



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

Percusión teatral:

Aproximación desde los estudios de la relación entre medios expresivos

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (Interpretación Musical)

PRESENTA:
Abraham Parra Arámburo

CO-TUTORES:
Dr. Diego Morábito Correa
Dr. Marco Alejandro Sánchez Escuer (Facultad de Música, UNAM)

Ciudad de México, noviembre 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Agradecimientos:

A mis padres, por su apoyo y por haber siempre respetado mis decisiones y el camino que elegí.

A Lauren, por ser uno de los pilares más fuertes e importantes. Por ser la persona que me mantuvo a flote durante el tiempo que duró esta etapa de estudios.

Al Dr. Alfredo Bringas por el apoyo y las charlas en esos momentos tan difíciles que me tocó vivir. Por el conocimiento, las experiencias y todo lo que he aprendido de usted.

A mi tutor, colega y amigo: Dr. Diego Morábito, por haberme brindado tu ayuda y experiencia para este trabajo. Por tu paciencia, consejos y dirección para terminar este trabajo satisfactoriamente.

A mi tutor: Dr. Alejandro Sánchez Escuer, por compartirme sus ideas y pensamientos con el fin de ayudarme a dirigir y plasmar mis pensamientos en este escrito.

Al Dr. Roberto Kolb por sus comentarios, sugerencias y mano firme durante sus clases y revisiones.

A todos ellos gracias por que son parte esencial de mi desarrollo, educación y de la culminación de este trabajo y esta etapa de mi vida.

Tabla de contenido

Introducción	1
Percusión teatral:	
Aproximación desde los estudios de la relación entre medios expresivos	4
¿Qué es la percusión teatral?	5
Hacia una definición de teatro en el siglo XX	7
Antecedentes del objeto de estudio	8
Definiendo a los estudios mediales	19
<i>Ceci n'est pas une balle</i> (2012)	
Descripción general de la obra y análisis	26
<i>Les 7 crimes de l'amour</i> (1979)	
Descripción general de la obra y análisis	44
Conclusiones	69
Apéndice: lista de obras de percusión teatral	73
Bibliografía	77

Introducción

A partir de 1959 Mauricio Kagel (1931) adoptó el término *teatro instrumental* para denominar el género que combina música y teatro como una unidad artística, es decir, la suma de elementos musicales y teatrales como la recitación, la expresión corporal o la actuación y otros elementos extra musicales que se fusionan e interactúan de tal forma que el resultado artístico es uno solo. Después de varios años, Kagel desarrolló un estilo compositivo basado en el *teatro instrumental* con obras como *Sur scène* o *Sonant*. Como consecuencia, varios compositores adoptaron esta tendencia encaminándola hacia el ámbito de las percusiones, a un grado tal que comenzó a utilizarse el término *percusión teatral* para referirse a la práctica interpretativa de música para percusión y elementos teatrales. Este repertorio ha crecido enormemente y ha cobrado tanta relevancia que actualmente es considerada una modalidad instrumental por sí misma.

Actualmente existe una amplia literatura sobre música y su relación con el teatro. Las investigaciones sobre el tema han tenido diversos acercamientos: algunas abordan el tema desde el punto de vista del teatro;¹ otras, hablan acerca de los intérpretes y su desarrollo de habilidades y recursos teatrales;² otras más, se enfocan en la historia y desarrollo del *teatro instrumental* propiamente dicho y sus exponentes más importantes.³ Asimismo, existen amplios listados de repertorio de *percusión teatral*, así como de la forma en que los intérpretes toman parte en actividades teatrales.⁴

Aunque las aportaciones consultadas en los libros, artículos y tesis existentes son importantes, ninguna de ellas describe la forma en que ambas disciplinas se relacionan dentro de una obra de esta índole y las implicaciones que eso conlleva. Es por ello que este escrito académico busca contribuir a la literatura sobre el tema de *percusión teatral* a un

¹Eric Salzman y Thomas Desi, *The New Music Theater* (Oxford: Oxford University Press, 2008)

²Falk Hübner, 'Shifting Identities: The musician as a Theatrical Performer' (PhD Thesis, Academy of Creative and Performing Arts, Leiden University, 2013).

³Kaylie Jane Dunstan, 'Percussion and Theatrical Techniques: An Investigation into Percussion Theatre Repertoire and its Presence in Australian Classical Music Culture' (Master's Thesis, University of Sydney, 2015)

⁴Natalie Grant, 'Text, movement and music: an annotated catalog of (selected) percussion works 1950-2006' (Bachelor's Thesis, School of Music, Victorian College of the Arts, Melbourne, 2006).

nivel más concreto, particularmente sobre la forma en que ambas disciplinas artísticas se fusionan.

Basado en las obras *Ceci n'est pas une balle* (2012) de Compagnie Kahlua para un intérprete, y el trío para soprano, clarinete y percusión *Les 7 crimes de l'amour* (1979) de Georges Aperghis ofrezco un acercamiento a las obras mencionadas vistas desde la relación de medios⁵ existentes en la obra. Con esto busco ofrecer nueva información obtenida como consecuencia de los análisis teórico y práctico sobre las interrelaciones mediales que se generan entre las distintas disciplinas artísticas, sus vínculos, tránsitos, transformaciones, influencias y las repercusiones que implican. Asimismo, cuáles son las consideraciones expresivas e interpretativas que suscitan la práctica de música de *percusión teatral* como resultado de estas relaciones.

La selección y pertinencia de estas obras reside en la idea de contraponerlas para observar los distintos productos que se pueden obtener por el número de medios involucrados en cada obra y los efectos que esto produce; asimismo, para poder descubrir cómo se dan estas relaciones mediales entre una obra solista y un trío, la manera en que dialogan y se estructuran y finalmente, para poder observar las diferencias estéticas y de notación musical existentes entre ambas obras. De esta manera conoceremos las diferencias expresivas y técnicas que existen entre las obras del *teatro instrumental* y la *percusión teatral* y las necesidades técnico-expresivas que el percusionista debe implementar para interpretar dichas obras.

Para lograr los propósitos expuestos anteriormente, abordaré los análisis desde el punto de vista de los *Estudios Intermediales* o *Intermedialidad*, es decir, este marco teórico ayuda a estudiar los vínculos que existen entre los medios artísticos o expresivos y quedando excluidos los medios de comunicación por pertenecer a una categoría distinta, es decir, la relación entre las disciplinas como el teatro y la música y no entre medios de comunicación como la televisión o la radio.

Los *estudios intermediales* pueden ser aplicados a distintos objetos de estudio de muchas formas y esto depende de la persona que los desarrolle. En este caso, utilizaré las

⁵Desde los estudios intermediales la noción de medio puede ser definida de múltiples maneras, para los fines que interesan a este trabajo se utilizará la definición de 'medio' como disciplina artística.

propuestas del autor Chiel Kattenbelt⁶ quien postuló que dependiendo de la forma en que los medios expresivos se relacionen y generen dependencia, influencia o co-existencia entre sí, el resultado artístico puede posicionarse dentro de las categorías: *intermedial*, *multimedial* o *transmedial*.⁷

Uno de los beneficios de conocer la categoría a la que pertenece determinada obra es que provee al intérprete de distintas perspectivas desde donde el intérprete pueda abordarla. Esto sucede porque a raíz del tipo de relación que vincula a los medios, podemos determinar la importancia de cada uno dentro de la pieza, es decir, nos permite conocer si la parte musical predomina o no sobre la teatral o viceversa, o bien, si el resultado es un nuevo medio expresivo en donde sus características particulares ya no son distinguibles debido a que se han fusionado y resultan indivisibles ya que uno no funciona sin el otro porque ahora forman una nueva unidad.

Por lo tanto, a lo largo de este trabajo, defino conceptos como *percusión teatral* y *teatro* de acuerdo las necesidades de esta investigación. Hablaré del desarrollo del *teatro instrumental* y su gradual desarrollo hacia la *percusión teatral*. Finalmente, a través de la práctica autoetnográfica y de los análisis, establecí mis conclusiones basándome en los resultados obtenidos, los cuales me ofrecieron información sobre la forma en que los medios expresivos conviven o se relacionan en distintos objetos de estudio para ubicar cada pieza en una de las diferentes categorías intermediales postuladas por Kattenbelt. Del mismo modo, los resultados ofrecerán información acerca de los retos artísticos-disciplinarios, técnicos y expresivos que son necesarios para abordar esta música.

⁶ Chiel Kattenbelt, 'Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships,' *Culture, Language, and Representation* 6 (2008).

⁷ Es preciso aclarar que la palabra intermedialidad o intermedial por un lado alude a un campo concreto de estudios pero también, como es el caso en los postulados de Kattenbelt, puede ser usada para describir una relación entre medios concreta, es decir, como categoría de análisis.

Percusión teatral

Aproximación desde los estudios de la relación entre medios expresivos

Dentro de las percusiones existen distintos tipos de instrumentos y a su vez, están organizados en diversos grupos debido a sus características o usos, por ejemplo: accesorios de percusión, teclados de percusión, percusión orquestal, percusión latina, percusión afrocubana, gongs, etc. Dentro de cada una de estas categorías, es posible considerar a un solo instrumento como una modalidad instrumental por sí misma dentro del ámbito de la música académica, es decir, marimba, vibráfono, timbales orquestales, multipercusión, percusión orquestal, por mencionar algunas. También es posible organizarlas de acuerdo a su organología, es decir, por la forma en que producen su sonido. En el caso de los instrumentos de percusión esta clasificación es:

- Idiófonos: son instrumentos que generan sonido propio debido a que utilizan su cuerpo como medio sonoro. Este tipo de instrumentos puede ser subdividido por la forma en que se produce el sonido: raspado, sacudido, pulsado, percutido o frotado.
- Membranófonos: son aquellos instrumentos que generan su sonido a partir de la vibración de un parche o membrana. Al igual que los idiófonos, estos también pueden ser subdivididos por la forma en que se produce su sonido: frotando, percutiendo o soplando. Los membranófonos percutidos también se clasifican por la forma de su caja de resonancia: cilíndrica, cónica, de barril, semiesférica, clepsidra, de copa.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, comenzó a desarrollarse y crearse música para percusiones que además de los recursos expresivos tradicionales de la música, incorporó elementos y recursos propios de otras disciplinas artísticas como el teatro y la danza. Este repertorio, cada vez mayor, ha sido designado dentro del campo de los percusionistas con términos como *teatro percusión*, *percusión teatralizada* y *percusión teatral*, como ejemplos puedo mencionar las obras: *Living Room Music* de John Cage, *Le corps à corps* de Georges Aperghis, *Toucher* de Vinko Globokar y *Sonant* de Mauricio Kagel.

Para este trabajo utilizaré el término *percusión teatral* porque considero que se adecúa mejor a la naturaleza de las obras que abordé en el presente escrito.

¿Qué es la percusión teatral?

Puedo definir esta modalidad instrumental como una creación artística que combina música para uno o varios percusionistas con elementos teatrales, es decir, todos aquellos recursos expresivos propios del teatro (actuación, recitación, mímica, expresión corporal, etc.). Otras disciplinas como la danza, la electroacústica y las artes visuales pueden ser incorporadas por el compositor al discurso musical de manera deliberada y así formar parte constitutiva de la obra para su interpretación frente al público.

En la *percusión teatral*, los percusionistas se involucran en actividades teatrales y musicales simultáneamente como parte de las necesidades expresivas e interpretativas de la obra. Aunque, comúnmente, este repertorio se origina a partir de una concepción musical, el resultado artístico final puede contener más elementos teatrales que musicales o bien, puede tratarse de una nueva unidad artística, ello depende del tipo de relación que existe entre los elementos de cada disciplina y el propósito final de la obra.

Es importante mencionar que, si bien existen muchas obras dentro del repertorio de *percusión teatral*, también existen obras de carácter teatral que han sido creadas para instrumentos distintos a las percusiones,⁸ tal es el caso de *Aphasia*⁹ de Mark Applebaum. Es una obra coreográfica en donde la pieza transcurre únicamente con gestos realizados con las manos y brazos. Dicha obra fue escrita para un cantante con la salvedad de que este realiza acciones gestuales, y no la de cantar. El compositor indica que la obra puede ser abordada por cualquier músico “entusiasta” que así lo desee. Así como el caso de *Aphasia*, existen otras obras de percusión teatral que pueden ser interpretadas por cualquier instrumentista que busque abordarlas. La pertinencia y posibilidad de interpretación de una obra con estas características depende de sus requerimientos y las posibilidades del

⁸ En este caso, las obras están catalogadas dentro del repertorio conocido como *teatro instrumental* del cual hablaré más adelante y mencionaré el porqué de dos categorías distintas para este repertorio.

⁹ *Aphasia* fue compuesta en el año 2010.

intérprete, por ejemplo: si una pieza requiere que se toquen instrumentos de percusión, implicaría cierto grado de dificultad para un trompetista o violinista interpretarla debido a las limitaciones que el instrumento antepone. Si es el caso contrario, en donde la pieza no requiere de un instrumento de percusión o cualquier otro, sino percusión corporal o recitar con la voz determinado texto o incluso el uso de un instrumento de forma muy básica e intuitiva, la especialidad instrumental no representa una limitación; la única necesidad es la comprensión del lenguaje musical y su traducción en acción musical a partir de la partitura.

El propósito de mi investigación se centra en el análisis de la síntesis de dos objetos de estudio en los cuales existe combinación de elementos teatrales y musicales. Este *corpus* está integrado por las obras: *Ceci n'est pas une balle* escrita por la compañía Kahlua¹⁰ y *Les 7 crimes de l'amour* de Georges Aperghis. Estas dos obras integran elementos expresivos del teatro, la música, la literatura, las artes visuales y las artes sonoras.

Considero que un abordaje teórico resulta insuficiente pues para comprender las maneras en que se articula la relación entre teatro y música en estas piezas las reflexiones que surgen de la práctica pueden nutrir mucho el análisis. Es por ello que el acercamiento a las obras no es puramente teórico, sino que también está basado en la práctica debido a que la selección de estas obras parte de la necesidad de entender de qué manera se vinculan la música y el teatro. Así, con los resultados de los análisis, el intérprete puede obtener un panorama claro sobre qué recursos teatrales requiere desarrollar para optimizar la relación y el resultado artístico entre las distintas disciplinas a partir de su vinculación.

Dentro del concepto de *percusión teatral*, deben existir elementos musicales y teatrales, independientemente de si existen en la obra otros medios expresivos involucrados y la importancia de estos.

¹⁰ Compagnie Kahlua está conformada por Matthieu Benigno (1983), Alexandre Esperet (1987) y Antoine Noyer (1986).

Hacia una definición de teatro en el siglo XX

Los movimientos (o corrientes) de las vanguardias de principios del siglo XX (1900-1935) se caracterizaron por sostener una noción de teatro que se despegaba de la tradición hegemónica de considerar al teatro como un arte que debía estar vinculado a la literatura dramática. Buscaron a través de distintas enunciaciones que el teatro se emancipara del texto dramático y, en algunos casos, esas búsquedas se dirigían a configurar otras formas de establecer la relación entre la escena y los espectadores, desvinculando las distancias que la tradición teatral en Occidente había establecido como canon. Por consiguiente, el término fue expandido para incluir otras enunciaciones en las que se ensayaban una gran diversidad de propuestas escénicas dando mayor peso al hecho teatral y concibiendo la escena como un espacio de experimentación más allá de su condición de espectáculo. Más importante, el concepto vanguardista de teatro puso al centro la relación del cuerpo humano con el espacio y la capacidad de este para producir acontecimientos.¹¹ Con respecto a la espacialidad, la noción de Eric Salzman y Thomas Desi define el teatro como un espacio mensurable, un lugar dentro del cual los actores o en este caso intérpretes, pueden moverse, hablar, bailar y/o cantar.¹² Considero esta noción importante debido a que la acción teatral sucede dentro de un espacio determinado.

Dentro del teatro, los actores hacen uso de la teatralidad.¹³ Entendamos la teatralidad como “el conjunto de signos y de sensaciones contruidos dentro de una escena a partir de un argumento que ya ha sido escrito; es una percepción de los gestos, tonos, artificios y luces, entre otros, que hacen que el espectador se sumerja en el lenguaje exterior.”¹⁴ A través de la teatralidad es que los actores ponen en práctica la forma en que construyen a los personajes y el devenir cotidiano en cualquier lugar donde exista un fenómeno representacional que se encuentre sujeto a la mirada del otro.

¹¹ Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (Abingdon: Routledge, 2014), 8.

¹² Eric Salzman y Thomas Desi, *The New Music Theater* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 290.

¹³ El término teatralidad no es exclusivo del lenguaje teatral. Hay estudiosos que trabajan con el término desde otras perspectivas como las teatralidades sociales, culturales y políticas. En este trabajo, me referiré concretamente a la teatralidad que se da al interior de la escena teatral.

¹⁴ Gabriela Briceño, ‘Teatralidad,’ Euston, acceso el Marzo 13, 2020, https://www.euston96.com/teatralidad/#Definicion_deteatralidad.

En conclusión, dialogando con las definiciones y conceptos explicados anteriormente y para fines del presente trabajo y sus objetos de estudio definiré el teatro como la disciplina artística mediante la cual los intérpretes expresan a través del cuerpo su interpretación sobre los gestos, tonos, y/o artificios de los personajes creados a partir de una partitura escrita para ser representada dentro de un espacio determinado en el cual pueden moverse, hablar, cantar o bailar.¹⁵

Antecedentes del objeto de estudio

En el ámbito de la música de concierto, la *percusión teatral* es un punto de llegada que surge de un proceso artístico muy largo a través de la historia de las artes relacionadas con el teatro y la música. Una muestra antigua de percusión teatral podrían ser las enunciaciones rituales de las culturas tribales e indígenas de las diferentes culturas del mundo a lo largo de la historia. Asimismo, han existido otras manifestaciones artísticas que han abordado la combinación de diferentes disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la literatura y la música tales como: la tragedia griega, el teatro Noh japonés o la ópera como la conocemos comúnmente.

