



Universidad Nacional Autónoma de México

---

---

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

MUSICALIZACIÓN TEATRAL: UN ELEMENTO INHERENTE DE LA  
PUESTA EN ESCENA

TESIS

Para obtener el título de:

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Bruno Iñaki Rosales Villarreal

Aseor:

Lic. David Ernesto de la Garza Guerrero



Ciudad de México

2021



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.

A la música —que me ayudó a salir de innumerables vacíos emocionales—,  
y al teatro —que me ayudó a conmoverme cuando nada podía hacerlo—.

Agradezco antes que nada a  
mi asesor, David de la Garza, que me enseñó amorosamente a caminar con mis propios  
medios el amplio paisaje de la literatura;  
a mis grandes maestras y maestros:  
Edith Ibarra, por acercarme a una dramaturgia honesta y personal,  
Norma Lojero, por plantarme en un suelo crítico,  
Luis Conde, por abrir un espacio para la libertad del yo en los terrenos de lo académico,  
Emilio Méndez, por enseñarme que el conocimiento escénico va más allá del occidente,  
a Horacio Almada, por su generosidad en la vastedad de bibliografía otorgada,  
a Javier Márquez, por mostrarme las complejidades del arte contemporáneo;  
a Alejandra, por acompañarme y dejarme acompañarla en prácticamente todos los  
procesos de nuestras vidas desde hace ya un buen tiempo;  
a mi padre y madre por apoyarme en las diversas vicisitudes de la educación —que no  
son pocas—;  
y a Claudia Romero Herrera, Daniel Pérez, Francisco Buentello, y Juan Pablo Villa por  
tomarse el tiempo de responder a las entrevistas en medio del confinamiento.

## Índice

|   |    |
|---|----|
| Resumen   | 7  |
| Introducción  | 8  |
| Capítulo 1: Analizar la música y la sonoridad         | 13 |
| 1.1: Posibles orígenes de la música                   | 15 |
| 1.2: Funciones de la música                           | 18 |
| 1.3: Elementos fundamentales de la música             | 24 |
| 1.3.1: Ritmo  | 29 |
| 1.3.2: Melodía  | 32 |
| 1.3.3: Armonía  | 36 |
| 1.3.4: Timbre   | 40 |
| 1.4: Formas musicales                                 | 44 |
| 1.4.1: Las formas libres o música programática        | 46 |
| 1.5: La música como discurso sonoro                   | 48 |
| 1.5.1: La música en nuestra vida                      | 53 |
| 1.5.2: Comprensión de la música                       | 58 |
| 1.5.3: Notación musical                               | 62 |
| 1.5.4: Afinación                                      | 65 |
| 1.5.5: Articulación                                   | 67 |
| 1.6: La música y la tecnología                        | 70 |
| 1.6.1: La tecnología da forma a la música y viceversa | 73 |
| 1.6.2: La tecnología aplicada al discurso sonoro      | 75 |
| Conclusión del capítulo                               | 79 |

|  |     |
|--|-----|
| Capítulo 2: La musicalización en una puesta en escena                        | 81  |
| 2.1: La consciencia de que toda puesta en escena se musicaliza               | 83  |
| 2.1.1: El contexto sonoro y musical en la sociedad actual                    | 86  |
| 2.1.2: La sonoridad en el teatro: elemento inevitable de la puesta en escena | 95  |
| 2.1.3: El silencio como elemento sonoro indispensable                        | 99  |
| 2.2: La música y los otros elementos de una puesta en escena                 | 101 |
| 2.2.1: La música como un elemento de la puesta en escena                     | 102 |
| 2.2.2: Relaciones entre los elementos de la puesta en escena y la música     | 106 |
| 2.3: Posibles finalidades para una musicalización teatral                    | 115 |
| 2.4: Los distintos niveles de la musicalización                              | 120 |
| 2.4.1: La musicalización abordada desde la manipulación y el efectismo       | 122 |
| 2.4.2: La musicalización abordada desde la imagen                            | 130 |
| 2.4.3: La musicalización abordada desde lo narrativo                         | 138 |
| 2.4.4: La musicalización abordada desde lo temático                          | 149 |
| 2.4.5: La musicalización abordada desde lo discursivo                        | 159 |
| 2.4.6: La musicalización abordada desde lo dramático                         | 169 |
| Conclusión del capítulo  | 176 |
| Capítulo 3: El musicalizador   | 177 |
| 3.1: La función del musicalizador  | 180 |
| 3.2: El musicalizador como un puente entre el músico y el director           | 182 |
| 3.3: El proceso de musicalización  | 184 |
| 3.3.1: El análisis del texto dramático                                       | 186 |
| 3.3.2: La entrega de una maqueta musical                                     | 188 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.3.3: La primera observación de la puesta en escena             | 190 |
| 3.3.4: La adaptación de la maqueta musical a la puesta en escena | 191 |
| 3.3.5: La musicalización de la puesta en escena                  | 192 |
| Conclusión del capítulo  | 194 |
| Conclusiones generales   | 195 |
| Anexo  | 200 |
| a) Entrevista a Claudia Romero Herrera                           | 201 |
| b) Entrevista a Daniel Pérez                                     | 218 |
| c) Entrevista a Francisco Buentello                              | 229 |
| d) Entrevista a Juan Pablo Villa                                 | 240 |
| Conclusión acerca de las entrevistas                             | 250 |
| Bibliografía   | 256 |

## **Resumen**

La musicalización teatral es un elemento inherente a cualquier puesta en escena. A pesar de ello, en México —y en prácticamente ningún lugar— no se ha tratado como tal, es decir, se ha dado por sentada su existencia sin teorizar respecto al problema de musicalizar una obra de teatro en su sentido canónico y hegemónico.

