ (700). Sobre tales ataques, el diccionario nos aclara que son percibidos en función de los cambios en la materia sonora, que pueden ser no sólo en la duración o intensidad de los golpes, sino también “incluso en el mero cambio de altura en una línea melódica sin articulación” o en “el cambio de densidad de una textura⁸ de muchas capas”⁹ (700).

Ambos diccionarios reconocen que dentro del flujo temporal de eventos un ritmo es reconocible porque se organiza en patrones. Para Cooper y Meyer, en *The rhythmic structure of music*, el ritmo implica “agrupamiento” [grouping] pues “es la manera en que uno o mas golpes no acentuados se agrupan en relación a un golpe acentuado” (6). Algo similar encontramos en el *Harvard*: “Los patrones rítmicos están necesariamente separados uno de otro de alguna manera y normalmente también están diferenciados internamente”¹⁰ (701).

Como podemos observar el ritmo tiende a conceptualizarse como constituido por criterios de duración y acento. En primer término, el ritmo organiza una cantidad de eventos en el espacio. En segundo lugar el ritmo jerarquiza y distingue dichos elementos a través de la acentuación. Ésta aparece como una forma de complejidad y

⁷ “[I]t is necessary only that there be more than one attack, that the attacks not be too far apart, and that the musical convention in play accept the succession of attacks as mutually connected and not independent of each other. [...] A perceivable pattern of temporal space between attacks constitutes a rhythm”

⁸ **Textura.** Término usado informalmente para referir a cualquier aspecto vertical de una estructura musical, tomando en cuenta la manera en que las partes de las voces individuales se intercombinan (*Grove* Vol. 18 709) Un cambio de densidad en la textura sería un menor o mayor número de voces y timbres sonando al mismo tiempo. [“Texture. A term used loosely when referring to any of the vertical aspects of a musical structure, usually with regard to the way in which individual parts of voices are put together.”]

⁹ “A succession of attacks can be articulated in many ways; by striking or blowing in an instrument; by articulation of a consonant in singing; by change of density in a multilayered texture; by change of harmony or timbre; even by the mere change of pitch in an otherwise unarticulated melodic line”

¹⁰ “[R]hythmic patterns are necessarily separated one from another in some way and usually are also differentiated internally.”

está dada por la distinción de un sonido sobre los otros. Tal distinción puede estar dada por:

- a) Un cambio de duración (agógico¹¹)
- b) Un cambio de fuerza (dinámico¹²)
- c) Un cambio de carácter (tímbrico¹³ o de altura¹⁴) (Salazar 15).

Las formas en que se separan y diferencian los eventos pueden ser complejas combinaciones de estos cuatro parámetros “pero siempre hay al menos un contraste bipolar, al menos dos capas estructurales” (Salazar 15).

Así que el ritmo es el parámetro de organización que utiliza el hombre para los eventos secuenciales, y es definido en términos de patrones. Su forma más simple es la percusión regular inacentuada de un tambor, que puede entenderse como una sucesión de sonido-silencio-sonido-silencio en donde todos los golpes son idénticos. Llevando el ejemplo hacia una simplificación teórica, podemos entender esta secuencia como un código binario que puede abstraerse en una sucesión de eventos Positivo-Negativo-Positivo-Negativo.

En este caso, es posible considerar el golpe como una forma de acentuación sobre el silencio. Formalmente hablando, bajo esta hipótesis de simplificación, cada

¹¹ La agógica es la parte de la música encargada de la *velocidad* y sus cambios. Por extensión, y de manera poco usual, uso “agógica” como el eje del análisis musical que se encarga de las **duraciones** del sonido, dada por la cantidad de tiempo en que una onda prolonga su vibración en el espacio. (Ver Glosario A)

¹² La dinámica es el eje de la música que se encarga de la **intensidad o volumen** del sonido, dado por la amplitud de la onda. A mayor amplitud de onda, mayor volumen. (Ver Glosario A)

¹³ La tímbrica es el eje de la música que se encarga del **color o timbre** del sonido, dado por las irregularidades en la columna de armónicos y en la forma de la onda de sonido. (Ver Glosario A)

¹⁴ La altura es el eje de la música que se encarga de la **agudeza-gravedad** del sonido, dada por la frecuencia de onda. (Ver Glosario A)

parámetro del sonido permite sus propios polos positivos y negativos con los que es posible un proceso comparativo: Dinámica forte o piano, Armonía disonante o consonante, Duración corta o larga, Textura delgada o gruesa, Altura grave o aguda, Timbre sordo-claro, etcétera. Las infinitas combinaciones posibles de todos los parámetros (aquí sólo hemos mencionado algunos) dan como resultado diferentes niveles y sumatorias de acentuación.

Sea como sea, los elementos más acentuados del conjunto son aquellos alrededor de los cuales se forman las agrupaciones y se separan los patrones para organizar la materia en su dimensión temporal. El intelecto humano tiende a jerarquizar los elementos para poder distinguirlos y los criterios que darán mayor o menor importancia a cada parte sólo pueden surgir de su relación con los otros elementos. Si retomamos la aseveración de Bergson, el reloj no es más que una forma más —igual de subjetiva que las demás— de organizar el tiempo en términos del código binario, que se distingue de las otras por su pretensión de exactitud tan propia de la época ilustrada de la que es hija.

Aún reducido a ese esquema [tambor regular e inacentuado] el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. [...] El ritmo no es medida, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. [...] El ritmo realiza una operación contraria a la de los relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de una dirección. Continuo manar, perpetuo ir más allá, el tiempo es permanente trascenderse. (Paz 56-57)

Hay muchísimo más por decir con respecto al ritmo desde las herramientas críticas de la música, pero he querido sintetizar lo esencial para poder dilucidar un “concepto general” que, bajo este modelo, pueda ser entendido más allá de los márgenes de cada

disciplina. Algunas otras definiciones musicales del ritmo irán apareciendo a lo largo de este recuento. Baste señalar que todas las expresiones musicales del ritmo se manifiestan en la escena a través de la voz y las interacciones del cuerpo del intérprete.

1.3.- Los ritmos naturales de la danza

Existe una forma “metafísica” de definir el ritmo que aparentemente se contrapone a las definiciones pragmáticas o técnicas por contemplar un espectro *trascendental* de la experiencia sonora. Para ejemplificar el principio de contraste en la estructuración emotiva de una pieza, el músico brasileño Tom Zé habla del ritmo:

Sístole y diástole, ese es el movimiento, la ola va y viene, el día y la noche. Es el ritmo de la humanidad. La humanidad está acostumbrada a esa sucesión de *Fortes* y *Pianos*. (Tom Zé)

No sólo resulta interesante el cruzamiento que Tom Zé hace entre ritmo y criterios dinámicos (*Fortes* y *Pianos*), que se relacionan entre sí por medio del acento, sino también la idea misma de “ritmo de la humanidad” y su relación con los ciclos que el hombre ha observado y medido en la naturaleza desde sus albores.

Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo* asigna un capítulo entero a dar una explicación posible de cómo el ser humano cobró consciencia del tiempo y cómo esa consciencia sentó las bases para el sentido histórico que el hombre confirió a su experiencia del mundo. Aunque su finalidad con esto es sustentar filosóficamente un análisis desde el punto de vista del materialismo histórico, sus especulaciones me parecen tan válidas como las que hacen los historiadores de la música para explicar el nacimiento del ritmo en la consciencia del hombre. A final de cuentas, como dice Paz

“el ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías” (Paz 61).

El hombre, «el ser negativo que *es* únicamente en la medida en que suprime el Ser»¹⁵, es idéntico al tiempo. La apropiación por el hombre de su propia naturaleza es al mismo tiempo su apropiación del despliegue del universo. [...] La historia ha siempre existido, pero no siempre bajo su forma histórica. La temporización del hombre [...] es igual a una humanización del tiempo. El movimiento inconsciente del tiempo se manifiesta y *llega a ser verdadero* en la conciencia histórica. (Debord 79-80)

La definición que Debord realiza y que es relevante para este trabajo es aquella que hace del tiempo cíclico, que corresponde a la primera experiencia del hombre, cuando pasa de vivir en un “presente perpetuo” a un “retorno temporal en lugares similares” (percepción nómada) y finalmente a un “puro retorno del tiempo en un mismo lugar, la repetición de una serie de gestos” (percepción sedentaria). Desde la perspectiva de Debord, el modo de producción agrario en general obliga al hombre a tomar conciencia de un tiempo “dominado por el ritmo de las estaciones” y es la base del tiempo cíclico plenamente constituido. “La eternidad le es *interior*: es en el bajo mundo el retorno de lo mismo” (80).

En la apropiación de los ciclos del mundo exterior, el ser humano ritualiza el ritmo. Para Anatole Chujoy “el ritmo es la idea [conception] que vincula la danza y la música” (402) y lo describe en términos de lo acentuado y lo inacentuado, lo largo y lo corto. En la teoría griega antigua (Aristóxeno, s. III antes de Cristo), los componentes del ritmo musical eran analizados en relación a los movimientos dancísticos. “Los nombres de *thesis* (o *basis*) y *arsis* eran derivados de la *orchēsis* [danza], donde representaban los elementos rítmicos de los pasos del baile. En la *thesis* el pie tocaba

¹⁵ El concepto que cita Debord —también empleado por Paz en idénticas circunstancias— es del filósofo alemán Martin Heidegger.

el piso, y en la *arsis* el pie estaba fuera del piso, levantado” (Dürr 811). Para Aristóxeno, el primer tratadista sobre el ritmo del que conservamos algún escrito, la sustancia rítmica es aquello en lo que se expresa el ritmo.

Los cuerpos que pueden recibir una forma no son en lo absoluto lo mismo que las formas; la forma es una disposición concreta de las partes de un cuerpo que surge de una determinada «conformación» de cada una de ellas, por lo cual, sin duda, fue llamada «forma». De igual modo, el ritmo no es lo mismo que ninguna de las sustancias rítmicas, sino que es del orden de las cosas que dotan a la sustancia rítmica de una determinada organización y la hace ser de este o de aquel modo respecto a las unidades temporales. (Aristóxeno 341)

Según el razonamiento más antiguo del que tenemos noticia sobre el tema, el ritmo se parece a la forma en el sentido de que no puede existir sin una sustancia.

Las sustancias rítmicas son tres: el lenguaje, la melodía y el movimiento corporal. Así, el lenguaje dividirá el tiempo con sus partes: letras, sílabas, palabras y las demás cosas de ese tipo; la melodía, con sus notas, intervalos y escales, y el movimiento mediante posturas, figuras y cualquier otro elemento del movimiento. (Aristóxeno 342-343)

Como puede observarse, la danza y la música siempre han estado vinculadas, particularmente en el ámbito de lo rítmico. En su *Terminología de la danza moderna* Love recopila varias citas de autoridad para compendiar cómo la danza entiende la sensación rítmica a niveles naturales y físicos. La primera cita es de Doris Humphrey:

Los ejercicios de Ritmo especifican la dualidad, el conflicto que constituye la base del movimiento rítmico, caer y recobrase, que visualiza los dos polos, en cada uno de los cuales debe cesar el movimiento. (Humphrey, citada en Love 108)

Paul Love asigna una entrada de su *Terminología* para los conceptos dancísticos de “Ritmos Naturales” y “Ritmos Físicos”, donde explica que los primeros son todos aquellos que se derivan del movimiento de la naturaleza y los segundos son aquellos que pueden encontrarse en el cuerpo humano (el pulso cardiaco y la respiración,

particularmente). En el tránsito de la danza del romanticismo a la danza moderna estos conceptos tienen particular importancia, sobretodo en la línea de investigación de Isadora Duncan:

Con la intensificación de la brisa sobre los mares, las aguas forman largas ondulaciones. Entre todos los movimientos que nos proporcionan deleite y satisfacen el sentido de movimiento del alma, el de las olas del mar me parece el mejor de todos. [...] Los movimientos [del cuerpo] deberán seguir el ritmo de las olas: el ritmo que surge, penetra, manteniendo en sí el impulso y el movimiento posterior; llamado y respuesta, unidos sin solución de continuidad en una cadencia. (Duncan, citada en Love 111)

El movimiento rítmico de la Naturaleza se definiría así por el tránsito entre dos puntos cardinales o polos. Según Love, entre los ritmos naturales el que se menciona más comúnmente y se utilizó más generalmente en los comienzos de la danza moderna fue el de plegarse-desplegarse, cuya manifestación más evidente es precisamente el ritmo de las olas o “ritmo ondulante”. Otros tipos de ritmo que poseen esta naturaleza dual son: cerrar-abrir, caer-recobrase, presionar-tirar y doblarse-extenderse.

Por su parte, de los Ritmos Físicos (del cuerpo) aquel que fue más observado y utilizado conscientemente es el ritmo respiratorio. La inspiración y espiración del aliento son tomados como una síntesis del ritmo de la naturaleza y han sido ampliamente utilizados como principio dinámico rector. Un ejemplo de esto es el principio contraer-soltar, utilizado por Doris Humphrey, que se conecta al “movimiento ondulante” a través de la sensación rítmica de la respiración.

El ritmo respiratorio, en el sentido temporal, es una frase de dos partes, la primera más larga que la segunda. En el sentido espacial, llenarse y expandirse, seguido de una contracción. En el sentido dinámico, es un movimiento de continua tensión creciente seguido por un aflojamiento de la tensión, que termina en un acento. (Humphrey, citada en Love 112)

Todas las formas de estructurar rítmicamente el movimiento que se han nombrado hasta aquí tienen la particularidad de expresarse *comparativamente* en polos duales o binarios, y pueden abstraerse y derivarse a un solo principio matemático de positivo-acción/negativo-inacción. Este principio es aplicable también al sonido y el silencio cuyas permutaciones son la esencia misma del ritmo musical, y del cual ya hemos hablado. Dicha permutación entre acción e inacción del cuerpo es dramática en potencia.

Sin embargo, bajo la perspectiva de la danza, podemos observar otra cara del fenómeno. Me refiero al ritmo como energía, movimiento singular, característico. En el uso de la palabra “ritmo” dentro del habla de los músicos se distingue la idea de “el ritmo” a la idea de “un ritmo” en dos niveles semánticos diferentes. Esta segunda acepción del término en música es la que nos ofrece el director de orquesta mexicano Sergio Cárdenas:

El ritmo es la huella característica de una energía específica. Los ritmos que lleva el himno nacional mexicano no se pueden entender como vals, ni como huapango. Son característicos de una marcha, entendida la marcha como una forma de manifestación energética. (Cárdenas, 19 de mayo del 2015)

En este sentido el ritmo de las olas (“ritmo ondulante”) sería diferente al ritmo de las estaciones, al ritmo del día y de la noche, en términos de calidad o energía, y la energía es el principio rector, la *huella característica* del movimiento dancístico. El *Grove Dictionary* comparte una definición similar del ritmo como una “línea de fuerza musical llena de sentido” (806). En el concepto de Octavio Paz “cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo distinta y particular” (61). Como podemos observar, el concepto de Sergio Cárdenas nos permite entender una idea más

elaborada del ritmo, siempre que cada sucesión de eventos positivo-negativo tiene una configuración propia que la dota de una energía característica, de un significado.

1.3.- El ritmo en el lenguaje-conjuro

A principios del siglo XX Jaques-Dalcroze desarrolló un sistema dancístico que pretendía traducir los signos del ritmo musical en reacciones musculares dancísticas poniendo en juego “una especie de técnica automática, los brazos marcan el tiempo mientras los miembros inferiores indican los valores de las notas [...] en respuesta a los dictados del ritmo musical [...] dados por el maestro que está improvisando en el piano” (Love 63). A esta técnica Dalcroze la llamó *Eurritmia*. El objetivo principal de la *Eurritmia* era entrenar al cuerpo para que, mediante el movimiento, pudiera efectuar y percibir ritmos exteriores. De alguna manera podemos imaginar al cuerpo danzante como una antena que traduce los ritmos vitales del universo. Como propone Salazar en el pasaje citado al principio de este capítulo el hombre nunca ha producido sus sonidos musicales sin que se produzca a la vez un gesto, una danza, y al mismo tiempo nunca ha danzado sin que se produzca un sonido, un ritmo sonoro. Entre danza y música surge una tercera manifestación del ritmo, que es el Encantamiento:

Toda operación mágica requiere una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes de poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos. (Paz 53)

Según Paz, aquel primer momento en que el ser humano se apropió del ritmo del universo a través de la danza, la música y el conjuro, respondió a “la rebelión del mago que dijo No a los dioses y Sí a la voluntad humana, robándoles la energía más

intrínseca a la de ellos, que es la del ritmo, la de la apropiación del tiempo del hombre y del universo” (54). “El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. [...] una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo” (58). Para Paz la palabra se convierte en conjuro al organizarse rítmicamente y la Magia es una afirmación del poder humano sobre las fuerzas sobrenaturales.

En su amplio recuento histórico del concepto, el artículo de Walther Dürr en el *Grove Dictionary* da cuenta de este génesis compartido entre la palabra, la danza y la música, que nos hace pensar que el ritmo, o —mejor dicho— la sensación rítmica del tiempo, antecede a su estructuración técnica en la expresividad humana:

El ritmo [en la época griega] era percibido como movimiento a través de los sentidos del tacto, de la vista y del oído. [...] Así el ritmo, entendido como principio de ordenación de la “materia” con respecto al tiempo, puede ser percibido en tres ámbitos: en la palabra —declamada o cantada— conocido como *poiēsis*; en el canto y la música conocido como *mousikē* (música); y en el movimiento corporal, conocido como *orchēsis* (danza) o, más específicamente; *rhythmopoiia* (pie rítmico). Estos tres tipos de manifestación pueden aparecer combinados. [...] El más importante de ellos era el ritmo de la palabra, cuya sensación era imitada por aquellos del canto y la danza. Esta era la base de la superioridad del ritmo del discurso acordada en la teoría griega. (811)¹⁶

La asociación entre el ritmo musical y la palabra podría parecer menos natural que aquella entre la danza y el sonido, dado que aparecen en dos ámbitos de comunicación distintos. Además de la argumentación de Octavio Paz, y de la teoría musical griega,

¹⁶ Rhythm was felt as motion, though the sense of touch, sight and hearing. [...] Thus rhythm, as the order-giving principle of «mater» with respect to time, could be perceived in three ways: in speech, daclamatory delivery and song, known as *poiēsis*, or rhythmically formed speech; in singing and playing known as *musikē* (music); and in body movement, known as *orchēsis* (dance) or, more specifically *rhythmopoiia* (orchestics). [...] The most important of them was the rhythm of speech, whose semblance was adopted by those of singing and dance. This was the basis of the superiority accorded to speech rhythm in Greek Theory.

existe aún una tercer señal de que el ritmo del lenguaje y la música son hermanos gemelos de nacimiento. La prueba la ofrecen los estudios de música y neurología realizados por Jean Paul Despins:

Está comúnmente aceptado y comprobado que el ritmo o la sensación del sentido rítmico es casi la única función musical que parece seguir estrictamente las reglas del predominio cerebral izquierdo en el procesamiento de las funciones lingüísticas. (75)

Despins llega a esta conclusión tras observar diversos experimentos de “desconexión farmacológica” en que se inhibe la funcionalidad del hemisferio izquierdo dando como resultado un “sentido rítmico más o menos aniquilado hasta el punto de volverse incoherente y vacío de sentido” (75). La inhibición del hemisferio izquierdo también provoca reacciones adversas en la construcción del lenguaje y deficiencias en el nivel de la elocución, con lo cual no nos queda más que coincidir con Paz en que, al igual que en la danza y en la música, “[e]l lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración” (51), y su ritmo es tan primero como el de aquellas.

Desde el tiempo de los griegos hasta el pleno florecimiento del canto gregoriano, el ritmo de la música fue el ritmo natural, desmandado del lenguaje hablado en prosa o en verso. Nadie, ni entonces ni después ha podido jamás escribir con alguna exactitud esa clase de ritmo. (Copland 49)

A diferencia del paso, que busca los ritmos regulares, la formulación rítmica del lenguaje es de una complejidad y elaboración insuperables. Tal vez es por esta razón que las ideas sobre la estructuración rítmica de la literatura y del discurso han obsesionado al hombre desde la antigüedad. Como reconoce Isabel Paraíso del Leal:

La bibliografía es abrumadora y arranca desde antiguo: Aristoteles, Dionisio de Halicarnaso, Demetrio, Longino, y en particular Ciceron y Quintiliano, abordaron desde este ángulo el problema del ritmo de la prosa: [...] análisis de los diferentes pies, su uso en distintas posiciones de la

frase, su empleo adecuado o inadecuado en cada uno de los tres niveles de estilo y los efectos estilísticos conexionados con cada tipo de pie. (Paraiso 10)

La relación entre la palabra y la música es tan intrínseca y tan compleja que no tiene nada de superchería la aseveración de T.S. Eliot cuando afirmaba que “[h]ay posibilidades prosódicas que presentan alguna analogía con el desarrollo de un tema por diversos grupos de instrumentos; hay posibilidades de transición en un poema, comparables a los diferentes movimientos de una sinfonía o de un cuarteto; hay posibilidades de disposición contrapuntística” (Eliot citado en Zúñiga 6). Tan es así que se ha desarrollado en las últimas décadas un campo de estudio dedicado a esta combinatoria al que los teóricos denominaron “melopoética” [melopoetics], directamente vinculado al concepto aristotélico de *melopeia*.¹⁷ ¿Cómo se manifiesta entonces la sensación rítmica en la palabra hablada y escrita?

Para Paz el ritmo de la palabra no puede estar dissociado de su sentido, apreciación que comparte Copland cuando nos advierte que al escandir un verso “estamos midiendo simplemente su unidades métricas, exactamente lo mismo que hacemos en música cuando dividimos las notas en valores distribuidos regularmente. En ninguno de ambos casos tenemos el ritmo de la frase. [...] El ritmo viene solamente cuando leemos con la entonación debida al sentido de la frase” (51-52). Según Paz “lejos de ser medida vacía y abstracta, el ritmo es inseparable de un contenido concreto”. El ritmo es sentido y dice “algo”, y en el fondo de todo fenómeno verbal hay ritmo (58-59).

¹⁷ Para más información sobre la idea de la producción de sentido por la acción conjunta de signos lingüísticos y musicales, ver la colección de ensayos Scher, Steven Paul (Comp.). *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Impreso.

Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. (Paz 53)

Para Paz el sentido rítmico en el poema no tiene otra ley que la de aprehender y apropiarse de la representación mítica del tiempo, que deja de ser una sucesión homogénea, cotidiana y vacía para convertirse en tiempo arquetípico donde el pasado se entrelaza en el futuro para ser presente. “Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo” (64). ¿Qué sucede en el ritmo con el lenguaje no versificado?

Paraíso de Leal nos ofrece una aproximación metodológica y cuantitativa en su libro *Teoría del ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna*. Entre el cúmulo de teorías que nos expone para introducirnos a su metodología, una de ellas —la escuela francesa— tiende un puente entre el verso y la prosa que resulta estructuralmente conveniente en este punto de mi disertación: “Los versos no difieren de la prosa mas que por la rima y por algunas otras reglas casi arbitrarias... Toda prosa es fatalmente un paquete de versos” (Bateaux citado en Paraiso 33).¹⁸

Esta teoría es llamada “la presencia de versos blancos en la prosa” y sostiene que el verso y la prosa ofrecen modelos rítmicos que sólo se diferencian en cuestión de grado. El verso, realiza el ritmo “perfectamente”; la prosa imperfectamente o “de otra manera”. Donde la versificación tradicional aglomera un número determinado de frases semejantes en cuanto a la “cantidad” y distribución de los acentos internos (octosílabos, por ejemplo), la prosa presenta permutaciones de versos blancos que

¹⁸ Les vers ne diffèrent d'abord de la prose que par la rime et par quelques autres règles presque arbitraires... Toute prose est fatalement un paquet de vers.

combinan disposiciones acentuales de forma libre (un heptasílabo seguido de un octosílabo seguido de un alejandrino, etcétera). Aunque esta teoría nos sirve para vincular prosa y verso, existen otras propuestas que conviene revisar. Paraíso las divide en simplistas y complexivas.

Las teorías simplistas buscan un núcleo al cual subsumir la calidad rítmica de todo el discurso. Este núcleo puede ser dado por los siguientes elementos:

a) “Cursus”: concepto relacionado con la antigua idea de pie rítmico. Sucesión determinada de sílabas tónicas y átonas con agrupaciones regulares, y que definen el ritmo del discurso por su frecuencia y disposición entre las frases.

b) Cláusulas: grupo de sílabas átonas vinculada con una sílaba tónica. En este caso lo que define la rítmica sería la forma peculiar en que se agrupan las sílabas átonas con las tónicas y su frecuencia en el discurso.

c) Versos blancos en la prosa: es la teoría antes expuesta, que relaciona el ritmo a distribuciones acentuales determinadas que se van intercalando.

Por otro lado aparecen las teorías complexivas para quienes el ritmo lingüístico es una combinatoria muy compleja de elementos fonéticos. Un ejemplo de esto es la teoría de Paull Franklin Baum:

Piensa el autor que los elementos fundamentales del “ritmo como sonido” en la prosa son la intensidad, el tiempo y la entonación. El timbre puede realzar ciertos efectos rítmicos, pero no produce ritmo. Hay también otros elementos rítmicos que se dan a nivel sintáctico: el paralelismo, la antítesis, el quiasmo y ocasionalmente, la anáfora¹⁹. (Paraíso 35)

Otras teorías complexivas traídas a colación por Paraíso (Maurice Grammont y Pius Servien Coculesco), añaden más variables a la configuración rítmica del discurso. Para

¹⁹ Ver Glosario B

Coculesco los cambios tímbricos también pueden afectar el ritmo, así como la cantidad vocálica (la aliteración sería un buen ejemplo de esto). Para Grammont, además del acento al interior de una frase hay que pensar en el *grupe phonétique*, o el conjunto de palabras que en la oración tienen mayor intensidad; y en la entonación de una oración, que divide las frases en un grupo ascendente y uno descendente, donde el primero es entonado con cada acento cada vez más orientado hacia el registro agudo y el segundo grupo posee una entonación cada vez más grave. Después de revisar todas estas hipótesis Paraíso de Leal define el ritmo lingüístico como:

[...E]l efecto producido por el retorno —más o menos periódico— de un elemento fonético en el discurso. Este elemento marcado puede ser: timbre, cantidad, acento, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración. Existe también otro tipo de ritmo, llamado de pensamiento, basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes. [...] El ritmo, pues, implica siempre retorno. (Paraíso 42)

Como podemos observar, esta definición añade una última variable llamada ritmo del pensamiento. Es curioso que el equivalente de estas “representaciones psíquicas recurrentes” en la música (repetición melódica, leitmotiv, inversión de motivos, etcétera) no se estudia dentro de los márgenes del ritmo, sino de la Forma Musical²⁰, o de la composición. Esto sin duda es muestra de la relación que tienen Ritmo y Forma en tanto que estructuras de organización espacio-temporal.

Podemos atender aquí al mismo principio rítmico que ya hemos observado: el ritmo del lenguaje está dado por sucesiones de lo acentuado y lo inacentuado que se manifiestan en parámetros duales de intensidad, duración, tímbrica, altura, etcétera. Al ser el ritmo del lenguaje uno de los más elaborados debido a sus complejos

²⁰ Ver Glosario A

patrones, los análisis deben buscar a toda costa la “repetición” de elementos para poder *regularizar* un ritmo que en esencia es libre. La poesía medida escande las palabras en acentuaciones regulares, de lo cual no puede deducirse que la prosa carezca de ritmo, sino que lo tiene en un nivel “más elaborado”, o “menos organizado”, o “más sutil”. Es indispensable entender, para propósitos de este ensayo, que todos los ritmos internos del lenguaje están dados en términos binarios de más (+) o menos (-) que, y que en la combinatoria de sus cualidades aparece la enorme complejidad y riqueza del lenguaje:

Aún cabría intentar un tercer método “objetivo” [de análisis]: la transposición a la prosa de la precisión del sistema musical. Charles Bally, en *Le rythme linguistique et sa signification social* (Premier congrès du rythme, pp. 253-263), aprueba este método siempre que no se exagere. «La estructura rítmica del lenguaje presenta *grosso modo* las mismas categorías que el ritmo musical. Sin embargo es necesario insistir sobre el carácter lejano de esta analogía, que tomada al pie de la letra conduce a graves errores de método» porque la palabra «jamás se canta y no es reductible a una notación determinada». ²¹ (Paraíso 23)

Bajo advertencia de que los ritmos del lenguaje no se expresan en los valores regulares que exige *cierta idea* de musicalidad, es importante recordar otra singularidad de la historia de la música, expuesta por Salazar. En los capítulos que relatan el desarrollo de la música medieval nos explica cómo la relación entre la salmodia y la musicalidad era tan entrañable que se formularon una serie de notaciones que acompañaban las letras con las que se escribían las oraciones (notación “ekfonética” de la iglesia Bizantina). Una hipótesis sostiene que las tildes que aún sobreviven en las lenguas romances son residuos de algunas de aquellas

²¹ [L]a structure rythmique du langage présente grosso modo les mêmes catégories que le rythme musical. Toutefois on ne saurait trop insister sur le caractère lointain de cette analogie, qui, serrée de trop près, conduit à des graves erreurs de méthode”, porque “jamais ce chant [la palabra] n’est réductible à une notation déterminée.

notaciones que buscaban indicar las cualidades musicales con que se debían leer los pasajes (127-129). Esto nos conecta con nuestro último tema.

1.4.- El ritmo en lo visual y la representación gráfica del ritmo

Si el ritmo es esencialmente una estructura de organización de los eventos en el tiempo, ¿cómo puede hablarse de un ritmo en las representaciones visuales, o de un ritmo en el espacio? Esta pregunta es esencial para la apropiación del concepto en el trabajo de los directores y de los dramaturgos.

Entendemos el ritmo en el espacio cuando hablamos del movimiento de los bailarines, pero “uno también puede hablar del ritmo en un sentido traducido que concierna los objetos estáticos” (Dürr 811). A pesar de las definiciones elementales que, sobre el ritmo en el arte visual, aportan algunas fuentes —“Reiteración de una forma con un intervalo regular” (Ocampo 184); “Ordenación armónica de líneas o masas que componen la imagen artística” (Arroyo 239)— hay una idea general del ritmo como unificación dada por la repetición de elementos similares de línea, forma y color. También es de primordial importancia la idea del “ritmo de la línea” que depende de la “alternancia entre tensión y relajación expresada por la delgadez o grosor de un trazo, profundidad o superficialidad de las curvas y las variaciones de anchura en las áreas contenidas por los contornos” (O’Dwyer 115). Para Bamz —las negritas son mías— en su ensayo *El Ritmo y sus Fundamentos*:

El ritmo, en la pintura, es un movimiento relacionado, una energía activa e impresionante y es, fundamentalmente un cambio fácil y conectado que la vista **recorre** al ser llevada por una sucesión ordenada de líneas, formas o factores de tono o color. (12)

La noción de ritmo, bajo esta perspectiva, se basa en la sensación de movimiento generada por la línea. Un espacio libre “no tiene ritmo ni movimiento; en él no hay acción alguna sino descanso, ya que carece de elementos que requieran y conduzcan la vista.” (Bamz 12)

A partir de estos puntos de vista podemos llegar a una conclusión que vincula la plástica con la danza y el teatro. Para poder encontrar la variable ritmo en un espacio estático es necesario una conversión de la ecuación mecánica de $\text{velocidad} = \text{distancia} / \text{tiempo}$. El movimiento es equivalente a la velocidad y es proporcionado por una velocidad hipotética de lectura. El ritmo en una imagen es una abstracción que en la percepción deriva $\text{Tiempo} = \text{Distancia} / \text{Velocidad de lectura}$ ($t=d/v$).

A través de las sensaciones auditivas sentimos el ritmo en la música, en la poesía y en otros sonidos acordados, y por medio de las sensaciones visuales percibimos el ritmo de las líneas, masas, valores y colores de la Naturaleza, de un cuadro o una escultura, de un bello edificio. (Bamz, 9)

El sentido rítmico de la arquitectura, la escultura y la pintura está determinado por el movimiento ocular con que la mirada recorre el espacio entre los elementos de la composición. Este movimiento tiene una duración y durante el impacto de las masas en la pupila se generan los patrones rítmicos simples o complejos. “Toda danza es un proceso alternativo de tensiones y distensiones. [...] Toda música es un proceso alternativo de sonido y silencio. Toda construcción arquitectónica es sucesión de masas y vanos.” (Salazar 13)

La notación gráfica está completamente subsumida a este principio. En la notación tradicional de la música se divide el plano en dos ejes: el eje vertical tiene como objetivo representar las variaciones de altura, y el eje horizontal es una

representación gráfica de la dimensión temporal. Cada dimensión del sonido (dinámica, agónica, tímbrica, posición, reverberación) es un nuevo eje para lo cual una gráfica bidimensional resulta imprecisa o insuficiente, pero en el caso de la notación melódica —que es la más importante en la cultura occidental hasta mediados del siglo XX— estos dos ejes son fundamentales.

Esto es válido también, y particularmente esclarecedor, en la notación de la palabra. Tanto si el eje temporal es de arriba abajo (notación oriental), de derecha a izquierda (árabe), o de izquierda a derecha (occidental), es posible representar gráficamente, en signos estáticos, la dimensión temporal de la palabra gracias a esta velocidad de lectura dada por la limitante ocular de sólo poder enfocar un objeto a la vez. La puntuación gramatical funciona en este sentido como un instructivo de pausas y respiraciones que orientan la traducción de las grafías en tiempo. Es por esto que en creación literaria se considera que el uso de la puntuación es uno de los principales recursos utilizados por los escritores para establecer el ritmo de una narración. Se dice que a mayor uso de comas y oraciones subordinadas el ritmo se vuelve relajado, pausado y fluido; mientras que a mayor uso de oraciones simples y puntos el ritmo se vuelve intenso, cortante y veloz. (Delaney H74)

Es significativo que para Bamz el arabesco sea la más esencial “unidad de movimiento”, generada por dos curvas o líneas de direcciones diferentes, “más o menos prolongadas la una por la otra y que representan los dos tiempos característicos de un movimiento rítmico” (12). Pausas y acentos, intensidad y croma: una vez más nos encontramos aquí ante la compleja combinatoria de elementos positivos y negativos. Resulta una grata coincidencia que para ejemplificar su

concepto Bamz utilice el más antiguo arabesco y el más sencillo: el que representa el movimiento de las olas.

1.5.- El problema del ritmo en el teatro y en la representación

Como hemos visto hasta este punto, el ritmo es una estructura de la percepción humana que, por compleja que pueda llegar a ser, organiza en el tiempo:

- 1.- El movimiento
- 2.- El sonido
- 3.- La imagen

Esta estructuración se da a través de un eje de valoración de los elementos, y para tal propósito la percepción humana, indefectiblemente, percibe cada rasgo en una escala entre dos polos que puede ser reducida a términos binarios (+ y —). La complejidad rítmica y acentual está dada por la enorme cantidad posible de combinaciones de rasgos (ejes) en un mismo flujo, que van desde las cualidades sonoras (intensidad, frecuencia, color, altura, etcétera) a las cualidades espaciales (color, disposición, volumen, etcétera). Toda alteración de estos valores que pueda ser estructurada en patrones por la percepción humana es sentida como un ritmo.

No obstante, si nos limitáramos a pensar que la conjunción de las nociones de ritmo en las diferentes artes puede derivar inmediatamente en un concepto general del ritmo en el teatro, ¿no estaríamos recurriendo a la utopía Wagneriana de que el teatro-ópera debe ser la síntesis de todas las artes?

Hay que recordar que históricamente la aparición del teatro en su configuración griega-occidental es muy posterior a las primeras manifestaciones de la

pintura, la danza, la música e incluso la literatura (como representación gráfica del lenguaje). En este sentido se puede intuir el teatro como un “arte sintetizado”, aunque proceda de los mismos ritos sagrados de los que todas las otras expresiones humanas son un eco. Pero hay que recordar también el complejo proceso de “autonomía” por el cual el arte teatral se ha cuestionado sus paradigmas en el transcurso del último siglo. La reflexión y el trabajo de diferentes directores, dramaturgos, escenógrafos y actores, así como la aparición del cine (otro arte sintetizado, con sus propias leyes), han provocado que el teatro se cuestione sobre la esencia de sus signos y se enfrente a una búsqueda incesante de su propia naturaleza.

Si la esencia del ritmo es la organización expresiva de los eventos en el tiempo, ¿cuáles son esos eventos en el ámbito del teatro? ¿Qué valores o ejes son los que se expresan en los polos de lo positivo y lo negativo? ¿Qué signos son esencialmente teatrales como para que el ritmo de la representación se sostenga sobre ellos? ¿De qué naturaleza son estos eventos? En los siguientes capítulos analizaremos la teoría teatral de seis creadores representativos del siglo XX para exponer algunas de las respuestas que se han dado a esta pregunta con el objetivo de encontrar el sustento teórico de un ritmo teatral de la representación.

Capítulo 2

Brook y Grotowski: El ritmo intuitivo

Comenzaré el sondeo de la conceptualización teatral del ritmo en el trabajo de dos de los directores más influyentes del teatro de mitad de siglo XX: *El espacio vacío* (1968) de Peter Brook y *Hacia un teatro pobre* (1968) de Jerzy Grotowski. Estos textos recogen experiencias y reflexiones de un quehacer teatral realizado en las décadas de los cincuenta y sesenta, que además se coloca en un momento histórico en el que, tras la guerra, las experimentaciones formales vuelven a adquirir relevancia y se resignifican las discusiones teóricas de la vanguardia de principios de siglo. Es la época del *fluxus* y del *happening*²². Sin embargo, tanto Brook como Grotowski se posicionan a la mitad de la querrela; por una parte en su labor persiste un acercamiento al texto en busca de nuevos valores y por otra empieza a complejizarse cada vez más la configuración de los valores de la escena entorno a la figura del director.

2.1.- Definición general de Teatro en Peter Brook

En las primeras líneas de su libro emblemático *El espacio vacío* Peter Brook sintetiza la esencia del teatro con el siguiente enunciado:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. (19)

²² En música tenemos los cursos de Darmstadt, con Stockhausen, Xenakis y Boulez haciendo experimentaciones cada vez más arriesgadas con los parámetros del sonido acústico y electrónico (Ross, 373-483).

Esta esquematización aparece como un esfuerzo de desnudar la idea de teatro de su componentes tradicionales: “telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, candilejas, cambios de decorado, entreactos, música” (19). Ante la crisis que impone la aparición del arte cinematográfico, la principal inquietud a resolver —que compartirá Grotowski— son las preguntas: ¿Qué es el teatro? ¿En qué se distingue de otras disciplinas? ¿Qué lo vuelve singular y característico?

La respuesta de Brook contempla tres elementos: un espacio vacío, un hombre que realiza una acción y otro hombre que observa. Espacio + actor + público = teatro. Su economía es irreprochable y sin duda está señalando aquello que se reconocerá como esencial a final de siglo, y que es la idea de convivo + acción. Llama la atención, sin embargo, que el factor del tiempo no aparezca en la ecuación más que como una función derivada. “Un hombre camina por el espacio”: aunque el ojo de Peter Brook está puesto sobre *la acción*, esta acción implica un tiempo de realización, y un ritmo.

A lo largo del ensayo Peter Brook intentará “descomponer la palabra [teatro] en cuatro acepciones para distinguir cuatro significados diferentes” (19); Teatro Mortal, Teatro Sagrado, Teatro Tosco y Teatro Inmediato. Cada una nos explicará un rasgo característico de las formas teatrales que Peter Brook persigue.

La idea de **ritmo** no aparece como tal en su concepción del teatro, sin embargo en diferentes pasajes recurre a esta palabra, y es notorio su uso como un criterio de valoración teatral. A continuación haremos una recapitulación de estas menciones para determinar si es posible una definición de ritmo en la obra de Brook.

2.1.1.- El ritmo en el texto dramático

En la tercera sección del libro, Peter Brook presenta un peculiar interés por el trabajo de William Shakespeare y su capacidad para transitar del Teatro Sagrado²³ al Teatro Tosco²⁴, que es el tema de la sección (las negritas son mías):

Debido a que [en Shakespeare] lo profundo sobrepasa a lo cotidiano, un lenguaje y un **empleo ritualista del ritmo** nos llevan a esos aspectos de la vida que oculta la superficie; no obstante [...] Shakespeare puede también, con una **rotura del ritmo**, un paso a la prosa, el simple cambio a una conversación en lenguaje popular o con una palabra tomada directamente del público, recordarnos con llano sentido común dónde nos encontramos y devolvernos al tosco mundo familiar. (121)

La diferencia en calidad energética entre lo sagrado y lo tosco, según este pasaje, está dada por una “rotura del ritmo”. La idea de Sergio Cárdenas del ritmo como huella energética nos permite leer aquí que, sean cuales sean los elementos que componen el ritmo para Brook, su “empleo ritualista” es lo que le da un carácter sagrado al texto:

Shakespeare nos da una clara señal: lo tosco está en prosa y lo demás en verso [...] En los párrafos en verso nos encontramos ya en guardia: Shakespeare recurre al verso porque intenta decir más, condensar más significado. [...] Técnicamente necesitamos ahora menos abandono, más concentración, menos amplitud, más intensidad. (123)

Una de las características de la escritura shakespereana que ha inquietado y estimulado a los intérpretes a lo largo de los siglos es el paso de la prosa al verso y es en ello que Peter Brook reconoce los cambios rítmicos. Recordemos las ideas expuestas por Paraíso del Leal para distinguir prosa de verso, donde el segundo

23 “Con respecto al “Teatro Sagrado”, lo esencial es reconocer que existe un mundo invisible que necesita hacerse visible. [...]El Teatro Sagrado implica que existe algo más que está por debajo, por encima, por alrededor, más allá de las formas que somos capaces de leer o de registrar. Otra zona aún más invisible que contiene poderosas fuentes de energía.” (Brook, *La puerta abierta* 34)

24 “[Teatro Vulgar e]s la celebración de toda la gama de “medios posibles” y lleva consigo la destrucción de todo lo que tiene que ver con la estética. Esto no quiere decir que la belleza no esté presente. Pero “Teatro Vulgar” es el que hacen los que se ponen en posición de decir «no tenemos medios exteriores, no tenemos un peso, ni nivel artístico, ni calificación estética, no podemos pagarnos hermosos vestidos ni decorados, no tenemos escenario, no contamos más que con nuestros cuerpos, nuestra imaginación y los medios que tenemos a mano.» (Brook, *La puerta abierta* 35)

respondería a un esquema rítmico repetido mientras en la primera hay un flujo de esquemas rítmicos libres. En este caso sería la organización rítmica regular del lenguaje (verso) lo que da el “empleo ritualista” del ritmo y provoca la condensación de significado propia de lo “sagrado” (ritmo cíclico, Magia/Conjuro). Para Brook “cada tono, cada modelo rítmico, es un fragmento de lenguaje y corresponde a una experiencia diferente” (163).