Diferenciar el estudio y origen del teatro sin relacionarlo con la música o la danza es incomprensible y, sin embargo, así ha quedado documentado en la historia del arte en reiteradas ocasiones. Como mencioné en el párrafo anterior, un par de ejemplos de cómo se han relacionado estas disciplinas son la tragedia griega y las distintas etapas y formas de la ópera, por mencionar sólo dos. Como estos ejemplos, existen muchos otros, sin embargo, dedicaré esta sección a los antecedentes más recientes de la categoría de *percusión teatral* que tiene su nacimiento en el siglo XX debido a que, durante este periodo, la percusión inició su desarrollo más importante como actividad solista. Fue durante esta época que comenzó a considerarse dentro del ámbito de la música occidental de concierto a la percusión como una familia instrumental con la cual podía experimentarse una amplia

¹⁵ La disciplina teatral implica otros lenguajes como el de la escenografía, el diseño sonoro, la dramaturgia, la dirección, etc., pero me centraré únicamente en la figura del intérprete/actor.

gama de recursos tímbricos y sonoros. Uno de los precursores de este movimiento fue John Cage (1912-1992).

Cage compuso en 1940 la obra *Living Room Music* para cuarteto de percusión en la cual se combina música con la recitación y el teatro. La importancia de esta obra radica en que posiblemente representa el primer ejemplo de una obra de percusión teatral como ha sido aquí definida.¹⁶ La obra consta de cuatro movimientos y el compositor establece que los movimientos I, III y IV deben interpretarse con elementos arquitectónicos¹⁷ y/o objetos cotidianos que se pueden encontrar en una casa u oficina, tales como: revistas, libros, ventanas, floreros, etc.,¹⁸ en lugar de instrumentos tradicionales. Esto ya implica un cambio en la concepción tradicional de la obra musical debido a la utilización de instrumentos no convencionales como podemos observar en la figura 1. Aún cuando Cage no especifica nada en la partitura con respecto al escenario, la tradición interpretativa de la obra por parte de los percusionistas ha establecido que su interpretación se escenifique como una sala o una oficina independientemente del lugar en el que se realice. La partitura como tal es una provocación para que los ejecutantes generen una versión propia, algo a lo que Cage siempre estuvo abierto.

¹⁶ En 1940 el término *Percussion Theater* o *Music Theater* aun no se utilizaban como referentes a este tipo de repertorio. Sin embargo, dadas las características de la obra decidí vincularla directamente a la percusión teatral.

¹⁷ Cuando Cage hace referencia a elementos arquitectónicos se refiere a los elementos estructurales que existan en el espacio en el que se interpretará la obra, por ejemplo: columnas, pilares, escaleras, paredes, etc.

¹⁸ Ver figura 1.

DIRECTIONS:

Any household objects or architectural elements may be used as instruments, e.g.:

1st player—magazines, newspaper or cardboard
2nd player—table or other wooden furniture
3rd player—largish books
4th player—floor, wall, door or wooden frame of window.
(Some graduation from high to low pitch should be obtained from 1st to 4th player.)

The melody (if it is included in the suite) may be played on any suitable instrument: wind, string, or keyboard (prepared or not).

♪ = r.h. and accented

♩ = l.h. and unaccented

The first three players use the three middle fingers of both hands, the 4th player uses fists.

Do not use conventional beaters.

Fig. 1.¹⁹

El segundo movimiento “*Story*” es el que tiene más relación con el objetivo de estudio. En este segundo movimiento los percusionistas renuncian temporalmente a los instrumentos (objetos) y se convierten en un ensamble vocal. El material que se recita consta de un extracto del poema “*The World is Round*” de Gertrude Stein: *Once upon a time the world was round and you could go on it around and around*”.²⁰ Cage sustituye la retórica de una recitación literario-poética por una retórica musical y es a través de esta sustitución que se fusionan las características de ambas disciplinas artísticas. Aquí se encuentra el reto para el percusionista: cómo abordar y utilizar recursos expresivos no habituales a su disciplina como la corporalidad, la actuación y la recitación simultáneamente con un propósito musical.

En la figura 2 observamos la primera página del segundo movimiento de *Living Room Music*. Como lo mencioné anteriormente, el texto se recita a través de una retórica musical con un ritmo definido para cada uno de los percusionistas.

¹⁹ *Living Room Music* by John Cage. Copyright (c) 1976 by Henmar Press Inc. Used by kind permission of C.F. Peters Corporation. All rights reserved.

²⁰ Trent Clark Leipert, ‘Program notes on Karlheinz Stockhausen, *Der Kleine Harlekin*; Peter Maxwell Davies, *Eight Songs for a Mad King*; Mauricio Kagel, *Sur Scène*; John Cage, *Living Room Music*,’ Program notes for Interplay, The Talea Ensemble, Diciembre 2, 2016, <https://chicagopresents.uchicago.edu/sites/chicagopresents.uchicago.edu/files/Interplay%20Program%20Notes.pdf>.

Story

"Once upon a time the world
was round and you could go on
it around and around."
-Gertrude Stein

Fig. 2.²¹

Hasta este punto se presentan dos necesidades expresivas en la obra, la musical y la literaria. Además de estos dos parámetros, también se añade el diseño escénico que, si bien no está especificado en la partitura, también es importante. Por ejemplo, si se decide utilizar escenografía y vestuario relacionado con los instrumentos (objetos) utilizados para ejecutar la obra, esta obtendrá mayor congruencia y sentido ya que todos los elementos estarán vinculados en su totalidad. Finalmente, tenemos tres medios expresivos: música, teatro y literatura, los cuales pueden ser analizados desde los *estudios intermediales* para determinar la relación que existe entre ellos dentro de la obra.

Con este panorama implementado por Cage, las propuestas de música fusionada con otro medio fueron aumentando gradualmente. Uno de los compositores más importantes de esta época y repertorio fue Mauricio Kagel (1931-2008).

²¹ *Living Room Music* by John Cage. Copyright (c) 1976 by Henmar Press Inc. Used by kind permission of C.F. Peters Corporation. All rights reserved.

Cuando Kagel incursionó en la escena de la música teatral experimental a finales de los años cincuenta, introdujo la idea de música como teatro o la *teatralización de la música*. Influenciado por las ideas de Cage, enfatizó la actividad teatral como intrínseca en la ejecución de los intérpretes.²²

A partir de 1950, al repertorio que combinaba música y teatro, se le denominó de manera general como *Instrumental Theater*. Kagel, quien fue considerado uno de los exponentes más importantes del *teatro instrumental*, escuchó por primera ocasión este término en una conferencia ofrecida por Heinz-Klaus Metzger durante el curso de verano de Darmstadt de 1959.²³ Posteriormente, Kagel visualizaría el *teatro instrumental* como la *teatralización de la música*²⁴ y así asentó un nuevo precedente para que más compositores integraran distintos medios artísticos en sus composiciones. Pero, ¿qué es el *teatro instrumental*? En palabras de Kagel:

El teatro musical puede incluir muchas cosas muy diferentes, hablar de teatro instrumental es mucho más preciso. Todos los elementos del teatro pueden tratarse como si fueran fuentes de sonido de una orquesta, pero lo importante del teatro instrumental es que la acción sucede con los instrumentos en la mano. La acción de producir música se convierte en hecho teatral. La ejecución pública de la música siempre ha conformado un hecho teatral. Los directores de más éxito popular no son los mejores, sino los más elegantes, los que mejor se mueven o los que se despeinan de forma más sugerente. Igual sucede con los solistas, por ejemplo, pianistas que transmiten con su cuerpo connotaciones eróticas que no están implícitas en la música que están tocando²⁵.

²² Falk Hübner, 'Entering the Stage – Musicians as Performers in Contemporary Music Theatre,' *New Sound* 36, no. 2 (2010): 63-73.

²³ Kaylie Jane Dunstan, 'Percussion and Theatrical Techniques: An Investigation into Percussion Theatre Repertoire and its Presence in Australian Classical Music Culture' (Master's Thesis, University of Sydney, 2015): 19.

²⁴ Aunque fue John Cage quien creó la primera obra de este tipo años antes a las aportaciones de Kagel, fue a este último a quien se considera pionero de este repertorio conocido como *teatro instrumental*. Posteriormente se hablará más detalladamente acerca de este término y las aportaciones de Kagel.

²⁵ Miguel Jurado, 'La música nunca puede dissociarse del elemento teatral,' *El País*, noviembre 8, 1990, https://elpais.com/diario/1990/11/08/cultura/658018810_850215.html.

A partir de estas premisas, Kagel creó su forma y estilo propio:

Siempre incorporo elementos teatrales que sean consecuencia de la forma de hacer música, explorando la sensibilidad acústica de cada elemento para crear cosas nuevas. No se trata de performances con música, sino de música con acción, entendido como una nueva unidad.²⁶

Walter Frank dice que el acercamiento teatral de Kagel a la música lo acompañó a lo largo de su vida a través del proceso de búsqueda de una voz propia.²⁷

Resulta claro que, en sus inicios, el *teatro instrumental* por lo regular recurría comúnmente a la combinación de dos diferentes disciplinas: música y teatro y comenzó a desarrollarse en mayor medida a partir de los años sesenta. Pero, ¿cómo se desarrolló la evolución del *teatro instrumental* a la *percusión teatral*? y ¿por qué los percusionistas y las percusiones han tenido un mayor desarrollo en esta música en comparación con otras familias instrumentales?

El repertorio de *teatro instrumental* comúnmente incluía cualquier tipo de combinación instrumental, como ejemplo puedo mencionar las siguientes obras de Kagel: *Sonant* (1960) para guitarra, arpa, piano y percusión; *Match* (1964) para dos chelos y percusión; de Frederic Rzewski *Coming Together and Attica* (1971) para cualquier número de integrantes y voz, y de Stuart Saunders Smith *Poems I, II, III* (1970) para 5 *brake drums* y narrador. Desde mi perspectiva, el *teatro instrumental* y la *percusión teatral* mantienen los mismos elementos artísticos primarios en los cuales el propósito es unificar ambas disciplinas, teatro y música para obtener un nuevo resultado artístico. Sin embargo, la *percusión teatral* ha pasado a ser una modalidad instrumental por sí misma dentro de las distintas especialidades que los percusionistas abordan en su quehacer profesional. Una razón para ello es que el desarrollo y creación de repertorio ha sido considerablemente mayor comparado con otras familias instrumentales, como ejemplo podemos consultar la

²⁶ Jurado, 'Elemento teatral.'

²⁷ Walter Frank, 'El teatro como medio sonoro: El caso de Mauricio Kagel' (Proyecto de Investigación, Universidad de Palermo, 2019), 13.

lista de obras que van desde 1960 a 2014 en la tesis “*Percussion and Theatrical Techniques: An Investigation into Percussion Theatre Repertoire and its Presence in Australian Classical Music Culture*” escrita por Kaylie Dunstan.

Es importante mencionar que actualmente existe otro tipo de prácticas de percusión teatral. Grupos o ensambles tales como *Blue Man Group* o *Stomp* son espectáculos de percusión con mucha producción logística y escénica, invención de instrumentos y coreografías dirigidas particularmente a gente joven. Los grupos de tambores *Taiko*, ofrece espectáculos de música con tambores tradicionales japoneses que involucran danza y expresión corporal en su presentación. En Estados Unidos, las *Marching Drumlines* son espectáculos de percusión muy populares con muchos años de tradición y que actúan en espacios abiertos como campos de fútbol americano. Estas *Drumlines* utilizan elementos visuales, coreográficos y gestuales dentro de sus interpretaciones. Asimismo, en Europa existen grupos similares tal como *Top Secret Drum Corps* con sede en Basilea, Suiza. Si bien estas prácticas pueden ser consideradas dentro de la categoría de percusión teatral, me limitaré al repertorio con características de música occidental de concierto.

La evolución del repertorio que combina teatro y música y el hecho de que se ha desarrollado aún más para los percusionistas no se dio de un día a otro. Resulta interesante que, aunque en sus inicios este tipo de repertorio se creó para combinaciones instrumentales mixtas y no únicamente con percusiones, los compositores, a través de los años, fueron sesgando estas composiciones hacia las percusiones. ¿Cuáles fueron las razones para esto?

Durante el siglo XX la música para la familia de instrumentos de percusión tuvo un desarrollo sin precedentes y comenzó a cobrar mayor relevancia dentro del repertorio solista, de cámara, orquestal y para ensamble de percusiones. Este desarrollo, aunado a la evolución y adición de nuevos instrumentos provenientes de distintas culturas del mundo constituyeron factores decisivos que llevaron al percusionista a establecer una relación más estrecha con su familia instrumental. En este sentido, el percusionista tuvo que aprender a tocar muchos instrumentos y al mismo tiempo, estar preparado para aprender otros, ya sean convencionales o creados a partir de objetos cotidianos como cucharas, sartenes, botes de

basura, etc. Esta versatilidad para tocar distintos instrumentos surge de las necesidades a las que los percusionistas se enfrentaban al abordar una obra, por ejemplo, una de las primeras grandes obras para solo de percusión fue *Zyklus*, creada en 1959 por Karlheinz Stockhausen. En esta obra el percusionista se enfrenta al reto de tocar marimba, vibráfono, 4 toms, tarola, güiro, *2 log drums*, platillos suspendidos, diferentes tipos de campanas, 2 triángulos, gong y tam tam.

Cuando consideramos esta lista de instrumentos lo primero que viene a la mente del percusionista es ¿cómo distribuir y acomodar los distintos instrumentos para interpretar la obra de forma orgánica? En muchas ocasiones, el compositor provee un dibujo o esquema indicando la ubicación de los instrumentos y queda a consideración del intérprete seguir dicha propuesta. En otros casos, es responsabilidad del percusionista definir la distribución. Para ello fue necesario desarrollar habilidades espaciales y de organización con el fin de configurar las distintas necesidades instrumentales requeridas para determinadas obras. Estas variantes suceden más a menudo en obras para multipercusión^{28,29}.

Estas nuevas configuraciones instrumentales a las que los percusionistas se enfrentan con el repertorio para multipercusión, evidencian la capacidad de adaptación que los percusionistas han tenido que desarrollar a lo largo de su carrera para resolver distintas problemáticas cuando abordan una obra. Esto influyó para que los percusionistas fueran vistos como una especie de comodín para realizar cualquier actividad o recurso expresivo extra-musical dentro de la tradición musical y por lo tanto, los compositores comenzaron a utilizar a los percusionista como un medio para llevar a cabo acciones teatrales.

Otro factor a tener en cuenta para establecer porqué los percusionistas y las percusiones fueron considerados para realizar acciones teatrales es que, cuando el *set* de multipercusión es muy grande, exagera la teatralidad y la conciencia corporal que conlleva tocar percusiones debido a las dimensiones del instrumento, es decir, la naturaleza teatral

²⁸ Entendamos el término multipercusión como una modalidad instrumental y la cual es un conjunto de instrumentos tradicionales de percusión (tambores, teclados de percusión, percusión menor) y/o objetos de uso cotidiano (sartenes, ollas, botes de plástico y/o cualquier otro) que se pueda golpear, raspar, etc. y que agrupados establecen un instrumento de percusión único, por lo tanto, cada obra para multipercusión originará un nuevo y característico multi-instrumento musical con una configuración distinta.

²⁹ Para mayor información sobre el desarrollo de la multipercusión, sus usos, particularidades, problemáticas, retos y soluciones, consultar Andrea Sorrenti, “El desarrollo de la percusión académica: datos históricos y problemáticas interpretativas” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

del percusionista durante la interpretación de una obra. Los percusionistas se desplazan a través de un determinado espacio escénico definido por las dimensiones de la configuración instrumental en donde utilizan la totalidad de su cuerpo para interpretar una obra musical. Como ejemplo, existe una anécdota descrita por Steven Schick:

Una de mis fotos favoritas durante un concierto fue tomada a finales de los años 70. Cada verano, mi esposa Wendy participa en un programa para niños sordos e hipoacúsicos. Por razones que ahora no recuerdo, pensé que sería buena idea hacer un programa con música contemporánea para percusiones para estos niños. La foto me muestra en medio de la interpretación de *Zyklus* de Stockhausen, estoy enroscado como un lanzador de disco para tocar un gong con mucha fuerza con un golpe hacia atrás. Todo mi peso está sobre una pierna y mi cabello volando. En la hilera de enfrente, un niño sordo está cubriéndose los oídos con sus dedos, él no escuchará el sonido, pero aun así sabe que eso será muy fuerte y por esa razón reacciona a ello. El carácter físico y gestualidad son herramientas poderosas de comunicación en la música.³⁰

Schick comenta en su libro³¹ que cualquiera que sea la estructura de los instrumentos de percusión y sin importar qué tan provocativa sea esta, los percusionistas logran la acción expresiva primaria durante la interpretación a través de los gestos. La manera en que los percusionistas se mueven y se ven (al desplazarse entre los instrumentos) en el escenario es uno de los aspectos más importantes y personales de interpretar instrumentos de percusión: “[...] para los percusionistas la meta de la interpretación, complejidad y coherencia son tan importantes en el mundo gestual como en los aspectos interpretativos”.³² Es por ello que en la interpretación musical, el gesto y la expresión corporal son para los percusionistas algunos de los medios más poderosos para la teatralidad y expresividad.