De tal modo, para considerar a la musicalización teatral como un elemento con plena injerencia sobre el teatro, planteo varios objetivos. En primera instancia, definir qué es la musicalización teatral en México; en segunda instancia, establecer las posibles funciones que tiene sobre la escena teatral dramática y desarrollar así los distintos abordajes que puede establecer sobre una obra de teatro en su sentido canónico; y en última instancia, plasmar una metodología general del proceso de musicalización teatral.

Tales cuestiones son profundizadas a partir de un conocimiento respecto al origen de la música, las implicaciones de la tecnología sobre esta y las posibilidades de análisis auditivo que tiene uno/a como oyente. Con ese conocimiento, ahondo en las finalidades de una musicalización teatral, para finalmente estructurar un sistema de abordajes (desde lo efectista hasta lo dramático) de dicho trabajo. Este sistema sintetiza las complejidades y posibilidades escénicas de la organización sonora, en busca de detonar diversas actividades perceptivas en el espectador, mismas que no suelen contemplarse en la vivencia del hecho teatral y ofrecen otros caminos creativos. Con ello, espero generar discusión, crítica y producción alrededor del sonido teatral —cuestión vital e inherente al teatro y que, por lo tanto, debe tener un lugar privilegiado en la expectación y creación del mismo— para que la confluencia de varios puntos de vista pueda encausar, poco a poco, el esfuerzo hacia lugares más asertivos.

## Introducción

La musicalización teatral es un elemento de la puesta en escena que crea imágenes y/o figuras retóricas —siempre en diálogo con los otros elementos significantes—, mismas que complejizan narrativas, temáticas, discursos, e incluso la dramaturgia escénica, beneficiando la estructura de una obra de teatro. Como tal, es un elemento que no puede no existir en una puesta en escena. Sea como sea, la música (o musicalidad, o sonido, o la organización del sonido, o arte del sonido [*Tonkunst*]: nómbrelo como guste) existirá en una escenificación incluso si no hay pista alguna en la puesta en escena —pues el silencio es parte de la música en Occidente desde que John Cage vino a filosofar alrededor de ello—. Por lo tanto, la música puede encontrarse ahí como silencio, o en la musicalidad de la palabra, o en los sonidos generados por los objetos y actores en el espacio, entre otras posibilidades. El teatro implica la disposición completa de uno/a como creativo y espectador, por ende, abarca todos los sentidos humanos. Uno tan importante como el auditivo —sentido que surgió para prevenir las amenazas del entorno en el que habitaba el ser humano, y que posibilitó así la existencia del pensamiento tal y como lo conocemos (Andrés 2008)— no puede pasarse de largo en ningún proceso creativo. Es uno de los ejes fundamentales de la creación teatral<sup>1</sup>.

Debido a ello, la musicalización teatral ha existido desde la primer escenificación de una tragedia o comedia griega. Si bien de la música griega queda “casi nada”, se sabe que fue esencialmente vocal y que todas las obras líricas se cantaban. Además, en los

---

<sup>1</sup> Cabe destacar aquí que no tomaré en cuenta las teatralidades liminales, puesto que la complejidad de la musicalización teatral podría dinamitarse y ser difícil de aprehender (no por dichas teatralidades, sino por la ausencia de definiciones claras, en la teoría y práctica, respecto al trabajo de musicalizar teatro). Por ello, cuando hable de teatro, me refiero al teatro en su sentido canónico y hegemónico que, para un/a teatrero/a, es más fácil de comprender sin necesidad de realizar grandes reflexiones estructurales o de contenido.

juegos olímpicos era obligado que hubiese música (Dufourcq 1963, 14). Es decir, el teatro y la música en sus orígenes eran una sola cosa, no había distinción racional —y mucho menos profesional— de lo que era la musicalización. Sorprende observar que al día de hoy esta problemática siga en pie: todos parecen saber que se necesita de una musicalización para potenciar ciertos elementos dentro de una obra de teatro, y a pesar de ello, la mayoría de las puestas en escena exhibidas en circuitos teatrales canónicos muestran un manejo puramente intuitivo de dicho elemento. Una vez más, no es posible eludir la musicalización teatral cuando se observa o crea una obra de teatro. Es un elemento inherente, pues el sonido está en todas partes a grado tal que incluso el sonido es el que moldea nuestra percepción de espacio. Sin espacio no hay teatro. ¿Cómo ignorar al sonido desde la teoría entonces? Por otro lado, una prueba de la ausencia de esquematización respecto a la musicalización teatral es que ninguno de los cuatro entrevistados (desde sus respectivas experiencias y sin enjuiciar de manera negativa) había siquiera bocetado una suerte de metodología o sistema de musicalización.