La elección rítmica del verso o de la prosa encadena patrones rítmicos que *invocan* energías trascendentales diferentes. Esta diferencia también se aprecia en la música hindú, donde, desde tiempos muy antiguos, existen patrones rítmicos llamados talas. Cada tala tiene una configuración específica y debe usarse con absoluta corrección pues está vinculado con una fuerza divina igualmente específica. La relación entre música y magia [ritmo] ha estado presente en diferentes culturas vinculando determinadas estructuras melódicas con energías supernaturales, al grado de configurar una especie de abecedario rítmico-melódico, donde cada forma (Nomos griego, Makamath árabe, Ragas hindúes, Pathet gamelán) es una imagen con contenidos simbólicos profundos capaces de suscitar las fuerzas del universo (Salazar 41-52).

Otro de los recursos con que Shakespeare organiza el tiempo y que Brook observa son los “excitantes, divertidos, turbadores” cambios de escena (53). La “estructura cinematográfica de cortas escenas alternadas, trama principal intercalada con la secundaria” son parte de un aspecto total de la obra que sólo se revela “dinámicamente” (120). Lo dinámico en este caso es la ininterrumpida secuencia de escenas y situaciones, sin ningún corte entre una y otra, y sólo es posible gracias a la

economía de recursos escenográficos propia del teatro isabelino. Sin mencionar la palabra ritmo podemos observar que el “dinamismo” está dado por una forma vertiginosa de organizar los eventos (escenas) en el discurrir del tiempo de la obra. De esta suerte, Peter Brook menciona dos posibilidades de organización del ritmo desde la dramaturgia: aquella que lo administra y distribuye en su función lingüística, y la otra que se encarga del ritmo desde una perspectiva más global, organizando secciones enteras en el espacio-tiempo. En Teoría Musical, ésta segunda rama equivale al estudio de la Forma.

2.1.2.- El ritmo en la técnica actoral

Es para expresar su valoración de las técnicas actorales, que Peter Brook recurre con más frecuencia al criterio del ritmo (las negritas son mías):

John Giegud es un mago; su arte está por encima de lo ordinario, de lo común, de lo trivial. Su lengua, sus cuerdas vocales, **su percepción del ritmo**, componen un instrumento que ha desarrollado conscientemente a lo largo de su carrera, en permanente analogía con su vida. (152)

[Paul Scofield] Pronunciaba, por ejemplo, la palabra “noche” y se veía obligado a hacer una pausa: al escuchar con todo su ser los asombrosos impulsos que se agitaban en alguna misteriosa cámara interior, experimentaba la maravilla del descubrimiento en el momento en que sucedía. Esas pausas, esos ímpetus de profundidad dan a su actuación **una personalísima estructura de ritmos**, sus propios e instintivos significados. (153)

Como podemos observar, en la terminología del director inglés la palabra ritmo sólo opera para aludir a la interpretación del discurso. A lo largo del libro, sobretodo en la sección referente al Teatro Inmediato, podemos encontrar otros ejemplos de esto. Peter Brook habla de “ritmo mecánico” refiriéndose a un discurso recitado “a toda velocidad y de manera repetida” (156); “estructura rítmica” como aquella que permite

a un actor condensar el peso y la fuerza de toda una línea a las cinco palabras más importantes del discurso (167); “nuevo sonido rítmico” como una posibilidad diferente de dotar de contenido un texto (168); y finalmente “ritmo auténtico” como aquél capaz de cautivar a un auditorio, caracterizado por su sencillez en las inflexiones vocales. En todos los casos estamos ante una manifestación lingüística del ritmo, focalizada en la expresión verbal del intérprete.

Preocupado por la formación actoral, como su papel de director se lo exige, no duda en aportar algunas guías de cómo desarrollar un buen sentido del ritmo. Un actor joven, por ejemplo, “ha de hacerse oír, su cuerpo ha de supeditarse a sus deseos, debe dominar el tiempo escénico, no ser esclavo de **fortuitos ritmos**” (159-160). De esta aseveración cabe inferir que el tiempo escénico se distingue del tiempo natural porque en él no existen los ritmos fortuitos. La rítmica de la interpretación, en este caso, debería estar dispuesta y organizada según el resultado dramático que se intente conseguir, en términos de la inflexión.

Más adelante, Brook advierte que “cuando un actor busca la forma de un lenguaje ha de tener cuidado en no decidir demasiado fácilmente **qué es lo musical** y **qué es lo rítmico**. No basta con que el actor que interpreta a Lear diga de carretilla el verso durante la escena de la tormenta, en la creencia de que las palabras son espléndidas notas de música tempestuosa” (166). En este pequeño pasaje Peter Brook nos da una clave de lectura que abre muchas preguntas, y ofrece una claridad: según esta frase lo musical y lo rítmico no son equivalentes. Esto quiere decir que lo rítmico es un criterio que va más allá de lo musical. Por lo tanto existe un universo rítmico

propio de la escena y éste puede manifestarse en un lenguaje independiente al de la música.

Finalmente, y en conclusión, “un actor ha de descubrir [...] que los ritmos de cada personaje son tan distintivos como las huellas dactilares.” (164), en cuyo caso se intuye una configuración rítmica particular que va más allá del habla y que se expresa en el movimiento, en las formas de caminar y de sentarse: en el cuerpo.

2.1.4.- El ritmo en el cuerpo del actor

El trabajo de Peter Brook se ha caracterizado por mantener una proximidad notoria con la “literatura dramática” en una época en la que otros directores rehúyen radicalmente de la textualidad buscando la autonomía del teatro. No es de extrañar entonces que las reflexiones de Brook con respecto al ritmo estén encaminadas en su mayoría al ámbito de lo lingüístico. ¿Quiere decir esto que el ritmo de lo corporal, de lo sonoro, tiene para este director menos peso en la construcción de la experiencia escénica? En 1964 Peter Brook y Charles Marowitz crean un teatro-laboratorio llamado “Teatro de la Crueldad” para investigar las intuiciones poéticas de Antonin Artaud (13). Algunos de los experimentos formulados en este laboratorio nos dan un atisbo de las posibilidades rítmicas en la técnica corporal del actor:

El siguiente paso consistía en descubrir qué era lo mínimo que necesitaba [el actor] para poder comunicarse. ¿Un sonido, un movimiento, un ritmo? [...] [Los actores] hacían experimentos de comunicación mediante el ligero golpeteo de una uña: partían de la acuciante necesidad de expresar algo sirviéndose de nuevo de un solo instrumento. En este caso se trataba del ritmo; en otro, los ojos o la nuca. (71-72)

La libre asociación de elementos en esta enumeración (ritmo, ojos, nuca) son propios de un pensamiento aposicional. Brook busca expresarse en términos más intuitivos,

pero haciéndolo así nos dificulta la “proposicionalidad” de las definiciones teóricas de la lógica académica.²⁵ ¿Cómo sacar en claro una idea de ritmo si para hablar de él lo pareo con ojos y nuca? Podemos imaginar el papel que jugaba el ritmo en este tipo de exploraciones, además de inferir que en este caso Brook usa la palabra ritmo para referirse al golpeteo inacentuado y repetido del ritmo básico —o pulso—, pero no podemos sacar mayores conclusiones. Existen dos pasajes que nos dejan percibir un poco más.

Los bailarines de Merce Cunningham [...] usan su disciplina para ser más conscientes de las sutiles corrientes que fluyen en un movimiento al desenvolverse por primera vez [...]. Cuando improvisan —al tiempo que las ideas nacen y fluyen entre ellas, nunca repitiéndose, siempre en movimiento—, los intervalos tienen forma y se puede captar la justeza de los ritmos y la verdad de las proporciones: todo es espontáneo y, sin embargo, hay un orden. (81)

Espontaneidad y orden, proporción e intervalos, justeza, flujo, movimiento irrepetible. El ritmo de un intérprete es la conciencia corporal necesaria para percibir y traducir las “sutiles corrientes que fluyen en un movimiento al desenvolverse por primera vez”. Algo muy similar podemos rastrear en la descripción que nos brinda de una interpretación actoral admirable:

El narrador añadía detalles, explicaba y filosofaba; los intérpretes pasaban de la representación naturalista al monólogo; un actor, encorvando la espalda, saltaba de una a otra caracterización, y punto por punto, toque tras toque, se iba recreando el complejo mundo de la novela dosotevskiana [*Crimen y castigo*] (113)

²⁵ Para la neuropsicología la idea de un “pensamiento aposicional” opuesto al “pensamiento proposicional” está relacionada con la bilateralidad de los hemisferios del cerebro. La idea de pensamiento aposicional engloba las capacidades de la inteligencia humana inherentes a la intuición, la improvisación, la representación integral, relacional y holística, que se contraponen a la lógica y el pensamiento lineal. (Ver Goñi Vindas; Ver Despins). En su diccionario de figuras retóricas, José Luis García Barrientos considera la “Enumeración caótica” que consiste en “la variante [de la enumeración] que se caracteriza por la incoherencia de los elementos acumulados”. (García Barrientos 24)

Para Brook, el ritmo en la representación se manifiesta también en los cambios del cuerpo al pasar de una técnica a otra, o en la forma con que el cuerpo capta los flujos del lenguaje, o en el sonido que intenta expresar aquellos contenidos que las palabras no logran captar.

2.1.5.- Dualidad

Brook define la diferencia entre Tosco y Sagrado como una dualidad semejante a la de mundo interior y mundo exterior. “Me he referido extensamente al mundo interior y al exterior, oposición que como todas es relativa, simple conveniencia” (132). De la misma naturaleza dual son los elementos que caracterizan al teatro mortal²⁶ como aquel que, contrapuesto a la vida, carece de intensidad, lleva a la monotonía, al aburrimiento y a las formas fijas. El teatro mortal no quiere decir teatro muerto, “sino algo deprimentemente activo y, por tanto, capaz de cambio” (57-58). La vida y la muerte se presentan como binomio de actividad-pasividad, de interés-aburrimiento.

El aburrimiento como criterio y guía de la intuición teatral es fundamental en la teoría de Brook. En otro experimento también mencionado en el libro, la compañía emprende la tarea de descubrir las relaciones entre el silencio y su duración: “necesitábamos un público ante el cual pudiéramos colocar un actor silencioso, con el

²⁶ “En términos muy generales, podemos llegar a la conclusión de que la tradición, en el sentido que usamos la palabra, significa “congelamiento”. Es una forma congelada más o menos perimida que se reproduce automáticamente. Hay algunas pocas excepciones, como sucede, por ejemplo, cuando la calidad de la vieja forma es tan extraordinaria que, aún hoy, permanece viva. Del mismo modo en que hay gente de mucha edad que permanece increíblemente vivaz y conmovedora. Sin embargo, toda forma es mortal. No hay forma, empezando por nosotros mismos, que no esté sujeta a las leyes fundamentales del Universo, que es la de la desaparición.” (Brook, *La puerta abierta* 30). Para Brook el teatro mortal es aquél, agonizante, cuya forma se ha congelado y pierde poco a poco sus posibilidades de espontaneidad.

fin de cronometrar el tiempo de atención que era capaz de imponer a los espectadores” (74). Los ciclos de atención del espectador son aquellos que determinan el cambio que debe producirse en la acción escénica. Son un criterio rítmico.

Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos y figuras. (61)

Según *El espacio vacío*, el arte es la formación de configuraciones temporales y espaciales (ritmos y figuras) que permiten hacer visible modelos de la vida que escapan a nuestra percepción. Para que estos ritmos susciten la energía adecuada (tosca o sagrada), primero deben ser capaces de captar la atención del espectador. Esta atención sólo puede atraparse por medio de la intensidad y la autenticidad, y está asociada con la vida. La muerte, para Brook, es aquello que se ha estancado en un forma fija y que tiende a apagarse y vaciarse de interés. El ritmo entonces no es otra cosa que el cambio: el difícil equilibrio entre lo ordenado y lo espontáneo.

2.2.- Definición general de teatro en Grotowski

Si Brook considera primordial el trabajo de los actores en la construcción de la escena, para Grotowski no existe más teatro que el actor mismo, su técnica y sus posibilidades expresivas. La colección de ensayos *Hacia un teatro pobre* —que es el texto en el que basaremos nuestro análisis— se concentra en la relación de los actores, en su forma de desarrollar sus capacidades, en su entrenamiento y en su ética de vida.

El director polaco propone una idea de lo sagrado en el teatro, fundamentada en una actitud ascética del actor y en el uso de arquetipos en su dimensión mítico-

psicológica. Sus conclusiones se relacionan con la psicoterapia y la antropología social, aunque sus procesos, independientes a estas disciplinas, son teatrales:

De joven me preguntaba cuál sería el oficio posible para buscar al otro y a mí mismo, para buscar una dimensión de la vida que estuviera arraigada en aquello que es normal, orgánico, incluso sensual, pero que sobrepasara todo esto, que tuviese una suerte de axialidad, de ejes, otra dimensión más alta que las otras bajas. [...] [En los ensayos] sucedía una cosa entre un ser humano y otro ser humano, es decir, el actor y yo, que tocaba ese eje, esta axialidad, por fuera de todo control exterior. En el fondo ha sido este interés por el ser humano, por los actores y por mí mismo, lo que me condujo al teatro, pero pudo haberme conducido a la psiquiatría o al yoga. (*El Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski*)

El concepto central para explicar la teoría de Grotowski es la *vía negativa*. Al plantearse la búsqueda de lo esencial en el teatro, su reflexión lo lleva a eliminar gradualmente “lo que se demostraba como superfluo”, para descubrir que el teatro puede existir “sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc.” (Grotowski 13).

¿Qué es aquello de lo que el teatro no puede prescindir? Esta pregunta orienta su reflexión para concluir que lo más intrínseco del arte teatral es “la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perpetua, directa y viva”, dado que sin esta relación el teatro no es teatro, sino otra cosa. Teatro = actor + espectador en “la cercanía del organismo vivo” (36). Dicho contacto entre la gente “engendrado por reacciones humanas e impulsos”, dicha “comunión perpetua directa y viva” es el único elemento del que el cine y la televisión no pueden despojarlo:

[...L]a esencia del teatro no se encuentra ni en la narración de un evento, ni en la discusión de una hipótesis con el auditorio, ni tampoco en la representación de la vida tal y como parece desde afuera y ni siquiera en una visión, [...] el teatro es un acto que se expresa a veces en los organismos de los actores, frente a los hombres, [...] la realidad teatral es instantánea y

no una ilustración de la vida, sino algo ligado a la vida sólo por analogía.
(79-80)

La organización de los eventos en el tiempo no figura tampoco en la concepción general de teatro de Jerzy Grotowski. Sólo si nos detenemos en el concepto de metamorfosis actoral y sus ineludibles connotaciones de cambio, proceso, evolución, podemos observar que el tiempo se presenta siempre como parte de la ecuación del acto teatral, obviado pero inevitable:

Nosotros le exigimos al actor que se transforme ante el espectador mediante sus impulsos anteriores y su cuerpo; [...] postulamos que la magia del teatro consiste en esta transformación tal y como se produce *ante nosotros*. (80)

Su conclusión excluye también la dimensión temporal y sólo queda inferirla de cuantas cosas Grotowski expresa para definir aquella entrega que le hace el actor al espectador y en cuya “desnudez” recae la riqueza del acto teatral.

2.2.1.- Musicalidad innombrada

En Grotowski, como en Brook, rastrear un concepto definido del manejo del ritmo en el teatro requiere una lectura detallada. Aparecen importantes pesquisas sobre el entrenamiento actoral que contemplan estos fenómenos y de las que hablaré más adelante, pero antes me gustaría hacer una observación.

En el libro *Hacia un teatro pobre* se compilan —además de los escritos de Grotowski— tres reseñas de críticos que describen algunas de las escenificaciones del Teatro Laboratorio. Llama la atención la que hace Ludwik Flaszen sobre la escenificación de *Akrópolis* en la que relata la siguiente secuencia:

Cuatro prisioneros recitan la oración de esperanza mientras aprietan sus cuerpos contra las paredes. [...] Una mujer se sale de las filas cuando pasan

lista. Su cuerpo se retuerce históricamente; su voz es vulgar, sensual y ronca. [...] De repente cambia y entonces una queja suave anuncia con alivio el destino que espera a la comunidad. Su monólogo es interrumpido por las voces agudas y guturales de los prisioneros. [...] Los sonidos entrecortados de los prisioneros sustituyen el graznido de los cuervos del texto de Wyspianski (61)

Puede observarse una clara preeminencia del elemento sonoro:

Este mundo de objetos representa los instrumentos musicales de la obra: la cacofonía monótona de la muerte y del sufrimiento sin sentido, el ruido del metal contra el metal, el resonar de los martillos, el rechinado de las chimeneas de la estufa entre las que resuena la voz humana. Unos clavos que tañe un asilado evocan la campana del altar. Hay sólo un instrumento musical concreto, un violín; su Leitmotiv se utiliza como fondo lírico y melancólico para subrayar una escena brutal, o como un eco rítmico de los silbidos y órdenes. [...]Se utilizan todas las formas de expresión vocal, empezando con el balbuceo confuso del infante hasta la recitación o la retórica más sofisticada. Gemidos inarticulados, aullidos animales, canciones populares tiernas, cantos litúrgicos, dialectos, declamación de poesía, todo existe. Los sonidos están entretejidos en un conjunto complejo que evoca en la memoria todas las formas del lenguaje. (63-64)

Asistimos a una musicalidad desbordante, que se manifiesta en las “señales rítmicas” dadas por los guardias, a quienes los asilados contestan aullantes; en “el ritmo palpitante de la orbe”; o en “el ritmo” que “rompe en un clímax de palabras, gritos, ruidos” (59).

Grotowski toma la idea de partitura teatral de las enseñanzas de Vsevolod Meyerhold que revisaremos en el siguiente capítulo, y la usa para referirse a su método particular de estructurar el espectáculo:

Durante una representación no se puede producir la verdadera espontaneidad sin partitura. Será sólo una imitación de lo espontáneo y en realidad se estará destruyendo la espontaneidad y se creará el caos. Durante los ejercicios, la partitura consiste en detalles fijos y yo les aconsejo [...] improvisar solamente dentro de este marco de detalles. Es decir, tienen que conocer los pormenores de un ejercicio. (193)

Para él esta partitura no está constituida de sonidos o notas, ni siquiera de acciones: “La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: dar y tomar. Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta” (181). ¿Bajo qué estrategias es que Grotowski consigue resultados de tan alto grado musical, si la música parece estar excluida de su teoría sobre el teatro (las negritas son mías)?.

La eliminación de la música (viva o grabada) que no haya sido producida por los mismos actores permite a la representación misma convertirse en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos. (16)

Hemos eliminado paso a paso los diversos medios del teatro. El día que eliminamos la música grabada, producida por una orquesta o similar, descubrimos que las voces de los actores podían organizar **otra música**. (*El Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski*)

Aparece aquí la idea de teatro-como-música, que revisaremos más adelante en el trabajo de Artaud y de Meyerhold. Sin embargo, la atención no está puesta en la música, sino en el cuerpo: “todos los elementos visuales, por ejemplo los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor; los efectos acústicos y musicales mediante su voz” (27). Examinemos entonces las estrategias de producción con que Grotowski guía a los actores para enriquecer el universo sonoro de la puesta en escena y organizar esa *otra música*.

2.2.2.- La técnica actoral

La idea de *vía negativa* con que el director polaco define el teatro a través de un proceso de eliminación tiene consecuencias en la técnica actoral desarrolladas de manera meticulosa y singular en los capítulos de *Hacia un teatro pobre*:

La nuestra es una vida negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos [...]. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no “se quiere hacer algo”, sino más bien en el que “uno se resigna a no hacerlo”.
(11)

Después de las reseñas, en el libro aparece un grupo de apartados que describen detalladamente varias series de ejercicios y metodologías que el director polaco empleaba en sus talleres. Tales “Exploraciones Metódicas” son descritos en forma de un listado de actividades a realizar por parte de los actores durante el ensayo y nos permiten rastrear en qué contextos se manifiesta la idea del ritmo.

En diversos ejercicios físicos, la primera instrucción que anota Grotowski es “caminar rítmicamente” (95, 102, 103, 105). Todo parece indicar que en términos musicales se refiere a un caminar constante, regular e inacentuado, al ritmo más básico de paso-silencio-paso: el pulso. Un ejemplo de esto aparece en la primera indicación de los “ejercicios de composición”, que finaliza con la frase “Acabar el ejercicio con el mismo paso rítmico con el que se empezó” (105). De la instrucción se deduce que Grotowski se refiere a una velocidad imperturbable en el andar. En este caso “caminar rítmicamente” significaría caminar a un *tempo* constante (Glosario A).

En Teoría Musical tanto la idea de *pulso* como la de *tempo* se consideran conceptos subordinados al *ritmo*. Forman parte de su constitución pero no lo abarcan cabalmente. Todo ritmo tiene un pulso, y todo *pulso* puede suceder a diferentes *tempos*, pero ni una ni otra cosa definen *del todo* su carácter, conformado por las infinitas variables y permutaciones de los elementos que aparecen encima de ese pulso y ese *tempo*. Por esta razón resulta muy vaga la acepción de ritmo=*tempo* que

Grotowski emplea en sus instrucciones, y que también aparece en los ejercicios de la máscara facial (las negritas son mías):

Es muy importante ser capaz de poner en movimiento, simultáneamente pero siguiendo **diferentes ritmos**, los distintos músculos de la cara. Por ejemplo, hacer que las cejas se muevan **muy rápido** mientras que los músculos de la mejilla tiemblan **despacio** y el lado derecho de la cara reacciona con **vivacidad** mientras que el izquierdo está **enojado** (109).

La adjetivación refiere a velocidad (rápido-despacio) pero también a estado emocional del movimiento (vivacidad-enojo), ¿qué tipo de expresividad corporal podría conformar aquello que Grotowski llama “partitura actoral”, entonces?

En prácticamente todas las notaciones musicales, incluyendo las de música contemporánea (Ver Cage, *Notations*), uno de los dos ejes gráficos —casi siempre el horizontal— representa el posicionamiento de los sonidos con respecto al tiempo. Si pensamos en la analogía que hace Grotowski entre “partitura musical” y “partitura escénica”, ¿qué elementos son los que se organizan sobre este eje?

El intérprete debe ser capaz, en primer lugar, de “estimular el proceso de autorregulación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida.” En segundo lugar, Grotowski considera una condición esencial “ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos «dar y recibir»” (89). Las notas musicales, en la analogía, equivalen a los “elementos tenues de contacto” entre actor y espectador que constituyen *signos*:

Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza *signos* rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un *signo*, no un gesto común, es elemento esencial de expresión para nosotros. En términos de técnica formal, no trabajamos con una proliferación de *signos*, o por

acumulación [...]. Más bien sustraemos, tratando de destilar los *signos* eliminando de ellos los elementos de conducta "natural" que oscurecen el impulso puro. (12)

La noción de partitura implica la articulación rítmica de *signos*, que no son gestos comunes, sino un elemento esencial de expresión. Este elemento, antes que ser lingüístico, es una forma del cuerpo.

Es fundamental, y lo seguiré repitiendo, aprender a hablar con el cuerpo primero y luego con la voz. [...] La voz es algo material. Puede ser usada para todo. Todos los estímulos del cuerpo tienen que ser expresados por la voz. (149)

2.2.3.- La técnica vocal

La noción de ritmo para describir la técnica corporal aparece poco y vagamente en *Hacia un teatro pobre*. Sin embargo, es notoria la preeminencia que cobra este concepto para valorar la expresión oral. En determinado punto resulta tan relevante la relación entre el discurso y el tiempo que Grotowski recomienda ejecutar ejercicios del control del ritmo vocal "con la ayuda de un metrónomo o mediante el propio pulso" (135). La misma velocidad debe conservarse, sin aumentar después de las cesuras o al final de las frases.

Grotowski irá mucho más lejos en su reflexión sobre el ritmo vocal, empezando por la respiración:

Un buen actor inhala silenciosa y rápidamente. Respira en el lugar en que él considera adecuado para una **pausa lógica** (ya sea prosa o poesía). Esto es funcional ya que ahorra tiempo y evita pausas superfluas y es necesario porque subraya el ritmo del texto. (113-114)

Estas ideas se desarrollan aún más en el apartado sobre la "técnica de pronunciación" donde Grotowski nos regala un exhaustivo estudio sobre el ritmo de la enunciación

muy valioso para analizar el comportamiento del ritmo en el teatro (las negritas son mías):

No existe ninguna diferencia esencial entre la recitación de la poesía y de la prosa, en ambos casos es cuestión de **ritmo, fraseo y acentos lógicos**.

[En la prosa, e]l ritmo no es sinónimo de monotonía o de prosodia uniforme, sino de pulsación, variación y cambio súbito. Después de determinar varios acentos lógicos en el texto, de acuerdo con el plan general de interpretación, se debe imponer un ritmo que coincida con estos acentos. Sin embargo, aun en la prosa no debe favorecerse el ritmo en detrimento de la lógica formal, o caer en el otro extremo, descuidar el ritmo a fin de concentrarse exclusivamente en el sentido lógico del texto. Tampoco el ritmo del texto debe cortarse, ni enfatizarse el acento lógico mediante pausas. El **acento lógico** de una frase no debe estar aislado: representa el punto culminante de un flujo rítmico producido por una sola onda melódica y respiratoria. Suele suceder que el acento lógico se coloca en dos palabras diferentes en la misma frase, y quizá, en algunos casos, bastante separada una palabra de la otra. [...] La frase es una unidad integral, emocional y lógica que debe sostenerse por una sola onda melódica y respiratoria. Es un torbellino concentrado en un epicentro formado por los acentos o el acento lógico. Las vocales de este epicentro no deben acortarse sino prolongarse ligeramente, a fin de darles un valor especial, teniendo buen cuidado de no romper la unidad de la frase mediante pausas injustificadas. (148)

Podemos notar que, así como hay una *pausa lógica* en un texto, también hay un *acento lógico*. Este contraste es suficiente para descubrir en la técnica de interpretación una polaridad (+,-) en el ámbito de la lógica. La imagen de *epicentro* sugiere que el “foco” del acento lógico ocurre en el interior del sentido, es impalpable, y sólo se manifiesta en la superficie material de las palabras a través de un recurso formal, como un “prolongarse ligeramente”, echando mano de un criterio de duración (largo-corto) que se reconoce como una de las formas musicales de acentuación del sonido (agógica). En esta acentuación del texto a partir de criterios formales del sonido, Grotowski nos muestra una metodología perfectamente coherente:

[En la poesía] el ritmo de cada línea debe establecerse sin caer en medios monótonos. La cualidad distintiva de la línea debe retenerse usando distintos medios [...] se puede colocar una coma o un punto al final de cada

línea, y al final de otra hacer que el acento lógico caiga en la última palabra, y luego utilizar un intervalo (cambio de tono) al final de la tercera, justificándolas desde el punto de vista de la interpretación. (148-149)

Gracias a este pequeño pasaje podemos notar la preocupación de Grotowski por formas complejas de la acentuación lingüística. El punto y la coma, en el lenguaje escrito, son signos que representan un silencio (acento dinámico por silencio-sonido); el acento lógico, como se ha explicado en el pasaje anterior, implica un alargamiento de los sonidos (acento por duración corto-largo); la tercera opción de un cambio interválico también produce un acento rítmico (acento grave-agudo).

Tenemos aquí un complejo uso de los “elementos fundamentales del ritmo como sonido” que nombra Paull Franklin Baum: intensidad, tiempo y entonación (Baum citado en Paraíso 35). Tenemos también una gran preocupación por esa última forma rítmica de la que nos habla Paraíso del Leal en su estudio sobre el ritmo de la prosa, y que es el “ritmo del pensamiento”, encarnado por el acento lógico con el que los actores remarcan los puntos climáticos en el contenido de un fluir psíquico.

Aquí aparece, finalmente, una descripción desglosada de aquella “percepción del ritmo” en la forma de interpretar un texto que Brook consideraba admirable en el trabajo de los actores (152) y que gracias a la explicación de Grotowski podemos apreciar con mayor claridad en forma de metodología.

2.2.4.- La imagen y la forma

Los resultados musicales en el trabajo de Grotowski están dados, más que por una metodología formalmente musical, por una investigación de ejercicios psicofísicos donde “las asociaciones del cuerpo son también asociaciones de los sentimientos”

(Schechner en Grotowski 210) y cuyos recursos comprenden “desde lo más instintivo hasta lo más racional” (Grotowski 178). Aún cuando, al hablar de su trabajo con la máscara facial, reconoce que “la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello” y “la forma actúa como un anzuelo” (11) para el proceso espiritual, en el caso de la música de la voz (Voz-Música²⁷) recomienda siempre un trabajo desde “la imaginación vocal”, que no se preocupa por la forma del sonido sino por lo que representa: “Otra forma útil de obtener artificialmente otros registros es la imitación parodiada de las voces de mujeres, niños y viejos, etc.” aunque al final de la investigación “el actor debe aprender a enriquecer sus facultades vocales profiriendo sonidos inusitados” (132-133).

La enunciación formal basada en el uso de un repertorio técnico nunca es suficiente para la creación del universo sonoro grotowskiano, que recae fundamentalmente en la posibilidad del actor de producir *signos* de expresión a través de las imágenes. Un ejemplo de esto es el testimonio que da Franz Mari Jnen de un ejercicio en que Grotowski les pide a los actores “pensar en un tigre que canta” y “cantar una canción y aullar las notas sin olvidar la melodía”. Las imágenes buscan encarnar el sonido de los animales, el sonido de las máquinas, el sonido de las plantas. El ritmo vocal de su teatro está imbuido por un contenido psíquico, y se expresa a través de encuentros humanos íntimos (desde el interior del actor) donde existe siempre el elemento de “dar y tomar”.

A diferencia de las partituras musicales decimonónicas los eventos que se organizan en el ritmo teatral de Grotowski no buscan una precisión temporal, sino una

²⁷ El tema de la Voz-Música se abordará detalladamente en el capítulo 6.

precisión espiritual cuya exigencia para el actor no es caer dentro del ritmo, sino despojarse de todas sus máscaras para poder ofrecer un acto sagrado de confesión y sacrificio al espectador que lo contempla:

Sentimos que un actor alcanza la esencia de su vocación cada vez que se entrega a un acto de sinceridad, cuando se revela, se abre y se entrega en un gesto extremo y solemne sin detenerse ante ningún obstáculo que oponga la costumbre o la conducta. Y más aún cuando este acto de extrema sinceridad se modela en el organismo vivo, en impulsos, en una manera de respirar, en un ritmo de pensamiento y de circulación de la sangre cuando se ordena y se trae a la conciencia, no disolviéndolo en el caos y en la anarquía formal, en una palabra, cuando ese acto efectuado en el teatro es *total*. (86)

El ritmo es la disciplina que organiza la espontaneidad del teatro para lograr “esa conjunción de opuestos que hace nacer el acto total” (87).

2.3.- Conclusiones

Tanto en la teoría de Jerzy Grotowski como en la de Peter Brook asistimos a una indiferencia tácita hacia el concepto de ritmo en el cuerpo, equilibrada por una enorme preocupación por el ritmo de la interpretación vocal. Tal hallazgo resulta hasta cierto punto paradójico en el trabajo de dos creadores teatrales pertenecientes a una generación que buscaba reafirmar la labor del director teatral y el lenguaje de la puesta en escena para oponerla a la dictadura de la palabra en el teatro.

Aunque ambos directores confiesan estar preocupados por una perspectiva del teatro enraizada en la tradición, al observar sus montajes más emblemáticos se aprecia una aproximación no-textocéntrica, sino plenamente escénica, al quehacer teatral. Paradójicamente podemos revisar críticamente que en sus reflexiones y metodologías aparecen concepciones ambiguas sobre la musicalidad de los signos no lingüísticos en el cuerpo, en comparación con una enorme preocupación por el ritmo

de la entonación. Aún así sus resultados fueron de una musicalidad tan prolija y espléndida en todas las posibilidades y elementos del arte teatral —además de la palabra— que podemos hablar de una compleja intuición rítmica que no se expresó en términos teóricos pero que subyace el estilo con que ambos abordaron la creación escénica de sus espectáculos.

Capítulo 3

Artaud y Meyerhold: Beligerancia musical

Hemos querido exponer las propuestas de Peter Brook y Jerzy Grotowski en primer lugar por su aproximación intuitiva hacia el ritmo, que es la más difundida entre los directores de teatro actualmente. Sin embargo, ambos corresponden a una generación teatral que intentó responder a su manera las interrogantes de otros creadores escénicos que los habían precedido, y que aportan un concepto del ritmo y la musicalidad más explícito. En determinado momento de sus respectivos procesos los laboratorios teatrales de Brook y Grotowski emprendieron un trabajo de investigación a partir de las premisas de Antonin Artaud, que hizo mella en su estilo:

Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. [...] El trabajo de Grotowski es el que más se asimila al ideal de Artaud. (Brook 84)

Si un creador tan eminente como Peter Brook [...] vuelve los ojos a Artaud, no es para ocultar sus propias debilidades o para imitarlo: sucede que en un cierto grado de su desarrollo se siente de acuerdo con Artaud y necesita una confrontación con él. (Grotowski 78)

Entre los creadores escénicos de principios del siglo XX, Vsevolod Meyerhold y Antonin Artaud representan la rama cercana a las vanguardias históricas de las artes plásticas y la poesía más reconocida e influyente. Su trabajo se encuentra directamente contrastado con la influencia de Konstantin Stanislavski y André Antoine, quienes, ligeramente anteriores a ellos, representan el teatro naturalista del que los nuevos experimentadores se separan. Meyerhold y Artaud son los primeros en plantearse el problema sobre la autonomía del teatro que más tarde Brook y Grotowski tratarán de responder.

[...C]abe preguntarse si el teatro poseerá en verdad lenguaje propio y si no será absolutamente quimérico categorizar como arte autónomo, tal como lo son la música, la pintura o la danza. [Y cabe preguntarse si] en el campo del pensamiento y la inteligencia hay actitudes que trascienden el dominio de la palabra, a la que los gestos y el lenguaje espacial alcanzan con mayor precisión. (Artaud 59)

Meyerhold reacciona directamente a los postulados naturalistas de Stanislavski, de quien es discípulo, Artaud reacciona a la recitación del teatro francés de su época y ambos en su rebelión se apoyan en nociones muy complejas de musicalidad y ritmo para repensar la escena desde un nuevo punto de vista.²⁸

Artaud es famoso por su escrito teórico *El teatro y su doble* de 1938, que será el texto que analizaremos aquí. Es famoso también por nunca haber encontrado las circunstancias propicias para llevar a escena *óptimamente* sus preconcepciones teóricas²⁹. Vsevolod Meyerhold nos aporta un trabajo contrastante. De los cuatro autores hasta aquí analizados es el único que no sintetizó su teoría teatral en un texto clave. En el lado opuesto a Artaud, Meyerhold es un creador teatral que se distinguió por su amplísima labor como director en la que llevó a la práctica complejas investigaciones que sólo se asentaron teóricamente en un puñado de artículos, entrevistas y conferencias. Para poder acercarnos a su concepto del ritmo hemos escogido la edición crítica de Juan Antonio Hormigón, *Textos teóricos*, que recoge los escritos y transcripciones de Meyerhold desde las “Cartas a Anton Chejov” de 1904, hasta la “Intervención en el Primer Congreso Nacional de Directores de Escena”, de

²⁸ Adolphe Appia, a la par de Meyerhold, ya había sacado provecho de la música para repensar el espacio teatral, el movimiento y su relación con la luz, así como las relaciones del actor con el espectáculo en el drama operístico (Ver Appia).

²⁹ En su obra de *Los Cenci* de 1935 Artaud tuvo que enfrentar dificultades de diversas índoles, desde la disposición frontal del teatro y los honorarios de las actrices, hasta el rechazo del público, que obligó a suspender las presentaciones después de 17 funciones. (Ver López)

1939, año en que fue secuestrado por el régimen Stalinista, un año después de la publicación de *El teatro y su doble*.

3.1.- Artaud y la poética de la materialidad

El teatro, para Artaud, es el arte de la representación. “La representación equivocadamente llamada espectáculo con todo lo que este término conlleva de peyorativo, fugaz y epidérmico” (93). Artaud protesta contra la cultura occidental y el servilismo artístico y contra ella esgrime el papel de la magia y la metafísica en las culturas orientales. Para atacar las costumbres, la mediocridad y la hipocresía civilizadora occidental, propone un nuevo teatro *similar a la peste* en su grado de contagio y en su capacidad de poner de manifiesto un contenido de crueldad latente. La crueldad es “rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, total” (89). También es “sed de vida” y admite “como directa consecuencia el mal y lo que es propio de él” (100). El actor es como el pestilente en el sentido de que está totalmente atravesado por “una exaltación desenfrenada hasta el paroxismo” (21). Esta idea de teatro se opone enérgicamente a la dictadura absoluta de la palabra, el psicologismo y la disección de caracteres, “las intrigas del teatro psicologista que nació con Racine nos desacostumbraron a la acción inmediata y violenta que debe tener el teatro” (75).

El territorio escénico que Artaud imagina es plástico y físico, es “expresión dinámica y realizada en el espacio, en oposición a las potencialidades expresivas del lenguaje oral” (79) que debería dar paso a un lenguaje de los signos específicamente teatrales, desarrollando una *poética del espacio* (o *poética de la materialidad*) que se

contraponga a aquella del lenguaje y que esté destinada a ser captada por los sentidos, e impactarlos, de manera independiente a la palabra, para revelar *imágenes escénicas puras*.

Artaud rechazó un teatro que se contentaba con ilustrar textos dramáticos: buscaba un teatro que fuese un arte creativo en sí mismo, que no duplicara simplemente lo que la literatura estaba haciendo. (Grotowski 80)

Dado que el público “en última instancia, piensa a través de sus sentidos, siendo estéril dirigirse sólo a su entendimiento” (75), este lenguaje se expresa desde su materialidad en la escena y no únicamente desde su configuración lingüística. Para ejemplificarlo, Artaud nos brinda largas enumeraciones de los aspectos que tomaría tal lenguaje, las *posibilidades sígnicas* de un teatro “que no tenga temor a extraviarse en esa exploración de la sensibilidad nerviosa” (77) (las negritas son mías):

Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de todo tipo, la mágica belleza de los ropajes tomados de modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura de las voces que deberán fascinar, encanto de la armonía, extrañas notas musicales, colores de los objetos, **ritmo físico de movimiento** cuyo acenso o descenso sonará armónico con la pulsación de movimientos que le sean familiares a todos, con el surgimiento de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniqués de varios metros de altura, bruscas alteraciones de la luz, acción física de la luz para despertar fuertes sensaciones de calor, frío, etcétera. (82-83)

Todas estas posibilidades se pueden expresar en “música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorados” (34), “ritmos, sonidos, palabras, resonancias y balbuceos de una calidad y notable mixtura” (77), “gritos, onomatopeyas, signos y actitudes” (97). Tan amplio repertorio de *aspectos*, también nombrados Modulaciones Nerviosas, debe articularse a través de una “marejada de movimientos e imágenes **ordenadas para un tiempo dado**,

[donde] se intuirá silencio y ritmo, tanto como una cierta vibración y agitación, en una amalgama de objetos y gestos utilizados realmente” (109).

En el entramado de tantos medios y disciplinas, ¿qué sería lo eminentemente teatral? Para Artaud, el teatro sería resonancia de un drama central que está fundamentado en las “infinitas posibilidades de conflicto, el asombroso número de fuerzas que [se] opone y anima entre materia y espíritu, idea y forma, concreto y abstracto para fundir las apariencias en una misma expresión” (45-46). Dicho conflicto se expresa en términos musicales: “El núcleo secreto que anima al teatro en el espacio es la disonancia, la dispersión de los timbres y la ruptura dialéctica de la expresión” (99). El uso de metáforas musicales ofrece a Artaud una alternativa para fugarse del dominio de la “literatura teatral” y sus formas de escritura que limitan el contenido de la escena.

Se deberán buscar, además, nuevos elementos para inscribir ese lenguaje, ya sea en el registro de la transcripción musical o en alguna forma de lenguaje cifrado [... que] se emplearán como inestimables medios para transcribir voces. (83)

3.1.2.- La enunciación en Artaud.

A pesar de su rechazo por la preeminencia de la palabra en el teatro de su época, Artaud admite una posibilidad teatral de expresividad en la voz humana, que se manifiesta en la enunciación y que, a su gusto, estaba subutilizada por los autores dramáticos de su época:

[...L]as palabras contienen una potencialidad sonora, diferentes modos de proyectarse en las llamadas “entonaciones”. Muchas cosas podrían decirse del valor material de la entonación en el teatro, esa cualidad propia de las palabras de generar una cierta música particular, de acuerdo a cómo se pronuncie. (Artaud 33)

Contra la falsedad estereotipada de la enunciación decimonónica propone usar la palabra de “una manera renovada, excepcional y fuera de lo acostumbrado, restaurando su capacidad potencial de producir estremecimiento físico, fragmentado y distribuido activamente en el espacio, usando las entonaciones de manera plenamente concreta, [...] en definitiva, la consideración del lenguaje en su forma de encantamiento” (40). Este es sin duda el mismo encantamiento que observa Octavio Paz en la génesis del ritmo en la palabra en *El arco y la lira*, que se combina y se amalgama con la danza y la música. Es una música de la palabra (una Voz-Música) que se dirige al inconsciente, y cuyo más alto valor es la materialidad sonora.