³⁰ Steven Schick, *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2006), 140.

³¹ Schick, *The Percussionist's Art*, 140.

³² Schick, *The Percussionist's Art*, 140.

Reforzando la idea anterior sobre gesto, expresividad y su significado, Schick nos dice:

Si nosotros como percusionistas buscamos expandir la noción de interpretación en su significado más reducido como ejecución, debemos hacer uso no sólo de nuestro potencial sónico sino también del teatral. Debemos ser capaces de crear teatralidad para la transferencia de significados mediante el engranaje de acciones a través de la activación de un gran espectro de notas para curar fuerzas teatrales dentro de una pieza musical con el fin de contextualizar una interpretación con su configuración instrumental.³³

Como consecuencia, los intérpretes de la familia de las percusiones se ha posicionado en un lugar preponderante dentro de la experimentación y adición de medios extra-musicales y expresiones teatrales por parte de los compositores en su proceso creativo. Estas acciones demuestran que los percusionistas nos hemos desarrollado más en este tipo de música debido a que nuestra disciplina nos ha obligado a trabajar y desarrollar habilidades teatrales y proyección escénica. Esto provoca que el intérprete deba ser consciente de todos los aspectos teatrales y musicales para optimizarlos y así lograr una expresividad mayor. Vale la pena mencionar el hecho de que, por la naturaleza de algunos de los instrumentos de percusión, estos son los que tienden a ser más sencillos de incorporar dentro de la formación de actores, bailarines e intérpretes de escena. Por esta razón, algunas escuelas de danza y teatro suelen utilizar algunos instrumentos de percusión, en su mayoría idiófonos y membranófonos (Wood blocks, claves, cencerros, tambores de mano como el djembé por mencionar algunos) para desarrollar habilidades de ritmo y no sólo con un propósito musical en sí mismo.

Existen trabajos escritos como libros, tesis y artículos que hablan sobre la historia, desarrollo y uso de la percusión teatral. Un ejemplo de esto es el libro antes mencionado: *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dream* de Schick, que aborda en uno de sus capítulos la naturaleza teatral de las percusiones y se aproxima a algunas de las obras más significativas de este repertorio.³⁴ Asimismo, la percusionista Jennifer Torrence ha escrito

³³ Schick, *The Percussionist's Art*, 145.

³⁴ *To the earth* (1985), *Corporel* (1985) y *Toucher* (1973) por mencionar algunas.

algunos artículos sobre este tema como parte de su proyecto de investigación en la Norwegian Academy of Music, entre ellos el titulado *Six brief reflections on the research project, Percussion Theatre*,³⁵ así como un catálogo de obras creado como resultado de su investigación y colaboración con distintos compositores. La tesis doctoral *Shifting Identities: The musician as a Theatrical Performer*³⁶ de Falk Hübner es una aportación muy valiosa ya que estudia la forma en que los músicos toman parte en actividades teatrales y de performance, es decir, cuando su actividad profesional los conduce a hacer actividades teatrales como parte de la interpretación. Las australianas Natalie Grant³⁷ y Kelly Dunstan³⁸ realizaron estudios sobre el repertorio de percusión teatral y sus características entre 1950 y 2006.

Estos trabajos sugieren que la *percusión teatral* no ha sido previamente estudiada específicamente a través de los *estudios intermediales* con el fin de analizar la forma en que las disciplinas involucradas se relacionan, conviven y transitan entre sí. Suena lógico que una obra que involucra deliberadamente recursos expresivos de otras áreas tendrá un resultado estético distinto al convencional y que requiere del desarrollo de habilidades nuevas para los percusionistas. Por esta razón, considero que un abordaje pertinente para realizar dicho análisis debe enfocarse desde los *estudios intermediales*. Dichos estudios pueden ser utilizados con el fin de analizar la relación directa o indirecta en que los distintos medios de un producto artístico se vinculan y así como entender su comportamiento.

La intención principal del presente trabajo es tratar de brindar una respuesta a la pregunta: ¿cómo pueden utilizarse y adaptarse las categorías de los *estudios intermediales* al repertorio de *percusión teatral* para realizar un análisis medial-interpretativo con el propósito de facilitar y otorgar herramientas útiles al percusionista sobre la interpretación de dicho repertorio, así como descubrir de qué manera dichas categorías modifican el resultado final de la obra?

³⁵ Jennifer Torrence, 'Six brief reflections on the research project, Percussion Theatre,' (Presentado en el Norwegian Academy of Music, Oslo, Septiembre 2017), <https://static1.squarespace.com/static/51b787cee4b06e0305beca05/t/5a70ebcc53450a286262acd5/1517349837713/6+brief+reflections.pdf>.

³⁶ Falk Hübner, 'Shifting Identities: The musician as a Theatrical Performer' (PhD Thesis, Academy of Creative and Performing Arts, Leiden University, 2013).

³⁷ Natalie Grant, 'Text, movement and music: an annotated catalog of (selected) percussion works 1950-2006' (Bachelor's Thesis, School of Music, Victorian College of the Arts, Melbourne, 2006).

³⁸ Dunstan, 'Percussion and Theatrical Techniques'.

El modelo de análisis se construye basado en decisiones personales. Este puede o no ser elegido por otros músicos para realizar el estudio de distintas obras del repertorio debido a que los *estudios intermediales* no buscan producir modelos analíticos aplicables a varios objetos, sino que se adaptan a cada objeto de estudio en particular. No obstante, queda a consideración del intérprete modificar o crear distintas formas de análisis para acercarse a estas y otras composiciones similares.

Con el objetivo de ofrecer al lector un panorama más claro sobre los *estudios intermediales* y su pertinencia en el presente escrito, hablaré más a fondo sobre el tema a continuación.

Definiendo a los *estudios intermediales*

Los *estudios intermediales* (*Intermedial Studies*) provienen de lo que en principio se llamó *Interart Studies* y se vinculan con los *New Media Poetry Studies*, *Media Studies* y los *Estudios en Letras Comparadas*.³⁹ La palabra *intermedialidad* se le atribuye originalmente a Dick Higgins, quien la utilizó por primera vez en 1966 en su ensayo *Intermedia*,⁴⁰ en el que expresa su convicción diciendo que la mayoría de las mejores obras artísticas producidas actualmente parecen formarse como combinación de distintos medios de expresión. Las palabras de Higgins describen el objetivo de prácticas *intermediales* como la ópera y la poesía visual, cuyo propósito es “el de expandir los recursos creativos de un determinado lenguaje integrando los recursos de otras disciplinas, géneros o lenguajes, con el fin de potenciar exponencialmente su capacidad expresiva”.⁴¹ Esta definición, sin embargo, no parece suficiente si se trata de definir la forma o el grado de interacción

³⁹ Claus Clüver, ‘Intermediality and Interarts Studies,’ en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, (eds.) Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer (Lund: Intermedia Studies Press, 2007): 20.

⁴⁰ Irina Rajewsky, ‘Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality,’ *Intermedialités* 6 (2005): 51.

⁴¹ Marina Masgrau-Juanola y Karo Kunde, ‘La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas,’ *Arte, Individuo y Sociedad* 30, no. 3 (Septiembre-Diciembre 2018): 622.

interdisciplinaria, particularmente en el contexto actual, en donde tienden a borrarse cada vez más las líneas divisorias entre las disciplinas.

Otros autores han propuesto definiciones alternativas para establecer lo que son los *estudios intermediales* y sus alcances. Uno de ellos es Claus Clüver, quien en su artículo “Intermediality and Interarts Studies” apunta lo siguiente:

Los estudios mediales han ido creciendo como interdisciplina en el área de las humanidades, y están aún dominados por las investigaciones de las interrelaciones entre la literatura y otras artes, pero relacionándose cada vez más con aspectos de las conexiones intermediales entre las artes visuales, música, danza, artes performáticas, teatro, cine, y arquitectura, en donde la palabra juega un rol secundario o ninguno en absoluto.⁴²

Clüver afirma que los *estudios mediales* se han enfocado más al ámbito de comunicación, es decir, a las áreas de radio, cine, televisión, video y medios impresos, mientras que, según él y otros autores como Kattenbelt y Rajewsky, los estudios intermediales se ocupan de las interrelaciones entre las artes (música, danza, teatro, etc.). Es esta última acepción la que nos concierne en el presente estudio.⁴³

Clüver, basado en Leo Hoek,⁴⁴ concibió una tabla (figura 3) en donde compara las diferentes formas de relaciones y procesos de combinación entre dos medios distintos y los distintos resultados de su correlación.

⁴² Claus Clüver, ‘Intermediality and Interarts Studies,’ en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, (eds.) Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer (Lund: Intermedia Studies Press, 2007): 20.

⁴³ Aquí se puede observar la diferencia que existe entre los estudios intermediales y los estudios mediales.

⁴⁴ La transposition intersemiotique: Pour une classification pragmatique de Hoek.

Esquema de relación palabra-imagen	Relación transmedial	Discurso multimedia	Discurso de medios combinado/discurso mixtos	Discurso intermedial/sincrético
Característica	+	+	+	-
Coherencia/auto-suficiencia	+	+	-	-
Politextualidad	+	-	-	-
Producción simultanea	-	-	+	+
Recepción simultanea	-	+	+	+
Proceso	Transposición	Yuxtaposición	Combinación	Unión/fusión
Relación esquematizada de palabra-imagen	Texto > Imagen Imagen > Texto	Imagen / Texto	Imagen + Texto	<i>i t m e a x g t e</i>
Ejemplos	Écfrasis Crítica de arte Foto-novela	Emblema Libro Ilustrado Título de pintura	Póster Historieta Estampa de correos	Tipografía Caligrama Poesía Concreta

Fig. 3.⁴⁵

Si bien la tabla anterior está enfocada a las relaciones entre palabra e imagen entendidas como medios, esto no implica que sean los únicos con los que se pueden generar combinaciones. Estos pueden ser sustituidos por cualquier otro medio o disciplina artística (medio expresivo) e incluir también un número indeterminado de estos. Explicando la tabla de Clüver, la clave para identificar la división de las posibles relaciones mediales radica en el proceso en el que los medios se relacionan, es decir, por transposición, yuxtaposición, combinación o fusión.

Según Clüver, la *transmedialidad* sucede cuando un medio se transpone o transforma en otro, por ejemplo, una película a partir de una novela; el medio original (verbal) se transformó aquí en un medio audiovisual. La *multimedialidad* ocurre cuando dos medios son yuxtapuestos, por ejemplo, en un libro: el diseño de la portada (medio

⁴⁵ Traducción del autor.

visual) complementa al texto (medio verbal). Esto se puede proyectar también a otras expresiones artísticas. Medios como actuación, música, danza, entre otros, suceden al mismo tiempo, pero no se fusionan, sino que coexisten conservando cada uno su identidad medial. Por último, la *intermedialidad* consiste para Clüver en la fusión de diferentes medios, es decir, cuando su relación es tan estrecha que no pueden ser contemplados de forma individual. Un medio no puede actuar sin el otro (o los otros) por que es codependiente de aquél. Los medios se afectan mutuamente. En la poesía concreta, por ejemplo, se busca liberar a las palabras de su significado sintáctico o sonoro con el fin de darle importancia a su aspecto visual y su apariencia física, es decir, a partir de un texto, se genera una imagen o dibujo el cual hace alusión al texto que lo constituye.⁴⁶

Para el lector resultará claro que la definición sobre las relaciones intermediales de orden artístico que propone Clüver se acerca mucho a mi objeto de estudio en donde se intenta explorar la codependencia de estas dos expresiones plasmada en un todo unificado. Sin embargo, sin pretender entrar en una discusión de fondo sobre las categorías que propone Clüver, considero que existe cierto grado de ambigüedad entre categorías como yuxtaposición y combinación (multimedia/medios combinados), al menos en lo que toca a mi objeto de estudio. Es por eso que he optado por las categorías cercanamente emparentadas que propone Chiel Kattenbelt: *multimedialidad*, *transmedialidad*, e *intermedialidad*.⁴⁷ Son estas tres categorías las que utilizo como marco teórico para realizar los análisis correspondientes a mis objetos de estudio.

Para Kattenbelt la *multimedialidad* se utiliza en dos diferentes niveles. Por un lado, los sistemas sgnicos (palabra, imagen, sonido) y por el otro, las disciplinas o prácticas artísticas como la literatura, las artes visuales, la música, el teatro, el cine, la televisión, el video y el internet. En este sentido, Kattenbelt ejemplifica diciendo que a nivel de signos

⁴⁶Estas son las categorías intermediales propuestas por Clüver las cuales nos sirven como contrapunto a las propuestas por Kattenbelt. El propósito de exponer ambas es únicamente con el fin de compararlas y notas sus similitudes y diferencias, sin embargo, son las categorías se Kattenbelt las que utilizo a lo largo de este trabajo.

⁴⁷Chiel Kattenbelt, 'Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships,' *Culture, Language, and Representation* 6 (2008): 19-29.

una “manifestación”⁴⁸ es multimedial porque combina palabras (escritas, mostradas o habladas), imágenes (fijas o en movimiento, gráficas o fotográficas) y/o sonidos (ambientales, paisaje sonoro, música, etc.) “La multimedialidad también es mencionada como una característica de medios digitales, las cuales en interacción con virtualidad, interactividad y conectividad constituyen la especificidad de los medios digitales”.⁴⁹ Por lo tanto, a nivel de sistema de signos y análogamente a los medios digitales, se puede considerar a las interpretaciones teatrales, difusiones televisivas, y películas mudas como multimediales.

La *multimedialidad* puede referirse a la combinación de diferentes medios expresivos en lugar de distintos sistemas de signos en un mismo objeto. Hablando estrictamente, esto significa que el teatro puede ser pensado como *multimedial*, ya que, según Kattenbelt, es el único medio expresivo que puede incorporar otros medios artísticos sin dañar su especificidad y la propia, al menos en lo que respecta a la materialidad de los diferentes medios, es decir, es un *hipermedio*.⁵⁰ Esto significa que, por ejemplo, en una puesta escénica, medios como el teatro, la actuación, el vestuario, la iluminación y la danza, se combinan con un fin particular, pero cada uno de estos elementos mantiene sus características particulares sin modificarse materialmente.

El concepto de *transmedialidad* según Kattenbelt se utiliza en los discursos sobre arte y comunicación para referirse a la transformación o transferencia de un medio a otro. Dicha transformación puede aplicarse al contenido (lo que representa) o a la forma (los principios de construcción, procedimientos estilísticos o convenciones estéticas). A nivel de contenido, el concepto hace referencia a aquellos medios que cambian y/o se tornan ausentes en algunas ocasiones, por ejemplo, las películas basadas en novelas son transposiciones de historias en donde no se toman en cuenta las características literarias de la narración original y por lo tanto ya no son identificables porque se perdieron durante el

⁴⁸ Kattenbelt utiliza la palabra inglesa *utterance*, que puede ser traducida en español como declaración, manifestación, pronunciamiento o expresión. Sin embargo, no utiliza el término como una palabra, sino como un concepto amplio a través del cual un medio expresa un significado social, cultural o cualquier otro dependiendo su contexto.

⁴⁹ Kattenbelt, ‘Intermediality,’ 22.

⁵⁰ Kattenbelt, ‘Intermediality,’ 22.

proceso de *transmedialidad*. A nivel de la forma, la *transmedialidad* de los principios de construcción, procedimientos estilísticos y convenciones estéticas significan que un medio toma o imita los principios representativos de otros medios y es característico solo de esta categoría.

Por último, la *intermedialidad* según el mismo autor enfatiza la influencia mutua entre los medios, es decir, su interacción e interdependencia. Él usa el concepto de *intermedialidad* para describir las co-relaciones entre diferentes medios que resultan en la redefinición de los mismos debido a que influyen uno en el otro, es decir, se afectan mutuamente y resultan en una identidad medial nueva que conduce también a una nueva percepción de ellos.⁵¹ Esto da como resultado que el significado original de los medios preexistentes cambie y permita explorar y percibir nuevas dimensiones y experiencias de los nuevos medios.

Para los propósitos de este trabajo, entiendo *los estudios intermediales* como la forma en que distintos medios expresivos se interrelacionan dentro de una obra musical, es decir, la manera en que cada uno de los elementos es transformado, combinado o fusionado, según sea el caso, con o por otros medios. De esta manera, observando el resultado de dichas influencias o afectaciones entre medios, asigné una o varias de las categorías mediales a las obras involucradas en este trabajo basado en las definiciones y propuestas de Kattenbelt y las implicaciones que esto conlleva.

Hipotéticamente hablando, sobre una obra de *percusión teatral* que contiene dos medios expresivos, percusión corporal y danza, ejemplificaré su categorización de la siguiente manera. Una obra es *intermedial* cuando el desarrollo de ambos medios a través de ella nos conduce a identificar que las acciones dancísticas y percutivas dependen una de la otra porque lo dancístico exagera y afecta lo percutivo y viceversa. Como consecuencia, cada medio se habrá “resignificado” al grado de no poder separarlos porque, de lo contrario, el vínculo se rompe completamente y por lo tanto, también el discurso artístico. Utilizando el mismo ejemplo, la obra será *multimedial* si lo dancístico y lo percutivo coexisten en un mismo tiempo y espacio, es decir, ambos medios son yuxtapuestos o combinados pero no se afectan o dependen mutuamente uno del otro para obtener un

⁵¹ Kattenbelt, ‘Intermediality,’ 25.

producto artístico final. Podemos comprobar esto si al separar ambos medios cada uno conserva su propio significado y propósito y, por lo tanto, cada uno funciona de forma individual desde su propia materialidad. Kattenbelt habla de *transmedialidad* en el sentido de transposición cuando ambos medios (o más de dos) se han transformado y su medio original ya no es perceptible y, como consecuencia, en este ejemplo, el resultado estético no será musical o dancístico, sino que pertenecerá a una nueva entidad medial o artística porque ya no vemos a un artista realizando una coreografía con determinada música, sino una performance artística en la cual los medios originales no se aprecian por su materialidad original.