Por ende, hace falta algún libro, ensayo, o incluso manual, acerca de la musicalización teatral. No de la composición musical para teatro, como sí puede encontrarse información de ello; no de la composición de piezas musicales dramáticas u operísticas, como también existen escritos de gran cantidad de páginas; no de la musicalización para cine como sí hay una cierta variedad de textos acerca de ello. Sorprende ver que no hay un libro donde se ahonde con profundidad en un tema como este desde el punto de vista de un/a teatrero/a. El texto que respondía de manera más cercana a dicha necesidad fue —además de varios artículos en el número 45 de la revista Paso de Gato— *La música en el teatro y otros temas*, de Carmen Baliero. Escrito

recientemente, en el 2016, profundiza en la música para teatro —desde el punto de vista del músico— con nociones claras, concisas, útiles y reflexivas. Si bien los textos de Wagner, Appia, Brecht, Meyerhold, Castellucci, suman cuestiones importantes a la discusión, la problemática de la música en escena sigue sin ser definida de manera clara y específica. Además, claro está, estos textos responden a una serie de necesidades distintas a las de nosotros/as como mexicanos/as. Hace falta determinar cómo estas teorías pueden aterrizar en nuestro contexto ciudadano de manera que se observen las distintas aplicaciones y conflictos entre la práctica teatral hegemónica e institucional en México y las teorías que se han desarrollado en diversos tiempos y lugares. También, es indispensable conocer las nociones básicas para el entendimiento de lo que es la música desde Wagner hasta la actualidad. Sin ellas, esta tesis ignoraría la natural evolución de la música y la concepción del sonido que llevan sus propios rumbos ajenos —y conectados a la par— con el teatro. Por eso, también abordo textos de varios músicos que configuran y reconfiguran las nociones de la música en sus respectivos contextos. Y claro está, también observo lo que significa la música, el sonido y el ruido en nuestro contexto ciudadano actual. Así, cuando esto se pone en relación, uno puede observar cómo entablan diálogo la música y el teatro para llegar al denominador común de la musicalización.

A lo que me refiero es lo siguiente. Se sabe que la música aporta diversos elementos a la obra en cuestión desde los orígenes del teatro, pero pocas personas han asentado las especificidades de lo que es la musicalización teatral. Y aún más conflictivo, no hay un solo libro de musicalización para teatro. No me refiero a un manual de cómo musicalizar una obra. Me refiero a generar una reflexión profunda de lo que es la

musicalización para establecer un parámetro de valoración más claro —como sí lo tiene el cine, por ejemplo— alrededor de tal trabajo.

Por otro lado, aunque no sea el eje rector de esta tesis aquí trabajada, cabe destacar que la musicalización requiere un sujeto dentro de la producción encargado solamente del funcionamiento de la música dentro de la puesta en escena. Tal sujeto es la/el musicalizador/a, mismo/a que se encarga de musicalizar una obra. ¿Qué se quiere decir con esto? Sencillo, que el musicalizador está en la producción desde el inicio para analizar una obra, desglosarla, y encontrar hipotéticamente los puntos dramáticos y/o narrativos donde colocará una textura sonora, pieza grabada, sonido o silencio; decidir si será música en vivo, qué periodo musical aporta más al discurso escénico manejado por la/el director/a, cuál será el eje temático de la música a lo largo de la puesta en escena; así como un largo etcétera que terminará por grabarse en una maqueta musical<sup>2</sup>. De esta manera comunicará sus ideas con el director, y una vez aprobado confrontará la idea en el papel con la realidad del proceso en escena. Este tendrá todavía otras complejidades de las cuáles se hablará en el Capítulo 2, mas lo importante es destacar que si se habla de musicalización teatral, no puede ignorarse la necesidad de un sujeto dentro de la producción que lleve a cabo de manera específica dicho proceso.

En pocas palabras, en esta tesis se indaga, reflexiona, e investiga, acerca de lo que es la musicalización teatral. En un afán de investigar fuera de la disciplina teatral, puesto

---

<sup>2</sup> El término de “maqueta musical” fue acuñado para el teatro por Horacio Almada, quien explica que dicho término proviene de la producción musical. Ahí, cuando un cantante desea producir un álbum, la/el productor/a le pide al cantante un *dummie* o maqueta de sus *tracks*. En este, generalmente se presentan dos piezas musicales, mismas que se orquestan como desea el cantante. La/el productor/a hace una respuesta sonora a dicha maqueta con lo que considera puede mejorarse, modificarse, etc. Así, se negocia una adaptación sonora de ambas ideas y se define el trabajo a realizar para el álbum en su totalidad. Entonces, una maqueta musical para teatro es un *dummie* de la organización sonora que se desea realizar para la puesta en escena. Con ella, negociarán (musicalizador/a, director/a y compositor/a) ideas y concepciones en para definir, finalmente, el trabajo a desarrollar más adelante, ya en el proceso de ensayos o funciones.

que no hay gran información dentro de la disciplina, se recopila información de videojuegos, cine, música y teatro. Así asiento qué es la musicalización teatral y cuáles son sus funciones y abordajes dentro del entramado de signos visuales, actorales, literarios, lumínicos, etc., de las puestas en escena.