Retornemos por un momento a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje; que se relacionen las palabras con aquellos movimientos físicos de los que nacieron, que la propiedad discursiva y lógica de la palabra se rinda ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras se las escuche como simples elementos sonoros prescindiendo de lo que etimológicamente expresan, que sean percibidas en tanto movimiento. (105)

3.1.3.- La musicalidad como subterfugio y la sinestesia

Dado que Artaud difícilmente encontró las condiciones materiales para llevar a cabo el teatro que vislumbraba, halló en las representaciones del Teatro Balinés una forma posible de sus aspiraciones escénicas. En el apartado que dedica a dicho teatro hace una extensa descripción de su experiencia como espectador. La descripción es significativamente imprecisa, pues se ve modificada por el tamiz de la mirada Artaudiana, más cercana a una experiencia mística o alucinación que a una observación objetiva.

El secreto fundamental de Artaud es el haber cometido malentendidos y errores particularmente fructíferos. [...] El Teatro Balinés fue para Artaud lo que una esfera de cristal es para la pitonisa. Logró una representación

totalmente diferente que dormitaba en su interior y ese trabajo que le sugirió el Teatro Balinés nos da la clave de sus grandes posibilidades creativas. (Grotowski 82)

Si bien la perspectiva de Artaud no funciona como testimonio fidedigno del arte de Bali, sí funciona como testimonio de un cambio de paradigma teatral que Artaud ansiaba apasionadamente al grado de trastornar su experiencia como espectador. Resulta notable, entonces, la insistencia en una adjetivación musical para describir estas visiones (las negritas son mías):

A través de tal enigmática conjunción de gestos, acciones y gritos súbitos, a través de evoluciones y giros que no prescindían de porción alguna del espacio escénico, se patentiza el sentido del nuevo lenguaje estructurado en signos y de ninguna manera en palabras. [...] Una forma de arquitectura espiritual, estructurada por una suma de gestos y mímicas, pero asimismo por el poder evocador de un sistema, por la cualidad musical de un movimiento físico, por ese acorde paralelo que se funde exquisitamente en un tono, [...] donde parece que los miembros humanos exudaran ecos, músicas. [...] Nuestro teatro jamás imaginó tal metafísica de gestos sin saber **de qué manera emplear la música con fines dramáticos** tan concretos. (48- 50)

Los “pies que giran”, las “manitas que se mueven”, y la “pautada pulsación de cabezas” en la representación balinesa son para Artaud muestras de un gesto desnudo organizado con “tanto **sentido del tiempo** en medio de ese ritmo de maderas y cajas huecas”, con una “**cohesión de movimientos y sonidos** en amalgama tan acabada [...] que pareciera que los bailarines poseyeran brazos de madera hueca, instrumentos vacíos, vibrantes cajas sonoras”. (57-58) Donde el teatro se expresa como una música de signos visuales y sonoros la música misma se expresa también en su dimensión material, de teatro. Para Artaud el arte Balinés es una expresión de un teatro donde “se ha producido un fenómeno semejante al estado musical para lograr tal puesta en escena donde todo cuanto es concepción del espíritu resulta pretexto, virtualidad, a

través de cuyo doble produjo tal poesía escénica, tal lenguaje del espacio pletórico de cromatismo” (55).

Artaud identifica en esta experiencia una forma posible de su anhelado Teatro de la Crueldad. A pesar de que existen algunos textos teatrales y espectáculos huidizos de este creador (*Los Cenci*, *El chorro de sangre*), sin duda han sido más influyentes sus alucinaciones sobre el arte balinés, pues se encargó de describirlas con una profusión de metáforas e imágenes poéticas y una sensualidad del lenguaje propias de lo irrealizable. Paradójicamente este proyecto utópico inspiró mejor que ningún otro la enorme tentativa del siglo XX por encontrar su lenguaje propiamente teatral y autónomo.

Entre todas estas dimensiones del espectáculo, Artaud observa un orden rector que se encarga de amalgamar la música, la danza y el teatro, “la realización plena de gestos [...] tiene tal sentido de analogía musical que el espíritu se ve confundido y pasa a atribuir la emisión de los sonidos de la orquesta a los movimientos que ejecutan los artistas, y a la inversa”. La sensualidad de su experiencia como espectador produce una *fusión* de los sentidos donde incluso los peinados de las mujeres con perlas iridiscentes y plumas “vibran rítmicamente respondiendo espiritualmente a los sacudimientos del cuerpo” (52). Más adelante, al hablar de los vestuarios, los admira por su composición de “ritmos pintados” (54). Asistimos aquí a un desarrollado sentido de la sinestesia³⁰ en el lenguaje con que describe sus visiones, donde los

³⁰ **Sinestesia.** Del griego *sin*, con; y *aisthesis*, sensación. Figura de pensamiento que consiste en la asociación espontánea entre sensaciones de naturaleza distinta. Ejemplo: «Tuvimos una sabrosa velada». (Navarro 70) **Sinestesia** o *metáfora sinestésica*: Fenómeno de «percepción sensorial simultánea» o de transferencia desde un dominio sensorial a otro. (Barrientos 55)

Deja hablar a mis enojos,

estímulos sensoriales de la vista se confunden y transforman en aquellos del oído y del tacto. La idea de la musicalidad en el Teatro de la Crueldad está sustentada en esta sinestesia:

[En el Teatro de la Crueldad] hay también una noción concreta de la música, donde los sonidos intervienen como personajes, las armonías se acoplan en pares y se pierden en las intervenciones precisas de las palabras. (84)

No se limitará el uso de tales disonancias a la precepción de un único sentido pues las haremos trasladar de sentido en sentido, ir de un color a un sonido, de una palabra a un cromatismo o intensidad de luz, de un desasosegado además a una tonalidad sonora plana, etcétera. (110)

Del mismo modo en que los peinados y los vestidos pueden tener coloraturas rítmicas, también el uso de una música real o grabada presenta una imagen mental y un papel material en la puesta en escena. Las intensidades de colores, luces y sonidos, comparten la vibración, trepidación y repetición de la frase hablada o de un ritmo musical. Cuando los elementos que aparecen en la escena se organizan en una lógica que no es la del lenguaje verbal, cuando el principio de equivalencia sustituye al de la contigüidad y “se encuentra una heterogeneidad en la que cada detalle parece emerger del otro” (*Sinestesia*, en Lehmann 147), hay una sensación de organización musical fundamentada en la fusión entre las visiones y el sonido.

El aparato sensorial humano no tolera fácilmente la ausencia de conexiones; privado de ellas trata de encontrarse a sí mismo, deviene *activo*, fantasea *salvajemente* y se le ocurren similitudes, correlaciones y correspondencias, por muy alejadas que estas se encuentren. (Lehmann 147)

En su libro *Musicofilia*, Oliver Sacks aborda el tema de la sinestesia desde el punto de vista de la neuropsicología. Tras repasar el testimonio de diferentes músicos y

pues que quiere el cielo santo
que *hablen* primero mis *ojos*
con *las lenguas de su llanto* (LOPE DE VEGA)

aficionados que experimentaban asociaciones sinestésicas llega a la conclusión de que las correspondencias entre notas, sabores, sensaciones y colores son enteramente subjetivas y varían de una persona a la otra, “Todo sinestésico posee sus propias correspondencias de color” (210). Mientras el compositor Michael Torke asocia el Re mayor con el color azul, para David Caldwell el Re mayor es rojo bermellón. Mientras algunos asocian timbres con sabores (según Joris-Karl Huysmans el clarinete sabe a curazao, el oboe a kummel y la flauta a crema de menta) otros asocian las distancias entre notas (Segunda menor: ácido, Segunda mayor: amargo, Tercera menor: salado, etcétera). Newton creía que el espectro poseía siete colores discretos, que se correspondían de una manera desconocida pero sencilla con las siete notas de la escala diatónica (Sacks 202), pero está comprobado que cada músico y cada auditor establecen sus escalas de relación de modos singulares y distintos:

Para la mayoría de nosotros, la asociación del color y la música se da a un nivel metafórico. «Igual que» y «como si» son las marcas distintivas de esas metáforas. Pero para algunas personas, una experiencia sensorial puede provocar otra de manera instantánea y automática. Para un verdadero sinestésico, no hay «como si» que valga: sólo una instantánea conjunción de sensaciones. En esto puede participar cualquiera de los sentidos: por ejemplo, una persona puede percibir que las letras o los días de la semana tienen su propio color especial; otro puede percibir que cada color tiene su olor particular, o cada intervalo musical su propio sabor. (Sacks 202)

Sacks explica que gracias a las técnicas actuales de producción de imágenes cerebrales funcionales, han podido notar en los sinestésicos la activación simultánea o coactivación de dos o más zonas sensoriales del córtex cerebral. “La sinestesia parece ir ligada a una activación cruzada, en un grado inusual, entre lo que, en casi todos nosotros, son zonas funcionalmente independientes del córtex sensorial” (219). Esta activación puede deberse a un exceso anatómico de conexiones neuronales en

diferentes zonas del cerebro, que ha sido observada también en primates y otros mamíferos durante el desarrollo del feto. Hay una hipótesis (Daphne Maurer citada en Sacks) que sugiere que los sentidos de los recién nacidos no están diferenciados, sino que se entremezclan en una confusión sinestésica, por lo que todos somos sinestésicos de oído y de color hasta que perdemos las conexiones entre esas dos zonas, más o menos a los tres meses de edad (219).

Sea como sea, la sinestesia como figura retórica o como experiencia neuropsicológica vincula al sonido con el espacio, la música con el teatro, y es un excelente puente que posibilita la comunicación de los distintos lenguajes en el arte teatral y que permite a Antonin Artaud entender la escena desde su musicalidad.

La percepción siempre ha funcionado *dialógicamente*, de modo que los sentidos *responden* a propuestas o demandas del entorno pero, al mismo tiempo, muestran primero una disposición a reunir la diversidad en una textura perceptiva, es decir, a construirla como unidad. (Lehmann 148)

Aquel sistema rector capaz de organizar las infinitas capas del lenguaje material que Artaud imagina para su Teatro de la Crueldad, de ordenar tanto los lenguajes y estímulos visuales como los sonoros y amalgamar así la música con el teatro, no es otra cosa que el ritmo³¹.

³¹ A partir de este tipo de combinaciones sinestésicas Émile Jaques-Dalcroze realiza una tabla de correspondencias entre Música y “Plástica Animada” (danza), que Lilia Sixtos Gaitán nos hace favor de citar en italiano en su tesis *La Musicalidad Escénica en Meyerhold*, que revisaremos más adelante. Obsérvese que para el ritmo no hay otra correspondencia que el ritmo mismo:

MUSICA	PLASTICA ANIMATA
Elevazione del suoni [altura]	Posizione e orientazione del gesti nello spazio
Intensità del suono [volumen]	Dinámismo muscolare
Timbro [timbre]	Diversita nelle forme corporali (sessi)
Durata	Durata
Misura	Misura
Ritmica	Ritmica
Silenzio	Arresti
Melodia	Succezione continue di movimenti isolati

3.1.4.- La respiración, el ritmo ternario y La Conquista de México

En el penúltimo capítulo de *El teatro y su doble*, Artaud imagina una técnica actoral a la que nombra “atletismo afectivo”, similar a las proezas del deportista, pero que no se realiza en el esfuerzo físico, sino en las musculaturas afectivas. Deportista y actor comparten un mismo “foco de sustentación”; mientras en el actor el cuerpo se sostiene de la respiración, en el atleta la respiración se sostiene del cuerpo (113). En este capítulo colocado casi al final de su disertación teórico-poética, Artaud expresa su deseo de encontrar un procedimiento a través de este sistema para terminar con “magias azarasas” y “matar toda poesía que no se apoye en la ciencia” (119).

Artaud postula que el actor sería capaz de ejercer un control técnico de su emocionalidad a partir del control de su respiración. El alma, en su manifestación fisiológica, puede ser reducida a una concurrencia vital de vibraciones. Si el alma se manifiesta a través del cuerpo (de adentro hacia fuera), entonces las modificaciones del cuerpo pueden invocar estados anímicos del alma (de afuera hacia adentro). “La respiración voluntaria incita la respiración espontánea de la vida” (116). El actor estaría entonces en posición de dominar y suscitar emociones a través del ritmo respiratorio:

Comprender el secreto del tiempo de las pasiones —como el *tempo* musical regula el compás armónico— es un aspecto del teatro que nuestro teatro psicológico olvidó por completo. (115)

Contrappunti	Movimenti oppositi
Accordi	Determinazione di gesti associati (o gesti di gruppi)
Succezioni di armonie	Succezioni di movimenti associati (o di movimenti in gruppi)
Fraasi	Fraasi
Costruzione (forma)	Distribuzione dei movimenti nello spazio e nella durata
Orchestrazione (verdi timbro)	Contraste e combinazioni di forme corporee variati (sessi)

Artaud nos propone descubrir el *tempo* de la respiración a través de una supuesta “teoría cabalística” —que ha sido cuestionada por Grotowski (82)— que divide la respiración humana en seis misterios capitales, cada misterio compuesto por una secuencia respiratoria en tres partes. Como ejemplo, Artaud cita “El primero, o gran arcano” que es la secuencia respiratoria de la creación y la describe del siguiente modo.

ANDRÓGINO - MACHO - HEMBRA
EQUILIBRADO -EXPANSIVO - ATRACTIVO
NEUTRO - POSITIVO - NEGATIVO (115)

Más adelante transcribe una lista de seis combinaciones principales de la respiración. Éstas están constituidas por la permutación de tres tipos de aliento que pueden ser “macho o hembra y, con menos frecuencia, andrógino” (116).

NEUTRA MASCULINA FEMENINA
NEUTRA FEMENINA MASCULINA
MASCULINA NEUTRA FEMENINA
FEMENINA NEUTRA MASCULINA
MASCULINA FEMENINA NEUTRA
FEMENINA MASCULINA NEUTRA (116)

Entre los polos negativos y positivos, que nosotros hemos empleado para abstraer el concepto del ritmo en un modelo general en el primer capítulo, Artaud coloca un tercer miembro, síntesis de los otros dos. En *El arco y la lira*, Octavio Paz menciona también este ritmo ternario, posibilidad tácita de todo binarismo:

Yin y Yan para los chinos; ritmo cuaternario para los aztecas; dual para los hebreos. Los griegos conciben el cosmos como lucha y combinación de contrarios. Nuestra cultura está impregnada de ritmos ternarios. Desde la lógica y la religión hasta la política y la medicina parecen regirse por dos elementos que se funden y absorben en una unidad: padre, madre, hijo; tesis, antítesis, síntesis; comedia, drama, tragedia; infierno, purgatorio, cielo. (Paz 60)

Tanto el ritmo cuaternario como el ternario se muestran como potencialidades de la polaridad, ya sea por duplicación o por síntesis. En Artaud, “[e]l tiempo del pensamiento voluntario proyecta un tiempo macho seguido sin mayor transición por otro femenino y prolongado”, mientras que “el tiempo del pensamiento involuntario, e incluso el del no-pensamiento, se manifestará en un cansado aliento femenino que arriba como tibio aire de sótano, húmeda brisa del bosque, y en ese tiempo prolongado exhalamos pesadamente” (117). Lo masculino se relaciona con la contracción muscular y la voluntad. Lo femenino con la liberación y el relajamiento de la voluntad.

Es en este fragmento donde más claramente Artaud parece coquetear con las posibilidades de una metodología de investigación teatral: “El actor labrará así su personalidad, con el afilado instrumento de la respiración” (116), pero los principios formulados en el apartado, así como los lineamientos generales de su teoría, están llenos de “vacíos de información” que han incitado un sinnúmero de tentativas por llevar a escena el sueño Artaudiano.

Su intento de catalogar las respiraciones en lo masculino, lo femenino y lo neutro son simples malentendidos de textos orientales y prácticamente son tan imperceptibles que no se diferencian entre sí. Su estudio de la “Atlética de los sentimientos” presenta algunos chispazos geniales, pero en el trabajo práctico llevaría a gestos estereotipados que servirían para expresar cada uno una sola emoción. (Grotowski 84)

Después de observar las reflexiones sobre el ritmo y la música en *El teatro y su doble* no parece casualidad que uno de las interpretaciones importantes del proyecto Artaudiano venga de la música. Wolfgang Rihm, compositor alemán de finales del siglo XX, toma la sugerencia de representar “La Conquista de México” como primer obra del Teatro de la Crueldad, y la convierte en una ópera dodecafónica de ambiciosos

procedimientos formales. Rihm encuentra en los postulados de Artaud la ambigüedad necesaria para construir una representación musical sin dialogación, sin personajes y sin anécdota, concentrando el núcleo del conflicto en la oposición entre dos fuerzas: Mexicana-Española, Moctezuma-Cortés, Femenina-Masculina.

“Bien” y “mal” ya no son genuinos, legítimos, identificables como tales: son opuestos pero han sido subsumidos en uno y el mismo organismo con diferentes texturas temporales como estructuras/trazos de un solo proceso.

¿Qué significa la palabra sí?
¿Qué significa la palabra no?
¿Qué es femenino?
¿Qué es masculino?
¿Dónde está lo neutral?³² (49-50 [84])

En el libreto que acompaña la grabación en CD, podemos encontrar algunas anotaciones que reflexionan sobre las ambigüedades de *El teatro y su doble*, pero a diferencia de Grotowski, para Wolfgang Rihm estas interrogantes se presentan como la forma más adecuada de un plan general. El compositor explica que a principios de los ochenta estaba interesado en hacer una ópera sobre la conquista para revisar el tema mexicano, que él define como “una tierra de retiro ritual, a la mitad de una desintegración cultural cuyo proceso fue iniciado por fuerzas externas y registrado en

³² El libreto presenta este texto en alemán, seguido de las traducciones en inglés y en francés. Hay entre la versión en inglés y la de francés algunas diferencias, algunos añadidos que se complementan y resultan de gran interés para exponer el trabajo teórico de Rihm. He decidido transcribir la versión en inglés e incluir entre corchetes fragmentos de la versión en francés que permitan cotejar mi traducción. La página entre corchetes es aquella donde aparece la versión francesa:

“Good” and “Bad” are no longer certified, genuine, identifiable as such: they are opposites but have been subsumed into one and the same organism with different temporal textures as structures/traces of a single process.

What is yes? [Que signifie le mot non?]
What is no?
What is female?
What is male?
Where is neutral?

los anales de la historia” (49). Para Rihm las figuras históricas de Cortés y Moctezuma representan la personificación “de una unión de atracción y malentendidos, inteligencia, formaciones de carácter, temor, y dependencia. En otras palabras una relación amorosa. Una guerra de mundos, una guerra a gran escala de emociones a todos niveles. La idea del conflicto entre razas/sexos está ahí, pero no en primer plano”³³ (50 [84]).

La solución que encuentra Rihm es de gran expresividad. La voz humana gobierna la composición, pero no como algo prefabricado, sino como una real fuerza y materia con su propia forma y expresión. Moctezuma es interpretado por una mujer soprano. Un eco femenino de su voz la acompaña siempre que canta (“la canción que es cantada dentro de la canción”). Cortez está conformado por una voz masculina de tenor. Dos declamadores (“una voz similar a los tonos y la respiración del habla”) funcionan como mediador entre las texturas percutidas de los instrumentos musicales y el canto de los amantes.

Lo femenino está asociado con Moctezuma y la cultura mexicana. Lo masculino con Cortez y la cultura medieval. Para Wolfgang Rihm el amor, la guerra, la conjunción de los opuestos es el tercer elemento que posibilita la formulación teórica de los ritmos ternarios a partir de los elementos positivos y negativos, tanto a un nivel metafísico como en el habla.

El problema de la interpretación, de una lengua a otra, produce también un símbolo: la intérprete muda Malinche, que es como un sonido entre

³³ Another level: two historically attested individual figures (Cortez, Montezuma) meet as representative figures, the embodiment of a unión of attraction and misunderstandings, intelligence, character formations, fear and dependence —in short, a relationship. A war of words, a full-scale war of emotions on all levels. The idea of racial warfare is there but not in the foreground; gold is in the foreground, and its ritual. [Nous avons là une illustration de la lutte entre les sexes, mais elle n’occupe pas le premier plan.]

Moctezuma y Cortez, y que Cortez no puede entender más que como *cuerpo*. El aparato del lenguaje, la maquinaria entera de la mecánica lingüística (aliento, garganta, lingual, labial, etc.) recubren el sonido instrumental como una capa acústica. La articulación se vuelve audible como un intento de traducción, el llanto, que es la suma de todas las articulaciones, es traducido nuevamente, dividido en acciones separadas, percibido como un instrumento, como un texto.³⁴ (50, [85])

Lo neutral para Rihm sería aquello que no es ni voz hablada, ni voz cantada sino voz del cuerpo con su real materialidad. Voz-Música.

3.2.- De Artaud a Meyerhold

Meyerhold también imagina una música teatral. Su trabajo se desarrolla en el panorama cultural ruso entre 1900 y 1940, cuando se separa del Teatro de Arte, comandado por Konstantin Stanislavski. Para Meyerhold, “el principio de precisión en la reproducción de la naturaleza” (145) o naturalismo, —que Stanislavski había adoptado del trabajo de la compañía del duque de Sax Meiningen— transforma la escena en una exposición de objetos de época y la representación en una reproducción fotográfica de la realidad que tiende al estatismo, tanto en términos de dirección como en términos actorales. En este sentido es que Meyerhold cuestiona la “verdad” del naturalismo y propone en lugar de ella una convención teatral explícita, *convención consciente*, en la que la fantasía del espectador sea el último eslabón de la creación teatral.

³⁴ The problem of translation, one language to another language, [produit lui-même un symbole: l'interprète muette Malinche, qui est comme un son entre Montezuma et Cortez, et que Cortez ne peut saisir qu'en tant que corps.] the whole machinery of linguistic mechanicals (breath, throat, lingual, labial, etc.) lies over the instrumental sound like an acoustical film. Articulation becomes audible as an attempt at translation, the cry as the sum of all articulations is translated back into the original, divided into separate actions, audible as instrument as text.

En una de muchas analogías musicales, en “Historia y técnica del teatro” Meyerhold compara el Teatro del Arte con una sinfonía que en vez de atender a la melodía principal (el actor y su interpretación) se concentra demasiado en los detalles, en los trucos, en los objetos, en “los juegos de prestidigitación” alterando la “armonía musical del acto”. A través de esta alteración el espectador sólo puede retener las “melodías del acompañamiento mientras el motivo conductor se ha desvanecido” (151).

En su tesis de titulación, Maria Lilia Sixtos Gaitán desarrolla la idea que da título a su trabajo: *La Musicalidad Escénica de Meyerhold*. Del concepto de “partitura” en la teoría meyerholdiana —en el que ahondaremos más adelante— Sixtos infiere una musicalidad escénica al observar la analogía entre tres elementos de la música con tres elementos de la escena: la melodía y el actor, la armonía y los recursos teatrales (espacio, luz, música, color y escenografía) y el ritmo escénico.³⁵ Llama la atención un comentario de Sixtos:

Meyerhold tenía muy clara la ordenación del espectáculo a través de la melodía y la armonía, lo cual no sucedía con el ritmo, ya que para él, música y ritmo eran dos cosas distintas. Nosotros sabemos que el ritmo es parte de ésta, así que no hay que analizarlo como un aspecto ajeno a ella. A pesar de esta confusión que únicamente se da a nivel teórico, la utilización que Meyerhold hace del ritmo en sus espectáculos llega a conformar un estilo personal de una gran sensibilidad y calidad artística. (11)

Debo discrepar con Sixtos Gaitán. De estos tres elementos de la música que Meyerhold incorpora a su teoría escénica, el ritmo es aquel que con más frecuencia utiliza para describir los fenómenos de la escena, sin importar que efectivamente, por momentos

³⁵ Sixtos añade una cita atribuida a Meyerhold “Anotad esta fórmula para nuestro futuro manual: la interpretación del actor es la melodía y la puesta en escena es la armonía”. La cita proviene del libro *Teoría Teatral*. En la edición de los *Textos Teóricos* de Meyerhold, Juan Antonio Hormigón advierte que el libro *Teoría Teatral* contiene textos de sus discípulos atribuidos falsamente a él.

el ritmo aparezca como un valor independiente a la música, lo cual no es ninguna confusión ni a nivel teórico ni a nivel práctico, sino una gran clarividencia. En terminología de Aristóxeno el *ritmo* puede organizar diferentes *sustancias rítmicas*; siendo la música sólo una de ellas, el teatro puede ser organizado rítmicamente como teatro, sin intermediario.

3.2.1.- La melodía wagneriana del actor

En muchos de sus textos teóricos Meyerhold nos deja ver la influencia del pensamiento wagneriano en su propia teoría. Apasionado por la música del compositor alemán, observa que, en la tentativa de conseguir un “teatro sintético” que agrupara drama y música, Wagner introduce un elemento nuevo a la escena. El uso del *leitmotiv* y la *melodía infinita* le permite a Wagner hacer una serie de comentarios orquestales a la situación dramática, contrastando el significado de las palabras con el significado de la música. “La orquesta aparece como un nuevo elemento de la acción teatral” (456), a través de un discurso paralelo al verbal que expresa nuevas dimensiones de sentido para develar lo que está oculto en el conflicto y en los personajes.

Wagner tiene otra particularidad que ninguno de los que hablaron de Wagner señaló, me parece, y en la que recapacité mucho; me refiero al poder para influir en el espectador a través de las ideas asociativas. No soy especialista en este terreno, pero observo la sala y veo que el mayor impacto se logra cuando la interpretación despierta ideas asociativas. A ellas apelamos a través de los distintos métodos interpretativos, de las puestas en escena, de los montajes y demás recursos del espectáculo; todos tienen en cuenta el poder asociativo del hombre. (Meyerhold 451)

Con el objetivo de expresar aquello que escapa al discurso verbal y que llama “diálogo interior”, Meyerhold imagina los movimientos del actor como una melodía paralela —

similar a la de Wagner— capaz de acentuar o contrastar el diálogo, a través de un diseño de los movimientos plásticos *en contrapunto*.

La fantasía del espectador trabaja bajo el impulso de dos impresiones: la visual y la auditiva. La diferencia entre el viejo y el nuevo teatro consiste en el hecho de que en este último **la plástica y la palabra siguen cada una su propio ritmo, a veces sin coincidir**. [...] Puede concederse a una frase una plástica que no corresponde a las palabras, y a otra frase una plástica totalmente coincidente con las palabras, pero esto es tan natural como que en poesía el acento lógico coincida con el acento rítmico. (169-170)

Además de un entendido manejo de las distinciones entre acentos lingüísticos y musicales —que tienen todo que ver con el concepto de ritmo en escena— podemos apreciar que para Meyerhold el primer elemento en que se expresan tales ritmos es en la musicalidad de los movimientos plásticos. Al relacionar el actor con la melodía, Meyerhold nos brinda una clave sobre la importancia de este elemento en el teatro, pues hay que recordar que para la época de actividad el director ruso la melodía era considerada el elemento más destacado de una composición musical.

Es curioso que en 1939, el compositor norteamericano Aaron Copland escribiera que “[e]l dramaturgo crea y desarrolla un personaje de la misma manera, exactamente, que el compositor crea y desarrolla un tema [musical]” (39), y en un capítulo posterior la ponderase como “el hilo conductor que guía al oyente a través de la pieza, desde el mismísimo comienzo hasta el mismísimo final” (69). Para Meyerhold el trabajo del actor es el elemento de mayor importancia en una puesta en escena, y todos los medios del teatro deben ser puestos a su servicio, incluyendo el trabajo del director y del dramaturgo.

El actor, haciendo suya la creación del autor a través del director —con autor y director a sus espaldas— se coloca frente al espectador, revelándole libremente su propia alma y haciendo así más intensa la

interpretación entre los dos elementos principales del teatro: el intérprete y el espectador (165)

Podemos ver aquí prefigurado el binomio fundamental de la teoría teatral de Jerzy Grotowski y Peter Brook. El actor es la pieza más importante del escenario. Por eso, todo lo que le rodea importa en la medida en que ayuda a su labor. Tanto sus posibilidades de movimiento como sus posibilidades de palabra son apreciadas en su dimensión melódica.

El teatro de la Convención, apoyando la dicción y el movimiento de los actores sobre el ritmo, activará el renacimiento de la danza. En este teatro la palabra se transformará fácilmente en un grito melódico, en un silencio melódico. (176)

Hay que recordar que en la relación de los elementos musicales el ritmo siempre precede a la melodía y a la armonía. No existe discrepancia alguna en los tratadistas de Teoría Musical en cuanto al hecho de que el ritmo puede existir sin melodía, pero la melodía no puede existir sin ritmo puesto que éste la subyace al desenvolverse toda melodía en una disposición temporal de las notas musicales. Analicemos entonces los principios de “construcción melódica” de Vsevolod Meyerhold, para acercarnos a sus estrategias de construcción del ritmo.

¿Es posible que el cuerpo, sus líneas, sus movimientos armoniosos no canten por si mismos de igual modo que los sonidos? (Alexander Block en Meyerhold 198)

3.2.2.- Biomecánica

A diferencia de Antonin Artaud, la constante creación artística³⁶ le permite a Meyerhold generar un real sistema metodológico para la investigación del movimiento del cuerpo y su expresividad. Toma como punto de partida las teorías del

³⁶ Una cronología detallada puede encontrarse en la edición de Hormigón (Meyerhold 21-36)

Taylorismo que, en búsqueda de la máxima productividad en menor tiempo, desarrollan un análisis detallado de los movimientos del obrero y jerarquizan cada uno de ellos en cuanto a su función y utilidad. Influido por el pensamiento del materialismo histórico propio de la revolución rusa, Meyerhold extrapola estos conocimientos al sistema corporal del actor, las negritas son mías:

[...E]s indispensable *individualizar los movimientos productivos* que permitan utilizar al máximo todo el tiempo de trabajo. Examinando el de un obrero experto, encontramos en su movimiento: 1) ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos; 2) **ritmo**; 3) determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo; 4) resistencia. Los movimientos fundados sobre estas bases se distinguen por su carácter de danza; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza y en este punto bordea los límites del arte. El espectáculo de un individuo dedicado a trabajar de modo preciso proporciona siempre un cierto placer. (230)

Las afirmaciones: 1) el descanso se introduce en el proceso productivo en forma de intervalos; y 2) el arte asume una función vitalmente necesaria y no sirve de mero pasatiempo, imponen al actor el mismo ahorro de tiempo, ya que un arte, incluido en la reglamentación general del tiempo de trabajo, obtiene un **número determinado de unidades temporales que deben utilizarse al máximo**. [...] El taylorismo en el teatro deberá representar en una hora todo lo que hoy somos capaces de representar en cuatro. (231)

La aplicación en el teatro de estos principios da como resultado la precisión total de los movimientos del actor, que estarían encaminados a una máxima eficacia en la realización de *la idea* artística. Este magisterio técnico sería una estrategia para llegar a la expresividad teatral por vías contrarias a las del naturalismo: Meyerhold compara el sistema de la “visceralidad” con la narcosis, y el de la “reviviscencia” con la hipnosis en donde “la emoción sobrepasa siempre al actor, hasta el extremo de que éste no puede responder de sus propios movimientos” (231). En comparación a ellos, las leyes de la biomecánica logran garantizar el éxito o el fracaso de la interpretación actoral al abordar el problema de afuera hacia adentro, pues parten de la noción de

que “todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos” (232). Se asemeja en este sentido al sistema de Artaud que consideraba que podía moldearse la emotividad a través del control de la respiración, de afuera hacia adentro.

A pesar de este énfasis en el control del cuerpo del intérprete, la teoría de Meyerhold advierte desde el principio que no es un procedimiento puramente formal. Para Meyerhold el actor-acróbata tiene en sí mismo dos personas: $N=A1+A2$, donde A1 es el artista creador que propone las tareas a realizar, posee la facultad de iniciativa y la posición de regulador sobre A2 que es el cuerpo del creador con el que se constituye su obra y “un fenómeno de naturaleza pasiva, [que siempre] es al mismo tiempo algo más que un material; es una dinámica de trabajo que se ha presentado a ejecutar la tarea y que es consciente de ser una máquina” (220). En otras palabras, A1 es una suerte de director interior que organiza el trabajo del cuerpo A2 del actor³⁷.

La posibilidad de suscitar un contenido emocional está dada por aquello que Meyerhold define como *principio de excitabilidad de los reflejos*. Aquellos actores capaces de avivar al máximo esta excitabilidad parecen —aunque no lo sean— actores “interiores”, pues “el poner en movimiento una máquina sobre las bases de «la única ley de la mecánica en todas las manifestaciones de la fuerza» (Leonardo da Vinci), no disminuye un solo instante en el actor la ignición intensiva del combustible en el campo de las sensaciones del material por parte de A2, ya que el regulador A1, está siempre en guardia” (221).

³⁷ “El actor debe ser el director, el incitador, el organizador del material y, al mismo tiempo, el material que debe ser organizado. Quien dispone del material y el material mismo se encuentra en la misma persona.” (Meyerhold 293)

En otras palabras, el hecho de que el cuerpo del actor sea una máquina sujeta a leyes de la mecánica no quiere decir que sea incapaz de expresar emocionalidad interior. Aunque el acercamiento venga desde la forma, no carece de *fondo*. Se trata más bien de un absoluto control de los recursos corporales encaminados a que cada movimiento y gesto expresen sólo aquello que el actor "quiere obligar a captar".

Es muy importante esta relación viva con el contenido, puesto que al final de su vida Meyerhold fue acusado de formalismo por el régimen Stalinista y gran parte de su teoría ha sido adulterada bajo esta visión. Si no atendemos a que la biomecánica contempla lo psicológico tanto como lo fisiológico "entonces las acrobacias y las habilidades de juglar se transforman inevitablemente en bromas superfluas" (222).

En los textos referentes a la teoría biomecánica es destacable la ausencia de una reflexión con respecto a la enunciación vocal. Sabemos que, al igual que ocurre con la orquesta en Wagner, Meyerhold busca que la biomecánica genere una melodía corporal capaz de dar un discurso paralelo al parlamento. Se trata sin duda de un elemento eminentemente teatral y actoral. No obstante, en los discursos pronunciados entre 1929 y 1939, Meyerhold nos hará saber que también la palabra está incluida en sus reflexiones, pero que intencionalmente ha decidido derivarla de sus premisas corporales:

Primero hubo que desentumecer los músculos, construir bien el esqueleto, aprender a caminar rítmicamente, saber levantar la cabeza en el escorzo, [...] La palabra debe estar en tercer lugar: primero el movimiento, después el pensamiento, y ya después, la palabra. (268)

Este gesto de postergación responde también a una confrontación teórica con las metodologías del naturalismo. En comparación con el “enfoque literario” de éste, la metodología meyerholdeana busca explorar “la palabra puesta en práctica”:

No sólo existen las palabras, la palabra va enlazada a una mímica determinada. [...] El actor no puede andar por el escenario como un gramófono. [...] El movimiento antecede a la palabra; la palabra es cosa compleja y el movimiento se produce antes de que se pronuncie la palabra. [...] Nos hemos entrenado de tal forma que ajustamos las palabras al movimiento del actor. (Meyerhold 264- 265)

Nótense las semejanzas con las premisas vocales de Grotowski quien insistía a sus actores en que toda emisión vocal debía provenir de una imagen corporal precisa (por ejemplo, imaginar a un tigre que canta).

3.2.3.- Armonía y música teatral

En la tesis en que estudia la musicalidad escénica de Meyerhold, Sixtos aplica una antigua definición del término de armonía, tomado del estudio sobre los griegos de Werner Jaeger³⁸, para relacionar la *armonía* al manejo de los recursos teatrales (espacio, luz, música, color y escenografía) que contextualizan y sostienen la *melodía* del actor: “La armonía expresa la relación de las partes con el todo.” (Sixtos, 30)

Del latín *harmonia* y este del griego *armonía*; de *ármós*, ajustamiento, combinación. La armonía, como concepto aplicado universalmente a personas o cosas, supone combinación, conveniencia, proporción y correspondencia entre dos o más entidades. Musicalmente, significa lo mismo pero con relación a los sonidos. Llámese armonía, en principio, a la combinación vertical de los sonidos, en oposición al enlace sucesivo que constituye la melodía, o aún, la polifonía, cuando dos o más melodías evolucionan sucesivamente. (Sobrino 38)

³⁸ La nota bibliográfica aparece como Jaeger Werner, *Paideia*, p. 163.

En Teoría Musical, el estudio de la armonía como tal no aparece hasta los tratados del siglo IX y su desarrollo se considera como uno de los “fenómenos más notables de la historia musical” (Copland 71). La armonía sólo se empieza a estudiar como una derivación del proceso del canto polifónico, esto es, la superposición de dos o más melodías vocales que suceden al mismo tiempo. A pesar de que hay ejemplos de polifonías simples en culturas anteriores a la europea-medieval, es en la acumulación de las líneas melódicas que empieza a desarrollarse un interés por la relación entre las notas que suenan sincrónicamente.

En una partitura tradicional la armonía se expresa como agrupaciones de notas relacionadas entre sí en el eje vertical de la partitura. Esto quiere decir que suenan al mismo tiempo. Como ya hemos mencionado, el eje horizontal en la representación gráfica del sonido corresponde a la organización de los elementos con respecto al paso del tiempo —el ritmo—. Sin embargo, es importante notar la relación histórica que hay entre la melodía y la armonía, para entender que, aunque es posible abstraer el contenido armónico de un único suceso como algo “inmóvil” y aislado, la armonía es hija de la melodía, y es susceptible de organizarse en sus sucesiones.

[...L]a disposición de los movimientos escénicos no consiste en revelar en la pieza tal o cual aspecto de la compleja partitura, sino en construir una nueva partitura del movimiento que se ajuste a ella en contrapunto. (Meyerhold, 254)

Para hablar de armonía, contrapunto y monofonía, Aaron Copland usa el término *textura musical*, de uso común en la teoría musical angloparlante, para referir a cualquier aspecto vertical de una estructura musical. En relación al eje horizontal de una partitura, esta verticalidad es equivalente a la simultaneidad de dos o más eventos. Copland distingue tres formas de simultaneidad diferentes entre sí: La

textura monofónica, que consiste en una única línea melódica acompañada de percusiones y algunos tonos de anclaje muy simples; la textura homofónica consistente en una línea melódica principal y un acompañamiento de acordes — armonía en su acepción moderna— que fue “invento” de los primeros compositores de ópera italianos que buscaban una mayor claridad para el texto literario y la emoción dramática (105); y la textura polifónica —contrapunto— consiste en “hebras melódicas separadas e independientes que, juntas, forman armonías” (107), línea contra línea, voz contra voz, punto contra punto, donde cada una de las melodías sigue su propia lógica intercombinada.

Hay dos maneras de considerar una simple sucesión de acordes. O la consideramos contrapuntísticamente, esto es, que cada una de las voces del acorde va a su nota inmediata en el acorde siguiente [conducción de las voces], o la consideramos armónicamente, en cuyo caso no se conserva ninguna idea de voces separadas. [...] El paso revolucionario [del contrapunto a la armonía] se dio al poner todo el énfasis en una sola línea y reducir todos los demás elementos a la condición de meros acordes acompañantes. (105-106)

De entre las tres formas de organización armónica, Meyerhold prefiere aquella propia del estilo renacentista y barroco: el contrapunto. De hecho no hemos encontrado en los textos compilados por Hormigón ningún pasaje en el que Meyerhold hable de “armonía teatral” aunque en un sentido amplio todo contrapunto implique una armonía. Como ya vimos, la polifonía o contrapunto se trata de una técnica musical que evalúa la relación existente entre dos o más voces melódicas que suceden al mismo tiempo. Al manipular líneas melódicas no puede prescindir de la dimensión rítmica: la invención del contrapunto sólo pudo suceder históricamente en la medida en que se desarrolló la música medida, el ritmo regular, que permitía relacionar con precisión las partes de las diferentes voces.

Entre sus observaciones musicales Meyerhold repara en el interés de Wagner por el actor a quien "obliga a vivir como se vive en el teatro dramático" (452), en la idea de Scriabin de crear "un espectáculo en el que se fundieran la música, los sonidos y la luz"³⁹ (453) y en la idea de Prokofiev de un recitativo tan veloz y sin pausa que se acercara completamente al habla hasta el grado de acentuar más las consonantes que las vocales —en su ópera *El Jugador*.

Meyerhold imagina, al igual que Artaud, una forma de "música teatral", que en lugar de restringir su materia a los signos sonoros sea capaz de incorporar todos los sistemas que confluyen en el arte escénico. Prefiere evitar el término de Wagner de "teatro sintético", pues considera que el teatro es ya en esencia sintético y no se trata sino de recuperar el carácter relacional de este arte que desde sus albores ha *incorporado* las técnicas de la danza y de la música para sus propios fines. Meyerhold no se refiere "ni a los teatros de ópera, de drama musical o de comedia musical", se refiere "al teatro dramático, donde un espectáculo no lleva acompañamiento musical" (254), y que no obstante puede estructurarse de manera similar a la forma en que lo hace la música. No basta con sobreponer la música al teatro:

Yo podría hacer la presente exposición con acompañamiento de un piano o de una orquesta, con intermedios musicales para permitir a la concurrencia digerir mis pensamientos. Mis palabras y vuestra presencia no bastarían para hacer de ello una representación teatral. Esta no existe más que por el empleo de medios teatrales específicos. (270)

¿A qué se refiere entonces, cuando aboga por la creación de "espectáculos musicales complicados" para los cuales tanto el director como el actor deberían estar

³⁹ "El intento de Wagner de fusionar música y poesía le queda estrecho a Scriabin, quien para su *Prometeo* no duda en imaginar un sistema de correspondencias luminosas con cada una de las tonalidades. [...] Las dos bases que sustentan, pues, el edificio de Prometeo, la armonía universal y la vibración, conducen al compositor a establecer una novedosa correspondencia entre los sonidos y los colores bajo la forma de "sinestesia" o condición "coloreada"." (Ramos 28)

capacitados en las artes de la música? ¿Cuáles son esos *medios teatrales específicos* que posibilitarían la existencia de una representación teatral *en contrapunto*? Es remarcable que para responder estas preguntas Meyerhold empieza por reconocer que el teatro no es independiente.