Es importante considerar que existe la posibilidad de encontrar características que establezcan más de una categoría medial dentro de un solo objeto de estudio debido a que ninguna de ellas es excluyente. Por ejemplo, podemos encontrarnos en una situación en donde un medio se transformó en otro y este nuevo medio se fusiona con otro medio preexistente y se resignifican, es decir, podemos identificar un proceso intermedial después de un proceso transmedial o viceversa.

***Ceci n'est pas une balle* (Esto no es una pelota [2012])**

Descripción general de la obra y análisis

Ceci n'est pas une balle es una pieza para mímica, percusión corporal y electrónica creada por Matthieu Benigno, Alexandre Esperet y Antoine Noyer. Esta pieza es parte de la obra titulada *Black Box*, dirigida a un público infantil y conformada por varios números músico-teatrales. Originalmente fue escrita para trío de percusiones y, posteriormente, los compositores la adaptaron para un intérprete.

La obra se desarrolla a través de una pelota (imaginaria) que sufre transformaciones detonadas por acciones gestuales precisamente coordinadas y sincronizadas entre el intérprete y la electrónica. En este sentido, el intérprete es el detonador “ilusionista” de la electrónica debido a que son sus gestos y acciones las que dan la impresión (ilusión visual) de detonar los sonidos electroacústicos. El personaje que manipula la pelota imaginaria está encargado de crear en el espectador una imagen real y al mismo tiempo ilusoria de estas acciones y transformaciones. Los sonidos resultantes de estas simulaciones a través de la mímica (acción coreográfica) están contenidos en la electrónica; es decir, si el personaje hace el gesto de rebotar la pelota, el sonido que dicho rebote genera se escuchará y sincronizará con la pista y esto sucede a lo largo de toda la obra. Esta relación entre lo visual y sonoro determina la capacidad de evocación (acción física-reacción sonora) de todas las acciones que el intérprete realiza a lo largo de la obra.

Es importante mencionar que *Ceci n'est pas une balle* hace referencia al cuadro titulado *Ceci n'est pas une pipe* (1928) del pintor belga René Magritte (figura 4) que forma parte de la serie “La traición de las imágenes” en la que Magritte genera una crítica a la tradición de la noción de representación en el arte.



Fig. 4.

En dicho cuadro podemos observar una imagen que refleja evidentemente la representación de una pipa y justo debajo de ella la leyenda *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa). ¿Qué significado tiene esto? Como mencioné, la pintura es la representación de una pipa, pero no lo es materialmente ya que no podemos prenderle fuego o fumar a través de ella; nuestro cerebro es el que interpreta la imagen como dicho objeto.

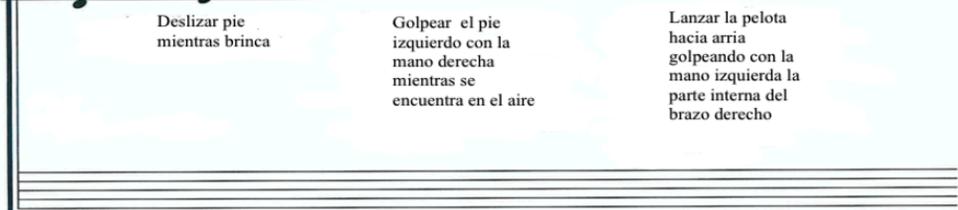
Lo mismo sucede con “esto no es una pelota”; todos “vemos” una pelota, pero no es una pelota. Son los sonidos electrónicos, la mímica (la acción gestual) y las demás acciones del intérprete las que generan la ilusión de que hay una pelota, pues materialmente no está presente. En este sentido, hay una serie de tránsitos continuos entre las expresiones musicales y gestuales dentro de la obra. Basado en estos tránsitos, podemos entender la obra desde los *estudios intermediales*, ya que es a través de los tránsitos de las acciones musicales (el ritmo y la cinta sonora) y las acciones teatrales del intérprete (la mímica a través del cuerpo y gestualidad) las que permiten observar el resultado final o producto de esta obra artística como un objeto híbrido. Los movimientos, sonidos y transformaciones de la pelota pueden ser consideradas como un ente intermedial y transmedial debido a que la pelota es al mismo tiempo materialidad, sonoridad y movimiento escenificado como resultado de la acción corporal.

La partitura de *Ceci n'est pas une balle* incluye una sección extensa de instrucciones gráficas encaminadas a coreografiar la parte teatral de la obra. Generalmente, en el caso de los instrumentos de percusión cada compositor crea una nomenclatura particular para determinada obra, regularmente para la música que corresponde a la modalidad de *percusión múltiple* o en este caso *percusión teatral* como se mencionó anteriormente. La función principal de esta nomenclatura es determinar de qué manera el percusionista traducirá el texto musical, es decir, el pentagrama, las notas y el ritmo a la acción musical. En el caso de *Ceci n'est pas une pipe*, sin embargo, se suman instrucciones que van más allá de la representación sonora. Los compositores utilizan tres diferentes tipos de representación gráfica de la obra: la musical (partitura), la verbal (instrucciones) y la visual (dibujos) y también el uso de un sistema de signos propios para esta obra. Todo esto se convierte en una nomenclatura original que surge de la necesidad de graficar una representación intermedial inédita. Si consideramos estos recursos por sí mismos como medios, la representación gráfica de la pelota en movimiento a través de este tipo de descripciones verbales, gráficas, signos y dibujos, también los podemos considerar expresiones de trans e intermedialidad porque se transformarán en acción corporal. Estos instructivos se pueden observar en las figuras 5, 6, 7 y 8.

2

NOMENCLATURA

PERCUSIÓN CORPORAL

Sonidos ejecutados por la percusión corporal	
Sonidos ejecutados por la electrónica	

Pisada de pie

Punta del pie en el piso

Mano en el muslo

Golpear el pecho con la mano

Deslizar pie mientras brinca

Golpear el pie izquierdo con la mano derecha mientras se encuentra en el aire

Lanzar la pelota hacia arriba golpeando con la mano izquierda la parte interna del brazo derecho

Abofetear la mejilla para provocar que la cabeza quede lateralmente en perfil

Palmada con sonido grave

Imitar golpe de volleyball con ambas manos juntas y los pulgares hacia arriba

Mano sobre el puño cerrado

Chasquido de dedos

Palmada con sonido agudo

Palmada con sonido agudo con las puntas de los dedos en las palmas

Golpear la boca con la mano abierta

PISTA ELECTRÓNICA (correspondencia con mímica)

Seguir las indicaciones

Atrapar la pelota con la punta del pie

Pasar la pelota horizontalmente

Patear la pelota

Rebotar la pelota en el piso

Fig. 5.

En la figura anterior encontramos la nomenclatura incluida en la partitura. En ella podemos observar de qué manera los compositores asignan un lugar en el pentagrama para cada acción del corporal.

Notas

— Seguir la pelota con la mirada de forma consistente y fluida. Es regularmente a través de la mirada (y durante la mayoría del tiempo la posición de la cabeza) que se da consistencia a la pelota desde la perspectiva del espectador

— Sé lo más consciente posible con todos los movimientos y gestos. Por ejemplo, si atrapas la pelota desde arriba, la palma de tu mano debe apuntar hacia arriba, no hacia abajo como si viniera del suelo.

— Siempre puedes tomarte libertades con los movimientos para embellecer la coreografía, siempre que estés consciente de no cambiar la comprensión del gesto para el público.

Fig. 6.

En la figura 6 observamos a manera de acotaciones⁵² unas notas sugeridas por los compositores. Las notas son fundamentales pues representan parte de la acción teatral. La primera de ellas es la más importante y la que ayuda al espectador a mantener la atención sobre la pelota. El hecho de seguir con la mirada la dirección y trayectos que la pelota realiza, le permite al público centrarse en ella y no únicamente en el intérprete y así poder seguir la trayectoria imaginada de la pelota. A través del cuerpo como medio de expresión, es que generamos la ficción de una pelota. La pelota no está definida únicamente a través de su materialidad, lo es también por medio de su movimiento en el espacio. Es por ello que este movimiento es un componente intermedial de la pelota.

Posición 1 (compás 2)

Haz un círculo en el aire alrededor del balón en dirección de las manecillas del reloj, después en dirección contraria.



⁵² Las acotaciones son el texto no pronunciado por los actores y que fija detalles físicos de la escena, es decir, la escenografía, el movimiento de los personajes, su expresión corporal, entre otras. También puede indicar que tipo de emociones sufre el actor durante determinados momentos.

Posición 2 (compases 11 a 19)

Después de haber golpeado con ambas manos el muslo derecho, permite a tus manos continuar con el mismo movimiento hacia atrás del lado derecho del torso. La punta del pie izquierdo golpeará el suelo detrás de ti mientras que el torso se dobla hacia adelante en la dirección contraria del pie.



Fig. 7.

En la figura anterior se hace uso de instrucciones visuales que explican específicamente cómo debe realizarse determinada acción corporal.

Signos

Brinca o deslízate mientras:

			
1/4 de vuelta hacia la izquierda	1/4 de vuelta hacia la derecha	Vuelta completa hacia la izquierda	
			
Un paso hacia atrás	Un paso hacia adelante	Un paso hacia la derecha	Un paso hacia la izquierda



Golpear ambos lados del muslo con un movimiento hacia adelante y hacia atrás con la misma mano alternando la palma y la parte posterior de la mano.



Golpear o frotar las manos con un movimiento hacia arriba y hacia abajo, como si les sacudieras el polvo.

○ = Derecha

● = Izquierda

Fig. 8.

Como puede observarse en la figura 8, los compositores recurren a una serie de signos creados para simbolizar acciones corporales, tales como una vuelta completa hacia la izquierda, especificar si la mano izquierda o derecha realiza una acción, entre otras.

Asimismo, no sólo existe trans e intermedialidad entre las disciplinas artísticas (percusión y teatro), sino también en el uso de distintos lenguajes que son utilizados para explicar cómo debe ser representada la obra. Hay traslaciones mediales entre la notación musical, los símbolos graficados y las acotaciones teatrales. Hay pues, la necesidad de relacionarse con distintos lenguajes semióticos para llevar a cabo la obra.

Dado que el propósito final de la pieza, su interpretación, se logra a través de un proceso pragmático, analizaré algunos puntos específicos de la obra desde mi propia experiencia práctica, utilizándola como fundamento para identificar y vivir los procesos intermediales que suceden con la obra, por ejemplo: cómo las instrucciones verbales, gráficas y dibujos se convierten en acción teatral y cómo se vincula lo musical con lo teatral y viceversa, así como los retos expresivos para el percusionista como resultado de la trans e intermedialidad.

El primer reto al que me enfrento es: ¿Cómo convencer al espectador, a través de la ficción y la corporalidad, que estoy jugando con una pelota? ¿Cómo yo, percusionista, me puedo enfrentar a una obra con un fuerte componente teatral? Esta pregunta es relevante porque las implicaciones que conlleva una obra de este tipo, por lo general, es que requerirá de un intérprete en música con habilidades teatrales, las cuales, si bien se han convertido cada vez en algo más normal en nuestra actividad artística, algunas obras como esta, demandan habilidades teatrales más desarrolladas que aún no son habituales en nuestra práctica artística pero que son necesarias para lograr las prácticas transmediales de la obra.

Una manera de enfrentarme al problema fue entender que la ficción generada por las acciones de la pelota se genera a través de la corporalidad no percutiva del intérprete. Para lograr esta ficción, debemos ser conscientes de que utilizamos nuestro cuerpo como medio musical, teatral y expresivo. En ello reside la transmedialidad de la acción y la importancia de expandir nuestras habilidades artísticas y expresivas.

En el ejemplo anterior observamos la forma en que a través de texto se indican las acciones que deben realizarse; asimismo, el uso de algunos signos mostrados anteriormente en la figura 8.

10

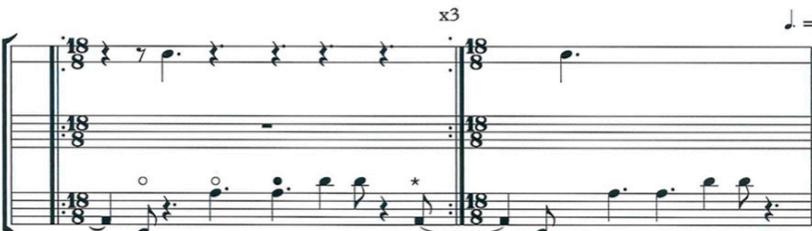
Haz un círculo en el aire alrededor de la pelota una vez en dirección de las manecillas del reloj, dirección contraria.

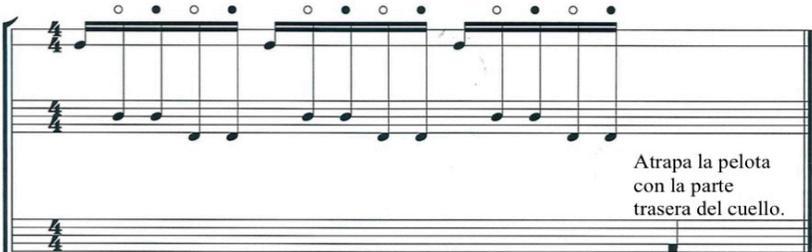
Electrónica  "Whaou !"

Realiza malabares con la pelota. cambia los lugares con los que atrapas la pelota siguiendo los sonidos (con el empeine, la base del pie, la rodilla, etc.).

Atrapa la pelota con el pecho y déjala rodar hacia abajo del cuerpo hasta que llegue al pie derecho.

Electrónica 

Electrónica  x3 $\text{♩} = \text{♩}$

Electrónica  Atrapa la pelota con la parte trasera del cuello.

$\text{♩} = 90$



A.211 001 P.

Fig. 10.

En las figuras 9 y 10 encontramos tres acciones teatrales que deben llevarse a cabo: la primera es producir la idea de jugar con una pelota pequeña (primera página); la segunda, convertirse en alguien que domina una pelota como futbolista (sistemas 1 a 3 de la segunda página) y la tercera, un bailarín (cuarto sistema de la página dos del ejemplo). Esto concuerda con lo que Kattenbelt menciona acerca de que las transformaciones pueden aplicarse al contenido (lo que representa) o a la forma (los principios de construcción, procedimientos estilísticos o convenciones estéticas) y en este caso el intérprete sufre transformaciones con respecto a lo que representa. La importancia de la identificación de estos sucesos es concientizarnos sobre el rol teatral y las acciones que queremos interpretar, es decir, lo que transmito al espectador a través de mi cuerpo con base en la partitura. Puedo mencionar que generar este rol teatral basado en las directrices mencionadas, nos permite tener mayor conciencia de nuestra teatralidad,⁵³ en donde el intérprete inicia su tránsito entre música y teatro y viceversa (y en el deporte y el baile también). A raíz de la concientización de estas acciones, es fácil identificar cómo se hace presente la transmedialidad y resulta en nuevos procesos intermediales. Por un lado, la pelota (pequeña) se transforma en un balón de fútbol, en donde si bien mantiene una misma forma física (inmaterial), sus dimensiones pueden volverse mayores para finalmente volver a su forma original.

Por el lado del intérprete, se presenta una transformación en su personaje; en mi caso, lo concibo como una persona común que juega y realiza diferentes acciones con una pelota. Cuando la pelota se convierte en un balón, el personaje ahora es un futbolista y después un bailarín cuando se inicia la parte coreográfica. En términos intermediales, las transformaciones muestran que existe una influencia mutua entre el objeto y el personaje, en donde las acciones y características de uno afectan al otro y se relacionan congruentemente con respecto a los sonidos que escuchamos. Las acciones corporales y los sonidos forman parte de la intermedialidad de la pelota. Esta no existe sin el movimiento y el sonido.

Asimismo, es importante la relación sonora entre la percusión corporal y la electrónica fija, no únicamente en esta sección sino en toda la obra. Se trata de otra expresión de intermedialidad en la representación imaginada de la pelota. En este ejemplo,

⁵³ Véase definición de teatralidad en la página 4.

la electrónica está presente durante toda la sección y es lo que nos permite crear la ficción de que el sonido que escuchamos es consecuencia de los movimientos que realizamos. La sincronía de los sonidos electrónicos y las acciones corporales son esenciales para generar una ilusión que optimice la relación intermedial entre ambos recursos expresivos y refleje el tránsito transmedial adecuado entre lo teatral y lo musical. Si no hay sincronía, la ficción que permite la fusión de lo teatral (mímica y gestualidad) con lo musical (sonidos que se reproducen desde la electrónica) se pierde. Por ejemplo, si consideramos el compás 13 de la fig. 11, la electrónica se escucha durante el primer tiempo del compás: si el gesto que debe realizarse está atrasado o adelantado, no existirá coherencia entre lo visual y lo auditivo con base en la sincronía establecida en la partitura y, por consiguiente, el resto del compás se verá afectado y la intermedialidad entre los medios no se generará porque la relación sonoro-visual está desvinculada.

La percusión corporal inicia en el compás 1, (fig. 10, cuarto sistema)⁵⁴ y se combina con una parte que considero dancística debido a que el desarrollo y combinación de los patrones rítmicos, los movimientos corporales y los sonidos, resultan en un baile lúdico o coreografía con la pelota. Los sonidos producidos con el cuerpo se complementan con la electrónica y producen una especie de línea rítmica como parte del discurso musical.