De esta manera, mi hipótesis del trabajo es que la musicalización teatral es un elemento inherente a la puesta en escena que suele ser ignorado en las producciones teatrales (hegemónicas y canónicas) de la CDMX. Por ello, primero, existe una ausencia de claridad respecto a lo que dicho trabajo implica; segundo, derivado del punto anterior, hay una notable pérdida de estructuración narrativa sonora en las puestas en escena; tercero, derivado a su vez del segundo, hay una incapacidad de crear conceptualizaciones sonoras teatrales que detonen diversas actividades perceptivas, tanto en el espectador como en la/el creador/a de teatro. Así, se observa que hay todo un terreno a estudiar respecto a la musicalización teatral desde la teoría (con una buena cantidad de referentes de trabajo en la práctica), mismo que puede beneficiar a las puestas en escena teatrales, tanto en fondo como en forma.

## **Capítulo 1: Analizar la música y la sonoridad**

Debido a las dos esferas del arte que se encuentran en esta tesis, la música y el teatro, dedico este capítulo, en su mayoría, a la comprensión, análisis y nociones clave de la música. La comprensión de la musicalización teatral requiere una comprensión de la música ya no legada e inocente, sino informada, estructurada y consciente. Estas reflexiones, cabe aclarar, las realizo con la limitante de que soy teatrero e incapaz de componer cualquier pieza musical, mas puedo ser capaz de comprender y analizar sus estructuras para llevarlas al terreno de una puesta en escena. Consecuentemente, en el desarrollo de este capítulo, el concepto de música y sonoridad se moldea hasta aterrizar en aquello que denomino musicalización teatral. Me encuentro entonces, y usted también, en el terreno de la música, con la consciencia de que al finalizar el capítulo trazaré un camino más preciso hacia el teatro para encontrar las fluctuaciones en medio de ambos terrenos y sentar las bases de lo que es la musicalización teatral.

Una vez sentada la estructura de la lectura, aclararé que hay un tipo de análisis en el que se habla acerca de cómo los sonidos de tesitura grave y tonalidad menor producen más que nada sensaciones de calma y paciencia, y aminoran el temor, el desaliento, la sospecha; o de cómo donde predominan los agudos y la tonalidad mayor, se produce una sensación de claridad, diversión, felicidad; e incluso se menciona, no con menos verdad, que los sonidos de armonía atonal producen sensaciones de terror, maldad o irritación (Gonzalo Miguel 2012, 10-11). Si bien este tipo de análisis es útil para el conocimiento y aplicación de ciertas leyes, además de ser en su mayoría cierto, no es el que busco para esta tesis. La utilización de ciertos estilos de música a partir de este análisis, que desea un beneficio extra-musical (una reacción emocional determinada) dentro del sistema

articulado de elementos que significa otro arte, dicese una puesta en escena, la puede explicar de mejor manera un músico especializado en el tema. En cambio, lo que yo busco es dar una serie de bases antropológicas, míticas, estructurales, formales y tecnológicas para un análisis discursivo de la música. Así, con la posibilidad de analizar la música discursivamente, se podrá encontrar su lugar funcional dentro de la estructura de cada puesta en escena.

Como punto de partida para la comprensión de aquello que denomino “analizar la música discursivamente”, es importante señalar que los conocimientos musicológicos que trabajaré aquí ponen al alcance los medios para una interpretación de las piezas musicales con las debidas especificidades que contienen estas, tanto en un sentido histórico como en el sentido musical por sí mismo. Busco mezclar sensibilidad auditiva con conocimiento del tema para ser capaces de interpretar una pieza musical desde su propio lenguaje, y así traspararlo al de la palabra escrita o hablada. De esta manera, el lenguaje interpreta a la música, y viceversa, en una puesta en escena para crear así un equipo de trabajo creativo indisoluble, pero esto lo especificaré más adelante en el apartado correspondiente. Por ahora es suficiente saber que los conocimientos musicológicos beneficiarán la posibilidad de interpretaciones con mayor capacidad de argumentación acerca de una pieza musical en beneficio de sus utilidades extra-musicales en el campo del teatro. En términos más concretos, los conocimientos sobre música en convivencia con los del teatro generarán la base para entender que una musicalización teatral es inherente a cada puesta en escena.