[...E]l teatro es aún muy pobre, comparado con otras artes. Estamos asimilando continuamente cosas de otras artes: de la música, pintura, escultura, arquitectura, etc. El teatro todo lo toma de ellas. [...L]o que hacemos es apropiarnos de las leyes que rigen otras ramas del arte, porque en este aspecto no somos independientes. Otra cosa sería si tuviéramos leyes propias, no aplicables a ningún otro arte. Hay que señalar eso. (352)

El procedimiento para encontrar la materia del teatro es diametralmente opuesto a aquel de Brook y Grotowski. Aunque la melodía-actor constituya el elemento principal de toda la maquinaria, para Meyerhold no puede dejarse de lado la enorme complejidad de esa otra “armonía” teatral, compuesta por el resto de los signos del espectáculo, las particularidades del teatro a las que se puede aplicar la teoría musical “con ciertas enmiendas” (368).

La luz debe influir en el espectador como una música. Debe haber **ritmos luminosos**, y la partitura luminosa puede construirse según el principio de la sonata. (334)

Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los **movimientos rítmicos** y toda la «magia» de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala. (271)

Pero a Meyerhold no le basta con imaginar los signos escénicos organizados bajo su forma musical, por momentos también nos da algunos indicios de posibles formaciones donde los signos musicales se expresen también en su dimensión teatral, de espacio y arquitectura.

Necesitamos, sin embargo, que el sonido se produzca a diversas alturas, desde diversos puntos, desde el fondo, desde abajo o desde arriba. Esta es una tarea para vosotros, los arquitectos: debéis construir e inventar mecanismos capaces de transportar a cualquier lugar del teatro cualquier conjunto musical. (243)

En *La conquista de México* de Wolfgang Rihm, la orquesta está dividida en tres secciones. Una toca desde adentro del foso, otra sobre el escenario y la tercera se encuentra distribuida en distintas partes del teatro en “islas sonoras” que generan la música como una escultura, cuando los sonidos confluyen al interior de la sala (Rihm 53). Este tipo de gestos quedarán mejor explicados en el capítulo 4.

3.2.4.- Partitura, organización, forma musical

Como hemos mencionado anteriormente, una de las enmiendas más singulares de la teoría musical aplicada al teatro en Meyerhold es la noción de “partitura teatral”. Las dificultades a las que el actor se enfrenta en el escenario —al componer en contrapunto su melodía corporal y sus parlamentos (polifonía) o al dibujar el trazo de su personaje como una melodía que cante sobre la armonía del resto de los elementos teatrales (homofonía)— hacen necesaria la participación de un organizador (director de escena) que oriente la idea general y “cree la compleja partitura” (249). Hormigón, editor de *Textos teóricos* nos da una nota aclaratoria:

La expresión partitura en boca de Meyerhold es una afirmación terminante que identifica la puesta en escena con el trabajo de composición musical, con todo lo que tiene de conjunción racional de ritmos, tonos, juegos instrumentales variaciones, y ante todo y sobre todo, combinación de notas y compases, y detrás: pura matemática: ciencia. Ese rigor matemático en la composición del espectáculo, se completa con la rigurosa tecnología del actor en su ejecución. (Hormigón, nota a pie de página en Meyerhold 249)

En su libro de conferencias *Silencios*, John Cage define la partitura como una relación fija de las partes que suprime la cualidad de indeterminación de la interpretación, una coordinación de los instrumentos sonoros (37). A través del término partitura Meyerhold apunta la necesidad de un director de escena que sea el organizador del complejo discurso de signos en el arte del espectáculo. El director de escena debe tener la precisión de un compositor musical y los conocimientos estructurales de un ingeniero de la industria. Salvo por una peculiaridad del arte escénico:

Aunque llego al escenario con un plano minuciosamente elaborado de antemano, para instrumentar la partitura necesito la colaboración del actor, el instrumento vivo de mi obra. Las páginas de mis anotaciones de director son parecidas a las notas y símbolos musicales que sirven de acotaciones. El laboratorio de investigación científica que funciona en mi teatro aún no ha logrado la forma de transformar estas notas en libros de dirección, que sean entendidos por todos. (347)

El director debe saber que el instrumento del teatro es el actor, que a diferencia de un instrumento musical, está vivo, es una energía dinámica mutante que además es creador principal de la musicalidad escénica. Tal vez las partituras que imaginaba Meyerhold son más parecidas a aquellas compiladas en el libro *Notaciones*, también de John Cage. Los músicos americanos de mitad de siglo desarrollaron un gran interés por la posibilidad de una partitura incompleta, parcial, sugerente, que dejara el camino abierto a la participación del intérprete en la composición.⁴⁰

3.2.5.- Ritmo

⁴⁰ “[Al componer] Es posible dividir someramente el campo completo de posibilidades e indicar el número concreto de sonidos que se encuentran dentro de estas divisiones, pero se deja elegir al intérprete o montador. En este último caso, el compositor es como el fabricante de una cámara que permite que otro haga la fotografía.” (Cage, *Silencios* 11)

Todas las consideraciones musicales de Meyerhold que hemos mencionado hasta aquí tienen implicaciones rítmicas. En diversos pasajes aparece la idea de ritmo como principio estructural y como valor, de una manera semejante a la de Artaud, Brook y Grotowski, pero se aprecia en este caso un conocimiento más cabal del término. A pesar de ser el más antiguo de los cuatro directores, el concepto de ritmo es en Meyerhold el más completo.

Después, esa famosa definición tan clara para el músico y tan confusa para el actor: hasta ahora choco con actores que utilizan la palabra “ritmo” cuando deberían decir “metro” y viceversa. El actor debe conocer esa rama. En el campo del mimetismo debe estudiar el movimiento de los músculos, distinguir la dirección de la fuerza que produce el movimiento, la tensión, atracción, longitud de camino, velocidad. ¿Qué es el amago en el escenario? ¿Qué quiere decir el ritmo del movimiento? ¿En qué se diferencia el *legato* y el *staccato*? El actor que no hace diferencia entre metro y ritmo no sabrá la diferencia entre *legato* y *staccato*. (251)

Según la nota al pie que nos ofrece Hormigón, “Metro” es la medida del compás y “Ritmo” es un concepto referido a la dinámica de la composición. Regresaremos a esa distinción en el capítulo referente a las partes constitutivas del ritmo (Capítulo 7). Por el momento cabe señalar que, además descubrir el ritmo en los movimientos musculares, la dirección de la fuerza, la tensión, atracción, longitud y velocidad, también define las diferencias rítmicas en términos de articulación⁴¹. “Legato” y “Staccato” son notaciones musicales que se utilizan para indicar un tipo de ataque y son dos formas contrarias de unir las notas en las líneas melódicas de los instrumentos. “En su forma más simplificada, las formas opuestas de articulación son *staccato* (destacado, articulación prominente) y *legato* (delicado, articulación «invisible»). En realidad la articulación envuelve una miríada de aspectos de la voz o

⁴¹ Ver Glosario A

el instrumento que determinan como debe sonar el principio y el final de cada nota” (Fallows 645). Meyerhold parece decirnos que, aunque un pasaje tenga los mismos acentos, velocidad y duraciones, puede ser interpretado con diferentes formas de atacar el movimiento que dan como resultado un cambio sustantivo en la energía del “material melódico”.

Hay otro pasaje en que la extrapolación de la Teoría Musical le permite a Meyerhold describir el ritmo del movimiento escénico con otras variables.

El actor se mueve más de lo normal, porque el arte de la puesta en escena consiste en el cambio de ritmos. Las escenas se montan en base a trozos que contrastan, que se distinguen entre sí. *Allegro* es sustituido por *moderato con brío, largo*, hasta alcanzar *presto y prestissimo*. (302)

En este caso, *Allegro, Moderato con brío, Largo*, etcétera, son notaciones de matices agógicos empleados en las partituras para determinar el *tempo* de un pasaje o sus variaciones. Es interesante notar que antes del siglo XX, se usaban estas notaciones no sólo para implicar una velocidad sino también el carácter anímico que suscitaban. Un bello ejemplo son las notaciones agógicas de Erik Satie, que por encima de sus partituras, en lugar de indicar la velocidad con un *Lento*, prefería escribir *Superstitieusement* (supersticiosamente), y en lugar de un *Presto* optaba por *Comme un rossignol qui aurait mal aux dents* (como un ruiseñor que tiene dolor de muelas), etcétera. Vemos que no es superfluo adjetivar el *tempo* en valores subjetivos. Indica un preocupación en Meyerhold, una vez más, por el ritmo en cuanto energía o huella característica del movimiento.

Además de eso podemos notar en el pasaje antes citado una anomalía: al igual que Peter Brook, para Meyerhold existe un ritmo general de la puesta en escena que consiste en la dinámica de las transiciones. El cambio de ritmos entre escena y escena

también es una forma de organización global que busca estructurar la puesta en escena en su totalidad, y se preocupa por las partes generales en lugar de los detalles. Esta organización holística de los macrosucesos en el espacio total de la obra es el ámbito de la Forma Musical.

Cuando comenzamos a estudiar la forma musical, nos damos cuenta de lo que tiene en común su construcción con la del material teatral; por eso se dice a menudo: espectáculo en tres o cuatro partes. La expresión viene de la música. [...] De esto deriva la armonía, de esto deriva la capacidad de dividir el espectáculo mediante los entreactos, de hacer de un espectáculo de cinco actos uno de cuatro, la capacidad de subdividir las partes, de comprender que la primera parte puede quizá ser más larga porque el espectador no está cansado, mientras que la segunda debe ser más breve y la tercera todavía más breve. Todo esto pertenece al campo de la construcción musical del espectáculo. (287)

Al igual que Peter Brook cuando reconoce en la sucesión de escenas de Shakespeare un “ritmo” del drama, Meyerhold se sorprende en *Boris Godunov*, de Pushkin, del pasaje poco frecuente y el “extraordinario ritmo con que una escena sigue a la otra. No afectan a la vista, sino al oído, como si fuera una sinfonía con diversos movimientos — y no sólo tres o cuatro, sino veinticuatro—, desarrollando cada escena como un tema rítmico.” (340)

La Forma Musical tiene una dimensión rítmica sólo en la medida en que es también una estructura que organiza los eventos en el espacio. La diferencia radicaría en que la forma se encarga de estructurar grandes partes del espectáculo (escenas, actos, transiciones), mientras el ritmo se preocupa por organizar todos los eventos, en detalle, que constituyen tales partes.

En cuanto empezamos a hablar de las leyes temporal y espaciales, vemos la clara necesidad de ser musical, puesto que se trata de controlar el tiempo, de saberse organizar en él y, en consecuencia, hay que ser musical, tener buen oído, saber calcular el tiempo sin mirar el reloj. Hay en esto una especie de ritmo, como si funcionase en escena una especie de metrónomo

dando una orientación sobre la manera de disponer el tiempo, y es necesario en consecuencia el conocimiento del ritmo, el sentido rítmico. (287)

En todos estos matices del concepto está siempre presente la idea de organización, de control, de cálculo y coordinación de elementos. La potencia de los conceptos musicales en Meyerhold es que nos permiten aplicar premisas sonoro-musicales a fenómenos que no son musicales, pues organizan otros signos además de los auditivos. El director se encarga de poner en orden, mediante el ritmo, los elementos de la escena como la luz, los colores, las líneas, la escenografía, incluso la música. El actor por su parte tiene la responsabilidad de controlar el ritmo de sus movimientos y sus palabras, y saber usar el sutil contrapunto de estos dos lenguajes, para transmitir a cabalidad el discurso escénico.

Muchos términos teatrales deben diferenciarse de los términos correspondientes del campo de la música o de la pintura (por ejemplo, el ritmo, la estilización) (333)

A Sixtos Gaitán le parece un “problema teórico” que Meyerhold decida separar de la música el concepto de ritmo. Por nuestra parte creemos que Meyerhold, conocedor del sistema de danza rítmica de Jaques-Dalcroze, era perfectamente consciente que el ritmo es un concepto que no es exclusivo de la música. Aunque la música lo haya desarrollado mejor que ninguna otra disciplina, para Meyerhold el ritmo es un elemento que el teatro, tanto como la danza, debe reclamar por derecho propio.

3.2.6.- Ritmo conométrico y ritmo interno

Durante los años de estudio de la biomecánica, en la década de los veinte, Meyerhold desarrolla un particular gusto por las consideraciones metronómicas, cronométricas y

la “escenometría”. Si juzga que la visceralidad y la reviviscencia son estrategias de narcosis e hipnosis, sin duda su método biomecánico y el control utópico y total del mecanismo humano pueden analogarse con la neurosis. En sus procesos de ensayo, Meyerhold utiliza un cronómetro para determinar la duración exacta que deben tener sus escenas. “Una escena debe durar dos minutos, y si en el momento del espectáculo dura tres, se trata de un error” (297).

La preocupación de Meyerhold por la precisión evoluciona hacia sus escritos finales, como podemos apreciar en la periodización que nos ofrece la edición de Hormigón. En una de sus últimas conferencias fechada el 5 de enero de 1939, nos deja ver la particular cualidad del teatro y del actor, que lo diferencia del cantante de ópera o del instrumentista en el sentido de que, si buscara prefijar las actitudes perdería la sustancia misma del teatro.

Es indispensable ajustarse al cronometraje establecido en los ensayos. [...] Si el monólogo dura siete minutos y quieres cambiar algún matiz, hazlo, pero quédate en los límites de esos siete minutos. [...] El arte del actor en sus principios es un arte de improvisación. Al artista le gusta interpretar trescientas veces el mismo papel porque dice: el espectáculo número trescientos es para mí el primero, porque hallé matices que no había encontrado en el número doscientos noventa y nueve. Siempre buscan y encuentran. Soy partidario de eso. Pero dentro de unos marcos. Marcos de tiempo y de estilo. El estilo general del espectáculo, el **ritmo general del espectáculo** plantea determinadas demandas que no pueden ser soslayadas. (353)

Podemos ver aquí un ejemplo de cómo las analogías musicales encuentran su autonomía al enfrentarse con los signos del lenguaje teatral, con sus leyes particulares que lo vuelven algo más que un contrapunto ordenado de antemano de los signos visuales y auditivos.

Hacia 1935, con el recrudecimiento de las prácticas culturales stalinistas, los artistas herederos de la vanguardia empiezan a ser censurados bajo el argumento de que producen un arte formalista. “Es formalista el artista que desplaza su atención excesivamente del contenido a la forma, violando su carácter unitario” (Meyerhold 332). Esta polémica es importante no sólo para entender un proceso histórico reflejado en el trabajo de Meyerhold, sino también para abarcar cabalmente su teoría donde “además de la forma y del fondo hay un tercer elemento: cómo se entretejen la forma y el fondo” (266). Esto no es trivial con respecto al concepto de ritmo, y el uso de la precisión del metrónomo que es tan cara para la metodología de Meyerhold.

Es peligroso hablar del ritmo interno del espectáculo. Es peligroso dividir el ritmo en interno y externo. Si hablo del “ritmo del espectáculo”, ¿acaso debo precisar que hablo del “ritmo interno”? El ritmo es el ritmo. Se puede tomar en este aspecto estético exterior, para no hablar más. El ritmo es el ritmo, con todas sus particularidades, se expresa hacia fuera, pero va impregnado por dentro de ideas, de lo contrario no es ritmo. (359)

De este párrafo aislado (en ningún otro pasaje se menciona la existencia de un ritmo interno o externo) debemos deducir que el ritmo del espectáculo no está sólo conformado por su apariencia externa, susceptible de ser notada y estandarizada. Toda la precisión que se exige al intérprete en el manejo y la organización del tiempo, no es fatuo virtuosismo, sino que está encaminada a encausar los contenidos emocionales del espectáculo.

[...S]e me ha acusado de formalista, de buscar originalidad en la forma olvidándome del contenido. [...] Al contrario. Todos mis esfuerzos han ido encaminados a la búsqueda de una forma orgánica para el respectivo contenido. Permitan que afirme que a menudo he logrado encontrar esa forma orgánica que se correspondía con el contenido de la obra, pero siempre era mi forma, la forma de Meyerhold. (378)

Es una lástima que la demagogia que el stalinismo utilizó para controlar la situación cultural rusa —y que acusándolo de formalista, legitimó el secuestro, la tortura y el asesinato de Meyerhold— haya permeado en las interpretaciones más superficiales de su teoría que no alcanzan a apreciar la complejidad en la propuesta de estos “ritmos internos” del espectáculo. Es una lástima también que pocos directores de escena se tomen con disciplina y dedicación el consejo de Meyerhold —y de Artaud— de pensar la puesta en escena en términos de la musicalidad y el ritmo del espectáculo.

Capítulo 4

Cage y Schechner: La música como representación

Dentro de los fenómenos de la representación aquellas que en la cultura occidental se designan tradicionalmente como “artes representacionales” [performing arts]⁴² son la música, la danza y el teatro (Schechner 64). La música se ocupa de los sonidos y la danza de los movimientos, y su marco de trabajo goza de una delimitación material lo suficientemente clara como para mirarlas por separado y combinarlas a placer. Muchos se han planteado la pregunta de cuál es esa delimitación de los materiales en el teatro, cual es su “campo”, su sustancia rítmica.

Hoy en día, después de el desarrollo del concepto de “lo representacional” [performativity] la perspectiva que define el teatro como conglomerado de técnicas y disciplinas (Wagner) resulta insuficiente. Dado que música y danza, son también representacionales, en tanto que muestran un hacer, ¿qué distingue el teatro de la representación? Recordemos una vez más que el teatro, en su acepción occidental (griega), surge en un momento histórico mucho posterior al resto de las artes en la historia de las civilizaciones antiguas. Esto sugiere que la primer manifestación de la danza y de la música fue en conjunto, sin diferenciar el teatro, en el sentido en que lo concebían los griegos.⁴³

⁴² Para la traducción del término *performance* al español, sigo el modelo propuesto por Rafael Segovia Albán en la edición del FCE (Ver Segovia).

⁴³ Para contrastar la idea del teatro como un evento tardío vale la pena considerar una observación de Aaron Copland. La música “pura”, que es un fin en sí misma y no tiene conexión con ninguna idea extramusical, la música por la música que se basta a sí misma, el “concierto” propiamente dicho, sólo surgió a través de un largo desarrollo histórico que duró siglos. Antes de la baja edad Media (S. XI-XV) toda la música estaba vinculada a una función dancística y teatral. “[L]a música teatral es, en comparación [con la música de concierto], una cosa perfectamente natural. Sus orígenes se remontan hasta la música ritual primitiva de la tribu salvaje o el canto religioso del drama sacro medieval.” (Copland 199)

Existen infinidad de respuestas a la pregunta sobre la materia de lo teatral. Hemos revisado algunas de estas respuestas en el trabajo de Grotowski, Brook, Artaud y Meyerhold. A continuación me gustaría exponer una perspectiva que puede ayudarnos a entender las singularidades del teatro y su relación con el ritmo.

Retomemos la reflexión sobre el tiempo de Guy Debord, que expusimos en el primer capítulo. Debord imagina que en un primer estado el hombre nómada transita espacios semejantes, repetición de lo mismo. Con el sedentarismo entra al tiempo mítico, tiempo cíclico, cuya imitación ritual dará por resultado el *pie* dancístico y musical. El ritmo de las estaciones es mimado por el ritmo de la labor, que busca la regularidad en la acentuación, la eficiencia en la producción. Para el filósofo francés el tiempo cíclico es el tiempo sin conflicto (81).

Debord explica que, en la medida en que la acumulación de riquezas permite la aparición de una clase organizadora del trabajo social, esta clase no sólo se apropia de la “plusvalía limitada” sino también de la *plusvalía temporal* (81). Sobre la producción repetitiva de la base de la vida social, aparece el *tiempo histórico* que fluye por encima de la comunidad estática. “Es el tiempo de la aventura y de la guerra, en donde los amos de la sociedad cíclica recorren su historia personal; y es igualmente el tiempo que aparece en el choque entre comunidades extranjeras” (81)⁴⁴. En otras palabras, es el tiempo del héroe, de la narratividad. Si el tiempo cíclico es tiempo sin conflicto, el histórico monopoliza para la clase privilegiada “el tiempo irreversible de lo viviente”.

⁴⁴ Podemos asociar esta imagen del tiempo histórico flotando sobre la regularidad del tiempo cíclico con la imagen de una melodía que se construye por encima de un ritmo regular: representación del tiempo humano en tiempo artístico.

Guy Debord asocia el conflicto, esencia de lo dramático, con el tiempo histórico. Mientras que el teatro contiene la representación del tiempo cíclico a través de la organización de gestos (danza) y de sonidos (música), también contiene la representación del tiempo histórico a través del conflicto, la acción dramática, el tiempo irreversible, el cambio. Tal vez es esta la razón por la cual el teatro se ha asociado tan tenazmente con la literatura dramática, dado que en el lenguaje se canalizan con mayor facilidad los rasgos de esta narratividad.

Hemos visto cómo Meyerhold y Artaud utilizan el lenguaje musical para describir los fenómenos rítmicos de la escena, pero también hemos observado cómo la terminología musical requiere de una traducción al lenguaje teatral para poder ser metodológicamente útil.

La pregunta que me interesa para este capítulo es la siguiente: Si el teatro contiene a la música (tiempo cíclico), ¿es posible que la música contenga al teatro (tiempo histórico: acción, conflicto)? ¿De qué manera se expresa éste, no en términos de literatura dramática (por ejemplo, la anécdota de una ópera o la música programática), sino en términos de representación y materialidad dentro de la música? ¿Cómo se manifiesta teatralmente el ritmo fuera de los márgenes del teatro?

4.1.- Teatralidad y música en los *Happenings* de John Cage

En febrero de 1960, el programa de concursos estadounidense “I’ve got a secret” invitó a John Cage —profesor de música de la New School en Nueva York— para dar un concierto de su pieza “Water Walk” durante una transmisión en vivo (Colman, web). Después de una breve plática introductoria en la que se prepara al público para

los procedimientos vanguardistas y poco convencionales que están a punto de presenciarse, John Cage empieza a *representar* la pieza: Pone una batidora sobre las cuerdas del piano, luego las rasga, enciende una grabadora con ruidos de percusiones, dispara un cuete, pone la batidora en una tina de metal con agua, deja escapar vapor de una olla, echa cubos de hielo en un vaso, recoge agua con una jarra y continúa así según una serie de acciones cuyo elemento común es el de producir sonidos. Tales sonidos, como explica el conductor del programa, están perfectamente organizados en el tiempo de la representación gracias a un reloj que Cage sostiene en su mano izquierda. (Ver “John”)

Antes de la *representación*, durante la entrevista introductoria, el conductor del programa le pregunta a John Cage si, seriamente, sin bromas, considera música “lo que están a punto de escuchar”, a lo que el compositor estadounidense responde: “Muy seriamente considero como música la producción de sonidos y, dado que la pieza que van a escuchar produce sonidos, la llamaría música”⁴⁵ (“John”).

Esta fue una de las primeras composiciones de John Cage que más tarde fueron catalogadas como *happenings*. La lista incluye interpretaciones con elementos tomados de la naturaleza (como cactáceas y plumas), percusiones cotidianas (patos de hule, vasos con hielos), y elementos de sonoridades aleatorias (radios sintonizados, grabadoras). Todas ellas comparten la particularidad de que la producción de sonido está íntimamente ligada a la forma de producirlo en la escena, a la acción que genera la sonoridad. Parte de la poética de “Water Walk” es ostensible sólo a través de su

⁴⁵ “Perfectly seriously I consider music the production of sounds, and since in the piece you will hear I produce sounds, I’ll call it music.”

dimensión teatral, pues los signos escapan al campo del oído e incluyen todo lo que el espectador percibe del espacio, los elementos y las acciones de John Cage a través de sus demás sentidos.

Hay una diferencia de calidad entre la ópera, de una tradición que se remonta al espíritu del renacimiento, y estos experimentos musicales. En el caso de John Cage se trata de una incorporación de elementos teatrales *cómo música*, mientras en la ópera se trata, a lo mucho de la incorporación de la música al teatro en dos planos casi siempre separados. Las reflexiones puestas en acción de John Cage desataron una línea de investigación en la música académica que explora los linderos de la teatralidad, de la puesta en escena, y los materiales teatrales de la música⁴⁶. Debido a su configuración sonora, también las conferencias de Cage han sido catalogadas como obras de música/happenings, y una compleja notación que contempla sus recursos formales (uso de negritas y cursivas para cambios de volumen, medición temporal de los versos, simultaneidad de discursos grabados) ha quedado compilada en el libro de escritos *Silence* de 1961, que analizaremos a continuación para acercarnos a la construcción teórica que llevó a John Cage hacia *lo teatral*.

4.1.1.- La música involuntaria del *Theatrum Mundi*

⁴⁶ Por citar algunos casos: Mauricio Kagel tiene un gran número de composiciones en las que experimenta con la idea de partida o lucha sonora entre dos instrumentistas: "En *Match* enfrenta a dos violonchelistas con el percusionista como árbitro" (Ramos 217). Dieter Schnebel experimenta con conciertos para Harley Davidsons, y con recitales vocales en las que el intérprete tiene incorporada una prótesis vocal que permite registrar cada uno de sus articulaciones (*Maulwerke*, para "órganos de articulación y aparatos de reproducción"). Georges Aperghis realiza un extensivo estudio sobre la teatral-musicalidad de la interpretación de textos en su obra *Récitations*, lo mismo que la ópera-parodia-collage de Ligeti, *Le Grand Macabre* "[n]o pretende en absoluto seguir un ideal de teatro hablado, en el que se utilice la música como ingrediente, sino más bien la fusión de acción y música, a modo de encadenamiento de situaciones escénicas autónomas" (Ramos 263). En el campo de la música popular es de gran expresividad simbólica la interpretación que hace Hermento Pascual al estrujar a un cerdo como si fuera un instrumento musical en *Slaves Mass*.

Para el John Cage de 1961 no existe el silencio. A la luz de un experimento en el cual Cage se introduce a una "cámara sorda" (anecoica) absolutamente aislada de sonido y descubre que aún en el más absoluto silencio puede escuchar su sistema nervioso (sonido agudo) y la circulación de su sangre (sonido grave), llega a la conclusión de que la dicotomía sonido-silenció, debe ser reformulada como dicotomía sonido voluntario-sonido involuntario. "El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír." (Cage 8) Esta es la base para una argumentación en la que defiende la autonomía de cada sonido que no *tiene que* relacionarse con los otros por necesidad u obligación.

La teoría de Cage se aproxima a las ideas del budismo zen, oponiendo al sistema racional occidental la noción oriental de que no existe un centro rector alrededor del cual todos los acontecimientos deberían jerarquizarse, sino que cada acontecimiento del universo es el centro. El valor de un sonido está en su existencia misma, "en su realización libre de obstáculos, enérgicamente difundida", manifestada en términos de acción; y no necesariamente está supeditado a un discurso o idea "superior".

La acción relevante es teatral [...], global e intencionalmente sin sentido. El teatro surge constantemente para seguir surgiendo; cada ser humano está en el punto óptimo de su recepción. La respuesta adecuada [...] puede darse con un número cualquiera [...] de sonidos. El mínimo automático [...] es dos. (Cage 14)

¿Hacia dónde nos dirigimos desde aquí? Hacia el Teatro. Ese arte se asemeja a la naturaleza más que la música. Tenemos ojos además de oídos, y es nuestro deber usarlos mientras estemos vivos. (Cage 12)

La música, en tanto separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos, tampoco existe para Cage. El sonido es un suceso. Su existencia tiene una dimensión más allá de

lo sonoro que, de alguna manera, expresa cierto tipo de materialidad que surge “elástica, espontánea, unida de nuevo con un más allá de ese poder que es fluido” (Cage 14). En este sentido para Cage es imperativo que la música sea “una falta de propósito intencionada o un juego sin propósito” (12). El juego es una afirmación de la vida. Se disfruta en su espontaneidad, una vez que “apartamos nuestra mente y nuestros deseos del camino y la dejamos actuar por sí sola.” (12)

La música contemporánea de John Cage busca identificarse con la vida y por eso echa mano de la expresividad posible del aquí y ahora, conducido por la indeterminación. Algunos de sus procedimientos favoritos para componer son el tiro de monedas y dados o la lectura del libro de adivinación china I Ching. Lo que John Cage aprecia de estas operaciones aleatorias es la posibilidad de una música cuyos procesos de escritura “sean indeterminados con respecto a su interpretación” (35).

La renuncia fundamental es hacia aquel sentido de la tradición musical europea de una forma que está “atada a la memoria: temas y temas secundarios; su lucha; su desarrollo; su clímax; la recapitulación (que es la creencia de que podemos ser dueños de nuestra casa)” (111). La ideas del budismo zen de que cada quién lleva su hogar dentro de sí, de que cada punto es un centro y cada momento presenta lo que sucede —el deleite y la comprensión de que no poseemos nada— se traduce en los procedimientos de indeterminación donde las partituras le ofrecen al intérprete un amplio rango de libertad creativa para que pueda desarrollar el pensamiento musical en el presente del concierto, no predeterminado de antemano. “El concepto: principio, centro y propósito vienen de un sentido de ser uno mismo que se separa de lo que considera que es el resto de la vida. [...] Ese pensamiento es un intento de detener la

vida, pues la vida sigue, indiferente a las muertes que son parte de su no principio, no centro, no propósito” (Cage 134). A la relación causa-efecto enfrenta la idea de aquí-ahora. Desde esta perspectiva es cuestionable todo intento por establecer el sonido para no sufrir alteración alguna —partiturarlo.

En la conferencia-concierto “45’ para un orador” Cage sintetiza una lista de los 32 temas fundamentales en su pensamiento artístico. Uno de esos 32 temas lo titula “Teatro (la música como obra de la vida)” (147). La conferencia tiene ciertas particularidades que me gustaría señalar: en primer lugar está escrita en segmentos lingüísticos (versos) organizados en una escala de tiempo que va precisando en qué minuto y segundo debe ser emitida cada frase, de tal manera que la conferencia se dicte en exactamente cuarenta y cinco minutos, mientras en el mismo auditorio se interpreta una pieza de Cage para dos pianos. Además de esto, la escritura impresa echa mano de la letra cursiva y negritas, y explica que la primera implica una interpretación a un volumen menor, mientras la segunda equivale a un mayor volumen. Por último, a lo largo de toda el escrito aparecen textos entre paréntesis que no son otra cosa que acotaciones de acciones a llevar a cabo por Cage mientras habla en el podio (toser, golpear con el puño, silbar tres veces, apoyarse en el codo, etcétera).

El teatro es la única cosa que se parece a lo que es. Esto significa para mí saber con mayor seguridad no lo que creo que es un sonido, sino lo que realmente es, en todos sus detalles acústicos y dejar entonces que el sonido exista, cambiando él mismo dentro del ambiente sonoro cambiante. [...] Si tenemos una actitud protectora ante la palabra “música”, protejámosla y encontremos otra palabra para las demás cosas que entran en el oído. Resulta una pérdida de tiempo preocuparnos por las palabras, los sonidos. Lo que es, es teatro y estamos en él y nos gusta hacerlo. (Cage 190)

En la tentativa de identificar la música con la vida “en todas sus eventualidades”, John Cage encuentra útil la noción de *teatro*. La ambigüedad en el uso del término en los escritos de Cage ha intrigado a Richard Schechner quien se vio impulsado a formularle directamente la pregunta “¿Qué es el teatro?” en una entrevista que cita en *Estudios de la Representación*:

Incluso la no representación —estar sentado en una silla, cruzar la calle, dormir— puede ser convertido en una representación [...]. Si observo lo que sucede en la calle o en las olas del océano, y contemplo estas cosas “como representaciones”, entonces en esa circunstancia lo son. Esto es lo que John Cage quería decir cuando respondió a mi pregunta «qué es el teatro?» con la frase «sólo mire y escuche». De hecho, las representaciones pertenecen en su mayor parte al ojo y al oído. (Schechner 273)

La noción de teatro en la teoría musical de John Cage funciona no en el sentido estricto de la palabra, sino en aquel sentido más amplio del que habla Schechner en *Estudios de la Representación*, análogo a la idea renacentista del *Theatrum Mundi*: “Para la gente que vivía en el *Theatrum Mundi*, la vida cotidiana era teatral, y correlativamente el teatro ofrecía un modelo operativo de cómo se vivía la vida” (Schechner 40). Esta misma idea está presente en el concepto filosófico hindú, también citado por Schechner, de la *Maya-lila* que plantea la existencia como un juego en el que las fronteras que separan lo “real” de la “ilusión”, lo “verdadero” de lo “falso” están moviéndose continuamente y son enteramente permeables: “La noción de que la vida es un juego, un sueño, un deporte, una obra de teatro.” (190) En palabras de John Cage: El teatro tiene lugar todo el tiempo estemos donde estemos y el arte simplemente nos ayuda a convencernos de ello. (174)

4.1.2.- Ruido

Según Cage la introducción de herramientas de azar (monedas, dados, I-Ching) para la toma de decisiones limitan la voluntad del compositor dando paso a fenómenos involuntarios. Estos fenómenos encuentran su símil en la vida, en el no-silencio, que es el ruido. “Evidentemente es cuestión de reunir nuestras acciones intencionadas con las no intencionadas del ambiente. El denominador común es el cero donde late el corazón (nadie tiene intención de hacer circular su propia sangre)” (Cage 80).

Algunos compositores americanos de principios de siglo (Ives y Varese) introdujeron a la composición musical la utilización del ruido como materia sonora⁴⁷. Es a partir de estos trabajos que John Cage desarrolla la categorización del sonido en tres ámbitos: la música, la palabra y el ruido. Mientras que un sonido tiene cuatro características (frecuencia, amplitud, timbre y duración), el silencio (ruido ambiental) tiene solamente duración. “Una estructura musical cero debe ser simplemente un tiempo vacío” (80).

En su libro *Dramaturgy of Sound*, el doctor Mladen Ovadija propone la idea de una *dramaturgia del sonido* para estudiar en el teatro las propuestas que desarrollaron las vanguardias de principio de siglo en materia del lenguaje y cuya repercusión en las postvanguardias de los sesenta, y en el teatro posdramático ha sido poco estudiada. La traducción más común para dramaturgia en el inglés es “playwrighting”. *Dramaturgy* puede ser traducido como “dramaturgismo” o como dramaturgia en un sentido más amplio de “concepción escénica para la realización de un texto dramático” (RAE, web). Según el doctor, dicha dramaturgia “escapa su propia

⁴⁷ Otro ejemplo de esto es el “acorde cluster” de Leo Ornstein, que consiste en pulsar al mismo tiempo tres o más teclas adyacentes en el piano ya sea con el brazo, el puño o la mano, dando como resultado una masa sonora de tonos encimados, más cercano al ruido que a la organización musical. (Ross 147)

raíz lingüística de “drama”, asociada a una disciplina literaria, y la conecta con el puramente material fenómeno del sonido” (Ovadija 3)⁴⁸.

En el capítulo dos de su estudio, Ovadija analiza el papel del ruido en la construcción de esta dramaturgia material-sonora. “En términos prácticos de economía y controlabilidad, el sonido puede ser dividido en tres áreas: el sonido vocal de la comunicación lingüística, regulada por la fonética; el sonido musical, organizado por su composición rítmica y tonal; y el ruido, generalmente una masa auditiva desordenada e ineficiente” (32)⁴⁹. De hecho, tanto la estructura lingüística como la musical son, según Ovadija, formas de organizar ese caos sonoro primordial que es el ruido y en ese sentido implican criterios específicos, no objetivos, de cada cultura. Organizar, seleccionar y jerarquizar el ruido para darle un orden «musical» no es otra cosa que la creación de mundo-lenguaje a partir del caos⁵⁰. La descomposición del lenguaje en fonemas, por ejemplo, es una forma posible de una regresión al ruido en tanto material sonoro. Esta asociada con la onomatopeya y la glosolalia, ampliamente utilizadas por los futuristas italianos y rusos en los primeros años del siglo veinte.

La aparición del ruido en la teoría musical de John Cage es un primer movimiento hacia el *Theatrum Mundi*. Incorporar a la composición musical sonidos que no están codificados por las escalas del fonema o de la altura, supone la entrada de toda la vitalidad sonora de la vida y sus personajes. Este gesto fue ampliamente desarrollado por la “música concreta” de Pierre Schaeffer, inaugurada en 1948, cuyo

⁴⁸ Dramaturgy of sound: a term that escapes its own verbal root “drama”, thought of as a literary discipline, and connects it to a purely material phenomenon of sound.

⁴⁹ In practical terms of economics and controllability, sound can be divided into three areas: the vocal sound of language communication, regulated by phonetics; musical sound, organized by its tonal and rhythmic composition; and noise, generally an unordered, wasteful aural mass.

⁵⁰ Ver *The Political Economy of Music* de Jacques Attali, citado en Ovadija 35

procedimiento fundamental es la introducción de objetos sonoros extraídos del mundo exterior que sustituyen a las notas en la construcción musical (Ramos 144)⁵¹.

Del gesto inicial de Shaeffer de introducir los eventos sonoros del *Theatrum Mundi* a la composición de sonidos grabados, hacía falta solamente un paso para que John Cage decidiera manifestar no sólo el contenido sonoro del *Theatrum Mundi*, sino también su real materialidad (las negritas son de Cage):

¡No solamente notas, ruidos también! ¿Cual es la acción física que tiene lugar al tocar un instrumento? **Sí**— Por ejemplo ahora, mi enfoque propone muy poco: una conferencia sobre música: mi música. Pero no es una conferencia ni es música: es, por necesidad, teatro: ¿Qué, si no? Si yo elijo, como lo hago, música, consigo teatro, **eso**, eso es, consigo eso también. No solamente esto, ambas cosas. (165)

4.1.3.- Espacialización: Localización y Arquitectura

Si el trabajo con el ruido en la música introduce a Cage al ámbito del *Theatrum Mundi*, sus indagaciones en este campo lo llevarán a desarrollar conceptos espaciales de singular importancia para la investigación de la música como representación.

Hay ciertos asuntos prácticos que necesitan ser discutidos y que tienen que ver con la interpretación de la música cuya composición es indeterminada con respecto a su interpretación. Estos asuntos están relacionados con el espacio físico de la actuación. [...] El reconocimiento musical de la necesidad de espacio es tardío con respecto al reconocimiento del espacio por parte de las demás artes, sin mencionar la conciencia científica. Es verdaderamente asombroso que la música como arte haya mantenido a los intérpretes apiñados tan sistemáticamente. Ya es hora de separar a los intérpretes unos de otros para mostrar su reconocimiento musical a la necesidad de espacio, que ya ha sido reconocida por parte de las demás artes [...] Lo que se indica, también es una disposición de los músicos en el espacio. (39-40)

En otra conferencia posterior, el autor señala cómo las obras musicales norteamericanas de la época consideran que cada oyente es fundamental, de modo

⁵¹ Un ejemplo de estos procedimientos puede escucharse en *Symphonie pour un homme seul*, de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, compuesta en 1950.

que las circunstancias físicas de un concierto no contraponen la audiencia a los intérpretes (teatro a la italiana), sino que disponen de estos alrededor o entre aquélla, produciendo una experiencia acústica única para cada par de oídos (53). Algunos años después de esta conferencia (1958) el Teatro Laboratorio de Grotowski y el Performance Group de Schechner empiezan a hacer experimentos semejantes en cuanto a la disposición del espectador y del intérprete. En otros pasajes de *Silence*, John Cage señala también la utilidad e importancia de escoger cuidadosamente el medio arquitectónico en el que se presentará una obra musical.

Además, no hay [En Music for piano 21-52] —y esto puede considerarse una omisión fundamental— ninguna indicación referida a la arquitectura de la habitación donde ha de tocarse la música, ni al emplazamiento (que habitualmente distancia a unos de otros) de los instrumentos que se vayan a utilizar. (61)

Echaremos mano del libro *Musicofilia* para esclarecer cómo funciona el espacio del sonido. Oliver Sacks, en el capítulo dedicado a “la estereofonía” de la percepción, nos relata la historia de un psiquiatra noruego, aficionado a la música, que al perder el oído derecho pierde también la capacidad de recepción emocional al escuchar música. Para explicar este fenómeno, Sacks cita los atributos del sonido catalogados por Daniel Levitin en *This is your Brain on Music*. Levitin estipula que además del tono, timbre, volumen y duración, el sonido tiene dos características más, que por mucho tiempo quedaron desapercibidas.

La primera es la localización espacial: la percepción de qué tan distante y en qué posición está con respecto a nosotros el objeto emisor. Según Oliver Sacks, la capacidad del oído de percibir la localización del sonido —que Cage utiliza en tanto que disposición de los instrumentos— se basa en la capacidad del cerebro de inferir

profundidad y distancia a partir de las disparidades entre lo que transmiten los dos oídos de manera individual. A partir de la diferencia en microsegundos entre el momento en que un sonido alcanza un oído y el momento en que alcanza el otro, el cerebro humano es capaz de juzgar o formar impresiones sobre la distancia y posición de los emisores sonoros a su alrededor.

La segunda característica espacial del sonido es la reverberación, “que surge de las vicisitudes de las ondas sonoras cuando estas rebotan en los objetos y las superficies que nos rodean” (Sacks 179). Está dada por la forma en que las ondas de sonido rebotan en los medios sólidos, y es la cualidad sonora que algunos animales, como los búhos y los murciélagos, emplean para generar un mapa espacial en la oscuridad. La ingeniería acústica ha desarrollado una gran técnica para “hacer cantar” la arquitectura de iglesias y auditorios en donde se presentan las experiencias musicales. De hecho, en la música grabada es muy importante el papel que juega la reverberación para dotar de profundidad a los sonidos. En la sintetización electrónica de sonido muchos parámetros están encaminados a emular estos fenómenos y en la ingeniería de grabación profesional los micrófonos son dispuestos en la sala de tal manera que logren captar la reverberación del espacio. Después de John Cage muchos músicos contemporáneos y artistas sonoros han explorado la posibilidad de “esculpir el sonido” colocando sus instrumentos y bocinas en diferentes posiciones de la habitación en que se recibe el fenómeno, como en el caso de Wolfgan Rihm y su *Conquista de México*, citado en el capítulo anterior.