⁵⁴ Aunque la obra tiene varios compases previos, es hasta este punto que se inicia el conteo oficial de compases.

Podemos observarlo en el siguiente ejemplo:

The figure displays three systems of musical notation, each consisting of two staves: 'Percusión Corporal' (top) and 'Electrónica' (bottom).
- The first system (measures 15-16) shows rhythmic patterns with accents and triplets in both parts.
- The second system (measures 17-18) includes a repeat sign at the start of measure 17 and a sextuplet in measure 18.
- The third system (measures 19-20) features a sextuplet in measure 20 and a fermata with an asterisk at the end of the system.
A note in the right margin of the third system reads: '*Realizar en cámara lenta (regresar a vista hacia la audiencia) *'.

Fig. 11.

El texto “electrónica” en la figura 11, se refiere a los sonidos contenidos en la cinta que sonorizan los movimientos y acciones del percusionista quien, por medio de la mímica, transmite la idea de la pelota. Los dos sistemas superiores son los sonidos que se producen con el cuerpo (pisadas, aplausos, golpes en el pecho, muslo, etc.). Analizando la partitura, concluyo que los sonidos corporales y de la electrónica se complementan formando una

sola línea musical. Por ejemplo, mientras la pelota viaja hacia arriba y posteriormente hacia abajo como consecuencia del rebote que ocurre durante el primer tiempo del compás 13 y que dura el resto del compás, el intérprete realizará distintos movimientos físicos y producirá sonidos con el cuerpo organizados de tal manera que generan una coreografía dancística. Al final del movimiento coreográfico, el percusionista estará posicionado de forma natural en la posición que le permitirá atrapar la pelota cuando está cayendo. Nuevamente son los medios afines a la pelota (los sonidos, la mirada, los gestos) y la sincronización entre los medios los que permiten la inferencia de su materialidad.

Otro aspecto relacionado con la intermedialidad en este ejemplo es la forma en que las acciones teatrales se adaptaron para ser representadas a través de la partitura. Por ejemplo, asignar determinada nota en el pentagrama para indicar que es un brinco, o un golpe con el pie. Asimismo, a través de un signo la partitura indica que se trata de la mano derecha o la izquierda o un giro. Estos signos son transformados en acciones físicas, es decir, se genera acción teatral a partir de la transmedialización de la grafía a acciones corporales y sonoras.

Si bien toda la pieza se construye implícita o explícitamente bajo la necesidad de crear un personaje o distintos personajes para reforzar las acciones teatrales, la siguiente sección de la obra es la que exige mayor teatralidad y transformaciones de la pelota. Por ello, crea más vinculaciones mediales y constituye para mí la sección climática de la obra. Las instrucciones dadas por los compositores son las siguientes:

“En la siguiente sección la pelota tomará distintas formas. El intérprete es libre de decidir si provocará las transformaciones de la pelota.”

- Atrapar la pelota con una mano y girar la mitad superior con la otra en medio círculo, como si se tratara de un reloj temporizador.
- Mientras mantiene la pelota en su mano, la pelota debe dirigirse a distintas e inesperadas direcciones para gradualmente convertirse en los pasos de baile de “Staying Alive” (diagonalmente de arriba hacia abajo).

- Al final del baile, ambas manos deben sujetar la pelota y agitarla violentamente hasta dividirla en dos. Hacer mímica de malabares con varias pelotas durante la música de circo.
- Traer ambas manos juntas nuevamente, las pelotas forman un huevo. Romper el huevo y freírlo mientras los sonidos continúan.
- Durante la música barroca, la mano que sujeta la pelota llega a la altura del ojo. Mimetizar con la boca el audio con el texto: “To ball or not to ball? that is the question!”

La importancia de esta última sección de la obra, radica en que en ella se encuentra el máximo desarrollo de la línea dramática de la pieza. Cada una de estas indicaciones mencionadas se convertirá en acción teatral y es un ejemplo claro de cómo la intermedialidad está presente y además, funge como el centro de gravedad para desarrollar toda la acción. Cada situación difiere de las subsecuentes y eso define las transformaciones que la pelota sufrirá y que llevarán al intérprete a realizar y adoptar una actitud distinta para cada acción a través de su teatralidad. Como ejemplos de transmedialidad, la pelota se transforma en un reloj temporizador, después en una *snitch*,⁵⁵ en tercer lugar se divide en un número indeterminado de pequeñas pelotas para hacer malabares, posteriormente se transforma en un huevo que será cocinado y finalmente, en una sola pelota. Aunque la pelota como objeto será más o menos constante en su forma, su significado a partir del contexto y transformación depende y es detonado completamente por las acciones corporales y los sonidos en la electrónica que los representan y, por lo tanto, lo que nos ayuda a asociarlos; nuevamente tenemos actividad intermedial en la dependencia de lo sonoro y corporal, concebirlos uno sin lo otro carece de significado. En este sentido, en la primera acción cuando la pelota se convierte transmedialmente en un temporizador, no podríamos asociar su significado sin el sonido que escuchamos del tictac y la actitud del intérprete. Lo mismo sucede con todas las demás, sin el contexto de la expresión corporal y los sonidos, no podríamos asociar de la misma forma estas transformaciones. Incluso en la

⁵⁵ La ‘snitch’ es una pelota que se utiliza en el juego de “*Quidditch*” en la serie de libros de *Harry Potter* (J. K. Rowling). Esta asociación es personal y puede ser diferente de persona a persona.

última transformación se hace una referencia a la primera línea del soliloquio de *Hamlet* de William Shakespeare, sólo que se adapta al concepto de la obra, en lugar de “*To be or not to be*”, se convierte en “*To ball or not to ball.*”

Una de mis conclusiones al respecto consiste en que no podemos separar los medios de cada transformación, debido a que todos están fusionados de tal manera, que no funcionan por separado ya que se complementan y se significan mutuamente y, en este sentido, la intermedialidad se observa en su más pura expresión. La materialidad de la pelota es representada a través de sus complementos mediales, esto es, la actuación, la sonorización electrónica y la representación corporal de las acciones.

Por lo tanto, me pregunto ¿cómo un percusionista sin adiestramiento en la disciplina del teatro se enfrenta a esto? Puede existir un acercamiento con base en las experiencias personales que cada intérprete ha vivido para representar cada una de las situaciones necesarias durante la obra y particularmente en esta sección. Sin embargo, desde mi experiencia, esto no es suficiente ya que el desarrollo dramático demanda de mejor preparación actoral para obtener un mejor resultado. Para esta sección por ejemplo, además de incorporar mi intuición basada en mis experiencias personales, tuve que asesorarme y entrenarme en expresión corporal y conocer las necesidades y procesos teatrales para desarrollar y definir al personaje que decidí crear para representar cada etapa de las transformaciones de la pelota durante toda la obra.

El hecho de abordar la obra pensando medialmente, es decir, en que existen dos o más disciplinas para las cuales se requieren distintas habilidades y el hecho de que ambas expresiones artísticas están fusionándose para producir un resultado híbrido, son factores que sensibilizan a los percusionistas para identificar las habilidades que se requieren para desarrollar en nuestra práctica especializada. Por lo tanto, en la medida que aprendamos y desarrollemos nuestros conocimientos y habilidades relacionados con el ámbito teatral, la fusión de ambas disciplinas modificará positivamente el resultado obtenido con respecto al dominio de los recursos prácticos, físicos y artísticos de la obra. Incluso la selección de vestuario, accesorios e iluminación considerados como medios expresivos, son importantes porque ayudarán a optimizar el concepto que quiere imprimírsele a la obra y su interpretación, por consiguiente, las relaciones mediales.

En mi caso personal, el acercamiento medial me permitió comprender directamente la interacción de los medios, cómo se influyen y modifican el uno con el otro, cómo se comportan y transforman individualmente y me sensibilizó acerca de las necesidades artísticas que requiere la obra. En consecuencia, pude desarrollar las herramientas necesarias para realizar un abordaje interpretativo de la obra con el fin de lograr una vinculación, transformación y fusión más acertada de todos los medios involucrados e imprimírle así, una línea dramática y expresiva convincente. Esto surge como uno de los resultados consecuentes del análisis desde la perspectiva de los estudios mediales.

Dentro de todas las habilidades que tuve que desarrollar para esta obra, la más complicada fue la condición y resistencia física. La obra está llena de saltos, giros y movimientos de un lado a otro. Todos estos elementos requieren de una resistencia física que no había desarrollado como percusionista, pero que es parte esencial para poder interpretar esta obra.

La construcción del personaje la definí de acuerdo a los momentos y acciones que se establecen en la partitura. Es decir, a sabiendas de que uno tiene que dominar un balón como futbolista, hacer malabares, bailar, estar en la cocina, etc., busqué la manera más práctica y orgánica de proyectar las transformaciones de la pelota. Por lo tanto, decidí que la caracterización de un mimo era la mejor forma de resolver todas las transformaciones ya que este tipo de personaje realiza todo lo que un actor pero sin el empleo de la palabra. En la práctica tuve que dominar un balón real de fútbol, practicar la pieza con una pelota real para conocer el rebote de esta, así como los tiempos de subida y bajada posteriores a este; todo esto con el fin de imprimírle claridad realismo a todas las acciones y fortalecer las relaciones intermediales con base en la práctica.

Utilizar los *estudios intermediales* para acercarme a una obra con estas características con el fin de comprender cómo funciona en su totalidad, me sensibilizó y me hizo consciente sobre las relaciones y recursos expresivos y artísticos de la obra y en consecuencia, necesarios para la interpretación. Todas estas prácticas que realicé muestran y reafirman cómo esta obra nos hace transitar entre distintas disciplinas y nos posiciona como un artista que no pertenece al teatro o la música, sino a una fusión de las dos, en

donde ninguna disciplina está por encima de la otra. Los resultados que cada intérprete puede obtener tras un acercamiento a determinada obra bajo la perspectiva de este marco teórico pueden ser distintos, ya que como mencioné anteriormente, los *estudios intermediales* no buscan establecer definiciones o métodos cerrados en sí mismos, sino que se adaptan a cada situación en particular de forma distinta dependiendo de quién las desarrolle y a las necesidades concretas que las piezas u objetos de estudio requieran

Finalmente, sobre las categorías que Kattenbelt propone en los *estudios intermediales*, concluyo que esta obra pertenece a dos categorías simultáneamente, estas son: *intermedial* y la *transmedial*. Por un lado, podemos observar las relaciones intermediales que se dan de manera interna en los medios utilizados y subyacentes de cada disciplina artística presente, teatro y música. La mímica, la percusión corporal, lo sonoro, lo deportivo, la teatralidad y la corporalidad se fusionan a tal grado que ya no pueden ser separados y concebidos independientemente. De esta manera, estas habilidades y expresiones transitan de lo teatral a lo musical y viceversa. La transformación producida por esta fusión de medios expresivos los resignifica y podemos así analizarlos y comunicarlos desde una perspectiva diferente. Por el otro lado, visto desde la perspectiva teatral y musical la considero transmedial porque a partir de la combinación de ambos medios se produce un resultado artístico nuevo que no puede ser clasificado como musical o teatral, sino que se convierte en un nuevo medio o ente artístico: *la percusión teatral*.

Les 7 crimes de l'amour

Descripción general de la obra y análisis

Les 7 crimes de l'amour (Los 7 crímenes del amor) del compositor griego Georges Aperghis fue escrita en 1979 para soprano, clarinete y percusión. Es una obra que involucra teatro y música y se compone de siete secuencias cortas a manera de miniaturas, donde cada una representa una situación en particular. Las describiré más adelante a detalle.

Regularmente, el carácter que se le ha dado en distintas representaciones ha tenido una connotación sexual debido a las acciones e interacciones entre los intérpretes, sus elementos sonoros, visuales y simbólicos dentro de la obra. La connotación sexual está implícita en algunos de los gestos, en la posición de los intérpretes durante algunas secuencias y en sonidos guturales (secuencia II); no obstante, no existe alguna instrucción específica que indique a qué nivel de sexualización pueda ser llevada.⁵⁶

Cada secuencia plantea una situación distinta y es descrita a través de una acotación con las indicaciones generales para los intérpretes, la partitura y en algunos casos, dibujos (secuencias III, IV y V). Asimismo, aunque no está especificado, cada secuencia requiere representarse bajo un estado emocional particular de los intérpretes, ya sea individual o colectivo para generar el carácter que cada secuencia implica, una espacialización escénica distinta y, en algunas situaciones, iluminación particular en el escenario. Por lo general, los intérpretes permanecen en el mismo lugar y posición de inicio a fin de cada escena lo que puede ser considerado por sí mismo parte del diseño del trazo escénico, y será hasta la siguiente escena que cambiarán de lugar y posición. Sólo en las secuencias VI y VII se realiza una pequeña coreografía mientras se toca o canta.

Durante algunos pasajes de la obra, los instrumentos musicales son utilizados como parte del diseño escénico. Asimismo, los instrumentos también funcionan como objetos simbólicos que representan diferentes cosas o tienen una función particular. Por ejemplo, durante la secuencia seis los dos clarinetes representan un proceso de evocación de dos sierras a través de los movimientos, las formas de emplear los clarinetes y los gestos de los intérpretes sobre el cuello del percusionista. En la secuencia III el clarinete sugiere la

⁵⁶ Como ejemplo de una interpretación con connotación sexual, está la realizada por la soprano Sarah Maria Sun y el ensamble "Das Neue Ensemble."

imagen de un pene en la boca de la soprano. El *zarb* podría representar un megáfono o los pies de la cantante objetos para percutir. Además, hay objetos que mantienen su concepto y propósito original, por ejemplo, la soprano comerá una manzana durante la secuencia IV. Por otro lado, la música se percibe como una serie de diálogos entre los intérpretes expresados con sonidos y pequeños motivos o frases musicales. El sentido de estos diálogos tiene que ver con los conflictos o situaciones internas en la relación de este trío durante cada secuencia.

El análisis de esta obra se realiza con base en los medios y recursos expresivos utilizados a lo largo de cada secuencia, sus relaciones y la interpretación de cada situación implícita y explícita. El carácter y sentido que los intérpretes decidan plasmar en su propuesta interpretativa definirá de qué manera se da el tránsito entre música y teatro y sus medios, así como los resultados dramáticos y musicales de la obra.

Por todas las características mencionadas anteriormente, considero que la pertinencia del análisis de esta obra desde los *estudios intermediales* es adecuada porque nos muestra a simple vista las relaciones inter, multi y transmediales que se generan y que pueden ampliarse con un análisis más profundo para demostrar su riqueza artística.

Por último, considero muy importante citar un pensamiento de Aperghis porque refleja la forma en que concibe su música teatral. También evidencia la forma en que utiliza distintos recursos expresivos. Lo anterior nos permite observar cómo su proceso creativo puede ser asociado con los principios de las relaciones mediales y sus categorías.

No hay límite entre las artes del tiempo. La música está en la base de todo. Ella tiene una capacidad de vida múltiple. Ella toma las otras artes. Las diferentes artes de la época son líneas que la música hace en vivo. Puedes escribir un dúo entre una película y un clarinete de la misma manera que un dúo de tuba y clarinete ".⁵⁷

⁵⁷ François Geoffrey, *Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis* [en línea], 57, http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits_files/le%20rôle%20de%20la%20notation%20dans%20le%20théâtre%20musical%20de%20G%20Aperghis.pdf.

Es a través de esta cita que podemos observar cómo Aperghis utiliza la música como un arte que engloba o toma a otras artes, lo que significa que pueden ser yuxtapuestas, lo que da como resultado relaciones multimediales. Del mismo modo, los medios pueden ser transformados; por ejemplo: cuando Aperghis dice que “la música tiene una capacidad de vida múltiple”, puede interpretarse como que la música se transforma en algo distinto, lo cual implica un proceso transmedial. Finalmente, cuando menciona que “las diferentes artes de la época son líneas que la música hace en vivo” manifiesta que puede producir una fusión entre distintas artes que producen un acontecimiento artístico.

Secuencia I: “Los tres como después de un largo interrogatorio, apretados uno al lado de otro, la mirada aturdida”.⁵⁸

Esta primera escena es la que incluye más acotaciones para indicar las acciones que los intérpretes deben realizar. Son importantes porque es desde este punto que las relaciones mediales entre teatro y música se van vinculando a través del texto para su transformación en acción teatral. Como ejemplo de las acotaciones podemos ver la figura 12:

SECUENCIA I Los tres como después de un largo interrogatorio, apretados uno al lado de otro, sentados frente al público, la mirada aturdida.

Luz Violenta 15 sec. $\text{♩} = 104$ * *Aliento*

Clarinete
Mudo - sonidos involuntarios.
Los dedos continúan moviéndose sobre las llaves del instrumento

Voiz
Sus labios continúan moviéndose, articulan sonidos imperceptibles

Percussions
Sus dedos, sus manos palpan y corren sobre el zarb, mudos o casi mudos

Golpe de látigo. *fff*

ppp 3

Dolor de garganta LA

Dolor de garganta - pierde el aliento lentamente LA

Dejar de tocar porque su cabeza se voltea hacia atrás - el clarinete permanece en su lugar - y vuelve, como si la cabeza estuviera adherida a un péndulo

Imaginar que el instrumento está ardiendo, por lo tanto, levantar las manos inmediatamente después de haber tocado. Continuar haciendo movimiento de dedos

Simultáneamente los dos instrumentistas miran a la cantante quien se encuentra entre los dos

ppp

Fig. 12. Secuencia I, compases 1 a 5. Acotaciones (traducción: Pilar Flores)

⁵⁸ SEQUENCE I: Tous les trois comme après la fin d'un long interrogatoire, serrés côte à côte, assis face au public, le regard hagard.