En ese sentido, la música es un elemento constitutivo e inherente de la puesta en escena teatral. ¿Por qué? Bien, sin ir más lejos, como dijo John Cage, la música es la organización del sonido, ¿y acaso no toda puesta en escena tiene sonido? Si se deja de

lado la música en una obra teatral, la/el espectador/a percibirá el descuido de la organización del sonido pudiendo incluso fragmentar aquello que se tenía por unidad visual. El teatro, incluso el canónico que es el que aquí tomo en cuenta, es más que la hegemonía de un sentido en escena —sea la audición, la visión, el olfato...—. Al contrario, es el constante juego de contrapesos entre los sentidos el que hace del teatro un arte distinto a los otros. Pero para no desviarme del tema, al ser consciente de la inherencia de la música en el teatro, esta misma podrá interpretarse de manera organizada en beneficio de una temática, narrativa, discurso o metáfora (o cualquier otra figura retórica) por una persona que no necesariamente es compositor de música. Ser capaz de ordenar el sonido permite concebir el mundo de una obra teatral con mayor delicadeza y detalle. Moldear lo invisible es vital para el teatro.

Entonces, para finalizar, destaco una vez más que no sugiero que ni el autor ni la/el lector/a de esta tesis deba ser músico en el sentido canónico del término. Como se verá adelante, comparto con Wagner y Appia la idea de que la música es ante todo una disposición del alma que no requiere necesariamente del dominio de su procedimiento técnico (Appia 2000, 85-86). Así, más bien, la música para un/a musicalizador/a teatral implica una contemplación auditiva de las obras teatrales dramáticas: debe preguntarse cómo progresa sonoramente la acción dramática, cómo el sonido afecta a esta, qué sonido es el adecuado para un momento determinado, etc. Dicho eso, prosigo.

### **1.1 Posibles orígenes de la música**

El origen de la música no es rastreable en un solo lugar concreto, pero se tienen huellas y reminiscencias atractivas para la reflexión alrededor de lo que constituye a la música. En

primera instancia cabe recordar que “escuchar, es presentir, y presentir conduce a pensar (Andrés 2008, 14)”. El sentido de la audición es el originador del pensamiento debido a su proclividad a colocarnos en estados de alerta. Si uno se imagina en medio de una selva con depredadores como el jaguar, la imposibilidad de ver entre el denso follaje llevaría a la necesidad de agudizar la escucha en caso de que un animal se acerque. Así, la capacidad de distinción entre sonidos está en un sentido de lejanía espacial para presentir aquello que pasa de un lugar al otro sin que uno sea capaz de visibilizarlo o tocarlo y darle forma concreta. Por ello, la audición genera la capacidad de pensar, y el pensamiento es abstracto. Entonces, todo sonido crea una tensión psicológica que se convierte en un estado de alerta, mismo que nos aporta características individuales. ¿Pero qué pasa cuando el sonido se organiza y combina según sus especificidades? Surge la música, y esta es altamente colectiva puesto que ya es un lenguaje articulado, no solamente un sonido en la jungla que se presiente y se piensa de manera individual. De ahí que el sonido se considere como algo individual y la música como algo colectivo. En ese mismo hilo de pensamiento, se debe comprender que la música posibilitó al inconsciente humano poner la recepción de diversos sonidos en un terreno común. Es decir, fuimos capaces como especie de explicar lo inexplicable a través de la música, y además, lo volvimos colectivo: un fenómeno comprensible (Andrés 2008, 21).

Y es precisamente por esa relación intrínseca que tiene la música con el inconsciente y lo inaprensible que no se pueden realizar paralelismos cien por ciento eficaces con el lenguaje o con otros aspectos racionales y concretos. Finalmente, ella es una manifestación metafísica del ser de las cosas, ahí reside gran parte de su fuerza. Por esta razón, no es de sorprender que Wagner (en Appia) aclarara que ser músico no es un

progreso técnico de la ejecución o composición musical, sino una facultad del espíritu que se desarrolla continuamente de diversas formas (Appia 2000, 276). Esta concepción del ejercicio que es ser músico está completamente ligada a la manifestación del ser de las cosas. Y esta es la definición que hay que aprehender para la musicalización teatral, puesto que posteriormente se verá que la música no representa, sino que es, y que esa es la razón por la cuál puede ganar tanto peso en una puesta en escena.

Como se puede imaginar, además de lo que ya he mencionado, hay un gran conjunto de ideas que consideran al ser humano como poseedor en sí mismo del origen musical, p. ej. la de Antonio Eximeno (revisar Andrés 2008, 157). Lo importante es que estas mismas refuerzan lo atávico, emocional y ritual de la música, para colocar en un movimiento organizado la comprensión de cualquier fenómeno ulterior a la vida material que nos rodea. La música es, en este sentido, espiritual y social. Esto no puede ignorarse para la creación o expectación teatral si hoy en día el sonido (signo de lo individual) y el ruido son considerados una potencia igual de unificadora que cualquier sinfonía. Mas esta cuestión contextual queda ahí para reflexionarse en los últimos apartados del capítulo.