Vamos a entrar en el campo de la frecuencia y eso no quiere decir que estemos abandonando las notas de las escalas mayor y menor y los modos, pues están en el campo en el que penetramos. Lo mismo puede decirse del

campo de la amplitud, del campo del timbre, del campo de la duración, del campo del espacio. (Cage 229)

4.1.4.- Materialidad y Gesto

Además de la disposición y la arquitectura (ubicación y reverberancia) hay en las obras de Cage una constante reflexión sobre la *plasticidad* (textural, visual) de los materiales que se emplean para producir un sonido. Las composiciones materiales de sus obras tienen cierto grado de analogía con la evolución pictórica de mediados de siglo que partiendo del collage derivarían en el empleo de diversos materiales y texturas que salen del cuadro, hasta finalmente incluir el cuerpo del pintor mismo y del acto de pintar en los albores del *performance*.

En el ensayo que John Cage dedica a Robert Rauschenberg, y en sus colaboraciones multidisciplinares con este pintor, se pueden rastrear algunos grupos de metáforas entre el material de la pintura y el material de la composición musical. De hecho, uno de los inventos más difundidos de John Cage, el piano preparado, implica una preocupación por las singularidades materiales de cada instrumento. Dos pianos diferentes nunca son iguales y el proceso de preparación, en el que se introducen tornillos, monedas, piezas de madera, y demás materiales entre las cuerdas, busca acentuar la dimensión real de cada instrumento como materia.

Los diferentes materiales que existen se sitúan en las siguientes categorías: P significa plásticos, hueso, cristal, etc. M significa metal, C significa caucho, tela, fibra, W significa madera, papel, X significa otros materiales, circunstancias especiales, libre elección, etc. (156)

Para establecer la diferencia entre el suceso vivo de la representación y la simulación de las representaciones mediáticas, Schechner alude a la ampliamente comentada obra de Walter Benjamin *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*. En

dicho ensayo Benjamin aborda el problema de la copia y el original en el ámbito de la fotografía y el cine. Debido a las condiciones de reproductibilidad de estos medios ya no es posible, como en el pasado, distinguir la autenticidad del original de aquella de la copia, la falsificación de la reproducción autorizada. Si no hay un original, no puede haber “presencia” ni “existencia única”, ni tampoco un “aura” en torno a la obra de arte.

La autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que es transmisible desde su inicio, desde su duración material a lo que históricamente testimonia. Dado que el testimonio descansa en la autenticidad, también es socavado por la reproducción [...]. Y lo que resulta realmente disminuido cuando es afectado el testimonio histórico es la autoridad del objeto. Lo que aquí falla se puede resumir en el concepto de aura, diciendo en consecuencia: en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura [...] Al hacer múltiples reproducciones [la técnica] sustituye a una existencia única una pluralidad de copias. (Benjamin 55)

En otro ensayo titulado *Tensiones Auráticas*, Raúl Zegarra Medina revisita la teoría de Walter Benjamin para examinar la cuestión de la reproductibilidad técnica de cara a las experiencias mediáticas del siglo XXI. Para Zegarra Medina las líneas directrices de *La Obra de Arte en la Era de la Reproducción Mecánica* giran en torno a la idea de cómo la aparición de nuevas tecnologías mediáticas transforman y subvierten nuestro mundo y, más importante, nuestra percepción del mundo.

Zegarra enfatiza la relación que establece Benjamin entre el aura y el culto, el ritual mágico-religioso, la presentación-de que pone ante nuestros ojos la realidad de lo no-visible en las artes escénicas: “al actualizar la experiencia en su forma material concreta, la materialidad de la misma no consume el fenómeno, sino que siempre oculta algo de él” (5). Los medios masivos de reproducción técnica en la época de

Benjamin no sólo no pueden emular el aura sino que la anulan o crean una ficticia, de tal modo que el arte reproducido se convierte en “un fenómeno de masas carente de toda implicación metafísica” (5).

Zegarra lee en las ideas Benjaminianas, y particularmente en su pensamiento fragmentario, una invitación a la participación e inventiva del lector. Los espacios vacíos en el discurso de Walter Benjamin —especialmente en el *Libro de los Pasajes*— son para Zegarra una estrategia para propiciar la “colaboración” del interlocutor y sugieren un “tipo de percepción que, en el nuevo contexto, sea capaz de recuperar algo de la experiencia aurática perdida” (11)⁵².

El mismo problema de reproducción que la fotografía y el cine juegan en relación a la pintura aparece en el ámbito del fonógrafo y la reproductibilidad de la música grabada. Es interesante notar que el término “aural” en inglés significa al mismo tiempo lo relativo al “aura” y a aquello que es auditivo.

Es necesario llevar a cabo experimentos golpeando cualquier cosa —cazuelas de latón, cuencos, tuberías de hierro— que caiga en nuestras manos. No sólo golpear, sino frotar, hacer sonidos de cualquier forma posible. En pocas palabras debemos explorar los materiales de la música. (Cage 87)

Si los pasajes fragmentados de Benjamin son un medio para restablecer condiciones auráticas en el campo de la palabra escrita —donde el discurso tiende a ser cerrado y elusivo a la participación— las exploraciones de John Cage con el material del sonido son también una estrategia para acentuar el carácter plenamente físico de la música. Invitan a la participación total no sólo del intérprete, sino también del

⁵² En 2012 el libro de los pasajes fue empleado por el colectivo mexicano Teatro Ojo para dialogar con los pasajes mercantiles del centro histórico de la ciudad de México, demostrando una forma posible de dicha interactividad.

espectador/escucha, y esto queda perfectamente planteado en su obra paradigmática 4'33 en la que el espacio silente de 4 minutos y 33 segundos es en realidad un campo abierto que expone los sonidos involuntarios provenientes de la audiencia.

Un segundo elemento en la teoría de Cage que enfatiza la materialidad del sonido es la gestualidad:

Marcar el tiempo no es necesario. Lo necesario es una mínima indicación de tiempo, obtenida a partir de dirigir la mirada a un reloj o a un director que, por sus acciones, representa a un reloj. [...] Si por el contrario hay un director, que por sus acciones representa a un reloj que no se mueve mecánicamente, sino variablemente, no es posible prever el tiempo, debido al cambiante avance segundo a segundo de las indicaciones del director. Cuando este director [...] lo hace con arreglo a una parte y no a una partitura —con arreglo, en realidad, a su propia parte, no a la del otro— sus acciones se interpretarán con las de los demás músicos del grupo de una forma que no supondrá obstrucción a las mismas. (39-40)

Cage implica en este fragmento que la participación gestual del director en el conjunto de la música podría no estar codificada en función de organizar los elementos que dirige, sino en función de sus propias acciones. Este tipo de participación sugiere, más que una dirección orquestal, una suerte de danza. La idea del ritmo físico y la música física se presentará con mayor claridad en las “Cuatro declaraciones sobre la danza” que Cage dedica a su trabajo en conjunto con el bailarín norteamericano Merce Cunningham.

Suprimidas las prohibiciones, el coreógrafo podrá hacer gran provecho para la danza moderna: la composición simultánea de música y danza. Los materiales de la danza, que ya incluyen el ritmo, requieren tan sólo la adición de sonido para convertirse en un vocabulario rico y completo. El bailarín deberá estar más equipado que el músico para utilizar este vocabulario, pues tiene a su disposición una mayor cantidad de materiales. Algunos bailarines han dado pasos en esta dirección y elaborado acompañamientos simples de percusión. Desafortunadamente, su uso de la percusión no ha sido constructivo. Han seguido el ritmo de sus propios movimientos de baile, acentuándolo y puntuándolo con la percusión, pero no han dado al sonido un papel propio y esencial en la composición. Han

hecho que la música sea idéntica a la danza, pero no que coopere con ella. Cualquiera que sea el método usado para componer, los materiales de la danza pueden extenderse a la organización de los materiales musicales. La forma de la composición música-danza debería ser el resultado de hacer trabajar juntos todos los materiales usados. La música será entonces algo más que un acompañamiento, será parte integral de la danza. (88)

Hemos llegado finalmente al concepto de ritmo en la teoría de John Cage, quien reconoce en este concepto un campo más amplio que el de la música, por ser también parte del material de la danza, de tal forma que la noción de ritmo efectivamente vincula las diferentes disciplinas y les ofrece un puente, un pivote, para entrar en combinación directa y organizarse conjuntamente en el espacio y el tiempo.

4.2.- Teoría sintética de elementos musicales de John Cage

Según la teoría que hemos podido sintetizar en los escritos de John Cage:

- Un sonido tiene cuatro características: frecuencia, amplitud, timbre y duración.
- El silencio (ruido ambiental) tiene solamente duración (80)—estructura de duración (167).

Los sonidos son sucesos en un campo de posibilidades, no sólo en los puntos discretos favorecidos por las convenciones. Que dos o más cosas sucedan al mismo tiempo es lo que establece su relación. Sin duda, cosas que pasan en momentos diferentes están también relacionadas. (157) Cuando aparece más de un sonido en el espacio es posible una relación, las relaciones pueden ser analizadas por los siguientes parámetros:

- Materiales: Los sonidos y silencios de una composición, sus características se miden en términos de frecuencia, amplitud, timbre y duración (35)⁵³.
- Forma: Morfología de una continuidad. Contenido, continuidad de una pieza de música hoy, cuando es necesaria. “Lo que yo estoy llamando poesía a menudo se llama contenido. Yo mismo lo he llamado forma” (159).
- Método: Procedimiento nota por nota. “La serie dodecafónica es un método; método es control de cada nota singular” (124). Modo de controlar la continuidad de cada una de las notas en su relación.
- Estructura: División del todo en partes. Divisibilidad de la música (o cualquier cosa) en partes sucesivas, desde frases a duraciones largas. “Una estructura es como un puente a ninguna parte: cualquiera puede utilizarlo: ruidos o notas, maíz o trigo” (124). “La estructura sin vida está muerta. Pero la Vida sin estructura es in-visible. La pura vida se expresa a sí misma dentro y a través de la estructura” (113). “Un vaso vacío en el que en cualquier momento pueda verterse cualquier cosa” (112).

Por “estructura” Cage entiende la división de un todo en partes; por “método” el procedimiento nota por nota (18). Partir de la estructura hacia el método es la ocupación de la mente (nuestras ideas de orden); partir del método hacia la

⁵³ A estos parámetros corresponden los ejes de la altura, dinámica, tímbrica y agógica — respectivamente— propuestos en el primer capítulo. Faltaría sumarle posición y reverberación para ensanchar la lista de las características tiempo-espaciales del sonido.

estructura es la ocupación del corazón (nuestras acciones espontáneas). La técnica de manipular materiales es, a nivel sensorial, lo que la estructura como disciplina a nivel racional (114).

Superposiciones: El número de cosas que pueden suceder al mismo tiempo (159). Una supuesta Armonía es una relación vertical forzada y abstracta que bloquea la espontánea naturaleza transmisora de cada uno de los sonidos forzados en ella (152). El contrapunto es la misma proposición que la armonía excepto que resulta más insidiosa. Al abandonar el contrapunto se produce la superposición y, por supuesto, un poco de contrapunto tiene lugar por sí mismo (164). La relación entre las cosas que suceden es a la vez espontánea e irreprimible (155)⁵⁴.

Componer, si se trata de escribir notas, es, pues, en realidad, escritura, y cuanto menos pensemos que es pensamiento más se convertirá en lo que es: escritura. (34)

El tiempo (tantos minutos, tantos segundos) es aquello en lo que nosotros y los sonidos sucedemos. Ya sea temprano o tarde: dentro de él. No es cuestión de contar (151). Algo que tiene que ver con el tiempo es esto: medirlo (163). Ritmo=duraciones (15). La medida exacta y la notación de duraciones son en realidad mentales: exactitud imaginaria. Dadas estas circunstancias podemos sentirnos inspirados a alcanzar mayores alturas de control de duración o renunciar del todo a la necesidad de controlarla. (30-31)

Para John Cage la noción de estructura rítmica es la que organiza la escritura. Las paradojas de la contradicción entre control y espontaneidad que se observan en

⁵⁴ Por cierto, Cage conjetura que el número de acciones necesarias que deben ocurrir a la vez en una actividad teatral calculada es cinco, pues la gente brillante disipa con bastante rapidez la perplejidad producida por números más bajos. [173]

las reflexiones de Vsevolod Meyerhold, Grotowski y Peter Brook encuentran eco en las premisas músico-teatrales de John Cage. Todos los conceptos aquí propuestos pueden utilizarse para repensar el teatro-como-música con la ventaja añadida de que para John Cage todos los sonidos del *Theatrum Mundi* pueden ser organizados por la forma y la estructura rítmica.

4.3.- Ritmo: entre la *gracia* y la *estructura*

Estos planteamientos ponen en tela de juicio cualquier intento de organización jerarquizante y el ritmo para Cage deja de ser solamente una cuestión de motivo, repetición y variación:

[E]l ritmo no es otra cosa que las relaciones entre las longitudes de tiempo. La medida es literalmente medida —nada más, por ejemplo, que la pulgada de una regla—, permitiendo así la existencia de cualquier duración, cualquier relación de amplitud (compás, acento) cualquier silencio. Entonces, cuestiones tales como los acentos a tiempo o fuera de éste, recurrentes regularmente o no, pulsación con o sin acento, constante o no, duraciones concebidas según el motivo (estáticas o variables), son asuntos de uso formal (expresivo) o, si lo pensamos bien, para ser considerados como material (en su aspecto “textural”) o como método útil. Otras longitudes temporales, como lo que dura un incendio o la interpretación de una pieza de música, ocurren accidental o libremente sin el reconocimiento explícito de un orden que lo abarque todo, pero, sin embargo, necesariamente dentro de ese orden. Las coincidencias de estos sucesos libres con puntos de tiempo estructurales tienen un carácter especialmente luminoso, por que la naturaleza paradójica de la verdad se hace en esos momentos evidente. Las cesuras, por otra parte, son expresión de la independencia (accidental o deseada) de la libertad con respecto a la ley, de la ley con respecto a la libertad. (64-65)

En su ensayo “Gracia y claridad”, contenido en *Silencios*, John Cage hace una apreciación sobre la danza contemporánea que esclarece esta relación entre estructura y sucesos que tiene por resultado el ritmo. En el ballet Cage encuentra valiosa la claridad de su *estructura rítmica*: “las frases empiezan y acaban de tal forma

que cualquier persona en la sala sabe cuándo empiezan y acaban, y respira al compás”. Al igual que en el ballet, para Cage cualquiera de las artes del tiempo —danza, música o poema— ocupa una extensión temporal, y la manera en la que se divide en partes más largas y luego en frases (de la estructura a la forma) o su construcción a partir de frases para formar partes más largas (de la forma a la estructura) es la verdadera “estructura vital de la obra”. La fraseología de una pieza es lo que permite que el receptor “respire con ella”. (91)

El denominador común de las “plenamente desarrolladas” artes del tiempo es la estructura rítmica, que aporta una claridad fría, matemática, inhumana pero básica y directa. La “gracia” es su complemento y significa el juego con y contra la claridad de la estructura rítmica. “Las dos están siempre juntas, presentes constante y vivíficamente opuestas entre sí” en las artes del tiempo (91). En poesía, esto se expresa en el conflicto entre la ley del verso y la libertad del lenguaje donde ambas son incesantemente violadas por el propósito de afectarse mutuamente.

El ritmo, para John Cage, es el resultado de la observancia o desobediencia con que la gracia fluye sobre las leyes de la estructura rítmica. Es en esta relación donde se podría conseguir “una teoría, común y universal, sobre lo que es bello en un arte del tiempo” (91): Una teoría sobre el ritmo en las artes en general, y en el teatro en particular.

4.4.- Schechner y la representación

Hemos citado algunos de los elementos teóricos que Richard Schechner expone en su libro *Estudios de la Representación: una Introducción* con la finalidad de analizar el

comportamiento teatral del ritmo en la obra de Cage. Para Schechner “cualquier acto que esté contenido en un marco, presentado, resaltado o desplegado es una representación” (23) e incluso las actividades de la vida diaria que no pretenden mostrarse pueden ser analizadas “como una representación” para encontrar “conductas restablecidas” que son acciones físicas, verbales o virtuales que han sido preparadas y ensayadas, a veces de forma inconsciente.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett propone que estudiar la representación como un arte que carece de un medio distintivo (y por lo tanto utiliza cualquier medio y todos los medios) requiere atención a todas las modalidades que hay en juego — música, danza, artes plásticas, teatro, literatura y cine—. Por esta y por otras razones, los estudios sobre la representación [*performance studies*] están mejor equipados para lidiar con la mayor parte de las expresiones artísticas del mundo, que han sintetizado, o integrado de alguna otra forma el movimiento, el sonido, el lenguaje hablado, la narrativa y los objetos. “La presencia, el carácter vivo, la intervención, el suceso son [...] las cuestiones que conforman el corazón de nuestro tema disciplinario” (Kirshenblatt-Gimblett, citada en Schechner 25).

Basados en las numerosas definiciones y acepciones que la palabra *performance* tiene en inglés, los *performance studies* abarcan un campo de estudio relacional complejo y amplio lo que les aporta una ventaja teórica para el entendimiento de los fenómenos de la representación, pero que también, como reconoce Schechner, implica un problema metodológico en el trabajo de distinguir los objetos de estudio.

Este problema sale a la luz al analizar el tema del ritmo teatral. Schechner critica la teoría de los antropólogos de Cambridge —a la que hemos aludido al principio del capítulo— que propone el teatro griego antiguo como una derivación “evolucionada” del ritual. Para Schechner el “ritual primal” y el teatro se relacionan de manera circular en desplazamientos e intercambios entre las características de uno y de otro, y “en cualquier momento dado de los tiempos, en cada lugar del mundo y en todas las culturas, la gente ha realizado danzas, música y teatro” (139). Al equiparar las tres disciplinas, y admitir su uso combinatorio, el riesgo de los estudios de la representación es el de sugerir que están integradas, en cuyo caso, ¿qué distinguiría la representacionalidad [*performativity*] del trabajo de Cage de aquella que realiza un conductor de orquesta al organizar la energía de los concertistas, o la simple presencia de un músico tocando frente a nosotros sin ninguna otra intención? Mientras que entender la representación como un conjunto de medios y disciplinas permite un estudio global de los eventos, dividir las áreas de estudio permite un entendimiento cabal de sus particularidades.

Al revisar los *happenings* de John Cage es claro que un sentido de la teatralidad ha sido acentuado. El gesto performático de Cage contiene la paradoja de los *Estudios de la Representación*, pues al ofrecernos una experiencia liminal entre la música y la acción renueva la pertinencia de la pregunta: ¿qué es el teatro, y qué lo diferencia del ritual, en tanto cúmulo de representaciones? ¿Qué materiales acentúan el carácter teatral de, por ejemplo, una representación musical o dancística? ¿Por qué atender a estas danzas o músicas teatralizadas, si en su estado natural ya son una forma de representación que se sostiene artísticamente?

4.5.- Ficción

En el segundo capítulo de *Estudios de la Representación* Schechner nos advierte que al emplear la palabra teatro se refiere a ella en su sentido más amplio de *Theatrum Mundi*, *Mana-laya*, vida-teatro. Esta acepción le permite a Schechner fluir entre todos los estratos de la representación, pero no nos permite a nosotros discernir los recursos expresivos propios del teatro que difieren de aquellos de la música y de la danza. Sin embargo, hay algunos atributos que Schechner utiliza recurrentemente para hablar del teatro, y que nos dejan inferir el carácter de sus materiales. El primero de ellos es el concepto de ficción, asociado al concepto de ilusión. Para el *Mana-laya* de la filosofía hindú la ilusión es propia de toda la existencia. La palabra ficción, por su parte, sugiere un nivel separado de la realidad, al que se accede a través del juego.

El que se llame a una representación específica “ritual” o “teatro” depende sobre todo del contexto y de la función. [...] El propósito es el factor más importante que determina si una representación es ritual o no lo es. Si el propósito es llevar a efecto un cambio, entonces [los Resultados, el Vínculo con el/los Otro(s) trascendente(s), el Tiempo intemporal-eterno presente, el Ejecutante poseído, en trance, el Virtuosismo subempleado, la Posible transformación del yo, el Público participante y la Creatividad colectiva] también estarán presentes, y la representación es un ritual. Pero si el propósito de la representación consiste sobre todo en brindar placer, hacer alarde, ser hermoso o pasar el tiempo, entonces la representación es entretenimiento. El hecho es que ninguna representación es pura eficacia o puro entretenimiento. (Schechner 137)

Para Victor Turner, antropólogo colaborador de Schechner citado en el libro, el ritual implica una experiencia liminal en la que el sujeto es sometido a una transformación que cambia de manera permanente la identidad de la gente, y tiene un carácter obligatorio en una sociedad. El teatro, en tanto juego, es un ritual liminoide que causa

un cambio temporal y funciona como un “transporte” transitorio del individuo hacia otro estado, para volver a su estado anterior. (Schechner 123)

El teatro como arte escénica presenta las siguientes características en contraste con el ritual: Se hace por gusto, Se enfoca en el Tiempo histórico y/o el ahora, El actor es autoconsciente y tiene control de sí, La transformación del yo es transitoria, El público no “participa”, sólo observa y Se propicia la creatividad individual sobre la colectiva (Schechner 137).

Schechner observa que en las experiencias representacionales tanto las características del ritual como las de las artes escénicas se relacionan dinámicamente, de tal manera que muchas veces un evento teatral comparte características tanto del juego como del ritual.

4.6.- El personaje y la otredad

Vinculando diferentes pasajes podemos concluir que la ficción es un mundo creado, de carácter transitorio, para jugar artísticamente dentro de sus límites, y está relacionada con otro concepto clave para entender las particularidades del teatro, especialmente en su relación con la música y la danza: *la otredad*. La ficción implica salir de uno mismo para entrar en contacto con otra individualidad que no es la mía: una *otra cosa* que puede ser tanto un personaje, como una fuerza divina, como una dimensión paralela de mi propia personalidad.

Este desplazamiento se da a partir de la *mímesis* y la *personificación*. Schechner explica que la *mimesis* es una palabra griega que significa “imitación”, acuñada por Aristóteles en su *Poética* para definir la tragedia griega como una “mímesis de una

praxis” (una acción). No se trata simplemente de una emulación, sino de una forma de aprender sobre la verdadera realidad “inherente” de cada ser mediante la imitación de sus acciones y la línea lógica de consecuencias que deriva de dichas acciones. Una forma de aprehender las historias del otro *jugando* a realizarlas. El concepto de *personificación* es un poco más huido. Se relaciona con persona y con personaje, con identidad y con máscara. Es la posibilidad de cambiar de identidad al cambiar de máscara de forma provisional.

En suma, a través de la personificación y de la mimesis, el ser humano cambia transitoriamente de identidad, y se ve en una situación en la que puede jugar otra individualidad que no es la suya dentro de un marco de representación. Schechner afirma que “[l]a actuación es una subcategoría de la representación” (281), y expone dos formas de clasificarla que nos serán de gran utilidad para demostrar que es precisamente *actuar* la materia del teatro.

La primera divide los tipos de actuación en cinco categorías: realista, brechtiana, codificada, en estado de transe y la actuación de máscaras y títeres (objetos escénicos). Esta categorización está dada en función del grado de congruencia de la representación con la vida cotidiana, el tipo de acciones presentadas, el estado de ánimo de los intérpretes y la importancia de los objetos escénicos (283).

En la actuación realista el comportamiento escénico se basa en la vida diaria. En el extremo opuesto está la actuación codificada en la que el intérprete usa una serie de convenciones y detalles fijados por la tradición, semióticamente sistematizados,

donde los espectadores debe ser capaces de leer el “abecedario” de cada gesto, movimiento, vestuario o melodía.

En la actuación brechtiana el intérprete es capaz de entrar y salir del personaje para juzgarlo desde afuera, evitando la identificación total con ese Otro para poder ejercer una postura crítica ante sus acciones. La representación en trance es lo opuesto a la actuación brechtiana, dado que implica la identificación total con la energía de la otredad, que generalmente, en el trance, se trata de una fuerza divina y trascendental. No hay juicio ante los actos pues el estado de trance es el del abandono y la iluminación.

La actuación de objetos y máscaras marca un tercer eje que se coloca en una categoría aparte. Está relacionada con los elementos de la puesta en escena. Hablaré de esto más adelante.

Por su parte Michael Kirby, citado por Schechner, propone otra categoría complementaria que divide la actuación en cinco posibilidades, según el nivel de personificación, relacionadas en un *continuum*: Representación no matizada, Matriz simbolizada, Actuación recibida, Actuación simple y Actuación compleja.

Actuar significa fingir, simular, representar, personificar. Tal como lo demostraron los *happenings*, no toda representación es actuada. [...] Los intérpretes en los *happenings* tendían por lo general a “ser” nadie o nada que no fueran ellos mismos [...] Hay muchos tipos de representaciones que no emplean la actuación. Muchas piezas de danza, pero en ningún caso todas, podrán caer dentro de esta categoría. [...] Si el intérprete hace algo para simular, representar, personificar, etc. Entonces él o ella está actuando. [...] Se puede decir que la actuación existe en la más pequeña y más simple acción que implique fingimiento. [...] Los diversos grados de representación y de personificación son “colores”, por decirlo así, en el espectro de la representación humana; los artistas pueden usar aquellos colores que prefieran. (Kirby, citado en Schechner 282)

4.6.1.- Representación no matrizada

Significa hacer algo en el escenario que no sea actuar un personaje. El ejemplo que da Schechner es el trabajo del *koken* (técnico de la escena) en el teatro *kabuki* japonés que, al tiempo que se lleva a cabo la representación y ante los ojos de los espectadores, mueve la utilería y ayuda a realizar cambios de vestuario en pleno escenario (281). En la escala de la personificación este es el grado cero. No hay aquí ninguna voluntad consiente por encarnar una otredad, no hay mimesis de las acciones de otro, no hay teatralidad. Sin embargo, es posible que haya representación.

Las acciones que realizan los músicos al interpretar una pieza en una orquesta (el movimiento de los dedos, de los brazos, la concentración en el rostro), son un ejemplo de representación no matrizada. La técnica física no pretende desviar la atención del foco de la representación que es la música misma.

Este tipo de actuación se caracteriza por una neutralidad corporal que busca igualar a cero todos los signos gestuales que puedan distraer la atención de aquello que se representa. Hay sin embargo una gracia —que no es invisible— en la pura efectividad con que se realizan las labores técnicas. ¿Es esta la gracia del atletismo?

4.6.2.- Representación de matriz simbolizada

La representación de matriz simbolizada se manifiesta cuando alguien realiza acciones que pueden ser entendidas por los espectadores como “pertenecientes a” un personaje, aun cuando el intérprete siempre se comporte “como él mismo” (Schechner 281). En la escala de la personificación se trata de representar una faceta de la propia personalidad, un rasgo de la individualidad expuesto en el escenario, de tal manera

que aparece *como* un personaje. Es el tipo de representación que sucede en la mayoría de los performances, actos *fluxus*, y *happenings*, pues al establecer una línea fluida entre el arte y la vida, se pone constantemente en cuestionamiento la noción de individualidad. También es el tipo de representación que aparece con el “efecto de distanciamiento” brechtiano: al alejarse del personaje para dar una visión crítica de sus acciones, el actor pretende ser él mismo.

Schechner explica que “*to perform*” puede entenderse también en relación con: “Ser”, “Hacer”, “Mostrar el hacer” y “Explicar cómo se muestra el hacer”. “Ser” es la existencia en sí misma. “Hacer” es la actividad de todo lo que existe. “Mostrar el hacer” es representar: apuntar hacia, subrayar y desplegar el hacer. “Explicar el mostrar haciendo” es lo que son los estudios sobre representación (58). Este último es un esfuerzo reflexivo en el sentido de que “se refiere a sí mismo”. Bajo esta noción Schechner aprecia que en el distanciamiento brechtiano y en el arte del performance críticamente consciente el esfuerzo reflexivo del arte hacia sí mismo es análogo al “explicar el mostrar haciendo” (59). Esta noción de la personificación amplía sustancialmente el campo en el cual el ritmo puede expresarse teatralmente.

Es en este rubro que podemos ubicar las acciones escénicas de John Cage. En los actos que realiza durante la interpretación de “Water Walk” ocurre la paradoja de la representación de matriz simbolizada, donde, al comportarse como “sí mismo” logra que las acciones se “autorrefieran” poniendo de manifiesto el acto de representar. Hay en Cage un alejamiento brechtiano para mostrar críticamente los mecanismos materiales de su música.

4.6.3.- Representación recibida

Es un comportamiento escénico en el que, a pesar de que el intérprete no hace el intento de encarnar a un personaje, es percibido por los espectadores como parte de la situación de la escena (283). El ejemplo que da Schechner es el de los extras en las películas: llevan un vestuario, pueden decir fragmentos de parlamentos, y el público los ve como parte de la situación de la escena. Pero los extras, en la escala de la personificación, hacen muy poca “actuación de personaje”. Tienen un pie afuera y otro adentro, ya sea por laxitud o por accidente.

Dado que la representación recibida implica un equívoco entre la recepción del espectador y la voluntad caracterizadora del intérprete es muy difícil encontrar un símil en la música. Si un músico no está intentando personificar, es difícil que el espectador lea su accionar como algo más que una ejecución. Quizás el único parangón que se encuentra es la posición ambigua del director de orquesta. Con el propósito de conducir las energías musicales de todo su equipo hacia una misma dirección, traza en el podio una serie de gestos codificados que no están dirigidos al público. Sin embargo, al estar visible para la audiencia, sus gestos influyen en el proceso de recepción y terminan afectando la apreciación musical del espectador. Los poderosos gestos de Mahler al dirigir han quedado perpetuados por las siluetas que de ellos hizo Otto Bohler, demostrando hasta qué grado guiaban la lectura emocional del espectáculo, tanto como la música misma.

4.6.4.- Actuación simple

La actuación simple implica ahora sí, a plena voluntad, la simulación y la personificación: El intérprete simula el habla y el comportamiento del personaje. En este rango es posible la distinción entre la actuación codificada y la realista, puesto que ya hay una voluntad de representar a otro individuo. Ser humano, héroe, animal, dios o alegoría, la otredad se presenta, la teatralidad es patente.

Si en la representación no matizada la neutralidad impera, en la actuación simple todas las formas empiezan a verse afectadas hacia el carácter de ese *otro*. En la canción popular son frecuentes este tipo de “caracterizaciones”. En una representación de la canción “Jeff” de 1964, podemos observar a Jaques Brel dirigiendo las palabras de la canción como un diálogo hacia un punto vacío en el suelo frente a él. Mientras las palabras cantadas piden a Jeff que se levante y deje de llorar, vemos a Jaques Brel hacerle gestos con la mano a un personaje invisible para animarlo. La interpretación no sólo implica la creación del personaje-Brel-borracho de puerto, sino también la creación de su amigo-personaje-imaginario-Jeff, evocado en la escena por sus gestos (Ver “Jaques”). Es conocido que Chavela Vargas incorporó sus dramáticos *rubatos* y sus enérgicas expresiones vocales en un afán de emular el canto de los borrachos descorazonados en las cantinas de México (Ver Chavela). Screaming Jay Hawkings llenaba de nuevos significados el contenido verbal de “I put a spell on you” gracias a su vestuario, que incluía una enorme arracada de hueso atravesando su nariz, pieles de leopardo y la personificación de una especie de pseudo-chamán macabro de ojos desorbitados, con una calavera en la mano, quizás inspirada en Lawrence Olivier y Hamlet (Ver “Screaming”).

4.6.5.- Actuación compleja

Es cuando todas las habilidades físicas, mentales y emocionales del intérprete están comprometidas al máximo y todo el ser está puesto a contribución de la caracterización. La identificación con la otredad es total. Schechner incluye en esta categoría las representaciones teatrales de un alto nivel de compromiso en el que los actores están completamente entregados a la interpretación del personaje.

Si consideramos que la otredad podría ser no sólo un personaje, sino también un espíritu, una fuerza divina, un dios, podemos incluir el estado de trance en esta categoría. Considero que sólo bajo esta óptica es conveniente separar actuación simple de compleja. Aunque el estado de trance extremo es un punto de conciencia en que el cuerpo se entrega totalmente de forma descontrolada, incluyendo convulsiones, escalofríos y desvanecimientos, Schechner explica que existe una forma de “trance ligero” (312) en la que uno puede perderse en la danza, en el alcohol, en las drogas o en la música. Este estado de trance ligero también es llamado *fluidez*.

El término que usó [Mihaly Csikszentmihalyi] para lo que la gente siente cuando su conciencia del mundo exterior desaparece y se fusiona con lo que están haciendo fue “fluidez” [...]. La fluidez se da cuando el jugador se hace uno con el acto de jugar. “La danza me danzaba.” Al mismo tiempo, la fluidez puede ser una extrema conciencia de sí mismo en la que el jugador tiene total control sobre el acto de juego. Estos dos aspectos de la fluidez, aparentemente contrastantes, son esencialmente el mismo. En ambos casos, los límites entre el ser interior psicológico y la actividad realizada [performed] desaparece. (Schechner 165)

La fluidez es el estado en el que la persona está tan involucrada en una actividad que nada más parece importar. Es la sensación de perderse a sí mismo en la acción de tal modo que desaparece toda conciencia de cualquier cosa que no sea la realización de la acción. Es un estado en la que la acción sigue a la acción de acuerdo con una lógica

interna que parece no requerir una intervención consciente por parte del actor, un fluir unificado entre un momento y el siguiente, en el cual se encuentra en control de sus actos y en el que hay poca diferencia entre el sí propio y el entorno, entre el estímulo y la respuesta o entre el pasado, el presente y el futuro. (Csikszentmihalyi, citado en Schechner 164)

Schechner cataloga los estados de trance en tres categorías: de posesión, el extático y el chamánico. Los tres parecen confluir en la experiencia de la fluidez musical donde el verdadero Otro que se posesiona del intérprete (y muy a menudo también de la audiencia) es el espíritu de la música, sea lo que sea éste: dios o demonio, fuerza antigua o perpetuo presente. De hecho, la presencia de músicas y ritmos que la congregación baila y canta es un elemento fundamental para inducir al trance en los rituales sagrados de todas las culturas. No es de extrañar entonces que el trance aparezca en el repertorio de la teatralidad en la música.

Podemos encontrar manifestaciones de este tipo de representación en las improvisaciones en vivo de Keith Jarrett, cuyo cuerpo se contorsiona frente al piano con posiciones de paroxismo, mientras emite melodías y gritos de éxtasis a la par de su improvisación, conectando al máximo con los flujos y lógicas internas que guían su lenguaje musical (Ver "Keith"). En un video que recupera Robert Krulwich para su blog NPR, Glenn Gould es capturado mientras ensaya una fuga de Bach. Famoso por ensayar sus piezas en su imaginación moviendo los dedos sobre un piano imaginario, podemos ver en este video cómo alrededor del minuto 1:57 Gould deja de tocar y va a la ventana mientras sigue canturreando la pieza para después regresar y seguir tocando en un estado de trance. Para Krulwich observar a Gould ante su piano, es algo

como ver a Michael Jordan jugando baloncesto o a Etta James cantando blues; “hay una concentración, un zoom que es tan profundo que se siente especial, como una forma de éxtasis”⁵⁵ (Krulwich).

En sus interpretaciones en vivo del “Hallelujah” de Leonard Cohen, Jeff Buckley muestra esta misma fisonomía de la concentración. Las connotaciones místicas del Aleluya —palabra de júbilo cristiana— se amalgaman en la versión de Cohen con el arrebatado del amor y el desamor. Al observar a Buckley interpretar la pieza —sus ojos cerrados, un pequeño temblor en los labios, un rictus y un parpadear de tristeza metafísica— no es posible discernir un personaje. La piel se pone china porque no hay manera posible de entender la emoción representada como parte de una actuación ensayada, transitoria, fingida o simulada. Sin embargo, en el estado más alto de identificación con el otro, es también una forma de la representación (Ver “Jeff Buckley”).

4.7.- Mise-en-scène

La puesta en escena es un elemento común a todas las formas de representación. En términos estrictos representar rituales no es en medida alguna “actuar” en el sentido teatral. Tampoco lo es un concierto de música, ni un recital de danza. No obstante, todos estos fenómenos de la escena pueden incluir un vestuario, escenografía y practicables, utilería y la participación del público. Schechner define la *mise-en-scène* como “todo lo que se dice y se hace” (302), incluyendo precisamente estos rubros. El ejemplo socorrido, que también esgrime Schechner, es el del ritual católico en el que el

⁵⁵ “[...] there's a concentration, a zoning in, that's so deep it feels special, like a kind of ecstasy.”

sacerdote lleva una vestimenta especial, utiliza el espacio, los “implementos” de la misa e interactúa con la procesión.

En este contexto es muy interesante traer a colación la propuesta de Sixtos Gaitán con respecto a la armonía y la melodía en el teatro de Meyerhold. En el ámbito de las “superposiciones” de Cage, de los sucesos sincrónicos que ocurren al mismo tiempo, la teoría musical distingue dos recursos expresivos que están íntimamente relacionados, pero que es posible diferenciar. La polifonía-contrapunto y la heterofonía-armonía son ambas formas de superposición compleja de elementos sonoros. El contrapunto se distingue porque relaciona dos o más líneas melódicas, mientras la armonía brinda un contexto sobre el cual sucede una melodía principal, soportada y resignificada por este contexto. Aunque hoy en día la cuestión de qué es una melodía y qué no lo es está sujeta a la opinión personal y toda postura es rebatible, la ecuación de Meyerhold de melodía=personaje nos es muy cara en la difícil tarea de definir lo teatral del ritmo en la puesta en escena.

Si, como propone Brook y Grotowski, lo esencial del teatro es la actuación, entonces la esencia del teatro es la capacidad de personificación. Cuando Meyerhold sugiere que organicemos los elementos escénicos “en contrapunto”, está implicando que la personificación puede estar en el actor tanto como en otro elemento de la puesta en escena. La categoría de Schechner concerniente a la actuación de objetos escénicos —máscaras y títeres— es el ejemplo más evidente de este fenómeno. La utilería es susceptible de personificar *algo* (personaje, energía divina, parte del yo) cuando es manipulada con tal intención en el escenario. Las melodías también pueden

llegar a representar un personaje y el mejor ejemplo de esto son los famosos leitmotiv de la pieza de Prokofiev, *Pedro y el Lobo*.

Queremos sugerir aquí que cada uno de los elementos de la puesta en escena (vestuario, utilería, iluminación y escenografía) puede leerse teatralmente dependiendo de su grado de personificación. Cuando estos elementos no representan un personaje (“contrapunto” con respecto a la actuación) y sólo están funcionando para brindar un contexto (“armonía” con respecto a la actuación), el resultado es espectacular. El uso de la iluminación en la música pop tiene este papel, puede considerarse un fenómeno espectacular de la música, pero no es clara su función estrictamente teatral, a menos que ejerza un comentario emotivo específico capaz de personificar una energía, un comentario que entre en “contrapunto”, una narrativa.

En un concierto registrado en vivo en el documental *Astronauta Libertado*, observamos a Tom Zé con un impermeable amarillo y un casco de construcción verde. A su izquierda está Daniel Maia con un impermeable azul y un casco amarillo. Cada uno sostiene un martillo en la mano derecha con el que percuten un ritmo regular sobre el casco del otro. Mientras golpean Tom Zé canta “El Brasil verde golpea al Brasil amarillo”, seguido de Maia: “El Brasil verde sofoca al Brasil amarillo”, seguido de Tom Zé: “El Brasil verde jode al Brasil amarillo”, y así sucesivamente. (Ver *Tom Zé*)

Los martillos, cascos e impermeables de color empleados por Tom Zé, que jugarían habitualmente el rol secundario de la utilería y el vestuario, pasan a un primer plano al personificar la entidad político-cultural que es Brasil, representada por los colores de su bandera. Este es un claro ejemplo de cómo en la música los elementos de la puesta en escena pueden componer teatralmente “en contrapunto”.

Bajo la filosofía de John Cage no haría falta remarcar a este grado la personificación dado que todo sonido tendría la misma importancia, todo elemento sería un centro y aún el más leve acento, el más leve signo, sería un “personaje” —los vestuarios de Madonna, Beyoncé, Katty Perry. Creemos que para que efectivamente cada elemento sea leído como la personificación de un *algo*, debe haber un metamensaje⁵⁶, como la actitud de Cage y su explicación previa a “Water Walk”, que nos advierta: “esto es un signo, es un personaje, es un centro”. Siempre hace falta un procedimiento específico que active en el espectador la conciencia del eje teatral, de otra manera estamos ante la representación espectacular, dancística y musical.

En cuanto a la relación con el público, ¿hay una forma que sea teatral por excelencia? ¿Todas las formas de relación con el público son teatrales? ¿Todas las formas de relación con el público son más bien representacionales y no privativas del teatro? ¿Tratar al público como un personaje es más teatral que tratarlo como un individuo con identidad “real”? ¿Es posible no tratar al público, cuando menos, como una energía en “contrapunto” con la escena?

Todas estas interrogantes escapan a los límites de este ensayo. Sin embargo la relación con el público es una característica muy especial —y muy distinta a las demás— de la puesta en escena, que le da su carácter convivial y *aurático*, de presencia material, gracias al cual las artes escénicas se distinguen de otras representaciones, como el cine, la televisión, el disco grabado o la literatura, donde la presencia del cuerpo “devalúa su aquí y ahora” por gracia de la reproductibilidad técnica (Benjamin 54).