Como sugieren las acotaciones, Aperghis da instrucciones a los intérpretes de sentarse muy juntos y con una actitud determinada como consecuencia de un interrogatorio. El posible origen de esta actitud o estado emocional no está claramente especificado y puede ser entendido de muchas maneras dependiendo el carácter que los intérpretes decidan imprimirle a la escena. Como ejemplo puedo mencionar los siguientes estados emocionales: cansancio, estrés, indiferencia, hartazgo, ira.

Desde este punto es posible observar cómo se comienzan a generar las relaciones mediales, es decir; en la partitura se añaden acotaciones que se traducirán en acciones corporales. Estas acotaciones no forman parte del lenguaje tradicional de la música ya que su uso pertenece a la disciplina teatral, sin embargo, dicho recurso ha sido incorporado a la partitura obteniendo así una relación intermedial. Asimismo, música y teatro comienzan a relacionarse de forma intermedial debido a que se genera una codependencia y resignificación entre las cualidades de ambos medios para producir una unidad.

Como ejemplo de lo mencionado anteriormente mencionaré y comentaré los siguientes ejemplos, basado en las primeras acotaciones que pueden observarse en la figura 12:

1. La indicación de iluminación: *lumière violente* (luz violenta). Esto es el punto de inicio de la obra. La luz da a los intérpretes la señal para iniciar la obra. Aunque no está explícitamente indicado, se puede deducir que, durante todo el tiempo previo y durante la entrada de los músicos el escenario se mantiene sin iluminación. La forma en que la iluminación marca el inicio de la obra resignifica la forma original en que una obra musical es llevada al público, es decir, se hace desde una convención teatral y no musical y esto significa que el tratamiento de todos los detalles fuera de escena es igual de importante que los musicales con el fin de resaltar el carácter dramático de la obra así como su estructura teatral.
2. Una vez que la iluminación indica el inicio de la obra, los intérpretes realizarán durante 15 segundos distintos gestos con los instrumentos o el cuerpo. El clarinetista mueve los dedos sobre las llaves del clarinete, la cantante articula con la boca sonidos imperceptibles y el percusionista palpa y golpea el *zarb* con

las manos y los dedos.⁵⁹ En este sentido, los gestos y la corporalidad deben reflejar el carácter que los intérpretes hayan decidido imprimirle a la situación descrita por Aperghis. En el caso de la obra *Ceci n'est pas une balle*, los gestos y la corporalidad vinculan a los distintos medios que conforman la pelota; en este caso, también lo hacen. Observar el nerviosismo o agitación con que los dedos presionan las llaves del clarinete o la forma en que el percusionista mueve los dedos y las manos sobre el *zarb* durante los primeros segundos de la obra, ayudan a establecer el carácter nervioso y estresante de esta secuencia, sin necesidad de que exista un guion teatral.

En todo lo que ha sucedido con la obra hasta ahora predominan términos y acciones teatrales. Basado en estas características y en las relaciones que existen entre la iluminación, la teatralidad, el diseño del trazo escénico y la relación de los cuerpos con el espacio, puedo decir que existe una relación multimedial porque cada medio se combina con otro y no existe dependencia entre ellos.

La música se incorpora al finalizar estos 15 segundos con una señal dada por la soprano con un sonido de látigo. A partir de este punto, cada intérprete repetirá a lo largo de la secuencia un gesto corporal y tocará o cantará un breve motivo musical. Por ejemplo, el clarinetista, después de tocar su motivo musical, realiza un movimiento de vaivén con su cabeza para después regresar a la posición de inicio y tocar otro de los tres motivos musicales que contiene la partitura. La cantante, después de interpretar su motivo, simulará una pérdida de aliento o dolor de garganta. Por último, el percusionista bajo la misma dinámica simulará que el parche del *zarb* le quema las manos lo que produce un movimiento rápido de brazos y dedos alejándose del instrumento. Es debido a la combinación de los motivos musicales con el gesto corporal, que cada intérprete desarrolla su rol dramático y la interlocución entre ellos. Todo el discurso músico-teatral está organizado de tal manera que se establece un orden de intervención o interacción entre los músicos. Este orden puede ser entendido como la forma en que cada intérprete se involucra

⁵⁹ El *zarb*, también conocido como *tombak*, es un instrumento tradicional de percusión proveniente de Irán y que se toca con las manos. Es comparable en su forma y sonido al *djembe* africano, la *darbuka* turca o el *zerbaghali* de Afganistán.

con las acciones, problemáticas y temática de la secuencia. El discurso oral que regularmente representa a los diálogos entre actores en una obra de teatro, es transformado en un diálogo a partir de sonidos musicales y gestos corporales, como podemos ver en la figura 13. Esto puede considerarse un proceso transmedial dado que un medio se convierte en otro. Un ejemplo de esto es que cada intérprete expone o plantea sus diálogos e ideas mediante sus instrumentos y movimientos corporales y no a través de lenguaje hablado. También existe un proceso intermedial en la relación que se da entre la corporalidad y la musicalidad de los intérpretes debido a que una depende de la otra para que su materialidad y significado se conserven. El *tempo* y el ritmo imprimen movimiento, fluidez y carácter a la secuencia. En este caso, existe un proceso transmedial ya que estos dos elementos ya no representan una acción musical, sino se transforman y materializan en un estado de agitación relacionado con la secuencia en cuestión. Por ejemplo, en la figura 13 observamos que los motivos rítmicos del clarinete y la percusión son rápidos y cortos, los cuales, aunado al *tempo moderado*, se pueden interpretar como un estado de estrés o ansiedad en el que los intérpretes muestran su nerviosismo.

Secuencia II: “La cantante de rodillas sostiene sobre su cabeza el zarb. El clarinetista toca sobre la base del zarb de pie a la derecha de la cantante. El percusionista escucha con el oído contra el zarb y habla a través del tubo del clarinete⁶⁰ sobre el oído de la cantante”.⁶¹

La forma en que los intérpretes se colocan sugiere que el clarinetista habla o da instrucciones mientras la soprano y el percusionista escuchan. La acción del clarinetista produce que la pareja (soprano y percusionista) inicien una interacción a partir de las sílabas *ach*, *ech* y *och*, las cuales presuntamente simbolizan los gemidos que las parejas producen durante el acto sexual. En el mismo sentido, podría pensarse que la línea melódica del clarinete simboliza la forma en que la soprano y el percusionista son instruidos para sostener el acto sexual. A raíz de estas indicaciones, interpreto que la pareja comienza a mostrar placer a través de los sonidos y gemidos que producen de manera alternada y aparentemente aleatoria pero con una relación estrecha por la acción que están realizando. Las relaciones mediales que se observan a partir de la postura y los sonidos pueden ser vistas desde la lupa de un proceso intermedial. Esto es porque las notas que están plasmadas en la partitura, las sílabas que se recitan, las alturas de dichas notas y su dirección melódica se fusionan con las acciones corporales que generan una resignificación de los medios y resultan en una simbolización de los sucesos sonoro-visuales que se perciben como el acto sexual. Aquí es posible observar una transformación en los medios originales; si prestamos atención al resultado observable durante la representación, ya no diferenciamos lo musical de lo teatral, sino ambos se han transformado en un solo medio audiovisual.

El *zarb* y el clarinete sin boquilla pueden simbolizar los medios de comunicación a través de los cuales los intérpretes se vinculan. El clarinetista toca sobre el *zarb* como si fuese un micrófono que le permite transmitir un mensaje dirigido a la soprano y el percusionista a través de unos altavoces. El uso que se le da a estos dos instrumentos es una

⁶⁰ Se utiliza un segundo clarinete sin boquilla para esta acción. El mismo recurso es utilizado en las secuencias III y VII.

⁶¹ *SEQUENCE II: La chanteuse à genoux tient au-dessus de sa tête le zarb. Le clarinetiste joue dans le zarb, debout à droite de la chanteuse. Le percussionniste écoute, l'oreille contre le zarb et parle dans un tube de clarinette, sur l'oreille de la chanteuse.*

forma de interpretar y resignificar su uso para fungir como una representación simbólica. En otras palabras, la materialidad original de cada uno se transforma para cumplir con su nueva función comunicativa o de transferencia de información a través de un proceso transmedial. Así, esta nueva función del medio original se relaciona de manera intermedial con los sonidos que producen los intérpretes. La corporalidad está mayormente en función de la escena descrita, más que como indicador de expresividad musical, es decir, la posición original se mantiene hasta el final sin ningún cambio y el desarrollo musical denota el desarrollo dramático de la secuencia y ahí se aprecia el flujo intermedial entre estos dos medios.

Por último, además de las relaciones transmediales e intermediales que mencioné, existe un proceso multimedial como resultado de la yuxtaposición de diferentes medios como la iluminación y el diseño del trazo en la puesta en escena. El trazo escénico y la iluminación son medios “estáticos” que no interaccionan de manera activa con las acciones teatrales y musicales, sin embargo, están presentes a lo largo de la obra.

Los procesos de transformación medial como recurso creativo y expresivo en esta secuencia parecen corroborarse en la siguiente secuencia (figura 14).

SECUENCIA II

La cantante de rodillas sostiene sobre su cabeza el zarb. El clarinetista toca sobre la base del zarb de pie a la derecha de la cantante. El percusionista escucha con el oído contra el zarb y habla en el tubo del clarinete sobre el oído de la cantante.

Fig. 14. Secuencia II

♩ = 60
ppp

Cl.

Voic

Perc.

Órdenes
 Voz a través
 del clarinete
 Dulce

ACH OCH ACH ECH OCH ACH OCH ACH ECH ACH ACH ECH

7 *+ flatt.* *ff*

OCH ACH ACH ACH ECH OCH ACH ACH OCH

ACH OCH OCH OCH OCH OCH ECH ECH

15 Gritar en el instrumento.
 B. F.

ACH OCH ECH ECH ECH ECH

Secuencia III: “La cantante está acostada sobre las rodillas de los dos instrumentistas. Ella tiene sobre su boca un tubo del clarinete de forma vertical. El clarinetista coloca su clarinete sobre la garganta de la cantante. El percusionista toca sobre las plantas de los pies de la cantante”.⁶²



Fig. 15. Representación de la posición de los intérpretes durante la secuencia III.

Las acciones teatrales y el uso metafórico del clarinete por la soprano en esta secuencia podrían suponer que conducen nuevamente a la representación del acto sexual por el uso representacional que tiene el clarinete distinto al del uso tradicional del instrumento. En esta ocasión, los tres intérpretes participan físicamente en el acto. Por un lado, observar a la soprano acostada sobre los otros dos intérpretes produce una imagen visual muy sugerente del acto sexual. El clarinete que usa la soprano parece representar un pene dentro de su boca, y es por ello que los sonidos y palabras que produce (particularmente en los dos últimos compases) serían imperceptibles. Los últimos cinco compases, sugieren que los trémolos del percusionista y el clarinetista, acaso simbolizando el momento de mayor agitación y actividad, provocan el canto cromático de la cantante. Este cromatismo conduce al punto climático de la escena y podría interpretarse como el creciente placer de la cantante hasta alcanzar el orgasmo. Además, existen otros detalles sugerentes como la forma en que se producen los sonidos a través del clarinete con sólo la respiración que pueden ser interpretados como la forma en que respira y manifiesta placer el actor. Por su parte, el sobreagudo del mismo instrumento podría representar momentos climáticos de placer. A la luz de este imaginario, el sonido de viento que produce el percusionista y la ritmicidad con que toca sobre los pies, también aluden a representaciones

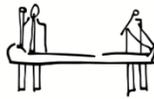
⁶² *SEQUENCE III: La chanteuse est couchée sur les genoux des deux instrumentistes. Elle tient contre sa bouche un tube de clarinette vertical. Le clarinettiste applique la clarinette sur la gorge de la chanteuse. Le percussionniste joue sur la plante des pieds de la chanteuse.*

relacionadas con el acto sexual a través de corporalidades como la respiración y los movimientos.

Todo lo mencionado en el párrafo anterior representa la forma en que las acciones generan relaciones intermediales y transmediales. Por ejemplo: la resignificación del propósito de los clarinetes es intermedial por la forma en que el objeto en sí mismo se fusiona con el concepto visual para crear un vínculo que no permite comprender el uno sin el otro. En suma, la intermedialidad es aquí la base para representar un acto sexual sin recurrir a las expresiones usuales. Son componentes mediales como ritmo-movimiento, crescendo-incremento de tensión, ruido-respiración, etc., los que logran esta simulación.

En la figura 16 podemos observar todos los detalles de la partitura de la secuencia III:

SECUENCIA III



La cantante está acostada sobre las rodillas de los dos instrumentistas. Ella sostiene contra su boca un tubo del clarinete de forma vertical. El clarinetista coloca el clarinete sobre la garganta de la cantante. El percusionista toca sobre la planta de los pies de la cantante.

Fig. 16. Secuencia III

♩ = 104

Cl. Hablado + aire en el instrumento *p* Sobregado *pp* Muy dulce *pp* Mismo color que el clarinete

Voix

Perc. Delicado *p* *ppp* *ff*

Viento *ppp* *ff*

6 Sobregado *pp* *pp* *ff*

11 Ronco Estridente *niente*

Él pone su oído contra el pabellón para escuchar a la cantante

LA, EDLA, ALEDLA, RAPEDLA, ETRAP, TIAN, NODLA, RUSU, OTIAN, NODLA

SREÍ, ONUOTIAN, NODLA, ÉM, ÉL, UO, SREÍ, ONTRAPLA, RIOT, RAPLA

Todo el texto con una sola respiración

niente

Secuencia IV: “La lección de música: La cantante está sentada y come una manzana. Con una mano sostiene sobre sus rodillas la partitura del clarinetista quien está de rodillas frente a ella. Justo detrás de él, el percusionista sentado”.⁶³



Esta secuencia es la única con título lo cual especifica la temática e interpretación de la escena. El uso de una manzana,⁶⁴ la postura de los intérpretes y el desarrollo dramático añaden una espacialidad que ayuda a comprender de qué trata esta secuencia. Desde mi perspectiva, la cantante es la maestra de música y sostiene la partitura que el alumno (el clarinetista) debe leer y tocar para ella. Mientras esto sucede, ella come una manzana lo que puede suponer cierta indiferencia hacia el estudiante. El percusionista sentado detrás del clarinetista tiene un papel de acompañante y se mantiene alejado de la relación del alumno y la maestra. El sólo hecho de considerar “la lección de música” muestra ya una relación intermedial entre música y teatro. Si bien, una clase de música no es necesariamente teatral, en este caso, el propósito es teatralizar la clase de música y es ahí donde los medios se fusionan.

La primera nota de la escena sugiere que la maestra autoriza al estudiante el inicio de su clase mientras ella escucha. El clarinetista inicia su estudio con nerviosismo y el percusionista acompaña al estudiante. En el compás 4 (fig. 17), la maestra interrumpe con una nota larga que puede ser interpretada como una llamada de atención muy relajada. Posteriormente, el clarinetista continúa (compás 5), la maestra muerde la manzana y el percusionista sigue acompañando. En el compás 6, la maestra interrumpe al estudiante nuevamente con más agresividad. Conforme la secuencia avanza, la tensión aumenta. A

⁶³ *SEQUENCE IV: la leçon de musique (the music lesson). La chanteuse est assise et mange une pomme. D'une main elle tient sur ses genoux la partition du clarinetiste qui, lui, est agenouillé devant elle. Juste derrière lui, le percussionniste assis.*

⁶⁴ Dentro del sistema de representaciones simbólicas en el imaginario del arte occidental, la manzana ha tenido una tradición simbólica que alude a la tentación o el pecado, Esta podría ser una de las lecturas que puede dársele a este aspecto durante la presente secuencia.

partir del compás 10, la maestra interrumpe nuevamente reprendiendo más severamente al estudiante, lo cual se representa mediante una progresión de notas agudas (compases 12 a 17) que podrían representar gritos al estudiante mientras él y su acompañante se mantienen en silencio. Finalmente, el estudiante inicia de nuevo (compás 18), el percusionista continúa acompañando y la maestra interrumpe nuevamente. Pareciera indicar al estudiante cómo debería ser el pasaje que debe tocar y el clarinetista intenta imitar lo que le indican. Finalmente, la maestra muerde la manzana en varias ocasiones para finalizar la clase.

La manera en que Aperghis establece a través del título, el dibujo y la partitura una propuesta escénica con un tema muy concreto a través de la interpretación musical, teatral y visual, es un ejemplo claro de la multimedialidad entre estas disciplinas. Aunque todo el contenido está expresado mediante la partitura y está dentro del contexto de una clase de música, su resultado no es meramente musical. El resultado que se genera por la transformación y fusión de medios como la música, corporalidad y el simbolismo de acciones como: comer la manzana o las notas agudas de la soprano que representan llamadas de atención, es lo que permite una representación y comprensión de la escena y esto radica en la transmedialidad e intermedialidad entre los distintos medios. Si la corporalidad o el simbolismo de las acciones no estuviera presente y los músicos únicamente se limitasen a tocar las notas de la partitura, esta secuencia carecería del sentido dramático que el compositor pretendía imprimirle o, incluso podría representar una clase de música en su forma tradicional. Sin embargo, el hecho de colocar a los tres intérpretes en la posición establecida, el contexto y significado de la obra cambian. Es por ello que al analizar esta secuencia descubrí que los medios expresivos están relacionados de tal manera que, aunque parecen insignificantes, se afectan mutuamente en beneficio del resultado escénico.