Pero sobre todo, de entre la lista de posibles orígenes de la música que varios/as investigadores/as se han encargado de establecer, hay uno que funciona mejor que los demás para la creación teatral. Este posible origen, postulado por Schneider, dice que la música inicialmente fue un símbolo. Surgió de un grito instintivo que realzaba la fuerza de los humanos y los envalentonaba a cualquier hazaña difícil, mas ese grito no quedó ahí, ya que después trascendió lo instintivo y llegó a lo imitativo: pasó del grito natural al grito-símbolo (Andrés 2008, 160). ¿Pero por qué símbolo si es que imita? Pues bien, porque aquel ser humano que gritó imitativamente por primera vez deseaba adoptar la

misma voz de algún ascendiente místico. Es decir, deseaba apropiarse de esa idea que quería realizar con actos físicos a través de la voz, de lo invisible. Intentó, por vez primera, identificarse con una idea que tenía bien arraigada en su vida. Y lo hizo con la voz, mejor dicho, con el símbolo de esta voz que después produjo música. Así, la música, desde su origen, siempre simboliza algo que está más allá de nuestra vida material. Cabe destacar, por si no se ha inferido, que gran trabajo de la musicalización teatral es justamente nombrar aquello que solo ella puede nombrar (a través de símbolos auditivos).

Para finalizar, lo relevante de esto que he mencionado es comprender la manifestación del ser de las cosas que otorga la música no como una representación, sino como un hecho, así como su posibilidad simbólica inmanente a ella misma desde su origen. En ese aspecto, se remarca la inherencia de la musicalización en el teatro, así como la facilidad que tiene en simbolizar lo espiritual, emocional o ulterior de una obra.

## **1.2 Funciones de la música**

Si se recuerda la idea inicial del apartado anterior respecto al oído como sentido generador del pensamiento abstracto a partir de la necesidad de escucha y alerta gracias a los riesgos con los que un ser humano podría encontrarse en la vida “salvaje”; entonces se puede observar una de las primeras funciones de la música que conciernen directamente al teatro. ¿Cuál es? Que el sonido crea al espacio, no solo lo “llena”, por lo que “la correlación entre la dimensión espacial y la musical resulta sumamente estrecha (Andrés 2008, 54)”. De tal manera, por poner un ejemplo, es muy común que la mayoría de las puestas en escena sean incapaces de representar un lugar ficcional sin un cuidadoso y particular diseño de sonido. Aparte de la escenografía, vestuario o iluminación, se suele

acudir al uso de sonidos ambientales para establecer que el personaje se encuentra, p. ej., un mercado<sup>3</sup>. Lo interesante aquí es que esos sonidos ambientales no llenan al espacio vacío (suponiendo que la escena carece de escenografía), sino que lo transforman e inevitablemente el público comprenderá que se encuentra en un mercado, no que el mercado entró a escena. A saber, al espacio, en su volumetría e inmersión, lo genera la gama de sonidos posibles y necesarios para la expresión artística en cuestión.

Por otra parte, consecuente a la idea de la manifestación del ser de las cosas que es la música,

no debe pasar inadvertido que en griego “soplo”, “aliento”, “hálito”, se designara como neuma (*pnêuma*), un término que entre los filósofos venía a significar “alma”, una fuerza con la cual el demiurgo daba vida a las cosas y las componía en un orden perfecto. Insuflar un instrumento musical era lo mismo que “animar”, dar alma, ofrecer al aire una entidad audible. (Andrés 2008, 59)

¿Qué es, sino animar al aire a través de un instrumento como el saxofón —o cualquier instrumento de aire, valga la redundancia—, la interpretación musical? Puede sonar más metafísico de lo deseable, pero el hecho de insuflar un instrumento musical para otorgarle un orden y sonido específico a la manera en que el aliento se desenvuelve, es realmente otorgarle a la respiración un movimiento audible, vital, que remite al propio ritmo interno de quien interpreta el instrumento.

Es entonces que cabe señalar la presencia de música en los partos sumerios — momento del origen de casi toda vida humana—, hecho que terminó por volverse un hábito entre los griegos (Andrés 2008, 144). Esto demuestra cómo se ha percibido desde años atrás a la música como una manera de protegerse ante las fuerzas que superan al ser humano. Y también cabe recordar que Apolo tuvo una virtud similar al apaciguar a los animales con su instrumento, es decir, al domesticar la naturaleza a través de la música.

---

<sup>3</sup> Véase entrevista con Daniel Pérez Vázquez, p. 223.

En otras palabras, la música ha tenido la función de apaciguar las fuerzas más grandes, incluso, como en el caso de Apolo, de moderarlas y controlarlas. Dicha cuestión sigue en pie cada día que caminamos por la calle con los audífonos puestos y apaciguamos, por mencionar solo una cosa, el penetrante sonido de las avenidas llenas de automóviles que en cualquier momento pudiesen aplicar su ley divina y acabar con nuestras vidas. De esta manera, si así apaciguamos constantemente estas fuerzas ulteriores a nosotros, ¿cómo es que podemos jugar musicalmente con las fuerzas ulteriores que permean una obra de teatro? Esto se verá en su debido apartado.