⁵⁶ “Un mensaje que se refiere a sí mismo. Por ejemplo, un mensaje que dice: «Esto es un mensaje».” (Schechner 113)

4.8.- El ritmo teatral de la representación

Para la teoría de la representación las primeras representaciones son tan antiguas como la Música y la Danza, en su forma de ritual. Si no se trata de teatro, propiamente dicho, sí se trata de teatralidad, como lo explica Jean Pierre Montelle:

La teatralidad halla su primera evidencia tangible en las profundas cavernas del Paleolítico Superior, hace al menos 17,000 años. [...] El uso en el Pleistoceno de cuevas y de iconografía puede encontrarse en América, Europa, Australia, China, India, Asia Central y Oriente Medio. Este fenómeno mundial contribuye a confirmar el surgimiento y la ubicuidad de la teatralidad a escala mundial [...] El innegable sentido de *mise-en-scène* y el grado de planeación indican que la caverna era un lugar sofisticado en el que se exploraba, se explicaba, se contenía la otredad. (Montelle, citado en Schechner 103)

Mucho antes de la “conciencia histórica” del tiempo que propone Debord, mucho antes de la odisea del Héroe (Gilgamesh, 2500-2000 A.C.), antes del personaje, ya existe la representación de la otredad. La ritualización de comportamientos puede observarse, incluso, en los animales. Los insectos presentan conductas rítmicas de apareamiento, precodificadas genéticamente. Los mamíferos superiores pueden, además, aportar cierto grado de improvisación en la “exhibiciones de estados de ánimo” de conductas rituales. Los primates no humanos alcanzan ritualizaciones de complejidad mucho mayor y formas bastante parecidas a las expresiones del teatro (Schechner 104-111). En las acciones de masas, incluidas las de los seres humanos, la expresión individual y libre es desalentada para reemplazarse con acciones y cantos repetitivos, exagerados y rítmicamente coordinados. La diferencia entre el ritmo de los animales y el ritmo humano es la capacidad de simbolización. Mientras en los animales las actitudes rítmicas rituales están orientadas a garantizar la comunicación de estados biológicos

(seducción o agresión), en los seres humanos el ritmo puede representar estados emocionales y espirituales complejos.

El ritmo de la representación puede ser analizado con las mismas herramientas que el ritmo de la música. Todo lo que pueda decirse sobre el ritmo de la música es aplicable a los fenómenos de la representación, dado que la acción o inacción producen sonidos y silencios. El mismo pulso juega un papel importantísimo en las condiciones de representación y trance, así como en las conductas biológicas de organización de grupos a gran escala.

No obstante el ritmo de la música y el ritmo del teatro son algo más que el ritmo de la representación. El ritmo de la música es todo aquello que el hombre ha creado, ha imaginado y ha hecho suceder sonoramente en relación al pulso, aún cuando el pulso por sí mismo sea un ritmo musical. No se limita por la escandación o división en partes: es una experiencia energética del tiempo, devenir lleno de significado. El ritmo del teatro tampoco es el pulso cíclico. Es la trayectoria, “el tiempo irreversible de lo viviente” (Debord 81): el proceso, aún cuando sea el proceso de un dios, o de una parte del yo. El ritmo de lo teatral es la forma en que se organiza en el tiempo la mimesis de las acciones de la *otredad*. El desarrollo de un tiempo histórico implica procesos de cambio donde cada uno de los sucesos debe dejar de ser para dar paso a lo siguiente. El conflicto es inherente a la conciencia de su finitud.

4.9.- Conclusiones

Hemos estudiado el acercamiento de John Cage al teatro desde la música. Hemos examinado las relaciones y distinciones que ofrece el concepto de

representacionalidad [performativity] en Richard Schechner en la combinatoria de las artes escénicas. Mientras que la teatralidad en Cage se expresa en cuanto organización del ruido producido por el *Theatrum Mundi*, las categorías de personificación de Richard Schechner nos permiten apreciar cómo dentro de los fenómenos específicamente musicales también pueden expresarse distintos grados de teatralidad. La idea que subyace aquí con respecto al ritmo es que cualquier gesto sonoro contiene en sí una potencia de personificación que puede ser acentuada y manipulada con fines teatrales, y la idea de estructura rítmica de John Cage se ofrece como un esqueleto en el que pueden organizarse no solamente los sonidos, sino también los gestos, las reacciones, las palabras y el conflicto: “Una estructura es como un puente a ninguna parte [...] cualquiera puede utilizarlo: ruidos o notas, maíz o trigo.” (Cage, *Silencios* 124)

Capítulo 5

La representación del ritmo en el cuerpo del intérprete

Estamos de acuerdo con Grotowski y Brook en que la esencia del teatro es el trabajo del actor, en tanto que personificación de una otredad; estamos de acuerdo con Schechner en que un concepto más extendido de esa personificación no sólo permite la lectura de lo teatral en un rango más amplio —en la música, en la danza, en el ritual, en las representaciones cotidianas— sino también una lectura más amplia de lo representacional en el teatro —vanguardias de principios de siglo, avant-garde de los sesenta, teatro posdramático—. La musicalidad en la escena es una estrategia para organizar los elementos teatrales que escapan al discurso verbal y para abordar la escena desde una perspectiva que englobe la multidimensionalidad de la puesta en escena, y en esto estamos de acuerdo con Artaud y Meyerhold.

Entre todos los elementos que confluyen en la construcción escénica, este ensayo busca enfocarse en el actor en tanto cuerpo capaz de personificar, que reúne en sí al bailarín, al actor y al músico. El actual capítulo busca enfocar el problema en el trabajo del intérprete a la luz de un concepto amplio de teatralidad. La noción de cuerpo en el teatro posdramático ofrece un sistema de lectura que nos permite admirar no sólo el ritmo teatral, sino también la teatralidad del ritmo y por esa razón estudiaremos los conceptos que nos ofrece al respecto Hans-Thies Lehmann al cotejar ciertas estrategias de expresión que han extendido las posibilidades del cuerpo en el teatro.

Lehmann, en su ya célebre ensayo *El teatro posdramático*, advierte que los creadores teatrales de la segunda mitad del siglo XX, según una feroz crítica al

totalitarismo, adoptaron formas de expresión fragmentadas, abiertas y desjerarquizadas, donde todos los “signos teatrales” de la escena juegan al mismo nivel sin pretender generar una síntesis (144). Estos signos no deben leerse como *tesis* de un argumento racional, sino que deben ser interpretados como *jeroglíficos* de un sueño a través de una hermenéutica:

Lo esencial en el sueño es la no jerarquía entre imágenes, movimientos y palabras. Los pensamientos oníricos conforman una textura que se asemeja al collage, al montaje y al fragmento, y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados. El sueño es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica, herencia del surrealismo. (Lehmann 146)

Como herramientas para esta hermenéutica Lehmann propone criterios de descripción y categorías que tengan por objetivo *acompañar la mirada* —y no hacer una *lista descriptiva*— de los rasgos estilísticos del *teatro posdramático* o, “formulado de un modo más técnico, sobre su tratamiento de los signos teatrales” (143). Entre otros criterios, de la mano del giro del teatro hacia la representación, la idea del *actor* como eje es remplazada por la idea del *cuerpo* como eje. “En el teatro posdramático, por encima del logos, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo” (256).

Lehmann explica cómo en el teatro moderno de finales del siglo XIX la realidad física del cuerpo era un elemento eminentemente incidental para el teatro y el cuerpo fue entrenado, disciplinado y modelado al servicio del significante. Quedó como una especie de sobre entendido [*sous-entendu*], aunque la atracción que emanaba de los actores, bailarines o cantantes fue siempre un elixir de vida para la realización escénica. El fenómeno del estrellato de algunos intérpretes decimonónicos, por su

belleza o por su gracia es, para Lehmann, uno de los momentos excepcionales en que el cuerpo se ponía al centro (346-347).

En este desplazamiento del actor hacia el cuerpo-del-intérprete en el teatro posdramático los conflictos espirituales del teatro dramático son remplazados por los conflictos materiales. El amor se expresa como sexualidad; la muerte, como dolor y enfermedad; y en suma el fascinante y noble héroe (el momento psicológico) es remplazado por su atractivo personal (es decir, su actividad erótica), en un movimiento que *va de la abstracción a la atracción* (347).

Por otro lado, en su libro *Dramaturgy of Sound*, Mladen Ovadija propone a los estudios teatrales el concepto de “dramaturgia del sonido” como una herramienta útil para poder leer los códigos sonoros del teatro de vanguardia a un nivel material que se aleja de la perspectiva exclusivamente textual:

[L]a inmanencia, fluidez y sensualidad de la voz humana y la expresividad del sonido de la escena —tradicionalmente consideradas secundarias ante la primacía del texto— son elementos esenciales de la representacionalidad [performativity] y dinámicas escénicas que impulsan la dramaturgia en el teatro contemporáneo. Aquí, el sonido revela —o tal vez, más apropiadamente, es— la representación [performance] (3)⁵⁷.

Si se trata de un gesto cada vez más cercano al performance, ¿por qué sigue siendo importante la noción de teatro (posdramático) o dramaturgia (del sonido)? Sostenemos aquí la hipótesis presentada en el capítulo anterior, de que lo que distingue estas formas de representación teatrales de otras prácticas de representación es la relación con la otredad. No obstante, en el teatro contemporáneo

⁵⁷ The immanence, fluidity and sensuality of the human voice and the expressiveness of stage sound — traditionally considered secondary to the primacy of the text— are essential elements of the performativity and scenic dynamics that propel dramaturgy in contemporary theatre. Here, sound reveals -or perhaps more appropriately, is -performance.

esa otredad no se expresa necesariamente en términos de un personaje, sino que se traslada al territorio más amplio del cuerpo. La carga significativa que en el teatro dramático ostenta el personaje, se convierte en la *gracia del cuerpo corporeizador*. “El cuerpo en sí mismo y el proceso de su contemplación se transforman en objeto estético teatral” (Lehman 364). Mientras el proceso dramático ocurre *entre* los cuerpos el proceso posdramático ocurre *en* el cuerpo. Esto quiere decir que el material de la otredad no será más la “caracterización” sino las posibilidades de personificar en el propio cuerpo un otro que está dentro de mí, ese otro que soy yo. Desde las primeras prácticas de distanciamiento existe en potencia este cuestionamiento radical de la propia individualidad al desdoblar su real materia y exponerla como otro, reflejarla, autorreferirla.

Otro de los criterios de análisis que aparecen con los procedimientos del teatro posdramático, según Lehmann, es el del teatro *como* música, no en el sentido del papel evidente de la música y el teatro musical, sino en una idea más profunda de manipular y estructurar meticulosamente todo el espacio sonoro del teatro. “Es sobre todo la música la que manifiesta del modo más contundente aquello más ajeno y opuesto al teatro dramático” (160). Esta relación del sonido de la música con la acción del teatro que John Cage identificaba como el teatro de la música aparece explicada respecto a su manifestación en el texto de Ovadija:

En el teatro, como en la vida, el sonido nace y muere con la acción. La vida transitoria del sonido es esencialmente dramática. Se vuelve audible sólo cuando una masa en movimiento de materia gaseosa, líquida o sólida encuentra un obstáculo para crear silbidos, trompetillas, murmullos, chillidos, balbuceos, gorjeos, aullidos, tamborileos, tañidos y otros fenómenos semejantes. [...] Percibimos el sonido directamente sin necesidad de una función denotativa. De esta forma el sonido no sólo revela

la representación dramática: tal vez es más apropiado decir que el sonido es la representación [performance] (11)⁵⁸.

Como pudimos observar en el primer capítulo, el ritmo es un concepto que aparece como herramienta en todas las disciplinas del tiempo, e incluso, a través de la velocidad de lectura, en aquellas del espacio (Ver 1.4 “El ritmo en lo visual y la representación gráfica del ritmo”). Gracias a este carácter global, el ritmo es el criterio que unifica esta sinestesia de movimientos y sonidos que es el arte escénico donde la música se convierte en danza y en palabra subyacentes de otredad. Por este motivo hemos decidido realizar el siguiente catálogo o repertorio que pretende dilucidar las formas y medios en que el ritmo “se teatraliza”, así como las herramientas de análisis que describen su comportamiento. Para ello usaremos una metodología derivada de la teoría musical, pues consideramos que es la música quien ha definido a mayor detalle la naturaleza del ritmo, dimensionando la relación con el uso del término ritmo que hacen Grotowski, Brook, Meyerhold y Artaud estudiadas en los capítulos segundo y tercero.

Este catálogo busca distinguir lo más ampliamente posible las configuraciones con que el ritmo se manifiesta en la escena, y estudiarlas según sus diferentes elementos (medios, formas y estructuras) o ejes de trabajo, para que en su combinatoria el lector pueda encontrar no sólo las posibilidades que aquí se comprenden, sino todas aquellas que aún rebasan los límites de esta investigación.

⁵⁸ In theatre, as in life, sound is born and dies with action. The transitory life of sound is essentially dramatic. It becomes audible only when a moving mass of gaseous, liquid, or solid matter encounters an obstacle to create whistling, trumpeting, hums, shrills, babbles, gurgles, shrieks, drumbeats, rings, and the like. [...] We perceive sound directly without denotative function. Sound, thus, not only reveals dramatic performance: it is perhaps more appropriate to say, sound is performance.

Capítulo 6

Ritmo teatral: Catálogo de los medios y formas

Las culturas humanas, en su afán de manipular el sonido caótico de su mundo —el ruido— y crear con él a conciencia, seleccionan un número limitado de puntos discretos sobre los cuales se construye el discurso. Estos puntos discretos son en realidad un catálogo de posibilidades sobre el cuál la creatividad humana juega y transita dibujando caminos divergentes e ilimitados. Las doce notas de la escala cromática occidental son uno de tantos abecedarios-códigos de comunicación. Muchos códigos de comunicación son usados inconscientemente hasta que se establece un catálogo⁵⁹, y los catálogos difieren de cultura a cultura. Los dos capítulos siguientes buscan ofrecer un posible abecedario de medios y formas en que se produce el ritmo en la escena. Al igual que todo abecedario, es incompleto, y se ofrece sólo como un punto de partida, como una primera construcción sobre la que sea posible articular diferentes discursos.

Este capítulo analiza el ritmo según el tipo de interacción que exige al intérprete. Intentaremos dar ejemplos de cada una de tales interacciones, y para tal fin habrémos de recurrir no solo a fenómenos estrictamente teatrales, sino también a teatralidades que aparecen en el lenguaje de la música de concierto y su representatividad. En algunos casos en que el alcance de esta investigación no nos ha

⁵⁹ En España circulan impresos populares que explican el “Lenguaje del abanico” donde cada gesto tiene un significado específico en el lenguaje de la seducción y el rechazo.

permitido obtener ejemplos, citaremos experiencias vividas en el laboratorio teatral Cuerpo Pangea.⁶⁰

6.1.- Medios

El cuerpo produce sus ritmos en interacción con la materia. Hemos encontrado que estas interacciones pueden darse en relación a cuatro medios distintos Entendemos un medio como un “espacio físico en que se desarrolla un fenómeno determinado” (Real Academia Española, web). Los cuatro medios son:

A) El cuerpo del intérprete

Cuando el intérprete golpea, sopla, fricciona, pulsa, o frota su propio cuerpo. Este tipo de interacción es el de las palmas, el de los aplausos, el de la voz y el silbido, así como el de un gran número de posibilidades que pueden ser exploradas en el pelo, los huesos, las cavidades. Además del canto y del golpeteo los animales encuentran formas muy complejas de emitir sonido a través de su propio cuerpo. Un ejemplo de esto es el frotamiento de alas con que los grillos llaman a las hembras para el apareamiento.

No es correcto llamar “danzas” en el sentido humano a las agitaciones abdominales y movimientos de las patas de las abejas para comunicar a las otras abejas la ubicación del néctar. Las abejas no pueden improvisar, cambiar de patrones básicos de movimientos ni expresar sus sentimientos. Las abejas no tienen sentimientos, en cualquier acepción humana de la

⁶⁰ Hemos logrado sintetizar los medios y las formas que revisaremos a continuación, a través de un trabajo de investigación realizado en el Laboratorio Cuerpo Pangea, de agosto del 2014 a mayo del 2015, y gracias a la generosidad de Mario Balandra, tutor del proyecto, y de los compañeros que me permitieron realizar investigaciones de rutina con sus cuerpos y su ritmo. Es momento de señalar que muchas de las tesis de este escrito fueron puestas en práctica y reflexionadas activamente en el trabajo de tal Laboratorio. He decidido insistir sobre esta colaboración hasta este momento del escrito para que el lector pueda valorar justamente la dimensión de sus contribuciones para este trabajo.

palabra. Allí donde todo está determinado genéticamente, allí donde no hay aprendizaje, donde ninguna improvisación es posible, donde el error y/o la mentira no pueden darse, el arte no tiene lugar. Así que, ¿qué es lo que están haciendo las abejas? Se están comunicando por medio de un sistema simbólico del movimiento. Este tipo de comunicación sugiere una conexión, una entre tantas, que une los rituales humanos con los animales. (Schechner 104)

El compositor francés Erik Satie pensaba que no podemos dudar que los animales aman y practican la música. “Es algo evidente. Pero parece que sus sistema musical difiere del nuestro. Es otra escuela... No estamos familiarizados con sus obras didácticas. Quizás no tengan ninguna” (Satie citado en Cage, *Silencios* 77). Pero desde que los humanos somos capaces de la improvisación, de la mentira y del error, podemos apropiarnos de sus recursos rítmicos para enriquecer nuestro propio sistema expresivo.

Hay, además, un amplio catálogo de ritmos internos en el cuerpo humano, desde los ciclos de las células, hasta las circunvoluciones del sistema nervioso que John Cage presumía haber escuchado en una cámara sorda (Cage, *Silencios* 8). Todos estos ritmos son involuntarios y no pueden ser manipulados por la conciencia humana, salvo la respiración. Quizás el ritmo cardiaco también pueda ser manipulado de formas indirectas, a través de la excitación y la relajación. Los exponemos de todos modos, pues la tecnología permitiría emplear también estos ritmos como parte del tejido sonoro de un espectáculo (Ver Rault).

En la segunda estación de *Psicoembutidos*, de Richard Viqueira, Benjamin Castro realiza un baile de alegría tras enterarse de que va a ser papá, que comprende diferentes golpes rítmicos en el pecho, muslos, y palmas desnudas, mientras salta jubilosamente en el escenario de dos por dos metros. El gesto se repite una y otra vez

con cada uno de los espectadores que entran a su pequeño escenario y, desde afuera, tal repetición genera un tiempo cíclico que acentúa el funcionamiento reincidente del dispositivo escénico. (Ver *Psicoembutidos*)

B) Otros cuerpos

El intérprete golpea, sopla, fricciona, hace rechinar el cuerpo de sus compañeros. Los juegos de manos infantiles son quizás el ejemplo más habitual de este medio. Es posible, no obstante, emitir sonidos con una cantidad ilimitada de interacciones entre dos o más cuerpos, y es posible organizarlos rítmicamente.

Existe una relación íntima entre el desarrollo de las habilidades rítmicas en el infante y la práctica de estos juegos. Las niñas muestran mayor predilección hacia estas dinámicas que los niños, y esto queda explicado, según Despins (52-69), por el desarrollo más veloz del hemisferio izquierdo en las mujeres durante el crecimiento, que está relacionado con el lenguaje (socialización) y el ritmo (palmas). Este tipo de interacción rítmica está cargado de las tensiones, el drama, el juego y el erotismo de los cuerpos confrontados. Un ejemplo evidente es el combate escénico organizado rítmicamente es un depósito de sonoridades y ritmos.

Menos común todavía es la relación del intérprete con cuerpos vivos no humanos. El caso de Hermeto Pascoal estrujando un cochino para la pieza *Slaves Mass*, citado anteriormente, sería una manifestación de esta poderosa interacción aurática que convoca a la escena el azar, el riesgo, la imprevisibilidad y la materialidad de lo vivo, enfatizando al máximo la performatividad del aquí y ahora del teatro.

El teatro posdramático llega tan lejos en la negación del antropocentrismo inmanente al drama que sobre el escenario se produce una equiparación

entre cuerpos de animales y cuerpos humanos [...] El cuerpo, que casi se vuelve mudo, que suspira, grita y libera ruidos animales, es la encarnación de una realidad mítica que va más allá del drama humano. [...] La presencia de animales sobre el escenario, que estaba mal vista en el teatro dramático (pues estos rompen la ficción debido a su ser inconsciente), se convierte en motivo recurrente en el teatro posdramático. (Lehmann 368-369)

Un curioso ejemplo de esta interacción músico-teatral con animales es la canción “Mademoiselle Nobs” registrada en video para el disco *Live at Pompeii* de Pink Floyd. En esta versión de la canción Seamus, la letra es “interpretada” por un perro hembra Russian Wolfhound llamada “Nobs” para quien su dueña sostiene un micrófono mientras aúlla en respuesta al sonido de la armónica de David Gilmour. Tal vez el resultado sea más cómico que psicodélico, pero indudablemente teatral. (Ver “Madamoiselle”)

C) Espacio

Es la interacción sonora del cuerpo con el espacio que lo rodea. El pulso que genera el paso al golpear la tierra es la primera y fundamental forma de estas interacciones. Para comentar los procedimientos del baile de tarima que realizan los performers (bailarines-actores-músicos) en la ópera *Xichicuicatl Cuecuechtli* de Gabriel Pareyón, Enid Negrete hace una explicación en el programa de mano:

Esta tradición tiene su origen en el mundo prehispánico y se conserva en varios estados de la República Mexicana. Se basa en el principio de entender la tierra como un instrumento sonoro y al ser humano como su percutor. [La tarima s]e compone de una fosa de más o menos un metro de profundidad en cuyo interior se colocan ollas de barro con agua (la cantidad del líquido determinará la afinación de una tabla de madera de parota que cubre la fosa y que se convierte así en otro instrumento musical). (Negrete 7)

La tradición del “zapateo” aparece como un elemento musical en infinidad de bailes rituales y tradicionales, como el flamenco o el tap, y en el teatro noh: “Debajo del escenario noh hay enormes cántaros de barro vacíos para que, cuando los actores pisan fuerte el entarimado de madera del escenario, se expanda una profunda reverberación” (Schechner 116). El paso, en términos sonoros, es equiparable a batir el gran tambor de la tierra con los pies. Las paredes, el piso, los recovecos también pueden ser batidos con las palmas, con los dedos, con las uñas y con otras partes del cuerpo. Además de las estrategias percutivas, también es posible soplar, friccionar y pulsar diferentes elementos del espacio, como lo son las estructuras arquitectónicas o la escenografía.

Al inicio de la segunda parte de *Cuerpo Pangea* los actores descienden del escenario hacia el área de butaquerías del teatro Fernando Wagner. Seis de ellos se colocan a los costados y soplan sobre las rendijas de las paredes. Dos golpean los asientos del público por debajo, transmitiendo el pulso de forma táctil. Otros dos toman los cables descompuestos del sistema de audio y los pulsan como cuerdas. Todos juntos interpretan la rítmica de la “Danse Sacrale” de Stravinsky en *La consagración de la primavera*. (Ver “Cuerpo Pangea”, 42: 40)

D) Objetos

Nos referimos aquí a la generación de sonidos que sucede cuando el cuerpo humano interactúa con objetos móviles. En este rubro se colocan, claramente, todos los instrumentos musicales y en este sentido se equiparan a una utilería altamente diseñada para la emisión de sonido, salvo, quizás, el órgano, el clavecín, el piano y

otros instrumentos, que por sus dimensiones formarían parte de la arquitectura o la escenografía del espacio. En todo caso, el criterio que propongo para colocarlos en este rubro o en el anterior tiene que ver con su movilidad. Como percibe Lehmann al describir el *Hamlet* de Eimuntas Nekrosius de 1999, toda utilería es un instrumento musical en potencia:

En Nekrosius se manifiesta la musicalización especialmente en la relación que se crea sobre la escena entre personas y objetos. Los últimos sucumben a una perversión de su función, se usan casi como instrumentos musicales e interactúan con los cuerpos humanos para producir música. (161)

Bajo la intensa reflexión contemporánea de la relación entre lo biológico y lo tecnológico, toda utilería puede ser considerada como una prótesis del organismo humano, destinada a potenciar sus capacidades. Esta lógica considera que un automóvil es una prótesis del andar humano, y el cuerpo ingresa a la máquina para controlarla a partir del movimiento de sus extremidades. Lo mismo un martillo es una prótesis de la fuerza de golpeo de la mano; una flauta, del silbido. Esta idea de prótesis que convierte a cualquier instrumento musical en un elemento dramático puede sondearse a detalle en el pensamiento de Beatriz Preciado y su teoría contrasexual (Ver Preciado) y en Juhani Pallasmaa en su relación intensa entre la arquitectura y el cuerpo (Ver Pallasmaa).

6.2.- Formas

Hemos revisado los cuatro tipos de medios con los que el cuerpo del intérprete puede interactuar para producir el ritmo teatral. Los medios responden a la pregunta, **¿con relación a qué** cosas produce el cuerpo humano sus ritmos? Es momento de esclarecer las formas de esta interacción. Las formas responderían a la pregunta,

¿**cómo**, de qué maneras, a través de qué acciones puede producir el cuerpo humano sus ritmos? Forma es tomada aquí en su acepción de “Modo o manera en que se hace o en que ocurre algo”. (Real Academia Española, web)

Para dilucidar la mayor cantidad de formas de interacción, y en la tentativa de nombrarlas todas, son de gran utilidad las clasificaciones de instrumentos que han desarrollado la rama de los estudios musicales llamada organología. Hay diversos criterios de clasificación, desde el más antiguo en China, cuya ponderación se basaba en los materiales con que estaban contruidos los instrumentos, hasta el moderno sistema de Erich Von Hornbostel y Curt Sachs (1914) que emplea el criterio de qué tipo de material es el que vibra al producir el sonido (columna de aire, cuerda, membrana o el instrumento en su totalidad). Cada una de estos criterios de clasificación tienen sus ventajas y desventajas y de hecho, en orquestación, se usan libremente distintos criterios combinando las características constructivas, visuales y sonoras de los instrumentos.⁶¹

El antiguo sistema de clasificación griego, que los divide en instrumentos de aire, de cuerda y de percusión, nos parece útil por estar fundamentado en el tipo de relación que establece el intérprete con el instrumento. En el caso de las percusiones, sin embargo, tanto el sistema griego como el de Hornbostel-Sachs, que es el más comúnmente difundido, agrupan demasiadas formas de interacción en un mismo

⁶¹ Para obtener información detallada sobre las clasificaciones de los instrumentos se pueden consultar libros de orquestación y organología como:

Kennan, Kent y Donald Grantham. *The Technique of Orchestration*. Sixth Edition. New Jersey: Pearson Education 1952. Impreso.

Piston, Walter. *Orquestación*. Trad. Ramón Barce, Llorenç Barber y Alicia perris. Madrid: Editorial Real Musical, 2002. Impreso.

Rault, Lucie. *Musical Instruments: Craftmanship and Traditions From Prehistory to the Present*. Nueva york: Harry N. Abrams publishers, 2000. Impreso.

rubro, por lo que no terminan de ser metodológicamente adecuados para los fines de este ensayo. Por esta razón, partiendo de la vieja dicotomía entre la voz y el cuerpo del actor, hemos decidido generar un propio sistema de clasificación estrictamente derivado de las formas posibles de interacción que tiene el cuerpo humano con sus medios que las dividiría en dos grupos: formas de interacción a partir del cuerpo y formas de interacción a partir del aliento.⁶²

6.2.1) Formas del cuerpo (Instrumentos de percusión y de cuerdas)

Algunos teóricos sugieren que, en esencia, las cuerdas también son instrumentos de percusión pues se tratan de materiales sólidos que vibran al ser frotados o pulsados. De hecho el piano es un instrumento mecánico que produce el sonido al percutir un grupo de cuerdas dispuestas en la caja de resonancia con pequeños martillos activados por las teclas; y las barras de un vibráfono pueden ser frotadas por el arco de un violín. Observando estas mecánicas nos damos cuenta de la cercanía física entre los denominados instrumentos de cuerda y los de percusión.

En la suma de ambas categorías hemos encontrado, sin embargo, un número discreto de interacciones posibles: pulsar, puntear-pellizcar, frotar (cordófonos), golpear con las manos, golpear con baquetas, golpear con el cuerpo del mismo

⁶² Hemos descartado las posibilidades de interacción que suceden en los instrumentos mecánicos y electrónicos puesto que sus funcionamientos son muy específicos e intransferibles. Por ejemplo, hacia los instrumentos de manivela como el *organostrum* medieval o el organillo, el intérprete se relaciona girando una manivela que activa mecanismos de frotamiento o de aliento. Esta manivela sólo es posible dentro de un sistema mecánico específico y no la encontraremos ni en el cuerpo del intérprete ni en el cuerpo de los otros ni en el espacio, a menos de que sea preparado de antemano. No obstante estas relaciones pueden ser de gran riqueza. El Teremin, por ejemplo, es un instrumento electrónico de un funcionamiento singular, pues opera con antenas y el ejecutante no tiene contacto alguno con él. El sonido es producido según la proxemia de las manos y las dos antenas, dando como resultado un complejo comportamiento gestual para su interpretación.

instrumento (ideófonos), friccionar, agitar, rasgar, aplastar. Todas estas interacciones son accionadas por los músculos exteriores del cuerpo y producen un movimiento visible que las emparenta con la danza.

Por sus características físicas de vibración el material sólido puede estar dispuesto según cuatro formas:

-Como un instrumento de no-tensión o ideófono (placas): El material es rígido y vibra todo él, sin necesidad de tensarlo (como las claves o los platillos)

-Como un instrumento lamelófono (varillas): El material es rígido, alargado y es fijado sólo de uno de sus extremos a un punto fijo, de tal manera que el cuerpo quede como un apéndice flotante de alta vibración (como el kalimba, el vibraslap o las orillas de la quijada de burro)

-Como un instrumento cordófono: El material es alargado y elástico y es tensado por los dos extremos (como la cuerda de una guitarra).

-Como un instrumento membranófono: El material es ancho y largo y es tensado en todas las direcciones (como el parche de un tambor)

Dependiendo de su estructura de tensión un medio permite o sugiere diferentes formas de manipulación:

a) Pulsar-puntear

Tipo de interacción propia de instrumentos como el contrabajo, en el que un material tenso (cordófono o linguáfono) es empujado con los dedos (pulsar) o con una plumilla o plectro (puntear) hacia un costado para provocar su vibración. Una cuerda puede ser un mechón de cabello tensado de sus dos puntas, o una cuerda de tramoya en el

espacio. Una varilla puede ser, por ejemplo, los dientes o las uñas del intérprete que sólo están fijados de un punto.

La participación dramática de instrumentos de cuerda puede observarse en la primer secuencia de *El lado B de la materia* de Alberto Villarreal, donde Mónica Gómez interpreta violentamente un texto golpeando y escupiendo cada palabra mientras, con una guitarra eléctrica marca las pausas con ruidosos acentos. La narración entra en el sueño sobre el vehículo de los armónicos y la distorsión, hipersensibilidad de la cuerda amplificada. (Ver “El lado B de la materia”)

En *Cuerpo Pangea*, al principio de la tercera parte, los cuerpos de los intérpretes se ensamblaban en un círculo donde cada uno sostiene en su mano derecha el mechón de pelo de su compañero, tensándolo y creando así un enorme instrumento de cuerda que pulsaban acompasadamente acompañando el texto. (Ver “Cuerpo Pangea” 1:10:30)

b) Pellizcar-jalar

Es una interacción también propia de los instrumentos de cuerda. A diferencia de la pulsación, en este caso la cuerda es empujada hacia fuera con uno o dos dedos provocando un rebote agresivo de la cuerda hacia el cuerpo del instrumento y hacia afuera. A pesar de que la técnica *pizzicato* viene del italiano *pellizzato*, no es equivalente a lo que aquí queremos decir, pues dicha técnica se trata más bien de una pulsación. Pellizcar una cuerda es más parecido a la técnica *slap* del contrabajo en el Rockabilly, al *pop* del bajo eléctrico, o aquello que en el norte de México se conoce como *tololoche chicoteado*, donde además de un solo en el que se chicotea (pellizca)

un “tololoche” (contrabajo), el intérprete realiza complejos bailes en los que hace girar y saltar el enorme instrumento (Ver “Ángel”)

c) Frotar

Es la acción que lleva a cabo el arco en instrumentos como el violonchelo, o el violín. Este aditamento de cabellos equinos es impregnado de una resina llamada brea, de tal modo que, al rozar la cuerda con un movimiento constante, la frota provocando una vibración uniforme y prolongada. Otros materiales sólidos pueden ser frotados con un arco de violín, como las barras de un vibráfono o la orilla de un platillo, creando vibraciones sonoras profundas y constantes. No hemos encontrado una manera de frotar el material que no sea con ayuda de un aditamento-prótesis como el arco.

En la última secuencia de la película *Delicatessen* de Jean-Pierre Junet y Marc Caro, dos personajes de extrañas facciones tocan un violonchelo y un serrucho respectivamente, en una azotea bajo la lluvia. El sonido fantasmal del serrucho y el gesto con el cual es doblado para cambiar la afinación de las notas rematan una poética postapocalíptica, negra y sádica con la suavidad de un sonido de ensueño (Ver *Delicatessen*).

d) Centrifugar

Tampoco hemos encontrado en las clasificaciones de instrumentos una descripción específica para la acción en que una cuerda es agitada en forma circular a gran velocidad, de tal modo que al romper el aire genera una serie de silbidos filosos y característicos. En todo caso cabe mencionar que por acción de la fuerza centrífuga el

aire es excitado y “cortado” y esta es una más de las posibilidades sonoras de un material elástico y alargado, de una cuerda (el poliducto, por ejemplo, es un material flexible que también puede ser rotado de esta forma generando sonido, aunque en términos estrictos *parecería* no ser una cuerda). Las “bramaderas” también emiten su sonido al centrifugarse. Aunque en sentido estricto todos estos instrumentos se clasifican como aerófonos, su forma de manipulación es propia del cuerpo.⁶³

En *Las Partículas Horizontales*, presentación poética de Michel Houellebecq y el bajista mexicano Alonso Arreola, éste último hacía girar poliducto sobre su cabeza produciendo una textura fantasmagórica sobre la que el poeta francés lee acompasadamente sus versos (Ver Houellebecq). Sin tratarse propiamente de un marco teatral, el gesto implica una amplificación teatral de los medios para producir sonido. Un sampleo no sería suficiente.

e) Golpear con las palmas, golpear con baquetas, golpear con el mismo cuerpo del instrumento.

Entramos de lleno al territorio de las percusiones. Como hemos insinuado antes la acción de golpear puede ser tan grande como un cuerpo entero cayendo al piso o tan pequeño como el sonido de las uñas al golpetear las paredes. Aunque se trata de la misma acción, el golpeo puede darse, según la clasificación de las percusiones, con las palmas, con baquetas, o con el mismo instrumento. La última implica golpear el material consigo mismo (se trata de dos estructuras iguales que se golpean entre sí,

⁶³ Revisaremos los instrumentos aerófonos más adelante.

como las castañuelas, la clave, o los platillos, que se golpean el uno con el otro). En un sentido amplio, batir palmas sería una forma de esta acepción.

Se conoce como baquetas a distintos objetos de estructura alargada y rígida, que permite concentrar la fuerza del golpe en un solo punto. Estos instrumentos suelen tener diversas formas en la punta, metálicas, plásticas, acolchonadas, etcétera, de modo que el punto de golpeo genera diferentes resultados. En todo caso, la “morfología” de la baqueta es lo que distingue el sonido que produce. Se trata de una forma alargada que permite mayor *fuerza de golpeo concentrada* en un área menor. Los dedos de las manos pueden ser considerados estructuralmente como baquetas. Si uno alarga los dedos índices y golpea alternativamente el borde de una mesa el resultado será un golpeo de baqueta conseguido con el propio cuerpo.

Aceptando esta definición más amplia de lo que es una baqueta, habría que decir que golpear con las palmas —que es la última categoría de las percusiones— puede ser considerado estructuralmente como golpear con cuerpos de área mucho mayor, donde la *fuerza de golpeo se distribuye*. Por supuesto que las palmas cumplen con esta estructura, pero proponemos que también los pies, o un golpeteo hecho con la espalda, pertenecen a esta forma de percusión que produce sonidos más romos y profundos.

Es difícil distinguir claramente los límites entre el golpeo de baquetas, palmas y cuerpo del instrumento, y las diferencias nos sirven más para ampliar la riqueza de nuestras posibilidades sonoras que para limitarla. Es común que en la técnica de percutir con las palmas, el intérprete modifique el cuenco de sus manos para lograr ataques más secos y cortantes, o más profundos y distribuidos.

Estos matices de la sonoridad también son aplicables a la teatralidad del cuerpo. En *El lado B de la materia* Adriana Butoi golpea el suelo con sus tacones insinuando una intensión asesina (Ver “El lado B de la materia”). Diego Álvarez Robledo produce ritmos fársicos en *Animalia* al poner secuencias ininterrumpidas de tres actores disparándose uno al otro, cayendo al suelo y reincorporándose una y otra vez hasta el absurdo (*Animalia*).

f) Agitar

Todo objeto hueco en cuyo interior haya material libre (líquido o sólido) puede ser agitado para obtener sonido. Esta agitación puede ser veloz y entrecortada (cascabeles) constante (maracas), o tan lenta que sólo sea un giro (palo de lluvia). En todo caso la acción se define como un movimiento destinado a mover el material interior que en su colisión con las partes sólidas del objeto produce el sonido.

La familia de las percusiones es rica en instrumentos que utilizan este tipo de acción sonora, como los que ya hemos mencionado. Su construcción es tan sencilla como introducir frijoles a una lata o a un frasco, y los materiales a emplear modifican sustantivamente el timbre obtenido. Para los conciertos ofrecidos en 2007 en la Ciudad de México, Hermeto Pascoal preparó una canción llamada “Nois” (Nueces, nosotros) para la cual empleaba recipientes de diferentes tamaños que había rellenado de nueces. El tamaño del recipiente modificaba la altura del sonido (entre más grande, más grave) y cada intérprete tenía un recipiente en la mano, de tal manera que entre todos podían generar melodías a través de la agitación (Espinoza).

Es la acción sonora de las víboras de cascabel y suponemos que el cuerpo humano tiene, *per se*, capacidades de agitación con resultados similares. Cualquier prótesis —maracas, cascabeles alrededor de los tobillos— amplifica las agitaciones naturales del cuerpo. En la última producción de Teatro de Ciertos Habitantes sobre el auto sacramental de Calderón de la Barca *La Vida es Sueño*, el personaje alegórico de La Sombra, interpretado por Cristóbal García Naranjo, sostenía en las manos dos maracas que se agitaban en respuesta a sus movimientos emocionales interiores, y no en respuesta a una organización musical (*La vida es sueño*). Todo gesto se amplificaba en su expresividad sonora gracias a la resonancia que aportaban las maracas como una prótesis de sus manos.

g) Raspar

Una familia entera de percusiones son agrupadas bajo el género “raspadores”. Se trata de aquellos instrumentos con rendijas, como el güiro, o la sección dentada de la quijada de burro, que son raspadas con ayuda de una vara. En todo caso cualquier material puede ser moldeado con rejillas para producir el sonido de los “raspadores”. Hay ejemplos en vestigios prehispánicos de raspadores hechos con costillas de ballena, encontrados en Monte Albán, o incluso con huesos humanos (Tzicahuztli). Las seis cuerdas de una guitarra generan una trama similar de rejillas que en la técnica del rasgueo flamenco pueden efectivamente dar un sonido de “raspador” muy elaborado. La secuencia de las costillas, de los dientes, o de las uñas cuando están juntas pueden funcionar como raspador.

h) Friccionar

Son pocos los instrumentos catalogados de fricción. Entre ellos figuran el tazón tibetano, las copas musicales, la armónica de cristal, la zambomba y la cuica. Este último es responsable de un sonido brasileño por excelencia, que se produce al friccionar con un paño mojado un palo de bambú conectado a la membrana del pequeño tambor. El complejo sistema da como resultado un rechinido suave y rítmico, pieza clave de algunas sambas y pagodas. Las copas musicales y el tazón tibetano poseen un sonido prolongado y de timbre dulce, vinculado con la acción del arco al frotar una cuerda. Frotar y friccionar son acciones semejantes.

Es curioso que existan tan pocos instrumentos musicales de fricción cuando una gran variedad de materiales producen sonidos característicos al ser friccionados enérgica o constantemente, haciendo resonar así el cuerpo sólido de los objetos o del espacio. Las paredes de madera barnizada con que están recubiertas las paredes de algunos teatros poseen una amplia gama de rechinidos posibles al friccionarlos con las manos.

i) Aplastar

Prácticamente ningún instrumento hay en las clasificaciones musicales que se considere “de aplastar”. El patito de hule es un aditamento socorrido en los kits de percusiones porque produce un sonido característico que puede participar del ritmo. Aunque de manera estricta debería ser catalogado como un instrumento de viento indirecto (similar a la gaita), ya que el sonido emitido es consecuencia de la vibración del aire al pasar por un conducto estrecho, nosotros observamos que la interacción es

desde el cuerpo, y lo incluimos aquí. Otros sonidos se producen al aplastar objetos. El papel y el aluminio generan crujidos característicos que pueden también ser integrados al repertorio del cuerpo, con una particular carga dramática.

j) Posibilidades que aún no hemos contemplado

Hemos intentado hacer un recuento exhaustivo de todas las formas de interacción sonora que observamos como posibilidades del cuerpo humano. Las combinaciones entre distintas formas con distintos medios son tan fructíferas como la imaginación humana y día con día se siguen inventando nuevos instrumentos con funcionamientos similares o derivados de los antiguos, mejorados algunas veces, inéditos otras. Un ejemplo de esto es el instrumento llamado “Trueno” o “Thunder Drum” que consiste en una cuerda metálica sujeta en un extremo a una membrana tensada en torno a un pequeño tambor. El más sutil movimiento de la cuerda es amplificado por la caja de resonancia del tambor, por lo que puede ser golpeada, pulsada, sacudida, jalada, y centrifugada, generando diferentes sonoridades. Otros instrumentos aparecerán con nuevas lógicas que inviten al cuerpo a otras formas de relacionarse. Creemos que hemos sintetizado aquí la mayoría de las interacciones que la música ha incluido en su repertorio corporal hasta el momento. Salvo por los alientos.