En el caso de *Ceci n'est pas une balle* la materialidad de la pelota, su dirección y sus transformaciones se logran a través de la corporalidad. Son estas acciones físicas las que permiten comprender y contextualizar lo que ocurre en la escena a través de las relaciones intermediales y transmediales que se producen.

Del mismo modo ocurre en esta obra de Aperghis, cuando a través de unas notas agudas pueden representar un regaño a través de un proceso transmedial. La forma en que la soprano come la manzana representaría la indiferencia de la maestra de música a través

de una relación intermedial entre ella y la manzana (entendida como medio) para evocar la actitud antes mencionada.

SECUENCIA IV
"La lección de música"



La cantante está sentada y come una manzana. Con una mano ella sostiene sobre sus rodillas la partitura del clarinetista, quien, está de rodillas delante de ella. Justo detrás de él, el percusionista sentado.

♩ = 80

Cl. Multifónico *vibrato molto*

Voix Ella muerde la manzana *ff* **Manzana** *f* **Agresivo B.F.** *f*

Perc. Castañuela de metal *ff* **Movimiento circular de la castañuela sobre el gong.** *mf* **Muy lento** *mf* **Gong** *ff*

9 **Manzana** *f ff* **Sin vibrato** *pp* *f* *pp* *ff*

B.F. *p* *ff* *ff*

Movimiento de vaivén de la castañuela sobre el gong. *ff*

p *f* *p*

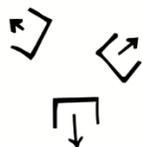
16 *ff* *p* *ff* *ff*

Grito en el instrumento *f* **Manzana**

G G G G

Fig. 17. Secuencia IV

Secuencia V: “Los tres actores “trabajan” sobre sus sonidos como artistas que han plantado sus asientos ahí. Ellos no se ven. Cada uno concentrado en su trabajo”.⁶⁵



A diferencia de la secuencia anterior, esta tiene un carácter muy tranquilo y disperso. La segregación que Aperghis sugiere se confirma visualmente al ver a los intérpretes sentados de tal forma que no se ven entre ellos.

En esta escena cada intérprete es un actor. Estos actores practican individualmente en su lugar de trabajo sin percatarse de que los demás están alrededor; cada uno enfocando en su discurso. La música transcurre con una sola nota (Si) para la voz y el clarinete. Por otro lado, por la ubicación de la nota en el pentagrama del percusionista, puedo atribuirle un Si natural si suponemos que está escrita en clave de Fa lo que genera un unísono entre los 3 actores. Sin embargo, debido a los diferentes timbres y colores con que cada nota es tocada o cantada, permanece la sensación de segregación. Como mencioné, cada nota tendrá un timbre distinto al anterior, esto está indicado a través de texto en la parte superior o inferior de cada nota en la partitura (fig. 18) tales como: voz+aliento, vibrato exagerado, voz ronca, boca cerrada, sólo aliento, entre otras. El unísono y los distintos timbres forman una especie de paisaje sonoro producido por la conexión de sonidos sucesivos que se genera durante la emisión individual. Al final de la secuencia, los actores inhalan al mismo tiempo, esto sugiere que han terminado de practicar sus sonidos, rompiendo el anonimato.

A diferencia de las relaciones mediales que se han generado en las secuencias anteriores, aquí se observa a través de la segregación la forma en que los medios de expresión, en este caso los sonidos, se yuxtaponen por sucesión. Esto equivale a una relación multimedial porque debido a la misma segregación de la que hablé, cada personaje se distingue de los otros por la forma en que produce sus sonidos; aunque otros suceden o se escuchan al mismo tiempo, es fácil identificar cada uno. Sin embargo, también existe

⁶⁵ SEQUENCE V: Les trois acteurs <travaillent> leurs sons comme des artistes qui auraient planté leurs établis là. Ils ne se voient pas. Chacun est concentré sur son travail.

una relación intermedial ya que la trama se presenta a través de timbres sonoros y no por palabras; es decir, los sonidos son el medio de expresión.

SECUENCIA V

Los tres actores "trabajan" sobre sus sonidos como artistas que han plantado sus asientos ahí. Ellos no se ven. Cada uno concentrado en su trabajo.

Measure 1: Cl. *ppp* Sin vibrar; Voz *ppp* Voz + aliento (esfuerzo) ha; Perc. Cantar en el zarb *ppp*

Measure 2: Cl. Multifónico; Voz Boca cerrada (agresivo); Perc. *N* Voz + aliento

Measure 3: Cl. Multifónico, Vibrato exagerado, Regular; Voz Voz ronca; Perc. *N* Boca cerrada

Measure 4: Cl. Cantar al mismo tiempo, Vibrato exagerado.; Voz Motor bicicleta eléctrica; Perc. *B.F.B.O. B.F.B.O. N* Abrir la boca exageradamente

Measure 5: Cl. Cantar - gritar; Voz Aliento + motor; Perc. Imitar al clarinete

Measure 6: Cl. Cantar - gritar *flatt.*; Voz Imitar al clarinete eu; Perc. *v* Aliento

Measure 7: Cl. Sonido + aliento; Voz *v* Aliento

Measure 8: Cl. Sonido cantado (muy poco sonido de clarinete); Voz *v* Aliento

Measure 9: Cl. Solamente cantado sobre el aliento; Voz *v* Aliento

Measure 10: Cl. Aliento; Voz *F* Sólo aliento

Measure 11: Cl. Aliento; Voz *F* Aliento

Measure 12: Cl. Inhalar; Voz Inhalar

Measure 13: Cl. Inhalar; Voz Inhalar

Fig. 18. Secuencia V

Secuencia VI: “El percusionista sentado. Frente a él y de pie, el clarinetista y la cantante sostienen sus clarinetes a cada lado de su cuello y dibujan un movimiento de vaivén (sierra)”.⁶⁶

A lo largo de la secuencia VI tal como la instrucción establece, la cantante y el clarinetista sostienen cada uno un clarinete representando un par de sierras y que a través de un movimiento de vaivén se puede interpretar como la acción de cortar el cuello del percusionista. Este, a su vez, produce sonidos sobre el gong con distintos objetos que producen diferentes resultados tímbricos que pueden evocar los sonidos resultantes del vaivén de la sierra en movimiento. Nuevamente aquí se presenta una situación que puede ser comparable con la obra de la *Ceci n'est pas une balle* en donde los movimientos corporales son los que construyen la materialidad, forma y movimiento de la pelota aunque esta no existe porque no hay objeto material. El caso de *Les 7 crimes de l'amour*, los clarinetes se convierten en un medio material representacional de las sierras aunado al movimiento de los intérpretes lo que construye la materialidad del objeto que representan. En la partitura (fig. 19) se puede observar por debajo de cada sistema unas líneas que indican la duración y dirección que el clarinetista y la soprano deben seguir para realizar dicha acción. Aunque no se especifica en la partitura si la acción debe ser violenta o suave, debe considerarse una ejecución firme y contundente. De esta manera, la relación entre el movimiento de los intérpretes y los sonidos que el percusionista genera, se fusionan de manera intermedial y el resultado obtenido es una contextualización de la escena a través del sentido referencial que cobran los sonidos y acciones, es decir, los frotamiento en el gong como los rechinos, el golpe del puño sobre el gong y el resorte frotado, guardan mucha relación sonora con el resultado de las acciones que los otros dos intérpretes realizan.

La interacción que el clarinetista y la soprano sostienen durante la secuencia se refleja a través de la rítmica y las alturas de los sonidos. Si bien las notas escritas no están definidas porque carecen de clave, pueden ser interpretadas mediante cualquier sonido y

⁶⁶ SEQUENCE VI *Le percussionniste assis. Face à lui et debout, le clarinettiste et la chanteuse portent leurs clarinettes de part et d'autre de son cou, et dessinent un mouvement de va-et-vient (scie).*

altura relativa a la sugerida. El clarinetista, incluso, no utiliza el instrumento para la emisión de sonidos.

Esta secuencia deriva más hacia lo absurdo debido a la escena que proyecta. Lo escrito al inicio define de qué trata la escena y la música sólo se utiliza como una forma de sonorización de las acciones corporales. Lo anterior es un ejemplo muy claro sobre cómo una disciplina artística utiliza recursos de otra para poder resignificarse. Como expliqué anteriormente, en el caso de esta obra, las acciones corporales construyen y definen la materialidad de un objeto que no está presente (sierra). Esto es algo que la intermedialidad permite lograr a través de la relación que se genera entre los distintos medios para poder crear una imagen determinada.

Fig. 19. Secuencia VI

SECUENCIA VI

El percusionista sentado.
 Frente a él y de pie, el clarinetista y la cantante sostienen sus clarinetes a cada lado
 de su cuello y dibujan un movimiento de vaivén.

Cl. $\text{♩} = 40$
 Voix
 Perc. $\text{♩} = 40$
 Gong
 Baqueta dura
 Puño sobre el pezón del gong
 Movimiento de vaivén hacia adelante
 Puño
 Resorte frotado sobre el gong
 Dulce
 Suspiro
 Hacia adelante
 Hacia atrás
 Hacia adelante
 Hacia atrás
 Hacia adelante
 Hacia atrás
 Hacia adelante
 Hacia atrás

* Armónicos agudos obtenidos frotando el gong con una baqueta dura sostenida verticalmente con movimiento de vaivén
 ** Armónicos agudos obtenidos frotando el gong con una baqueta dura sostenida verticalmente con movimiento circular

Secuencia VII:

La secuencia VII (fig. 20) no ofrece ninguna información, a diferencia de todas las anteriores. Básicamente, esta escena puede ser considerada una recapitulación construida a partir de las secuencias VI, IV, V, II y I respectivamente y, por lo tanto, los intérpretes deben recrear escénica y musicalmente los extractos de las secuencias mencionadas.

Cada una de estas quizá debe ser representada de la misma forma en que tuvo su primera aparición dado que no existe ninguna indicación que sugiera lo contrario. Una razón probable por la que la secuencia III quizá no fue incluida es por la complejidad que implica su inclusión, es decir, la posición que los intérpretes deben tomar es compleja y toma determinado tiempo de preparación. Por lo tanto, en el sentido y velocidad con que las demás secuencias suceden, no resulta sencillo adoptar la posición de la secuencia III y en caso de hacerlo, afectaría la fluidez y organicidad de los materiales artísticos.

El orden con que las secuencias son presentadas nuevamente puede estar definido por la forma más sencilla de conectar una con otra en el sentido escénico. Por ejemplo, inicia la secuencia VI que fue la última en ser expuesta, por lo tanto, no existe ninguna modificación en las posiciones. Posteriormente, en la secuencia IV, el percusionista ya se encuentra sentado y el clarinetista se arrodilla frente a él y la cantante se sienta frente a ellos dos; para la secuencia V, la soprano y el percusionista ya están sentados y el clarinetista únicamente toma otra silla para sentarse. A continuación, con un poco más de movimiento viene la secuencia II en donde todos se levantan de su silla; la soprano se arrodilla con el zarb sobre su cabeza. El clarinetista y el percusionista se colocan a cada lado, cada uno con un clarinete. Finalmente, los tres ya están en posición para terminar con una imagen relativa a la secuencia I con los movimientos involuntarios sobre los instrumentos.

Como ha sido en todas las secuencias anteriores, Aperghis utiliza mucho el simbolismo de determinadas acciones a través de recursos musicales y teatrales y esta secuencia no es la excepción. Esta última secuencia puede representar una retrospectión sobre los sucesos que vivieron los tres actores a lo largo de esta obra dramática.

Una de mis conclusiones con respecto a *Les 7 crimes de l'amour* es que Aperghis creó una obra teatral para interpretarse a partir del lenguaje musical y la corporalidad de los músicos en sustitución de la palabra. A lo largo de las primeras seis secuencias, el compositor combinó muchos recursos teatrales y musicales en la partitura: las acotaciones, la coreografía, la espacialidad, la iluminación, la escenografía. Esto habla de procesos multimediales por la forma en que los medios expresivos pertenecientes al teatro fueron yuxtapuestos con los musicales para crear dicha obra y que posteriormente, cuando son llevados a escena, tendrán una transformación de los sistemas de representación simbólica de los medios o de su fusión intermedial.

Como mencioné anteriormente, la forma de comunicación entre personajes en una obra teatral suele darse en parte por medio de diálogos hablados. En este caso, es posible entender que dichos diálogos fueron sustituidos por pequeños motivos musicales que cada intérprete reproduce conforme a lo escrito en la partitura para crear una interacción mutua. Asimismo, la relación entre la expresión corporal, las posiciones de los actores-intérpretes, las acotaciones y las acciones teatrales forman vínculos que afectan en mayor o menor medida a cada uno de estos medios. Dependiendo de cómo un medio modifica al otro (por codependencia, independencia, resignificación o transformación) podemos encontrar procesos intermediales, multimediales y transmediales como abordé anteriormente durante el análisis. Como resultado de este análisis y el anterior puedo ver y entender a la *percusión teatral* como creación a través de la trans, multi e intermedialidad.

Los distintos *tempi* también influyen en el carácter de la obra como sucede comúnmente en toda la música. Aquí la diferencia está en que ese carácter también afecta lo teatral. El *tempo* de una secuencia u otra modifica la sensación y percepción del estado emocional con que cada intérprete se manifiesta en cada una de ellas. Por lo tanto, podría decir que el tiempo-espacio musical se transforma en tiempo-espacio teatral. El *tempo* afecta al ambiente que se vive dentro de cada una de estas secuencias que guardan relación con el comportamiento de los actores y la temática de la escena. Lo anterior lo interpreto como una relación intermedial entre *tempo*, corporalidad y sonido, ya que la fusión de estos medios modifica a todos y se materializa en el carácter de los personajes, la energía de la escena y el resultado dramático.

Todos estos detalles, opiniones, sugerencias y conclusiones sobre la obra, surgen a partir de la experiencia autoetnográfica del montaje de la obra.

Pienso que la significados de las acciones físicas y musicales son fundamentales dentro de la pieza con estas características. Todas la relaciones intermediales que se construyen en la obra influyen, transforman o combinan a los medios en distintas proporciones. Como prueba de ello, observamos que cada una de las secuencias expresa de manera inter, multi y transmedial evocaciones a sucesos de índole amorosa y/o sexual que tienen que ver con el tema principal de la obra.

Les 7 crimes de l'amour coloca a los músicos en una posición en donde el discurso musical no es lo principal o dominante, sino la teatralidad como resultado de corporalidad y e interpretación musical, sujetas a una línea dramática establecida. En este sentido los músicos deben otorgarle a la ejecución de su instrumento una intensión dramática, dirigiéndolo propiamente a la acción teatral y a su resultado dramático. Es por ello que, en este caso, el músico visto como medio, sufre un proceso transmedial porque se convierte en un actor a partir del uso de recursos expresivos de su propia disciplina artística en combinación, fusión y transformación de otros medios expresivos, particularmente teatrales. Este es el punto de encuentro en donde las disciplinas artísticas, música y teatro, se vinculan para desarrollar esta obra artística.

Conclusiones

Como resultado de los análisis realizados en ambas piezas y el acercamiento a los procesos interpretativos relacionados con otras disciplinas, este trabajo me ha permitido demostrar que el repertorio de *percusión teatral* abordado desde la perspectiva de los *estudios intermediales* y sus categorías, es una herramienta fundamental para explorar, identificar, interpretar y analizar las relaciones e intersecciones de múltiples medios expresivos, así como las repercusiones que generan en el resultado artístico y la forma en que es posible aproximarse a las necesidades técnicas y expresivas de cada disciplina involucrada en la obra.

Obtener y recopilar información sobre cada uno de los aspectos mencionados con el propósito de llevar la obra a su interpretación, es crucial. Es por ello que el acercamiento teórico-práctico a determinada obra con varios medios expresivos es importante, particularmente desde una perspectiva como la de los *estudios intermediales* aplicados a un repertorio tan particular como lo es la *percusión teatral*. Por consiguiente, como intérprete considero fundamental aplicar los resultados teóricos a la práctica y viceversa. La combinación de teoría y práctica ofrecen una perspectiva distinta sobre cómo abordar cada detalle de la pieza, cada gesto, el contenido; y comprender de qué manera lograr que las relaciones entre elementos pertenecientes a distintas disciplinas artísticas puedan conjugarse de forma orgánica.

Personalmente, los análisis me proveyeron de información que utilicé para las interpretaciones de ambas obras. Sin embargo, el beneficio no fue únicamente para las analizadas en este trabajo. Generé una metodología que me permitió analizar y comprender en términos mediales cada una de las obras que abordé en este posgrado.⁶⁷ Como consecuencia, me es más claro establecer la forma en que quiero interpretar cada obra ya que al conocer la manera en que los medios se relacionan, cuáles son y la dependencia e influencia que existe entre ellos, me es posible identificar la dirección dramático-musical

⁶⁷ *Aphasia* de M. Applebaum, *Toucher* de V. Globokar, *Homework* de F. Sarhan, *Les 7 crimes de l'amour* de G. Aperghis, *Interzones* de B. Hamilton y *Ceci n'est pas une balle* de C. Kahlua.

desde la perspectiva del compositor y, asimismo, exponer mis propuestas artísticas en beneficio de la obra basado en mi experiencia, habilidades y conocimiento.

Determinar la *categoría intermedial* a la que pertenece cada obra, me permitió establecer jerarquías para la interpretación. Es a través del entendimiento del comportamiento de los medios que podemos determinar qué nivel de significación e importancia existe con relación a las diferentes disciplinas que se suman en cada obra. Si una obra musical parte de su convención natural y se convierte en una obra teatral por la forma en que sus medios se transforman o relacionan, entonces dedicaré más atención a generar una propuesta teatral en lugar de basar todo desde la retórica musical y con exclusivos fines musicales. Si la obra es *multimedial*, sabré que los medios no dependen uno del otro aunque sí se afecten mutuamente y, por lo tanto, sé que, en determinado momento de la obra puedo dedicar más atención a ciertos detalles que no afectarán en la manifestación de los otros. Finalmente, si la obra es *intermedial*, partiré con la idea de que debo unir y resignificar a los distintos medios ya que no puedo darle más importancia a uno sobre el otro.