Ahora bien, hay que destacar una vez más el símil entre música y espíritu, pero ahora en un sentido de análisis emocional. Por ejemplo, en *El Mercader de Venecia*, Lorenzo realiza una aseveración en la cual prácticamente condena a todos los hombres que carezcan de musicalidad interna a una vida en el mundo de la traición y lo desagradable (Andrés 2008, 422-423). Y hay que ahondar un poco más en el tema, pues es bien sabido que usualmente se realizan apreciaciones respecto a la personalidad de las personas a partir de sus gustos musicales (“los reggaetoneros son de baja calaña”, “los punketos solo queman cosas y maltratan a la gente”, etc. de frases absurdas que se leen y oyen cotidianamente en la calle o en redes sociales). Así, la musicalización teatral debe usar estos mundos de ideas de manera compleja y profunda denotando en verdad un rasgo característico del personaje. Para ello, en el plano de la teoría, cabe destacar que el exceso o carencia de la capacidad de unión de los sonidos para comprender la linealidad de una melodía (por ejemplo), es posible. Se le nombra “amusia”, y está explicada por Oliver Sacks en su libro *Musicofilia*. Él expresa que en el caso del oído participan muchos elementos relacionados todos con “la percepción, la decodificación y la síntesis del

sonido y el tiempo, por lo que hay muchas formas de amusia (Sacks 2015, 193)”. Además, menciona que hay formas de sorderas culturales al ritmo, donde los bebés son capaces de identificar a los seis meses todas las variedades rítmicas, pero a los doce meses su capacidad se reduce a cambio de una mayor agudización del sentido rítmico. Así, “pueden detectar más fácilmente los tipos de ritmo a los que han sido anteriormente expuestos; aprenden a interiorizar el conjunto de ritmos de su cultura. A los adultos les resulta aún más difícil percibir distinciones rítmicas “extranjeras” (Sacks 2015, 194).” De manera que las condiciones culturales en que uno crece determinan sus sensibilidades rítmicas y tonales. Pero, respecto a este estigma otorgado a la gente con poca capacidad perceptiva musical, Sacks menciona a la señora “L”. Ella no podía identificar la obertura de *Guillermo Tell*, pues le parecía imposible de cantar, y no por falta de aptitudes vocales, sino porque su cerebro no podía percibir el canto. Esta señora, cuando le preguntaban qué oía al escuchar música, respondía: “¡Lo mismo que oiría usted si estuviera en la cocina y tirara todas las sartenes y ollas al suelo!” (Sacks 2015, 204).” En conclusión, el hecho de que a un personaje teatral le guste o no una tipo específico de música no denota prejuicios morales, sino condiciones de vida y capacidad para unir notas en una melodía. Así que, en los terrenos del teatro canónico, habrá que descartar la función de la musicalización como un valorizador moral (y prejuicioso) de las personas.

Ligado a esto último, la música también suele ser un medio importante para expresar experiencias trascendentales de las personas. Así, se refuerza el hecho de que la música es un símbolo que rebasa nuestra capacidad de razonamiento y se adentra en las honduras metafísicas del humano. Prueba de esto es que por todas partes hay rituales de contacto con las fuerzas superiores que incluyen en su performatividad la presencia de

música. Usualmente esta es repetitiva para entrar en un estado de conciencia alterado, ya que así, poco a poco el cuerpo se deslinda de la mente (no hay porqué prestarle aguda atención si se mueve una y otra vez al mismo ritmo). Como ejemplo de esto está la ópera mencionada por Claudia, *Akhnahten*, de Philip Glass<sup>4</sup>, donde una misma frase musical se repetía en todo momento de manera que envolvió a los espectadores en un espacio de alta introspección. Es decir, la música incita al conocimiento metafísico y trascendental de uno mismo. Esto, en términos de música para teatro es una función que tiene un gran potencial y que, cuando ha sido usada en escena, suele tener resultados positivos. Además, no se puede ignorar esta presencia ritual de la música porque, aunque no lo parezca, estamos rodeados de ella gracias a la música electrónica<sup>5</sup>.

Pero por hora, para pasar de lo trascendental a lo individual, es importante remarcar que la música también nos dice cómo otras personas ven el mundo a viva voz. Es decir, encarna sus pensamientos. Cuando escuchamos una pieza musical, entramos en el mundo de la/el compositor/a y descubrir dicho mundo puede ser una tarea altamente reveladora y emocionalmente gozosa. Aunque para ello no solamente se debe poner el ser de uno para que el otro lo escuche —claro que cuando pasa no se puede negar su potencia de impacto—. El movimiento interno de uno, puesto en música, conmueve al movimiento interno del otro que escucha. Se genera una suerte de convivencia entre movimientos internos que sería difícil lograr de otra forma, e inevitablemente trasciende el mundo de la palabra hablada y escrita. Pero como dije, ese evento “trascendental”, “místico”, “ritual”, de la manifestación del ser de las cosas, no sucede con tocar una cuerda, o tecla, o con soplar una trompeta y ya. El funcionamiento de la música depende en gran medida

---

<sup>4</sup> Véase p. 209.