6.1.2) Formas de la voz y del aliento (aerófonos)⁶⁴

⁶⁴ **Aerófono:** Un instrumento musical en el que el aire mismo es el vibrador que causa el sonido. El aire del ambiente puede estar en contacto con el instrumento (la churinga o bramadera por ejemplo) o una columna de aire vibratoria puede estar encerrada adentro del instrumento. (Rault 234) [Aerophone: A musical instrument of the type in which the air itself forms the vibrator that causes sound to be

La dicotomía entre voz y cuerpo en el teatro sólo existe gracias a la magnitud del movimiento: Más de la mitad de los músculos que producen el habla (glotis, hepiglotis, cuerdas vocales, resonadores paranasales, diafragma, abdomen, costillas) se encuentran en el interior del cuerpo y son el único grupo voluntario de músculos que al accionarse pueden sin embargo ser invisibles. Romeo Castelluci se ha esforzado en traerlos a escena y en su montaje de *Julio César* introdujo una cámara endoscópica a la garganta de uno de los actores para observar sus movimientos glóticos mientras interpretaba los textos⁶⁵. Esto pone en evidencia que aún el sonido más discreto emitido por el aparato respiratorio es un movimiento de materia: “el sonido nace y muere con la acción”, como dice Ovadija (11). La tercera familia de instrumentos musicales es aquella que ha sido vinculada con el *espíritu*, con el aliento. La interacción fundamental que sugiere a los intérpretes es soplar, pero como veremos a continuación, gracias a la complejidad del aparato fonatorio hay una cantidad superior de variables en la formas de esta interacción.

h) Respirar y soplar

Antonin Artaud pensaba que entre la voz y el cuerpo estaba la respiración, el espíritu, el aliento. Él mismo imaginaba un catálogo de respiraciones capaces de conducir al cuerpo por estados emotivos no mediados por la palabra. Coincidimos en que la respiración es un material sonoro ambiguo, mitad voluntario, mitad involuntario, en el cuál los fenómenos del cansancio, la excitación, la relajación, el sufrimiento,

produced. Ambient air may be in contact with the instrument (bull-roarers for example) or a vibrating air-column may be enclosed within the instrument.]

⁶⁵ *Julio César, Fragmentos*. Intervención dramática del original de Wiliam Shakespeare. Dir. Romeo Castellucci. Teatro El Galeón, CCB, Ciudad de México. 14 de octubre del 2014. Programa de mano.

encuentran su sonoridad expresiva. Entre la inhalación y la exhalación hay un repertorio de posibilidades, como resollar, suspirar o resoplar, previas a la emisión de la voz.

La riqueza del aparato fonador se emparenta tanto con la palabra que las acotaciones teatrales suelen incluir sus acciones características. En la obra *Breath* de Samuel Beckett la escritura teatral alcanza una síntesis máxima en la primera secuencia que combina un llanto, una inalación y una exhalación con modulaciones semejantes en la luz que revela la escena visualmente (Ver Beckett).

La respiración es el requisito previo de la voz y de todos los demás instrumentos de aliento, y los instrumentistas han generado la técnica de la *respiración circular* que les permite inhalar y exhalar al mismo tiempo, de modo que el sonido pueda prolongarse indefinidamente. La meditación también ofrece un repertorio de formas respiratorias que tienen por objetivo modificar el estado anímico del cuerpo, como la *respiración de fuego* o la respiración serena y larga del yoga. La respiración es un punto nodal del ritmo en la danza.

La acción de respirar provee una división regular del tiempo y es, así, un modelo de compás. Estando los músculos respiratorios sujetos a la voluntad, sea el que fuere el grado de determinación, los podemos manejar rítmicamente, es decir, dividir el tiempo y acentuar cada división mediante una tensión muscular más fuerte. (Dalcroze citado en Love 64)

h.1) Técnicas extendidas

En su libro *Temas del Canto*, Ramón Regidor Arribas explica que una de las mayores dificultades en la enseñanza del canto es precisamente que el correcto funcionamiento de los músculos que se accionan no puede ser observado y supervisado con el sentido

de la vista, y en su lugar es necesario generar una conciencia de las sensaciones internas que provoca. Para esclarecer la mecánica de la voz, Regidor Arribas afirma que ésta se comporta de manera idéntica a la de un instrumento de aliento, que al soplar conduce la presión del aire por determinados mecanismos que provocan el sonido:

La voz es la consecuencia de la adaptación y asociación de distintos órganos del cuerpo humano, que poseían unas funciones independientes y preferentes a la fonación. [... N]o hay en nuestro conjunto corporal ningún órgano cuyo cometido primario y fundamental sea el de producir sonidos. El que pudiera parecer creado para este efecto, es decir, las cuerdas vocales, no es sino el borde libre del esfínter de la laringe, que, a través de su posibilidad de contraerse, tiene unas finalidades de impedir el acceso a las vías respiratorias de objetos extraños a ellas, de ayudar a expeler mucosidades (todo ello mediante la tos) y de regular la salida del aire en determinadas situaciones de esfuerzo muscular. Y de los restantes órganos que intervienen en la fonación (lengua, cavidad bucal, faringe, pulmones, diafragma, músculos abdominales, etc.), cabe decir algo similar, pues tienen como finalidad principal las funciones respiratorias y digestivas. Lo que sucede es que la inteligencia del hombre ha reunido y asociado unas partes de su cuerpo y les ha *añadido* otro fin, cual es la fonación, en su afán de comunicarse con sus semejantes. Como afirma Garde, “si se hace ruido con la laringe, se habla y se canta con el cerebro”. (18)

Según la técnica de canto el aparato de fonación se divide en tres zonas: de abastecimiento o baja, de producción o media y de elaboración o alta (Regidor 19). Como podemos observar, la distinción radica en el rol que desempeña cada sector, pero también en el orden en que colabora para la producción del sonido.

La zona de abastecimiento corresponde a los músculos respiratorios, los pulmones, y la tráquea (Regidor 19-24). En la clasificación de los instrumentos, los llamados “instrumentos de viento involuntarios” (Gaita, Órgano) tienen una zona de abastecimiento pues remplazan el fuelle de los pulmones por un dispositivo mecánico. La acción física que suscitan para producir la corriente de aire comprimida que genere

el sonido es empujar o aplastar, y es una acción propia del cuerpo y no del soplo (*espíritu*). Por esta razón que la hemos incluido en el apartado anterior.

La zona de producción o media corresponde a las cuerdas vocales, los bordes libres de la esfínter de la laringe que al contraerse o distenderse modifican el espacio por el que transita el aire y vibran para generar el sonido. Una imagen útil es precisamente la boquilla de un globo al desinflarse. Si observamos de cerca podemos ver cómo sus bordes oscilan, y si contraemos el espacio por el que escapa el aire obtendremos sonidos cada vez más agudos. Esta acción muscular está dada en el cuerpo humano por la acción conjunta de los cartílagos de la laringe (cricoides, tiroideos, aritenoides, epiglotis), el huso hioides y un mecanismo muscular interno (músculo tiroaritenoso, cricoaritenos, interaritenoso ariepiglótico y de la banda ventricular) (Regidor 24-27). Como podemos observar se trata de un sistema de una complejidad asombrosa —y también muy delicada.

La zona de elaboración o alta está constituida principalmente por la faringe, la cavidad bucal, las fosas nasales y los senos craneo faciales (Regidor 27-32), y está encargada de amplificar y dotar de estructura de armónicos el sonido emitido por la cuerda vocal. A través de las modificaciones en su estructura el ser humano puede articular los diversos fonemas, “con el resultado de la palabra, fenómeno singular que hace de la voz humana la reina de los instrumentos musicales” (Regidor 28).

Cualquier medio puede ser utilizado como un “productor” o un “elaborador” de los soplos del cuerpo. Los instrumentos de viento directos (flautas, clarinetes, trompetas, cornos, etcétera) son prótesis que juegan estos roles semejante a los

sistemas de la voz humana, pues dan altura y timbre a través de la estructura de sus cuerpos.

La revisión de las técnicas extendidas de los instrumentos de aliento en la música contemporánea enseñan otras formas de soplar que enriquecen la respiración en su interacción con otros medios. La técnica llamada *Fruatto* o *Flutter Tonguing* distribuye el aliento en rápidas pulsiones de emisión al articular una “fr” mientras se sopla. La técnica llamada *Slap Tongue* hace resonar un golpe de lengua en la cavidad bucal mientras deja escapar una masa comprimida de aire. También es posible cantar mientras se sopla, con lo cual se genera un sonido en las cuerdas vocales y otro en el medio externo sobre el cual soplamos. Existen otras técnicas extendidas, todas aplicables a la relación del intérprete con el espacio.⁶⁶ El blog del flautista Matz Möller nos ofrece un muy completo compendio de estas técnicas respiratorias incluyendo los multifónicos y los whistle tones, que pueden ser extrapolados a la manipulación de cualquier otro medio: el hueco de las manos juntas del intérprete, los resquicios característicos del espacio o cualquier utilería tubular (Ver Möller).

Las cajas del resonancia del cuerpo humano también pueden ser estimuladas por un medio externo de tal forma que el abastecimiento y la producción sucedan fuera del cuerpo, y solo se *elabore* el sonido a través de los músculos faciales. La “Jew Harp” es un instrumento lamelófono que se pulsa cerca de los labios o los dientes del intérprete, de modo que la boca y la quijada hacen resonar y elaboran las vibraciones del instrumento. Las variaciones en la cantidad de aire y la posición de la glotis

⁶⁶ El conocimiento de las que mostramos en este capítulo llegó hasta nosotros gracias a una clase impartida por el joven flautista Sahé Martínez Orozco el 7 de marzo del 2015, en el aula-teatro Fernando Wagner de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

generan diferentes tonos. Existen otras posibilidades de estimular los resonadores de la boca y el cráneo del intérprete de forma externa, haciéndolos vibrar a través del aire (soplando) o del contacto con otro material oscilante (por ejemplo un diapasón).

i) Voz

John Cage dividía el sonido en tres manifestaciones: el ruido, la música y la palabra. La voz es susceptible de engendrar cualquiera de estas tres formas. La melodía organiza la voz en función del ritmo y la altura, y sus posibilidades de comunicación son las del canto. El lenguaje hablado organiza la voz en términos de sus signos fonéticos y sus posibilidades de comunicación son la de los dialectos humanos.

En experimentos realizados por el neurólogo y músico Jean-Paul Despins, se observaba cómo, al desconectar el hemisferio derecho de un paciente, la entonación y el sentido melódico se volvían muy confusos, mientras que el sentido rítmico se mantenía intacto; y al desconectar el izquierdo no sólo se perdía el sentido rítmico, sino que también el lenguaje se veía perturbado posibilitando sólo “algunas palabras aisladas”, mientras que el sentido de la melodía y de la entonación era posible. (38-39)

Esta dicotomía nos permite imaginar un eje de izquierda a derecha, correspondiente a los hemisferios del cerebro, en el que a la izquierda se halla la organización verbal del sonido, asociado con el ritmo, y a la derecha la organización melódica del ritmo, asociada con la altura. Al imaginar este eje hemos descubierto que entre la voz hablada y la voz cantada aparecen a lo largo de la historia una sin fin de formas “melopoéticas” que se posicionan de uno u otro lado de la escala. A

continuación una lista de las formas que aparecieron en esta investigación, ordenadas en un continuum de las más verbales a las más musicales:

Habla cotidiana → Recitación de poesía → Declamación → Salmodia → Recitado Dramático → Spoken Word → Rap/Hip Hop → Sound Poetry → Text Sound Art → Recitativo Operístico → Sprechgesang (Shoenberg et al) → Declamación Wagneriana → Canto.

A la mitad de la lista figura la forma moderna del rap/hip hop, que, como nos explica Sergio Cárdenas al hablar de su pieza *Voces de los Montes Altos*:

Se le llama rap porque el texto en lugar de cantarlo se le golpea. Eso es lo que quiere decir en inglés rap: golpear. Los que hacen rap no cantan una melodía, sino que están golpeando, metafóricamente, el texto. Esto tiene un sentido rítmico y hay sentidos rítmicos que marca el mismo texto y que no se pueden cambiar al menos de que se quiera cambiar todo su significado” (Cárdenas, 19 de mayo del 2015).

Podemos observar en esta pequeña explicación el carácter absolutamente relacional de las estructuras rítmicas en el entendimiento humano, en sus herramientas de organización y de juego de las artes de la representación. Rap es voz, es golpe y es canto.

i.1) Ruido - Voz Música

El cantante greco-italiano Demetrio Stratos fue un importante precursor del uso extendido de la voz en la música de los setentas. No es casualidad que una de sus piezas (*Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham*) sea en colaboración con John Cage y explore no sólo la música y la lingüística de la voz, sino también sus ruidos. En su detallado estudio sobre el trabajo de este intérprete *Demetrio Stratos: en Busca de la Voz-Música*, Janete Al Haouli leía en las indagaciones del músico italiano una postura

revolucionaria en contra del “bel-cantismo” y su visión idealista de la voz, propia de la ilustración, que llegaba al límite de castrar a los intérpretes para moldear sus cuerpos sonoros (los famosos *castrati*). Al Haouli adopta el concepto Voz-Música de Daniel Charles que se opone a la voz-vehículo-de-la-palabra para “comprender de qué manera ocurre la escucha de la voz, tomando a la voz en su individualidad, y no vinculada exclusivamente a la palabra y a su discurso de significado verbal. El concepto de voz-música [...] se refiere a todo aquello que nuestras aptitudes son capaces de producir” (36-37). Estas aptitudes incluyen los gemidos, ronquidos, estertores, chillidos, gritos y risas, además de la palabra y el canto. Es una imagen corporal no estrictamente visual que permite captar al otro y develar su voz por el *contenido de deseo que posee*.

[L]a escucha de la voz inaugura la relación con el otro; la voz, que nos hace reconocer a los otros (como letras en un sobre), nos da a conocer su manera de ser, su alegría o su tristeza, su estado; transmite una imagen del cuerpo del otro y, más allá, toda su psicología [...]. A veces, la voz de un interlocutor nos encanta más que el contenido de su discurso y nos sorprendemos escuchando las modulaciones armónicas de esta voz sin oír lo que ella nos dice. Esta disociación es, sin duda, parcialmente responsable del sentimiento de extrañeza (a veces antipatía) que experimentamos al oír nuestra propia voz: llega hasta nosotros después de haber atravesado cavidades y masas de nuestra anatomía, nos da de nosotros mismos una imagen deformada, como si nos miráramos de perfil gracias a un juego de espejos. (Roland Barthes, citado en el Haouli 47)

Para el Haouli la Voz-Música es una vocalidad del desperdicio que comunica más allá de la palabra, en la que incluso el soplo pasa a ser escuchado. Una vocalidad concebida como excreción que al presentar una imagen de la real materialidad del cuerpo, instaaura el tiempo presente, la animalidad del organismo, y “descarta el tiempo lineal del discurso verbal funcional” (63). “El *performer* canta la voz y, no, las *palabras* en la

música” (104). La Voz-Música es cuerpo y puede ser manipulada plásticamente como aquel.

Si la fonética y la altura organizan la voz en cuanto que palabra o melodía, la Voz-Música organiza la voz como esa tercera acepción del sonido que para John Cage mejor se relacionaba con el *Theatrum Mundi*. La Voz-Música integra toda la riqueza de matices y la potencia del ruido en el aparato fonador, y tiene un lugar privilegiado en la teatralidad y el dramatismo del cuerpo humano.

k.2) Beatboxing y mimesis sonora

El Beatboxing es una práctica común del hip hop que se basa en la habilidad del intérprete para similar sonidos de percusiones, *turntablism* (sonidos de dj) y otros instrumentos musicales usando para ello solamente los labios, la boca, la lengua y la voz (Wikipedia, Web). Al imitar el sonido de los instrumentos, la voz humana genera un campo de expresión vocal muy amplio que se alimenta de prácticamente todo el universo sonoro que escucha el hombre a través de la mimesis. De este modo, en el Beatboxing del hip-hop se suele imitar también el ruido de los animales y de las máquinas. La mimesis vocal es un elemento fundamental de las herramientas del drama pero —como el Beatboxing implica— también puede ser utilizada como un elemento no lingüístico, organizado en términos musico-teatrales.

k.3) “Voz preparada”

Es pertinente traer a colación la técnica del piano preparado, de John Cage:

Cada «piano preparado» es preparado de forma diferente. Los objetos están dispuestos entre las cuerdas y el sonido del piano, todas estas diferentes características lo transforman respecto a sus propias características. [...] Las experiencias que he tenido con el piano preparado me mostraron cuán diferente es un piano de oro y la música (supuestamente) nos hace pensar que dos pianos son lo mismo. No es cierto. (Cage 2012 182)

El mecanismo de la voz puede ser *preparado* tanto como aquel del piano. Se puede tapar la boca, llenarla de agua, introducir objetos, papeles, tuercas a discreción, microfonar zonas del aparato, etcétera. Todas estas variables aportarán nuevas técnicas teatrales de emisión vocal. La teatralidad entonces, como reconocía John Cage, está alimentando incesantemente las posibilidades sonoras de la música.

k.4) Prosodia y figuras retóricas

Para Denisse Zúñiga Gómez en su tesina *Drama y Música* la prosodia es el elemento más importante en el proyecto de construir partituras dramáticas que organicen los diálogos en su sentido musical. “En la medida en que el escritor ponga atención al sentido de los vocablos al momento de escribir, se lograría componer con intensidad y emotividad la partitura, alias el texto, que tendría como intención el de ser interpretada por el lector o actor en su caso” (1-2). Gonzáles de Gambier, en su *Diccionario de terminología literaria* define prosodia como “la parte de la gramática tradicional que estudia los aspectos fónicos del lenguaje, así como la correcta pronunciación y acentuación de las palabras” (333).

El tratamiento de la elocución comprende la «teoría de los estilos» o *genera elocutionis* y las «cualidades» o «virtudes» elocutivas, que son la corrección (*puritas*), la claridad (*perspicuitas*) y la belleza (*ornatus*). Esta última que se concibe como una suma de adornos que se «añaden» al estilo lingüístico «normal» puede derivar de la combinación de palabras en el discurso (*compositio*) o de la elección de las palabras: *tropos* (uso de términos en

acepción inapropiada) y *figuras* (empleo de términos en acepción apropiada, pero que, por distintos motivos, se desvían de la norma usual). (García Barrientos 10)

García Barrientos, en su conciso cuaderno sobre Figuras Retóricas, las define como recursos o manipulaciones del lenguaje con fines retóricos. Explica cómo, originalmente, el modelo del discurso manipulado por estas figuras era la oratoria, “pero desde muy pronto la literatura compitió con ella hasta desplazarla como campo privilegiado de observación y práctica de las figuras”. En otras palabras, el lenguaje que en principio era un fenómeno meramente sonoro encontraba su dimensión estética en la oratoria. El desarrollo de los abecedarios-partituras fue absorbiendo el uso de las figuras retóricas en su manipulación de la sonoridad del lenguaje.

Una dimensión claramente musical puede observarse en la gran mayoría de las figuras retóricas. Según la clasificación de García Barrientos tales figuras pueden darse por una recurrencia de fonemas, una recurrencia gramatical o una semántica (Por ejemplo la aliteración, calambur y sinonimia [Glosario B], respectivamente); o por licencias de adición, supresión, inversión o sustitución de fonemas (fonética); adición, supresión, inversión o sustitución de morfemas-lexemas o palabras (gramática); o adición, supresión, inversión o sustitución de frases significantes (semántica). Comparemos con los recursos de la música:

Siempre que hay textura polifónica están en uso un cierto número de procedimientos contapuntísticos conocidos. [...] De estos procedimientos, los mas sencillos son: la imitación, el canon, la inversión, la aumentación y la disminución. Procedimientos más recónditos son el cancrizante (movimiento de cangrejo) y el cancrizante invertido. (Copland 155)

Hay un claro paralelismo entre los recursos canónicos del desarrollo melódico en la composición y las estructuras con las que se construyen las figuras retóricas:

imitación-recurrencia, adición-aumentación, supresión-disminución e inversión. Es posible entonces que la sustitución en retórica tenga un equivalente en la música. El canon podría tener su equivalente en la literatura siempre que exista una simultaneidad polifónica de al menos dos voces que se persiguen (Peter Brook tiene ejercicios semejantes). El movimiento cancrizante sería equivalente a leer al revés las letras de una oración, y sólo hay un caso considerado en la retórica: el palíndromo, que es una frase que puede leerse al derecho y al revés (“la ruta natural”, “dábale arroz a la zorra el abad”, etcétera). La belleza de la palabra está dada por su capacidad de equilibrar el sentido lógico de lo que se dice con el sonido en que se organizan rítmicamente los fonemas, aunque en algunos casos lo musical cobra preeminencia.

En *Dramaturgia del Sonido*, Ovadija observa cómo el Futurismo ruso hizo un uso extendido del neologismo, principalmente a través de la glosolalia mística (hablar un idioma desconocido en un rapto místico) y de la invención libre de términos. Por su parte los Futuristas italianos, empezando por Marinetti, introdujeron el uso de la onomatopeya (Glosario B) como componente principal de sus poemas sonoros. Para Ovadija, aunque la onomatopeya juega un papel absolutamente mimético en la obra de Marinetti, acerca la palabra significativa al significado a un punto superior de encarnación de la realidad: “la mimesis sonora o onomatopeya reencarna algo esencial de las cosas” (82)⁶⁷. Este nivel de lenguaje se acerca al sonido de la materia a un nivel máximo, generando un punto de contacto entre la literatura y la voz música: “la voz como un material *autónomo* de construcción escénica” (Ovadija 4).

Muchos de los [...] métodos compositivos que conciernen al sonido en el teatro posdramático ya estaban siendo usados en la poesía y la

⁶⁷ The aural mime or onomatopeya reincarnates something essential in the thing.

representación de las vanguardias de principios del siglo XX. [...] El entender al sonido no como un subordinado del sentido lingüístico o el gesto visual, sino idéntico a ellos en importancia, abrió caminos para un teatro de la era posdramática que trabaja sinestésicamente, promoviendo un sentido unificado de la experiencia. (Ovadija 7)⁶⁸

k.5) Dramaturgia del sonido y sus notaciones

El origen del término “altura” para describir el grado de agudeza-gravedad de un sonido aporta una prueba más de la relación entre escritura y cuerpo, y entre sonido y espacialización.

Los sonidos no son más bajos o más altos; al ser diferentes en frecuencia, cambian en su cualidad de altura. La asociación con niveles espaciales es una convención, una forma de representación de antiquísima data. Un argumento a favor de la asociación con las dimensiones alto/bajo podría vincularse con la autopercepción —por cierto, no fácil— de la ubicación más alta en la laringe de los sonidos agudos respecto a los graves. En otros casos, como por ejemplo el comportamiento de la altura en la ejecución de algunos instrumentos, dicha asociación no resulta posible: en el violonchelo los sonidos más agudos son hacia abajo; en el piano, en un plano horizontal, están hacia la derecha. (Malbrán 99-100)

La voz humana “coloca” las notas en una “posición” más alta de los resonadores conforme son más agudas. De esto ha derivado la convención de llamar “altura” al grado de gravedad-agudeza de una nota. En el desarrollo de la notación, la “altura” adoptó naturalmente el eje vertical, de tal modo que las notas del pentagrama que se colocan más arriba con respecto a la clave son las más agudas.

Convenciones similares rigen la escritura fonética. Regidor Arribas explica que una de las funciones de la cavidad faringo-bucal es “la diferenciación de timbres

⁶⁸ [M]ost of [...] compositional methods concerning use of sound in the post dramatic theatre were already at work in poetry and performance of early-twentieth-century avant-gardes.[...] Understanding sound not as subordinate to linguistic sense or visual gesture, but as equal in every respect, it opened paths for a theatre of the post dramatic age that works synaesthetically, promoting a unified sense of experience.

vocálicos, de modo que toda vocal cantada, al salir de la boca, es producida por dos armónicos preponderantes (de la cavidad faríngea y de la cavidad bucal), que la caracterizan” (Regidor 54). Según esta aseveración, los fonemas se diferencian entre sí según el timbre melódico (vocales) o el timbre percusivo (consonantes).

La escritura musical organiza prioritariamente la altura y la duración mientras la literatura organiza el timbre y la duración. Para lograrlo ambas seleccionan un rango limitado de puntos discretos en cada cultura: 12 notas en la música occidental, 27 letras y 5 dígrafos en el español. La expresividad enunciativa se logra a través de cambios de altura, agógica y dinámica (Zúñiga 21-23); la expresividad musical se logra a través de cambios de timbre, agógica y dinámica⁶⁹. Las escrituras diseñan a profundidad un rasgo —altura o timbre respectivamente— que el intérprete respeta al máximo, mientras los parámetros libres del sonido, no dictados por la notación, son con los que el intérprete construye su articulación y fraseo, tanto en la música como en la enunciación (teatro). En ambas escrituras los acentos ortográficos y la puntuación-silencio sirven para regular esta interpretación.

Si, bajo estas premisas, aceptamos que la literatura es en esencia una escritura musical que organiza el timbre y no la altura, es más fácil entender porqué comparten el eje horizontal como regulador del tiempo y el ritmo. El problema de ambas escrituras con respecto al ruido (*Theatrum Mundi*) es que la gran mayoría de los sonidos del teatro se encuentran fuera de sus puntos discretos (escala cromática-abecedario). Una escritura que se limite a los puntos discretos prefiere un resultado convencional, codificado, enculturizado, que funciona en los límites de ciertos valores

⁶⁹ Ver Articulación, Expresividad y Fraseo en Glosario A.

compartidos con el auditorio. No obstante, la selección arbitraria que ambas notaciones han hecho de sus materiales demuestra que al imponer ciertos límites permite una mayor organización y eficacia del lenguaje comunicativo. Tan solo valiéndose de la variable del tiempo y las permutaciones sus posibilidades son infinitas hasta el grado de propiciar la relación significado-significante del lenguaje verbal. En teoría, la infinidad de significados que hay en el *Theatrum Mundi* puede ser comunicado por la infinidad de significantes que hay en la permutación de los fonemas, aunque en la práctica la riqueza del teatro demuestra una infinidad de signos organizados que escapan de lo verbal.

6.3.- Recapitulación

Al analizar el cuerpo como un instrumento musical y catalogar sus interacciones según la forma en que manipula los medios de que dispone, pretendemos señalar la idea de que el cuerpo entero del intérprete puede estar comprometido en la acción que produce un ritmo. Observamos que, de alguna manera, los gestos que se alejan de las estrategias de interacción sonora a las que estamos habituados despiertan un interés renovado por la participación del cuerpo, su real materia, su interacción con el otro y su potencial escénico de ser observado. En la producción de la música el cuerpo puede participar de la *dramaturgia del sonido*, no solo en las infinitas gamas de la enunciación y la Voz-Música, sino en la danza intrínseca de toda acción sonora. Una lucha escénica es una compleja formación de ritmos libres. La combinación de medios y formas es la dimensión teatral de un sonido, puesto que lo estudia desde la

perspectiva de su acción, su interacción y su percepción, y proponemos que todo ritmo llega a ser teatral cuando se expresa en la lucha del cuerpo por ser escuchado.

Capítulo 7

Ritmo Musical: Elementos, clasificación y herramientas

adaptadas al teatro

Podemos decir que el teatro, “ese complejo y poderoso ritual dedicado a la representación de lo imaginable a través de la actuación” (Alcazar 3) estudia, como disciplina, las *relaciones* del cuerpo humano con su entorno. Dado que a toda acción le corresponde un sonido —aunque sea un sonido silente— es posible estudiar las relaciones rítmicas del teatro con las mismas herramientas que la música. De hecho, consideramos que metodológicamente los elementos y clasificación del ritmo en la música contienen herramientas más completas y meticulosas que aquellas que el teatro ha ideado hasta el momento y que se hace imperativo expandir.

A continuación haré una pequeña exposición de los elementos del ritmo en la música, todos ellos susceptibles a ser extrapolados al ámbito del teatro siempre que entendamos que lo que la música propone con respecto a la organización de los materiales sonoros, el teatro puede interpretarlo con respecto a la organización de la *otredad*, el cuerpo y sus relaciones con el espacio y con los otros (intérpretes y espectadores).

7.1 Elementos del ritmo musical

I) Pulso (*Tactus*)

“Algo que tiene que ver con el tiempo es esto: medirlo”

—CAGE

Al escuchar un fragmento musical el oído humano segmenta el *continuum* del tiempo en patrones reconocibles. Con este fin ha de reconocer la repetición de un estímulo sonoro que tiende a provocar una respuesta corporal, como un paso de baile, seguir la música con las palmas o mover el pie por debajo de la mesa. Todas estas respuestas corporales están en sincronía con la música.

Se le llama *Tactus* a la relación entre ataques equivalentes a los del pulso de un hombre que respira con normalidad. Estos ataques oscilan alrededor de las 100 pulsaciones por minuto, y son los de mayor “saliencia” para el oído humano, es decir, los que reconoce con mayor rapidez. Al escuchar música y elegir una sincronía corporal con la cual orientarse en el flujo temporal, los auditores “seleccionan primariamente aquellos patrones de pulso a intervalos de tiempo ni muy breves ni muy espaciados, ya que las respuestas tienden a gravitar hacia la media, resultando más prominentes (salientes)” (Malbrán, 12). Tempos por encima del latido del corazón dan a los auditores la sensación de rapidez, y tempos por debajo del latido del corazón dan la sensación de relajación (Dürr 806). Por esta razón recibe comúnmente el nombre de **pulso**, aunque Malbrán prefiere llamarlo *tactus* para distinguirlo de otros patrones regulares más veloces o espaciados.

El *tactus* del ritmo establece una medida básica inicial sobre la cual es posible identificar los “otros niveles de pulso” que conforman un fragmento musical, a través de un sistema de relaciones. En la escritura musical es equivalente al “tiempo del compás” o “unidad de compás”, aunque en algunos casos hay disparidades entre la notación y la percepción auditiva. Estas interrelaciones entre el *tactus* y los otros niveles de pulso determinan la estructura métrica.

El periodo de los pasos al caminar está organizado en esta media. Cuando Grotowski le pide a sus actores que caminen rítmicamente, lo que les está pidiendo es que sincronicen su andar a un pulso constante. Un método efectivo para determinar el pulso de una pieza musical es caminarlo.

II) Subdivisión y agrupamiento

Conjuntamente con el pulso se presentan a la percepción otros patrones de periodo más breve. Son subunidades del *tactus* que en la escritura y en la teoría musical han sido denominados subdivisión. Malbrán comenta que “para la escucha se prefiere usar el concepto de *pie* tomado de los griegos, por considerar que alude a un agrupamiento de sonidos en unidades mínimas de dos o de a tres (14)”.

El pulso se puede subdividir de forma binaria o ternaria, cualquier subdivisión mayor a esos primales es considerada una subdivisión de la subdivisión (por ejemplo, una subdivisión del pulso en cuatro se conceptualiza como un segundo nivel de subdivisión binario). “Aislar el *pie* es abstraer un grupo *temporal* de sonidos acentuados métricamente en células de a dos o de a tres” (14). La ventaja que aporta la idea de *pie* rítmico es que las subdivisiones se integran a la percepción del *tactus* como un pulso que tiene tres o dos partes, y no como una división en abstracto.

La subdivisión en la música es el viaje de la unidad media que es el pulso a los valores más pequeños que conforman una unidad. Los niveles de subdivisión pueden ser cada vez más pequeños, dependiendo de la complejidad de la obra, de la rapidez, de la habilidad de los intérpretes. Malbrán acuña el término *Tatum* para nombrar la duración más breve en la notación de una partitura. Sería el equivalente al átomo del

ritmo, que al agruparse forma moléculas (subdivisión), que forman células (pulso integrado por pies rítmicos). “El nivel subordinado [el de la subdivisión] representa el menor grado de abstracción y contiene la más amplia cantidad de información respecto a otros niveles [el pulso y el metro]” (Malbrán 61).

Si partimos de caminar marcando un pulso, es posible subdividir cada paso en dos o tres palmadas, obteniendo con ello las células rítmicas de las que habla Malbrán. El mismo ejercicio se puede hacer en la escucha de la música, para determinar si un ejemplo específico está organizado en una subdivisión binaria o ternaria. En todo caso es importante distinguir que las palmadas deben estar uniformemente distribuidas en el tiempo entre un paso y otro y tener la misma duración. En algunos casos se recomienda supervisión, pues las confusiones corporales son frecuentes cuando no se está familiarizado con este tipo de ejercicios.

III) Metro

El metro es una unidad supraordinal de organización que agrupa los pulsos en conjuntos de dos, tres o cuatro elementos. “Según sean sus relaciones con el *tactus*, determina el número de *tactus* que subsume” (14). En la teoría musical tradicional se le denomina acento o unidad de compás, y está relacionada con la articulación del fraseo. Si el procedimiento para establecer la subdivisión es dividir o segmentar el pulso, el procedimiento para establecer el metro es multiplicar o agruparlo. “El nivel *supraordinado*, el más abstracto, condensa información acerca de los ejemplos, permitiendo una más clara distinción entre las categorías” (Malbrán 61).

En nuestro ejemplo del caminar rítmicamente podríamos agrupar el pulso en metro de la siguiente manera: 1) sincronizar cada una de nuestras movimientos respiratorios (inhalar o exhalar) con cada paso. 2) Definir un patrón respiratorio de dos (inhalar-exhalar) tres (inhalar-inhalar-exhalar), cuatro (inhalar-inhalar-exhalar-exhalar), etcétera. 3) Acentuar la primera inhalación del grupo. Esta acentuación cada cuatro pasos (en el último caso) es el metro. Si combinamos este ejercicio con el anterior de subdividir cada paso en dos o tres palmadas, tendremos una sensación corporal del pulso (paso), la subdivisión (patrón de palmadas) y el metro (patrón respiratorio).

El resultado de este ejercicio nos da una estructura rítmica. Esta estructura puede ser imaginada como una regla que al tomar el *Tatum* como unidad más pequeña de medida, puede determinar la distancia entre todos los valores, así como la jerarquización acentual de los mismos. Aunque nuestro caminar rítmico es un ritmo, no todos los ritmos utilizan la totalidad de los golpes. Muchas de las casillas, muchas de las “marcas de la regla”, son llenadas por el silencio o por un alargamiento de los sonidos. La estructura rítmica es más como una especie de diagrama sonoro sobre el cual se puede colocar un ritmo para descifrar su constitución interna.

En el ejemplo de los *tatum*-átomos/subdivisión-molécula/célula-pulso, el metro sería equivalente a un tejido formado por dos, tres, cuatro o cinco células. Los tejidos biológicos emplean muchas más células, pero tomemos esta licencia. Al escuchar un fragmento musical aparecen estructuras superiores al metro; corresponden a lo que se ha dado en llamar *hipermetro*, articulación mayor relacionada con la segmentación formal.

IV) Forma: Frase, Melodía, Sección, Parte.

Lo que habitualmente percibimos como una frase musical es un agrupamiento más extenso que el metro. Los tejidos de dos, tres o cuatro células, se relacionan entre sí para formar órganos y este es el elemento más distintivo de la forma musical: la frase. De hecho el término *frase* es un préstamo que toma el análisis musical del vocabulario de la sintaxis lingüística (*Grove* vol. 14 663; Sobrino 210).

Las frases generan melodías. Una enorme mayoría de melodías está formada por dos momentos: *arsis-tesis*, pregunta-respuesta, subida y bajada, tensión-distensión, problema-solución. Las frases dancísticas pueden contener también este binarismo. La melodía es el elemento más sobresaliente de toda la estructura musical a un nivel macroscópico. En nuestra analogía, los órganos-frases, forman sistemas-melodías, comparables a las oraciones en el nivel gramatical.

Las melodías forman secciones. Las secciones forman “partes” o piezas musicales. Los grupos de piezas musicales pueden integrar una obra superior (álbum conceptual, sinfonía, ópera, suite, concierto, etcétera). El tiempo habitual de atención que un ser humano (espectador) está dispuesto a destinar a una sola obra de dimensiones considerables es entre media hora y cinco, siempre que se pueda mantener su interés. Tal vez por influjo de la cultura todas las obras temporales (incluyendo la danza, la música y el teatro) suelen administrar sus construcciones formales en relación a estas posibilidades temporales de atención.

El estudio de la Forma musical (también llamada Estructura⁷⁰) aporta poderosas herramientas de análisis estructural. Para representar las diferentes secciones de las que se compone una pieza les otorga por nominativo una letra del alfabeto. Una sección A es contrastada por una sección B, cuyas características melódicas, fraseológicas, métricas, etcétera, son sustantivamente diferentes a la sección A. Después de la B puede aparecer una sección A' que sería muy similar a la sección A aunque la modificación de algunos elementos nos haga percibir la como "variación". Este sistema puede complejizarse con la introducción de partes C o D, y variaciones A'' o variaciones de B', B'', etc. También se distinguen los métodos de construcción por motivos musicales breves en minúsculas (a, b, c) de los métodos con melodías musicales largas en mayúsculas (A, B, C).

Aquello que para la teoría musical es ámbito de la Forma, para el teatro sigue siendo considerado parte del Ritmo, no sin razón, pues es también un sistema — macroscópico— de organizar los eventos en el espacio. De esta suerte, cuando Brook considera rítmico el cambio de escenas en Shakespeare, o Meyerhold el tránsito de escenas en Pushkin, su equivalente en música serían las secciones o las piezas de una composición.

Gracias al álgebra formal que la música ha desarrollado para analizar sus elementos, es posible estructurar ideas tan complejas como la forma sonata, que durante mucho tiempo funcionó como un esqueleto para la composición que aportaba al mismo tiempo una gran unidad y una gran complejidad, y que podía ser leído por el auditorio al compartir las convenciones de estructuración:

⁷⁰ Ver "La Estructura Musical" en Copland (14-25).

Introducción - Exposición: Tema A (en tónica), Tema B (Tonalidad cercana)-
Desarrollo temático de los componentes estructurales de A y B- Reexposición: Tema A
(en tónica), Tema B (en tónica) - Cierre.

¿Será posible analizar las secciones de una obra de teatro con un álgebra similar a la que emplea la música? ¿Qué ventajas y desventajas tendríamos, qué repeticiones se volverían estilísticas y qué repeticiones serían redundantes? ¿Qué tipo de dinámicas suscitaría el uso de la “variación”?

A causa, probablemente, de la naturaleza un tanto amorfa de la música, el uso de la repetición en ella parece estar más justificado que en cualquiera de las demás artes. [...] la música cuya estructura vertebral se basa en la repetición se puede dividir en cinco categorías diferentes. La primera es la repetición exacta; la segunda, la repetición por secciones o simétrica; la tercera, la repetición por medio de la variación; la cuarta, la repetición por medio del tratamiento fugado; la quinta, la repetición por medio del desarrollo. (Copland 119)

Si es verdad que en la literatura dramática resulta más efectivo el sistema de escenas y actos (cada escena presenta una situación diferente, continuación de la anterior), cabe preguntarse si en la escenificación posdramática no es factible un análisis estructural más musical, que nos permita entender las funciones no lingüísticas del discurso.

7.2.- Clasificación del ritmo musical

i) Ritmo regular.

Se le llama ritmo regular, proporcional, divisivo o simétrico a aquél en el que las pulsaciones tienen una relación *isócrona*, esto quiere decir que los acentos están distribuidos uniformemente. En estos ritmos el pulso es estable, la subdivisión es

estable y la métrica es estable, y cada uno de esos elementos son divisibles proporcionalmente. El ejemplo de caminar con un patrón respiratorio y subdividiendo con las palmas dará por resultado un ritmo regular.

El ritmo regular es el del paso de baile popular, el del pulso, el del caminar, el correr y el saltar constantes. También es el ritmo de las organizaciones masivas en que todos los individuos se mueven coordinadamente como las marchas militares. Es el ritmo con que cantan los remeros para coordinar sus ataques en el mar. También es el ritmo de las canciones militares que sincronizan sus pasos al correr. Es el de mayor efectividad en el trabajo, pues al organizar los eventos a igual distancia de tiempo genera un ciclo de energía que no debe acelerar ni frenar, con lo que la energía muscular está administrada y repartida de manera regular en cada una de sus operaciones. Los principios de la economía de movimiento, desarrollados a partir del Taylorismo, son también los principios que Meyerhold empleaba para su biomecánica.

Este ritmo es hijo de la filosofía racional pragmática que se empezó a elaborar en Europa siglos antes del renacimiento. El pensamiento de la ilustración es el que mejor congenia con su estabilidad, simetría, proporción, equilibrio e inteligibilidad, y es por esta razón que en el repertorio de la época clásica (Mozart y Haydn), todas las rítmicas son proporcionales. Se cree que el reloj mecánico apareció entre el siglo X y el siglo XIV y la música mesurada, hija de la necesidad de coordinar y concertar las voces de un coro, es su hermana de nacimiento:

La importancia principal del *discantus* [forma primitiva de polifonía medieval] consiste en que a veces la *vox organalis* se divide en varios valores mientras canta la voz principal, o bien es ésta la que se subdivide en valores más rápidos al ser adornada, mientras que la *vox organalis* extiende toda la duración de su nota. Está claro que estas combinaciones conducirán indispensablemente a un compromiso de escritura, según el

cual el chantre sabrá cuando debe esperar a la otra voz, que canta con mayor libertad que él. Dicho en otras palabras, nace la “mensuración”, que consiste en otorgar a una nota un valor determinado que puede desdoblarse en dos mitades, tres tercios y sucesivas combinaciones de “proporción”, que era el nombre adecuado. La mensuración proporcional aparece hacia el siglo XIII. (Salazar 177)

La necesidad de proporción surgió de la necesidad de coordinar las voces de una composición. Este es precisamente el gran legado de la rítmica proporcional, y su gran ventaja, pues su estructura impone ciertos límites que —si sacrifican la libertad individual— posibilitan la expresividad del conjunto.