La interpretación de los resultados es subjetiva y puede ser diferente dependiendo de quién los interpreta. No obstante, la importancia de recopilar toda esta información radica en que nos conduce a una nueva forma de expresión, a una expansión de las posibilidades expresivas de la música y el teatro; en el caso de las percusiones, a una nueva modalidad instrumental como es la *percusión teatral*. Los percusionistas que se enfrentan a este repertorio deben considerar que las habilidades requeridas para enfrentarse a obras con estas características van más allá de la práctica común de nuestra disciplina. En ese sentido, es necesario expandir nuestras habilidades expresivas y conocimientos artísticos, no únicamente en función del repertorio (que día a día crece en todo el orbe), sino como herramienta expresiva para la interpretación musical.

Este trabajo puede ser de utilidad para los percusionistas o para intérpretes de otros instrumentos interesados en abordar repertorio como el aquí analizado en el que se combinan distintas disciplinas artísticas. El hecho de que exista repertorio para uno u otro

instrumento es sólo uno de los matices que podemos encontrar en las propuestas estéticas de este género donde al final, toda está en función del resultado artístico.

Para aquellos interesados en conocer más repertorio relacionado, les sugiero consultar el trabajo realizado por Natalie Grant titulado “*Text, movement and music: an annotated catalog of (selected) percussion works 1950-2006*”, “*Percussion and theatrical techniques: an investigation into percussion theatre repertoire and its presence in Australian classical music culture*”. En estos textos podrán encontrar un listado de obras que pertenecen a la modalidad de *percusión teatral*, así como la información instrumental, compositor, editorial, año de composición, etc. Del mismo modo, podrán encontrar una lista de repertorio como apéndice de este trabajo.

El arte de la percusión en el ámbito de la música de concierto sigue evolucionando día con día. El percusionista contemporáneo debe estar capacitado no solamente para responder a las necesidades técnicas y musicales de la música sinfónica, de cámara o solista en las distintas categorías instrumentales de la percusión (teclados, multipercusión, timbales, etc.). Actualmente, tiene que incursionar también en las nuevas expresiones artísticas que están expandiendo nuestra profesión. El repertorio es cada vez mayor y los medios artísticos expresivos involucrados en cada obra también; esto nos conduce a reinventarnos como artistas de forma distinta para cada obra dependiendo de sus necesidades. Por lo tanto, tenemos que ser capaces de ver más allá de nuestras cualidades musicales y abrir la puerta a la perspectiva interdisciplinaria con el fin de aproximarnos académicamente a estas obras para su análisis y reflexionar sobre ellas a partir de este enfoque.

Este trabajo nos muestra lo fundamental que es en la actualidad ampliar nuestras habilidades musicales y expresivas con el fin de obtener un desarrollo artístico más inclusivo, lo que resulta imprescindible para esta tarea, ya que la música refleja la necesidad de comunicar y expresar algo de lo que sentimos y pensamos; nuestra ideología e incluso en algunos casos, nuestras posturas artísticas, políticas, filosóficas, estéticas o de cualquier otra índole. Tener claros todos estos aspectos nos otorga como intérpretes y artistas una identidad que debemos plasmar en nuestras interpretaciones con el fin imprimir ese sello característico sobre lo que somos y buscamos comunicar a la gente que nos ve y

escucha. Por ello, debemos estar dispuestos a encaminarnos al aprendizaje de disciplinas como el teatro, expresión corporal, recitación, danza y cualquier otra que sea necesaria para formarnos artísticamente bajo un concepto de músicos interdisciplinarios.

Durante los últimos años, la *percusión teatral* ha cobrado mayor importancia, notoriedad e interés por parte de los percusionistas al grado de formar parte de las distintas categorías instrumentales que ahora deben enfrentar en su formación musical. Por esta razón, espero que este trabajo genere un interés mayor sobre la *percusión teatral* y el *teatro instrumental* en las personas que lo lean. Incursionar en este repertorio podrá generar nuevas perspectivas para la investigación e interpretación y su muy necesaria inclusión en los programas de música de las diferentes escuelas del país; ya sea para los percusionistas u otras familias instrumentales.

Apéndice: lista de repertorio de percusión teatral

La siguiente lista de repertorio tiene como finalidad ayudar a los interesados en este repertorio a conocer algunas de las obras más importantes y conocidas dentro de esta modalidad instrumental.

Si bien la lista podría incluir más obras, esta selección incluye piezas que involucran distintos niveles interpretativos, medios expresivos y recursos tecnológicos que pueden servir al percusionista o cualquier músico interesado a escalar progresivamente en la dificultad de las obras de su elección para su interpretación.

Título de la obra	Compositor	Instrumentación
<i>Of a Just Content (2010)</i>	Adams, D.	Para percusión y voz
<i>7 crimes de l'amour (1979)</i>	Aperghis, G.	Para soprano, clarinete y percusión
<i>Graffiti (1981)</i>	Aperghis, G.	Para percusión solo
<i>Le corps à corps (1978)</i>	Aperghis, G.	Para percusión solo
<i>Les guetteurs de sons (1981)</i>	Aperghis, G.	Para trío de percusión
<i>Retrouvailles (2013)</i>	Aperghis, G.	Para dos percusionistas
<i>Aphasia (2010)</i>	Applebaum, M.	Para cantante y cinta
<i>Composition Machine #1 (2014)</i>	Applebaum, M.	Para intérprete solista
<i>Gone, Dog, Gone! (2012)</i>	Applebaum, M.	Para dueto de percusión
<i>Mani. Gonxha (2011)</i>	Billone, P.	Para 2 cuencos tibetanos
<i>Child of Tree (1975)</i>	Cage, J.	Para percusión solo
<i>Living Room Music (1940)</i>	Cage, J.	Para cuarteto de percusión
<i>Bad Touch (2013)</i>	Cangelosi, C.	Para intérprete y playback
<i>Plato's Cave (2011)</i>	Cangelosi, C.	Para dúo de percusión
<i>Tap Oratory (2015)</i>	Cangelosi, C.	Para tarola y electrónica
<i>Theatric 10 (2017)</i>	Cangelosi, C.	Para dúo y cinta
<i>The Big Audition (2015)</i>	Cangelosi, C.	Para platillos de choque y playback
<i>Match (2006)</i>	Castaños, A.	Para percusionista en vivo y video proyección
<i>Ceci n'est pas une bale (2012)</i>	Cie. Kahlua	Para percusión corporal, mímica y electrónica

<i>On. Taps (2008/09)</i>	Dæhlin, E.	Para percusión y electrónica
<i>Musique de table (1987)</i>	De May, T.	Para 3 percusionistas
<i>Silent Must Be! (2002)</i>	De May, T.	Para director solista
<i>Un chien dehors (1997)</i>	Drouet, Jean-P.	Para percusión solo
<i>Variations sur un text de Victor Hugo (1991)</i>	Drouet, Jean-P.	Para cuarteto de percusión
<i>Coffee Break (2013)</i>	Ford, M./Bernacka E.	Para 4 percusionistas
<i>?Corporel (1985)</i>	Globokar, V.	Para un percusionista en su cuerpo
<i>Ombre (1989)</i>	Globokar, V.	Para percusionista cantante y electrónica
<i>Toucher (1973)</i>	Globokar, V.	Para percusionista hablante
<i>Spill (2007)</i>	Griswold, E.	Para percusión solo y escultura cinética
<i>Strings Attached (1999)</i>	Griswold, E.	Para sexteto de percusión
<i>Hematofonía (2008)</i>	Infanzón, H.	Para percusión corporal (4 percusionistas)
<i>Ghostland, Territory of Shadows (2017)</i>	Jodlowski, P.	Para 4 percusionistas, un titiritero, video, escenografía, luces y electrónica
<i>Mad Max (2017)</i>	Jodlowski, P.	Para un percusionista, electrónica, video, escenografía y luces
<i>Time and Money (2006)</i>	Jodlowski, P.	Para percusión, video y electrónica
<i>Dressur (1976)</i>	Kagel, M.	Para trío de percusión
<i>L'art bruit (1995)</i>	Kagel, M.	Para percusión solo y asistente
<i>Match (1964)</i>	Kagel, M.	Para dos violonchelos y percusión
<i>Rrrrrr (1982)</i>	Kagel, M.	Para 2 percusionistas y cinta
<i>Dining Room Music (1983/84)</i>	Kettle, R.	Para 4 percusionistas y vajilla
<i>The Earth Only Endures (2003)</i>	Kitzke, J.	Para percusión y voz
<i>I Love Jazz (1991)</i>	Leak, G.	Para marimba y voz
<i>Percussion Construction Team (2007)</i>	Leak, G.	Para ensamble de percusión
<i>Yo Yo Man (1991)</i>	Leak, G.	Para marimba, pies y voz

<i>Aus Einer Sturmnacht (2010)</i>	Leupold, J.	Para percusión solo
<i>Tchik (2003)</i>	Martynciow, N.	Para tarola
<i>Kontrol (2019)</i>	Oliveira, J. P.	Para intérprete y electrónica
<i>Jenny's Soul or Dirk's? (2016)</i>	Peszat, P.	Para percusión, playback y video
<i>The Connection (2001)</i>	Rolfe, J.	Para marimba y voz
<i>The Fall of the Empire (2007)</i>	Rzewski, F.	Para percusión y voz
<i>To the Earth (1985)</i>	Rzewski, F.	Para 4 maceteros y percusionista hablante
<i>I don't belong to your world (2010-2013)</i>	Sarhan, F.	Para marimbista parlante
<i>Home Work</i>	Sarhan, F.	Para percusión corporal
<p><i>Situations: short pieces for any performer.</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Remember</i> 2. <i>Succumb</i> 3. <i>Use composition...</i> 4. <i>Vice versa</i> 5. <i>If you have to</i> 6. <i>A good action</i> 7. <i>Imagination</i> 8. <i>Art Incognito</i> 9. <i>Obsessions</i> 10. <i>Only</i> 11. <i>Forget it</i> 12. <i>Announcement</i> 13. <i>The World is my Imagination</i> 14. <i>It Can't Be!</i> 15. <i>Freiheit und Macht</i> 16. <i>Understand</i> 17. <i>If you don't own</i> 18. <i>"I" is an Identity fantasy</i> 19. <i>We Do Not Need regulation</i> 20. <i>If I Know...</i> 21. <i>Audience Reactions</i> 	Sarhan, F.	Para texto y percusión corporal. De 1 a 4 intérpretes

22. <i>Before</i>		
23. <i>The Worker</i>		
24. ...		
25. <i>Enough</i>		
26. <i>Theatre</i>		
<i>...And Points North (1990)</i>	Saunders Smith, S.	Para percusión solo
<i>Clay Singing (2005)</i>	Saunders Smith, S.	Para percusión solo
<i>The Authors (2006)</i>	Saunders Smith, S.	Para marimba y texto hablado
<i>Tunnels (1988)</i>	Saunders Smith, S.	Para percusión solo
<i>Stars, Cars, Bars (1999)</i>	Silverman, A.	Para marimba y voz
<i>Hi Hat and Me (2010)</i>	Shlomowitz, M.	Para percusión solo
<i>Black Box Music (2012)</i>	Steen-Andersen, S.	Para solista con Black Box y ensamble
<i>Flambo mambenco (2000)</i>	Toussaint, E.	Para percusión corporal (4 percusionistas)
<i>To The Gods of Rhythms (1994)</i>	Zivkovic, N. J.	Para djembé y voz

Bibliografía

- Ball, Malcolm. "Licht aus Stockhausen." *AVANT* (5), December, 1997. Acceso: 28/02/2019. http://web.archive.org/web/20090123225632/http://www.stockhausen.org/licht_by_malcolm_ball.html.
- Björk. "Compose Yourself – Introduction and Interview by Björk." *Dazed and Confused*, 23, Julio 31, 2006. Acceso: 27/02/2019. <http://www.bjork.fr/Dazed-Confused-1996>.
- Briceño, Gabriela. "Teatralidad." *Euston*. Acceso: 13/03/2020. https://www.euston96.com/teatralidad/#Definicion_deteatralidad.
- Cabrera, Axel. "Karl Heinz Stockhausen; Influencias y Disonancias." *Novamusik*, noviembre 23, 2016. Acceso: 4/010/2019. <http://novamusik.net/?p=17>.
- Chapple, Freda y Chiel Kattenbelt, eds. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- Clüver, Claus. "Intermediality and Interarts Studies." En *Changing Borders: Contemporary positions in Intermediality*, editado por Jens Arvidson, Michael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 19-38. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Principios de filosofía del teatro*. México: Paso de gato, 2017.
- Dubatti, Jorge. *Teatro matriz, teatro liminal: nuevas perspectivas en la filosofía del teatro*. México: Paso de gato, 2017.
- Dunstan, Kaylie Jane. "Percussion and Theatrical Techniques: An Investigation into Percussion Theatre Repertoire and its Presence in Australian Classical Music Culture." Master's Thesis, The University of Sydney, 2016. Acceso: 12/11/18. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/14645>.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Abingdon: Routledge, 2014.
- Frank, Walter. "El Teatro como Media Sonoro: El caso de Miguel Kagel." Proyecto de Investigación Disciplinar, Universidad de Palermo, 2019. Acceso el Agosto 28, 2019. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/4875_pg.pdf.
- García, Arturo. "Mousiké, el arte de la memoria." *Cátedra de Artes*, no. 13 (2013): 70-88.
- Geoffrey, François. *Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis*. 2003. Acceso: el Diciembre 18, 2018. http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits_files/le%20rôle%20de%20la%20notation%20dans%20le%20théâtre%20musical%20de%20G%20Aperghis.pdf

Grad, Aaron. "Program Notes." *Program notes for Living Room Music. Seattle Symphony Orchestra*. Acceso el Diciembre 18, 2018. seattlesymphony.org/~media/files/notes/johncage.pdf, 2016.

Grant, Natalie. "Text, movement and music: an annotated catalog of (selected) percussion works 1950-2006." Bachelor's Thesis, School of Music, Victorian College of the Arts, Melbourne, 2006.

Heile, Björn. *The music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate, 2006.

Higgins, Dick. "Statement of intermedia." En *Dé-coll/age (décollage)*, 6, edited by Wolf Vostell. New York: Something Else Press, 1967.

Hinkle, Lee. "Theatrical music for solo percussion." PhD Thesis, University of Maryland, 2010. Acceso el Enero 25, 2019. <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/13300>.

Hübner, Falk. "Entering the Stage – Musicians as Performers in Contemporary Music Theatre." *New Sound* 36, no. 2 (2010): 63-73.

Hübner, Falk. "Shifting Identities: The musician as a Theatrical Performer." PhD Thesis, Academy of Creative and Performing Arts, Leiden University, 2013.

Jurado, Miguel. "La música nunca puede disociarse del elemento teatral." *El País*, Noviembre 8, 1990. Acceso el Noviembre 22, 2019. https://elpais.com/diario/1990/11/08/cultura/658018810_850215.html.

Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships." *Culture, Language, and Representation*, vol. 6 (2008): 19-29.

Leipert, Trent Clark. "Program notes on Karlheinz Stockhausen, Der Kleine Harlekin; Peter Maxwell Davies, Eight Songs for a Mad King; Mauricio Kagel, Sur Scène; John Cage, Living Room Music." Program notes for Interplay. The Talea Ensemble, Diciembre 2, 2016. Acceso el Febrero 2, 2019. <https://chicagopresents.uchicago.edu/sites/chicagopresents.uchicago.edu/files/Interplay%20Program%20Notes.pdf>.

Masgrau-Juanola, Marina y Karo Kunde. "La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas." *Arte, Individuo y Sociedad* 30, no. 3 (Septiembre-Diciembre 2018): 621-637.

Pérez Garrido, Luis Ángel. "Wagner y Gesamtkunstwerk: concepto de obra de arte total. Definición e interpretación en otras artes." *Publicaciones Didácticas*, no. 93 (Abril 2018): 356-357.

Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités*, 6 (2005): 43-64.

Romero Naranjo, Francisco Javier. "Percusión corporal en diferentes culturas." *Música y Educación*, 21, no. 76 (2008): 46-96.

Salzman, Eric y Thomas Desi. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Schick, Steven. *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.

Schirripa, Marco. 'An Examination of Form and Performance Practice in Globokar's *Corporel* with Regards to Schutz/Manning: "Looking Beyond the Score".' Acceso.13/03/19, 201. <https://www.marcoschirripa.com/writings.html>, sin fecha.

Solare, Juan María. "Curiosity is Limitless: A Last Interview with Mauricio Kagel." *Tempo* 63, no. 250 (2009): 8-26.

Strom, Julie. "Theater percussion: developing a twenty-first-century genre through the connection of visual, dramatic, and percussive arts." DA Thesis, University of Colorado, 2012. Acceso: 25/01/2019. <https://digscholarship.unco.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1259&context=dissertations>.

Torrence, Jennifer. "Six brief reflections on the research project, Percussion Theatre." Presentado en el Norwegian Academy of Music, Oslo, Septiembre 2017. Acceso: 11/012019. <https://static1.squarespace.com/static/51b787cee4b06e0305beca05/t/5a70ebcc53450a286262acd5/1517349837713/6+brief+reflections.pdf>.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.