La contraparte del ritmo regular en el espacio es la geometría. En el procedimiento de caminar con pulso podemos cambiar de dirección, por ejemplo, noventa grados a la derecha después de cada ciclo respiratorio, obteniendo el trazo de un cuadrado. Gracias a las proporciones de los ciclos se pueden dibujar en el espacio triángulos, estrellas de cinco puntas y demás figuras geométricas siempre que el cambio de dirección se haga a conciencia. Este es el principio constructivo sobre el cual Mônica Ribeiro ha desarrollado su sistema de geometría rítmica que permite complejos entramados y desplazamientos en el espacio⁷¹.

ii) Rítmica irregular

También llamada aditiva, asimétrica, balcánica o de pie cojo. Su notación ingresó a la música académica de la mano de las transcripciones realizadas por Bela Bartók y Zoltán Kodály de la música de los Balcanes. Estos ritmos se caracterizan por la falta de proporción de sus componentes. Pueden darse en tres configuraciones: subdivisión

⁷¹ Ver *Play it again*. El trabajo de Ribeiro también se puede observar en el montaje antes citado de Teatro de Ciertos Habitantes *La Vida es Sueño: Auto Sacramental*, donde ella coordinó y diseñó la coreografía de rítmica geométrica empleada en el primer acto.

regular, pulso regular, metro aditivo (2+3; 3+4+3; 3+2+2; etcétera); o subdivisión regular, pulso irregular o cojo, metro regular; o subdivisión regular, metro=pulso irregular. La diferencia sería la velocidad en que se dan las irregularidades. En todo caso, se caracterizan por intercalar agrupaciones binarias y ternarias, con el resultado de dos unidades de duración (corta y breve) en lugar de una. “Su relación matemática es irracional: en lugar de valer una unidad la mitad o el doble de la otra, su relación es de 2/3 o de 3/2 respectivamente” (Brailou citado en Malbrán 37).

En nuestro ejemplo de caminar con pulso, un ritmo irregular se produce cuando combinamos pasos que miden tres palmadas, con pasos de dos palmadas, siempre que todas las palmadas tengan igual duración. Si hacemos el ejercicio entenderemos por qué se les llama ritmos de *pie cojo*. Los pasos de tres palmadas de duración serían más espaciados que aquellos de dos, provocando la sensación de estar rengando. La energía no se distribuye uniformemente, sino que parece fluir irracionalmente y basta mirar y escuchar las danzas balcánicas para darnos una idea de la potencia que esta “irracionalidad” genera en la energía del intérprete.

Bela Bartók afirma que estos ritmos son tan naturales como los ritmos proporcionales, o quizás más. “Quiero significar con ello que no los han inventado los compositores después de haberse atormentado esforzadamente el cerebro, sino que los produjo la música de los campos, por un proceso de formación absolutamente espontáneo. Entonces, justamente estas especies de ritmos causaron graves dificultades al músico culto, y no al campesino, por cierto.” (Bartók 167) A pesar de que Malbrán da cuenta de la existencia de ejemplos en la música griega antigua, Bartók encuentra sólo tres casos aislados de su uso en la música del siglo XIX siempre

en el contexto de un *tempo* lento: Sexta Sinfonía de Tchaikovski (5/4), Sonata para Piano No. 1 de Chopin, y Tristán Isolda de Wagner. Malbrán cita algunos ejemplos extras de Brahms y Rimsky-Korsakov. No es hasta la segunda década del siglo XX que los ritmos irregulares dan vida a una de las obras maestras inaugurales de la música contemporánea: *La Consagración de la Primavera*, de Stravinski. Al igual que en la música búlgara, y a diferencia de los ejemplos decimonónicos, la velocidad en que la irregularidad aparece es sustantiva.

[R]itmo búlgaro es aquella especie de ritmo en el que el valor dado por el denominador de la fracción que indica el compás es extraordinariamente breve [rápido] (cerca de 300-400 de metrónomo) y en el que tales valores fundamentales brevísimos, dentro del compás, no se agrupan en valores mayores iguales, vale decir, no se agrupan simétricamente. (Bartók, 168)

Para aclarar que este tipo de ritmos no son ni más primitivos ni derivados del ritmo regular, sino perfectamente independientes, basta con hacer rastreos tentativos de su origen. No es casualidad que la música gitana de Bulgaria fuera rica en estos ritmos, al igual que la turca, la vasca y la rusa. En la música hindú aparecen valores temporales de este tipo y se denominan con el nombre genérico de *tala*. Cada tala lleva su propio nombre. “Uno de los *talas* más frecuentes es el denominado *tisra jâti matya tala*, con la subdivisión 3+2+3” (Malbrán 44).

iii) Ritmos irregulares

Olivier Messiaen creía que todos los ritmos de la naturaleza —incluyendo el canto de los pájaros, que era su obsesión y su encanto— podían ser entendidos como combinaciones de grupos binarios y ternarios. “Los pájaros cantan siempre en algún modo. No conocen el intervalo de octava. Sus líneas melódicas recuerdan a menudo

las inflexiones del canto gregoriano. Sus ritmos son infinitamente complejos e infinitamente variables, y aún así siempre son perfectamente precisos y perfectamente claros.” (Messiaen, citado en Ross 491). En la aventura de transcribir el canto de los pájaros Messiaen prefiguró lo que habría de llamarse serialismo integral o serialismo total (*Modo de Valores e Intensidades* de 1949). A la propuesta de Schoenberg de usar cada una de las doce notas antes de repetir cualquiera de ellas (serialismo), Pierre Boulez, inspirado en la propuesta de Messiaen propone que cada una de esas doce notas tenga una duración diferente (al igual que una articulación y una dinámica), irrepitada hasta el final de la serie (Malbrán 134-135). Los resultados de estos experimentos no distan mucho en sonoridad de aquello que John Cage y compañía lograban a través de sus procedimientos aleatorios.

El ritmo libre, según Malbrán, es aquél en el que el auditor encuentra una ausencia de pistas que le permitan advertir el criterio de distribución utilizado en la ejecución de la obra, pues no puede identificar patrones regulares. El ritmo libre carece de los parámetros de previsibilidad, anticipación e inferencia que poseen los ritmos regulares. La discontinuidad temporal del discurso es una metáfora del “tiempo suspendido” (52).

Alrededor de 1950 los compositores empezaron a experimentar con estas sensaciones rítmicas. El resultado podía ser obtenido a través de diversos procedimientos desde la perspectiva de la escritura-interpretación. Malbrán los cataloga en cuatro: aditivos y/o divisivos (las agrupaciones de grupos binarios y ternarios con las que trabaja Messiaen); aleatorios (la duración es determinada aleatoriamente por el intérprete); empíricos (la duración es determinada *ad libitum*

por el intérprete); y cromométricos (la duración es determinada por un reloj y no por una sensación de pulso. Es el procedimiento que utiliza John Cage en “Water Walk”).

La exploración sobre ritmos libres en el *free jazz* ha conducido a la música por el camino posdramático de *la abstracción a la atracción*. En su artículo *The Sweet Science: Floyd Mayweather and Improvised Modalities of Rhythm*, el saxofonista norteamericano Steve Coleman compara las fuerzas, gestos, movimientos y direcciones del ritmo improvisatorio musical con aquellas que se despliegan en una contienda de box. Al analizar una pelea entre Floyd Mayweather y Philip Ndou, sucedida el 1 de noviembre del 2003, Coleman examina la técnica de defensa de Mayweather, su forma de girar los puños y los hombros, su alternancia de manos al girar de izquierda a derecha ininterrumpidamente:

El ritmo de la ondulación es muy interesante porque muchos oponentes alternan sus golpes de una manera muy predecible, solo doblando ocasionalmente con la misma mano a la mitad de las ráfagas. Cuando vivía en Chicago solíamos usar la frase “regresar por más” para describir este efecto de redoblamiento en la música. Floyd alterna la ondulación de su cuerpo con el ritmo de estos golpes. En el extraño caso de que un combatiente doble su golpeo con la misma mano, Floyd suele percibirlo inmediatamente e improvisa ajustando su ritmo con una serie de “cambios de dirección” en su ondulación. Lo que hay que notar es el *timing* (cadencia): todos los boxeadores tienen un ritmo que en sus movimientos que puede ser medido por un oponente experimentado después de varios rounds de pelea. Existen normalmente tres formas ritmicas generales: lo que yo llamo el ritmo de preparación [set-up rhythm] (prepararse para golpear o esperar para contraatacar, dependiendo del estilo del boxeador) el ritmo del movimiento ofensivo y el ritmo del movimiento defensivo. Como sea, Floyd, al igual que muchos grandes boxeadores, varía estos ritmos en formas sutiles que son difíciles de medir para los oponentes, y puede fluir ininterrumpidamente de una forma rítmica a la siguiente sin ninguna pausa entre las formas. Normalmente el oponente no se ha dado cuenta de la transición hasta que ya es demasiado tarde.⁷² (Coleman, Web)

⁷² The rhythm of the rolling is very interesting because most opponents alternate their punches in a very predictable way, only occasionally doubling up with the same hand in the middle of flurries. When I lived in Chicago we used to use the phrase ‘going back for more’ for this doubling up effect in music.

Coleman explica que esta sensación rítmica es similar a muchas de las formas dancísticas de la Diáspora Africana, así como al basketball, football y capoeira, en el sentido de que hay una suavidad en los cambios de dirección basada en el *timing* o cadencia. Coleman utiliza la analogía para describir la manera en que un improvisador debe modificar “al vuelo” sus posibilidades en una confrontación con la música y el silencio. Para Coleman el secreto de esta maestría, tanto en el box como en la música, es la “agresividad efectiva”. Está relacionada con un absoluto estado de alerta capaz de responder en presente absoluto a los estímulos y las necesidades que la confrontación les presenta, pasando del ritmo preparatorio, al ofensivo y al defensivo en un flujo constante.

El ritmo del boxeo debe ser impredecible, cambiando sus patrones constantemente, y adaptándolos energéticamente a los obstáculos e inconvenientes que el rival le ofrece. El boxeador debe estar todo el tiempo con los ojos abiertos, sin parpadear ante el miedo de los golpes, alerta y variable.

Este tipo de ritmo libre se emparenta con aquel llamado *ad libitum*, en el que el intérprete decide en el momento, “al vuelo”, las duraciones de las notas que están escritas en la partitura, usando como único criterio su absoluta sensibilidad del

Floyd alternates the rolling of his body with the rhythm of these punches. On the rare occasion where a fighter does double up with the same hand Floyd usually catches this and improvises by adjusting his rhythm with a series of ‘changes of direction’ in his rolling. The thing to notice is the timing, all fighters have a rhythm to their movements which can be timed by an experienced opponent after several rounds of boxing. There are usually three different overall rhythmic forms, what I call the set-up rhythm (preparing to punch or waiting to counterpunch, depending on the style of the boxer) the rhythm of offensive motion and the rhythm of defensive motion. However Floyd, like many great boxers varies these rhythms in subtle ways that are difficult for opponents to time, and he can seamlessly flow from one rhythmic form to the next without any break in the forms. Usually the opponent is not even aware that the transition has occurred until it is too late.

tiempo presente. Está directamente relacionado con el gesto, con los cambios de velocidad, con las aceleraciones súbitas y los cambios de acentuación imposibles de inferir, con la emocionalidad, agresividad y entrega total al momento de producción sonora. Este ritmo es el que mejor imita sonoramente los gestos de la danza contemporánea. Es un ritmo tan natural como el regular y el irregular, tan inmanente al ser humano que las estructuras en las que acomoda su entonación cotidiana son estrictamente libres, ya que están siempre en el filo de la comunicación y en el riesgo del equívoco.

Existen dos movimientos que pueden ser el equivalente espacial del ritmo libre. Se trata de el movimiento Browniano y el vuelo de Lévy que constituyen formas estadísticas de describir el movimiento de partículas de movimiento aleatorio. Se observa que en una molécula de carbón en agua bombardeada constantemente por los átomos del líquido no es posible predecir los movimientos y las direcciones, mas es posible delimitar un rango de movimiento y un rango de probabilidades sobre su desplazamiento. El movimiento Browniano es similar al movimiento de los mosquitos al acecho. El vuelo de Lévy se le asemeja, aunque incluye grandes desplazamientos de posición. Es el movimiento, por ejemplo, de una gaviota que pasea aleatoriamente en un punto en busca de alimento, y si no encuentra nada se desplaza sustantivamente hacia otro lugar para volver a pasear aleatoriamente⁷³.

Para hablar de la relación entre la ciencia y la cultura, el premio nobel de química y poeta Roal Hoffmann intenta explicar la belleza de ciertas moléculas. Describe que en la química existen tensiones esenciales que orientan la investigación

⁷³ Esta información fue proporcionada por el físico mexicano Diego Vidal el 23 de octubre del 2015.

como micro-macro, simple-complejo, estático-dinámico, daño-beneficio. Para Hoffman “la belleza reside en un tipo de forcejeo entre la simetría y la asimetría, entre el orden y el caos. Estar en A o B es aburrido. Estar en medio es tener la posibilidad de decidir que dirección tomaras” (Hoffmann, 19 de octubre del 2015).

Si el ritmo regular es un préstamo que la música le hace al teatro, si es también la mejor configuración de las agrupaciones “concertadas” y la mejor forma de coordinar diversas líneas sonoras o de movimiento, el ritmo libre parece un préstamo de la gestualidad a la música, configuración de la expresión individual, cuya energía en relación a las otras entra en combate, sorprende, arriesga. El ritmo libre se relaciona con la indeterminación y el ritmo regular con la racionalidad. ¿Qué tipo de espacialización o trazo escénico generaría un ritmo irregular? Una pista puede encontrarse en el hecho de que las formaciones irregulares se encuentran a medio camino entre la geometría y la aleatoriedad. La confrontación entre la *gracia* y la *estructura* en John Cage se parece a la confrontación del ritmo libre y el ritmo regular. El tiempo cíclico y el tiempo histórico de Guy Debord también corresponden a estos dos polos, y entre sus dos narrativas se articula el teatro.

Conclusiones

La sinestesia le permite a la mente humana fusionar e intercambiar sus canales de percepción (oír un color, ver un sabor, paladear un sonido). La velocidad de lectura provoca en el ser humano una sensación temporal del espacio, al deducir el tiempo de la distancia. A nivel de la relatividad, energía, masa y tiempo se transforman el uno en el otro y son manifestaciones de la misma cosa. A partir de estos tres principios el ritmo puede manipular los materiales de las diferentes artes escénicas y organizarlos en el tiempo. El ritmo no es exclusivo de ninguna forma de lenguaje, sino de la percepción humana, y es por esto que aparece en el léxico de la música tanto como en el de la danza y el teatro. La sustancia rítmica podrá cambiar, pero la estructura permanece, y esa estructura puede ser estudiada.

Sin embargo, para hablar de un ritmo teatral es necesario distinguirlo del ritmo músico-fonético (que organiza sonidos) y el ritmo dancístico (que organiza movimientos). El teatro subyace a estos elementos y su material se descubre solamente a través de un concepto amplio de actuación en tanto que *personificación*, que revela el eje de la mimesis entre la individualidad y la otredad, las tensiones entre identidad y no-identidad propias del juego ficcional. Esta tensión se hace visible en acciones que, a diferencia de las musicales o las dancísticas, presentan en primer plano tal eje (representación). Es por esta razón que la teatralidad no es privativa del teatro y aparece también como una herramienta en la música y en la danza, del mismo modo que la musicalidad y la danza son herramientas del teatro. Esta tensión tiene el agravante —que la distingue de otras narrativas (cine, literatura, etcétera)— del

convivio, de la real materialidad de la presencia que le da un “aura”: autenticidad y esencia del cuerpo con su duración sustantiva y el testimonio vivo de su experiencia.

El ideal de la música pura —la música por la música, separada de la representación— en el pensamiento occidental propició que la teoría musical se concentrara significativamente en sus propios materiales. Es por esta razón que el análisis del ritmo en música es el mejor equipado para la complejidad de los fenómenos rítmicos. Dicho análisis puede ser ahora adoptado por el teatro siempre que realice la operación de convertir el sonido o el movimiento en acción personificadora. Los elementos y la clasificación del ritmo de la teoría musical son una posibilidad no lingüística para entender y organizar los componentes de la escena, que sin duda deben ser analizados a mayor profundidad en posteriores reflexiones.

Sin embargo, la trasposición tiene un defecto: donde la música instrumental desarrollada en la Ilustración encuentra las condiciones, la tecnología y los acuerdos culturales para controlar todos los parámetros del ritmo, el teatro trabaja con el cuerpo vivo del intérprete, que como ente creativo autónomo cuestiona de raíz el proyecto totalitario —romanticista— de la organización total del *genio creador*. El ritmo del teatro no se puede partiturar de antemano a menos que se considere “un rango de indeterminación con respecto a la interpretación” (Cage 35), cosa que ya reconocía Meyerhold al afirmar que “[a]unque llego al escenario con un plano minuciosamente elaborado de antemano, para instrumentar la partitura necesito la colaboración del actor, el instrumento vivo de mi obra” (347). Tal vez sea a razón de esta forma íntima de colaboración entre seres humanos que las estrategias de Peter Brook y Jerzy Grotowski para construir su ritmo se basan en instrucciones

imaginativas como “un tigre que canta”, en lugar de procedimientos meramente formales.

Este es el complejo campo en el que el teatro desarrollará sus propias leyes en la pugna entre la organización colectiva y la individualidad creativa, el orden y la espontaneidad. Músicos como John Cage también se interesan en estas contradicciones porque encuentran en el teatro la vitalidad de la expresividad humana. Su libro *Notaciones* aporta una valiosa compilación de partituras que intentan organizar el sonido en ejes distintos a los de la altura (música escrita) o el timbre (literatura).

Aquí se apuntalan las posibilidades escénicas y musicales del ritmo en el cuerpo de los intérpretes como una guía básica tanto para la creatividad del actor como para la del director, el musicalizador o el dramaturgo. En mi lectura, la idea de *dramaturgia del sonido* congenia los diferentes roles de la creación y aporta una provocación hacia las capacidades integrales del cuerpo del intérprete, como músico, como bailarín, como actor. He querido dejar algunas pistas sobre los múltiples caminos de investigación que abren estas prácticas relacionales para que otras investigaciones posteriores puedan desarrollarlos.

El ritmo tiene un uso extendido en el argot teatral para referirse a la medida de atención entre la escena y el público. Una gran inteligencia subyace esta intuición, pues el público dialoga con las propuestas con que un espectáculo organiza los eventos en el tiempo. Todo ser humano lleva adentro la sensación del ritmo, en el pecho y en el aliento; aún sin poder racionalizarlo, el espectador capta los ritmos de la escena y se aburre de ellos si no le proponen dinámicas, juegos, falsos caminos,

engaños, desarrollos, atajos que estimulen su participación. La reflexión crítica sobre el ritmo ofrece una mayor conciencia de los materiales que manejamos para recombinarlos de maneras propositivas y elaborar la construcción del tiempo teatral. Se trata de conocer las reglas del juego en el que participamos para después manipularlas a placer, pues, como dice Brook: "Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero cuando lo consideramos como juego, deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego." (189)

Glosario A

Altura. Es el grado de agudeza o gravedad de los sonidos. Esta cualidad del fenómeno sonoro depende de la frecuencia con que se producen los movimientos vibratorios de los cuerpos sonoros. (Sobrino 31) **Altura sonora.** Carácter del sonido determinado por la frecuencia. (Valls 15) **Frecuencia.** En términos de acústica, es el régimen de vibración por segundo (ciclos), productor de sonido y que determina la altura. (Valls 37)

Agógica. (Del griego *agōgée*, conducción) Término introducido en la terminología musical, por Hugo Riemann. Indica las variaciones de tiempo que se introducen en la ejecución de una obra para darle vida. (Valls 13) **Agógicos, Matices.** Son las indicaciones que implican una variación en el movimiento general asignado a una composición. Los de mayor empleo, son: por aumento y por disminución [*rallentando, ritardando, ritenuto; più mosso, acelerando, stringendo*] **Agogé** (Gr.) Concepto de tiempo en la teoría rítmica de los griegos. Aunque difiere de la nuestra, en el hecho de que no parte del movimiento de tiempos numéricamente iguales, sino que se basa en motivos rítmicos compuestos de notas breves y largas, no desconoce el concepto de tiempo. (Sobrino 24-25)

Articulación. La manera en que notas sucesivas son unidas una a la otra por el intérprete. En su forma más simplificada, las formas opuestas de articulación son *staccato* (destacado, articulación prominente) y *legato* (delicado, articulación «invisible»). En realidad la articulación envuelve una miríada de aspectos de la voz o el instrumento que determinan como debe sonar el principio y el final de cada nota. (Fallows 643) A semejanza de la dicción en el lenguaje, es la manera de producir y coordinar, entre sí, los sonidos que se suceden a través del discurso musical (Sobrino 44). Es tan a menudo la mezcla del idioma y el estilo particular de cada intérprete que demasiadas marcas de expresión pueden resultar o superfluas o coercitivas. La creatividad humana se beneficia del balance entre explicitud y la flexibilidad (Fallows 645).

Dinámica. Del gr. *Dynamis*, fuerza. La dinámica es [en la expresión interpretativa] la que se ocupa de los lineamientos generales de intensidad (matices fijos) a seguir en una obra, y de sus modificaciones ascendentes o descendentes (matices subordinados) **Dinámicos, Matices.** Son las indicaciones referentes a los perfiles generales de intensidad, a seguir en una porción de una obra (*piano, mezzo piano, forte, fortissimo*), así como las modificaciones ascendentes o descendentes (*crescendo, diminuendo*). (Sobrino 148)

Expresividad (Expresión). En su sentido más simple el término “expresión” es aplicado a aquellos elementos de una interpretación musical que dependen de una reacción personal y pueden variar entre diferentes interpretaciones. (Grove Vol. 6 327) **Expresión.** (Del lat. *Expresio, ōnis*, claro. Parte de la teoría musical que se ocupa del estudio (y su aplicación práctica) de la simbología y terminología creadas para señalar, con la mayor precisión posible, los efectos y afectos que el compositor desea se impriman a la obra al momento de la ejecución, para la recta comprensión de su contenido estético. Este apartado es muy amplio, pues comprende la articulación, el fraseo, la dinámica, la agógica y el carácter. (Sobrino 188)

Forma. Manifestación externa de una idea musical sujeta a una determinada ordenación. Esta norma coordinadora puede adoptar infinidad de manifestaciones como la *suite*, el *lied*, la *sonata*, la *pasacalle*, la *fuga*, el *canon*, el *rondó*, la *sinfonía*, etc. (Valls 37) **Forma.** Así como la forma es, en general, la figura exterior de los cuerpos materiales, en toda composición artística es el modo de proceder para la expresión de ideas, esto es, el plan que se traza el creador para volcar sus pensamientos y enlazarlos entre sí con el objeto de integrar un todo coherente, inteligible para el contemplador o el oyente de la obra. (Sobrino 208)

Fraseo. De frasear, formar frases. División significativa del discurso musical, que permite delimitar pensamientos sonoros (frases) y, a la vez, unirlos entre sí. (Sobrino 210) **Frase.** Término adoptado de la sintaxis lingüística y usado para unidades musicales breves de diferente duración; una frase es generalmente más larga que un motivo y más corta que un periodo. (Grove, Vol. 14 663)

Textura. Término usado informalmente para referir a cualquier aspecto vertical de una estructura musical, normalmente tomando en cuenta la manera en que las partes de las voces individuales se intercombinan (*Grove* Vol. 18 709) Un cambio de densidad en la textura sería un menor o mayor número de voces y timbres sonando al mismo tiempo.

Tempo. El tiempo de una composición, es decir la velocidad en la cual procede su interpretación. (*Grove* Vol. 18 675). Tiempo, en el sentido de velocidad o movimiento. (Sobrino 471)

Timbre. Cualidad del sonido dependiente del número de armónicos o parciales que lo acompañan. Estos determinan el «color» del sonido y nos permiten distinguir por qué instrumento es emitido. (Valls 68) **Timbre.** Del fr. *Timbre*; del lat. *Tympánum* y este del gr. *Túmpanon*, tambor. Entre el conjunto de cualidades del sonido, es el que deriva de la complejidad de la onda vibratoria, de que dependen los rasgos distintivos de una voz o un instrumento. [...] Es, pues, sinónimo de color, de ropaje singular que viste al sonido de acuerdo con el instrumento que lo emite. Por eso se habla de colorido orquestal, cuando se alude a las posibilidades tímbricas que dicho conjunto instrumental posee [...], de la misma manera que la paleta del pintor enriquece las imágenes plasmadas en tela. (Sobrino 479-480)

Glosario B

Aliteración. Recurrencia fonológica. Repetición de un mismo fonema (o letra) que, ocupando cualesquiera posiciones en las palabras, resulta relevante en un contexto limitado. [...] Se produce *aliteración onomatopéyica* cuando la repetición intenta imitar sonidos naturales. (García Barrientos 17)

En el silencio sólo se escuchaba
Un susurro de abejas que sonaba (GARCILASO)

Y déjame muriendo
Un no sé *qué que queda* balbuciendo (SAN JUAN DE LA CRUZ)

Anáfora: Recurrencia gramatical. Repetición de una o más palabras al comienzo de varias secuencias sintácticas o verbales. (García Barrientos, 35)

*¿Soledad y está el pájaro en el árbol,
soledad, y está el agua en las orillas,
soledad, y está el viento con la nube
soledad, y está el mundo con nosotros
soledad, y estás tú conmigo solos?* (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)

Antítesis: Recurrencia semántica por antinomia. Enfrentamiento de términos antónimos en un contexto. (García Barrientos 64)

Yo vuelo cuando tú duermes, yo lloro cuando tú cantas, yo me desmayo de ayuno cuando
estás perezoso (CERVANTES)

Calambur: Recurrencia gramatical por repetición de palabras. Repetición de homónimos, uno de los cuales resulta de la unión de, al menos, dos palabras distintas. (García Barrientos 38)

Cruzados hacen cruzados,
escudos pintan escudos
y tahúres muy desnudos
con dados ganan *condados* (GÓNGORA)

Neologismo. [del griego, *néos*: nuevo/ *logismós*: palabra] Son las palabras o giros nuevos en un idioma. Continuamente en una comunidad lingüística surge la necesidad de crear vocablos para designar conceptos nuevos. Así los neologismos surgen de dos modos:

- a) Esponáneamente, por derivación, préstamo, creación o composición, a partir de elementos ya existentes en la lengua española o en otra lengua. Por ejemplo se impuso *casimir* para designar una tela de lana muy fina, a partir de *Cachemira*, lugar de Indostán, donde se fabricaba una tela muy delicada con el pelo de las cabras de esa zona.
- b) En ocasiones es necesario buscar nuevos vocablos para designar los elementos creados con el avance de la técnica. En estos casos se recurre a las raíces, griegas o latinas, o bien extranjeras, pero que tienen aceptación internacional. Por ejemplo *kilovatio* fue aceptado como la unidad electromagnética equivalente a mil vatios. Se formó a partir de *Kilo*, del griego kilos, mil, ya aceptado al crearse el sistema métrico en 1792, y *vatio*, de Watt, mecánico escosés, impuesta desde 1900. (Gonzales 273)

Onomatopeya. Viene de las palabras griegas *onoma*, nombre; y *poiein*, hacer. Cicerón la llama nominatio. Quintiliano la clasifica entre los tropos. Figura de dicción por la cual damos nombre por imitación del ruido o del movimiento que el objeto nombrado produce. Por ejemplo «chipichipi», palabra que imita las pequeñas gotas de una lluvia moderada. (Navarro 63)

Paralelismo. Recurrencia gramatical por repetición de estructuras sintácticas. De las palabras griegas *pará*, junto a y *allelon*, uno a otro. Figura de pensamiento que consiste en la comparación de personas o de situaciones. Ejemplo: «Fue un Cristo para venir y para acabar un Cristo» (de un sermón del siglo XVII) (Navarro 66) **Párison** o *paralelismo*, en sentido estricto: Distribución paralela o identidad estructural de los componentes de unidades gramaticales equivalentes, según el esquema: A (a, b...) // A' (a', b'...). (García Barrientos 41)

Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido (PABLO NERUDA)

Quiasmo o *especularidad*: Recurrencia gramatical por repetición de estructuras sintácticas. Distribución simétrica o cruzada de los componentes de unidades gramaticales equivalentes, según el esquema: A (a, b) // A' (b', a'). (García Barrientos 42)

Yo soy aquel *gentil hombre*
digo, aquel *hombre gentil*,
que por dios adoró
a un ceguezuelo ruin (GÓNGORA)

Sinonimia o *metábole*. Recurrencia semántica por sinonimia. Repetición de términos sinónimos en un contexto para realzar el significado que nombran

Gregorio, el amistad antigua nuestra,
sin disgustos, sin quejas, sin enojos,
el campo franco de mi pecho os muestra (LOPE DE VEGA)

Obras Citadas

- “Ángel Rodríguez Tololoche Chicoteado Grupo «Progresivo»” *Youtube*. Youtube, LLC 13 de mayo del 2011. Web. 13 de octubre del 2015.
- Animalia*. De Diego Álvarez Robledo. Dir. Diego Álvarez Robledo. Teatro La Capilla, Ciudad de México, 2 de julio del 2015. Programa de mano.
- Appia, Adolphe. “La música y la puesta en escena”. En *Máscara: sonido teatral*. Año 12, No. 33, Marzo 2004. México: Escenología, 2004. Impreso.
- Aristóxeno de Tarrento. “Rítmica” en *Biblioteca clásica Gredos, 383*. Trad. Josefa Urrea Méndez, Francisco Javier Pérez y Pedro Redondo Reyes. Madrid: Gredos, 2009.
- Arroyo Fernandez, María Dolores. “Ritmo” en *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Alderabán Ediciones, 1997. Impreso.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Giqueauxs. Jujuy: Arenal, 2008. Impreso.
- Bamz, J. *Movimiento y ritmo en pintura: la sensación dinámica vital y emotiva en la obra de arte*. Barcelona: L.E.D.A, 1979. 9-18. Impreso.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Tercera Edición]” en *Obras*. Libro 1, Vol. 2. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2008. Impreso. 49-85.
- Bartók, Béla. “El denominado ritmo búlgaro”. En *Escritos sobre Música Popular*. México: Siglo XXI, 1979. Impreso. 164-174.
- “Beatboxing.” *Wikipedia, La Enciclopedia Libre*. 24 de octubre del 2015. Web. 1 de noviembre del 2015.
- Beckett, Samuel. “Breath”. *Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press, 1984. Impreso. 211
- Brook, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Península, 2012. Impreso.
- Brook, Peter. *La puerta abierta: pensamientos sobre la actuación y el teatro*. Trad. Hugo Urquijo. PDF.
- Cage, John. *Notations*. New York: Something Else Press, 1969. PDF.
- Cage, John. *Silencios*. Trad. Marina Pedraza. Madrid: Ediciones Ardora, 2012. Impreso.
- Cárdenas, Sergio. Entrevista personal. 19 de mayo del 2015.

- Chavela Vargas. *La Llorona*. Turner Records, 1993. CD.
- Chujoy, Anatole, comp. y ed. "Rhythm" en *The Dance Encyclopedia*. New York: A.S. Barnes and Company, 1949.
- Colman, Dan. "John Cage performs Water Walk on "I've Got a Secret (1960)" Web Blog Post. *Open Culture*. 30 de diciembre del 2011. Web. 2 de octubre del 2015.
- Coleman, Steve. *The Sweet Science: Floyd Mayweather and Improvised Modalities of Rhythm*. Web Blog Post. *Steve Coleman M-Base*. Sin fecha de publicación. Web. 15 de febrero del 2015.
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960. Web. 8 de noviembre del 2015.
- Copland, Aaron. *Cómo Escuchar la Música*. Trad. Jesús Bal y Gay. México: FCE, 1955. Impreso. 47-60. Impreso.
- "Cuerpo Pangea" *Youtube*. Youtube, LLC, 17 de julio del 2015. Web. 24 de noviembre del 2015.
- Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995. 78-92.
- Delaney, Denis, Ciaran Ward y Carla Rho Fiorina. *Fields of Vision: Literature in the English Language*. Harlow: Pearson Education, 2003. H74. Impreso.
- Delicatessen*. Dir. Jean-Pierre Junet y Marc Caro. Francia: Sofinergie Films, 1991. DVD.
- Despins, Jean Paul. *La Música y el Cerebro*. Trad. María Renata Segura. Barcelona: Gedisa, 2010.
- Dufourcq, Norbert. *Breve Historia de la Música*. Trad. Emma Susana Speratti. México: FCE, 1963. Impreso.
- Dürr, Walther y Walter Gerstenberg. "Rhythm" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. Ed. Sadie Stanley y Jhon Tyrell. London: Mcmillan Grove, 2001. 804-824. Impreso.
- el Haouli, Janete. *Demetrio Stratos: en busca de la Voz-Música*. Tr. Rodolfo Mata. México: CONACULTA, 2006.
- El Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski*. Dir. Marianne Ahrne. Trad. María Dolores Ponce. Academia Experimental de Teatros de Francia.

- “Escandir” en Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimotercera edición., 2014. Web. 17 de octubre del 2015.
- Espinoza, Pablo. “La música que escribo sólo indica que he vivido: Hermeto Pascoal.” *La Jornada*. 24 de marzo del 2007. Web. 13 de octubre del 2015.
- Fallows, David, Mark Lindley y Maurice Wright. “Articulation” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Ed. Sadie Stanley y Jhon Tyrell. London: Mcmillan Grove, 2001. 643-645. Impreso.
- Fleming, William. *Arte Música e Ideas*. Trad. Rafael Blengio Pinto. México: Nueva Editorial Interamericana, 1971. Impreso.
- “Formas” en Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimotercera edición, 2014. Web. 15 de octubre del 2015.
- García Barrientos, José Luis. *Las Figuras Retóricas: el Lenguaje Literario 2*. Madrid: Arco Libros, 1998
- González de Gambier, Emma. *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Editorial Sínesis, sin año.
- Goñi Vindas, Alexandra. *Desarrollo de la creatividad*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2003. Web.
- Grotowski, Jerzy, Eugenio Barba, Ludwik FLaszen, et al. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1970. Impreso.
- Hoffmann, Roald. *Tensiones esenciales en la química: tres puntos de vista de la ciencia en la cultura*. Auditorio general de la universidad de Guanajuato, Guanajuato. Conferencia. 19 de octubre del 2015.
- Houellebecq, Michel y Alonso Arreola. *Las Partículas Horizontales*. DVD. México: Intolerancia Records. 2011.
- “Jaques Brel – Jeff (Live in concert 1964)”. *Youtube*. Youtube, LLC. 19 de agosto del 2006. Web. 7 de octubre del 2015.
- “Jeff Buckley – Hallelujah (Official Video)” *Youtube*. Youtube, LLC. 25 de octubre del 2009. Web. 7 de octubre del 2014.
- “John Cage performing Water Walk”. *Youtube*. Youtube, LLC. 13 de mayo del 2014. Web. 2 de octubre del 2015.

Julio César, Fragmentos. Intervención dramática del original de William Shakespeare. Dir. Romeo Castellucci. Teatro El Galeón, CCB, Ciudad de México. 14 de octubre del 2014. Programa de mano.

Keith Jarrett. The Art of Improvisation. Dir. Mike Dibb. Euro Arts, 2005. Película documental.

Kennan, Kent y Donald Grantham. *The Technique of Orchestration*. Sixth Edition. New Jersey: Pearson Education 1952. Impreso.

Krulwich, Robert. "Glenn Gould in Rapture". Web Blog Post. *Krulwich Wonders*. NPR find stations. 04 de septiembre del 2014. Web. 8 de octubre del 2015.

El lado B de la materia. De Alberto Villarreal. Dir. Alberto Villarreal. Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Ciudad de México, 18 de noviembre del 2013.

"El lado B de la materia de Alberto Villarreal". *Youtube*. Youtube, LLC. 17 de marzo del 2014. Web. 15 de noviembre del 2015.

Love, Paul Van Derveer. *Terminología de la Danza Moderna*. Trad. Sofía Nogues Acuña. Buenos Aires: Eudeba. 1964. 62-64, 107-113. Impreso.

López, Liliana "Artaud y Los Cenci: ensayo escénico hacia el Teatro de la Crueldad" PDF. IUNA-UBA. Web. 17 de noviembre del 2015.

"Mademoiselle Nobs – Pink Floyd – Live at Pompeii – 1972 – HD" *Youtube*. Youtube, LLC, 8 de mayo del 2013. Web. 15 de octubre del 2015.

Malbrán, Silvia. *El Oído de la Mente*. Madrid: Akal, didáctica de la música, 2007. Impreso.

Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Ed. Juan Antonio Hormigón. Traducciones de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J. L. Bello y José Fernández. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2008. Impreso.

Möller, Mats. *New Sounds for Flute*. SFZ Records. Web. 27 de octubre del 2015.

"Medio" en en Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimotercera edición, 2014. Web. 14 de octubre del 2015.

Navarro Bañuelos, Jesús María. *Diccionario de Figuras Retóricas*. Universidad Autónoma de Zacatecas: Zacatecas, 2008.

Negrete, Enid. "Sobre la naturaleza de la ópera y las aportaciones de *Xichicuicatl Cuecuechtli* al género operístico". En *Xichicuicatl Cuecuechtli (Canto Florido de*

- Travesuras*). De Gabriel Pareyón. Dir. José Navarro Noriega. Teatro de las Artes, CNA, Ciudad de México. 24 de abril del 2015. Programa de mano.
- Ocampo, Estela. "Ritmo" en *Diccionario de Términos Artísticos y Arqueológicos*. Barcelona: Montesinos Editor, 1987. Impreso.
- O'Dweyer, John y Raymond Le Mage. "Rhythm" en *A Glosary of Art Terms*3. London: Peter Nevill Limited, 1950. Impreso.
- Ovadija, Mladen. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and posdramatic theatre*. Montreal: McGill Queen's University Press, , 2013. E-book.
- Orozco, Sahé. "Técnica de respiración y técnicas extendidas para flauta". Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Aula-Teatro Fernando Wagner. 7 de marzo del 2015.
- Pallasmaa, Juhani. *La Mano que Piensa: Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura*. Gustavo Gili: Barcelona, 2015
- Paraíso de Leal, Isabel. *Teoría del Ritmo de la Prosa Aplicada a la Hispánica Moderna*. Barcelona: Planeta, 1976. ¿16-40? Impreso.
- Pascoal, Hermeto. *Slaves Mass*. Warner Bros, 1977. CD.
- Paz, Octavio. *El Arco y la Lira: El Poema, la Revelación Poética, Poesía e Historia*. 3ª ed. México: FCE, 2003. 49-67. Impreso.
- Piston, Walter. *Orquestación*. Trad. Ramón Barce, Llorenç Barber y Alicia perris. Madrid: Editorial Real Musical, 2002. Impreso.
- Play it again*. De Ione de Madeiros y Grupo Oficcina Multimédia. DVD. Belo Horizonte, 2012.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto Contrasexual*. Anagrama: Barcelona, 2011.
- Psicoembutidos: carnicería escénica*. De Richard Viqueira. Dir. Richard Viqueira. Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana. Foro La Pulga, Aguascalientes, 19 de noviembre del 2015. Programa de mano.
- Ramos, Francisco. *La Música del Siglo XX: una Guía Completa*. Madrid: Turner, 2013. Impreso.
- Randel, Don Michael, ed. "Rhythm" en *The New Harvard Dictionary of Music*.: Harvard UP, 1986. 700-705. Impreso.
- Rault, Lucie. "The Body as Instrument". *Musical Instruments: Craftmanship and Traditions From Prehistory to the Present*. Nueva york: Harry N. Abrams

- publishers, 2000. Impreso. 42-91.
- Regidor Arribas, Ramón. *Temas del Canto: El Aparato de Fonación (Cómo es y cómo funciona); El «Pasaje» de la Voz*. Madrid: Real Musical, 1989.
- Rihm, Wolfgang. *Die Eroberung Von Mexico: Musiktheater nach Antonin Artaud*. NDR, 1992. CD y Booklet.
- Ross, Alex. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador, 2007. Impreso.
- Sacks, Oliver. *Musicofilia: Relatos de la Música y el Cerebro*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Salazar, Adolfo. *La Música, como Proceso Histórico de su invención*. México: FCE, 1978. Impreso.
- Schechner, Richard. *Estudios de la Representación: Una Introducción*. Trad. Rafael Segovia Albán. México: FCE, 2012. Impreso.
- Scher, Steven Paul (Comp.). *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Impreso.
- “Screaming Jay Hawkings – I put a spell on you”. *Youtube*. Youtube, LLC. 17 de noviembre del 2007. Web. 7 de octubre del 2015.
- Segovia, Albán. “Nota sobre la traducción” en *Estudios de la representación: una introducción*. México: FCE, 2012. Impreso.
- Sixtos Gaitán, María Lilia. *La Musicalidad Escénica en Meyerhold*. Tesina, Literatura Dramática y Teatro, UNAM. México: UNAM, 1985. Impreso.
- Sobrino, José. *Diccionario Enciclopédico de terminología musical*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000. Impreso.
- Tom Zé: Astronauta Libertado*. Dir. Igor Iglesias. Trad. Igor Iglesias y Marisol Costa. Asturias, Xique Xique Films. 2009. Película Documental.
- Valls Sorina, Manuel. *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza, 1981.
- Vidal, Diego. Entrevista personal. 23 de octubre del 2015.
- La Vida es Sueño. Auto Sacramental*. De Pedro Calderón de la Barca. Dir. Claudio Valdés Kuri. Teatro Jiménez Rueda, Ciudad de México. 21 de marzo del 2014. Programa de mano.

Zegarra Medina, Raúl. "Tensiones Auráticas: Walter Benjamin y la Transformación de nuestra Experiencia en el mundo". Web Blog Post. Sagrada Anarquía. 18 de agosto del 2009. Web. 4 de octubre del 2015.

Zúñiga Gómez, Denise. *Drama y Música: Creación de Partituras Dramáticas*. Tesis, UNAM, 1982. México: UNAM, 2007. Impreso.