<sup>5</sup> Véase 1.6.

de lo que la rodea, “de cómo es ejecutada o reproducida, de cómo se vende y se distribuye, de cómo está grabada, de quién la interpreta, de con quién la escuchas, y finalmente, por supuesto, de cómo suena: éstas son las cosas que determinan si una pieza musical funciona –si logra lo que se propone conseguir– y qué es (Byrne 2014, 11)”. De manera que sería poco prudente atribuirle solamente a la sonoridad de la canción la fuerza de su potencia como arte unificadora de movimientos internos. Y en el teatro es evidente que una pieza musical funciona de manera correlacionada con los otros signos de la puesta en escena. Así que cuando una voz individual quiera expresar algo en una puesta en escena desde la musicalización debe contemplar lo que las otras voces dicen desde sus respectivas áreas.

En este último camino de las diversas voces que coinciden en un terreno espacial, cabe destacar que la música como organización de los sonidos puede ser útil y servir a las demás áreas del teatro a partir de una suerte de estructura ordenadora capaz de acompañar las diferentes acciones acontecidas en el escenario. En este sentido, Wagner (para diferenciar entre las posibilidades perceptivas de la vista y del oído) aclara que el ser humano interior se manifiesta con el oído, mientras que el exterior lo hace a partir de la vista (Wagner 2000, 51-52). De esta manera, el sonido está directamente relacionado con la emoción, por lo cual permeará con facilidad el ambiente interno de una o varias escenas. Es el elemento fluido —junto con la luz— que puede unir sin problema alguno los distintos elementos de una obra teatral. Esto será vital a lo largo de la tesis, pues reafirma la capacidad de estructuración narrativa que trae consigo la musicalización teatral.

Por último, vale la pena observar las diversas funciones que tiene la música en medios de entretenimiento actuales como los videojuegos. Entre las ocho que enumera Gonzales Gómez, destacan:

1. Las funciones cinéticas, donde hay una participación directa entre el jugador/espectador y el audio. Es decir, existen sonidos diseñados para que el jugador/espectador responda físicamente al sonido y active ciertos elementos del videojuego (en nuestro caso, de la escena teatral).
2. Las acciones anticipativas, donde el sonido avisa que algo se encuentra en un punto ciego, de manera que el jugador/espectador se ve en la necesidad de voltear e indagar qué sucede ahí (¿acaso no remite esto a la situación del jaguar y la selva?).
3. Los llamados de atención, donde se usan símbolos sonoros para ayudar a identificar ciertos puntos clave dentro de la narrativa del juego (u obra teatral). Esto, por ejemplo, se aplica en los *leitmotifs* de una puesta en escena<sup>6</sup> (Gonzales Gómez 2012, 21-23).

En conclusión, en este apartado se vislumbra que la musicalización teatral tiene diversas funciones similares a las de la música por sí misma. De manera que la cuestión de qué es la musicalización teatral comienza a asentarse en un suelo común para el teatro y la música.

### **1.3 Elementos fundamentales de la música**

Antes de pasar a los elementos fundamentales de la música, aclararé los niveles de escucha que uno tiene ante esta para que así, como teatreros, se puedan aprehender

---

<sup>6</sup> Véase 2.4.3 y 2.4.5.

conceptos básicos para comprender el movimiento auditivo de la música. La perspectiva que presentaré es la de Aaron Copland, quien se refiere a la música en sí misma, sin necesidades extra-musicales. Él postula que todos escuchamos la música en tres planos:

1. El plano sensual, mismo en el que solemos escuchar la música puesto que es el más sencillo. Aquí escuchamos por el puro placer que produce el sonido musical. No pensamos en las piezas ni las examinamos. P. ej., esto sucede cuando uno enciende la radio mientras limpia su casa y la música suena de fondo. Si bien es un plano relevante, no se le puede dejar a la audición el simple poder de su fuerza dispersa y distraída. Además, los compositores no usan de igual manera la materia sonora, por lo que es un error pensar que el valor en todas las composiciones está relacionado directamente con su atractivo sonoro. (Copland 1992, 27-28)
2. El plano expresivo, donde se ubica justamente la capacidad expresiva que tiene la música. Es un hecho que toda pieza musical tiene poder de expresión, aunque cabe distinguir que unas lo tienen más, y otras menos. Es decir, hay un significado que se ubica detrás de las notas musicales, “y ese significado que hay detrás de las notas constituye, después de todo, lo que dice la pieza, aquello de que trata la pieza.” El problema con este significado es que no puede expresarse con palabras. Tal es precisamente uno de los problemas clave que trata la tesis: la interpretación musical a través del lenguaje escrito y hablado para las necesidades de la puesta en escena. En este sentido, el significado concreto que se le puede atribuir a una pieza no es más que un concepto general. ¿Pero qué es un concepto general? Una sensación o emoción evidenciada en una palabra: serenidad, exuberancia, pesar, triunfo, furor, delicia, entre otros. Es decir, la música expresa estados de ánimo

con una diversidad increíble de matices e, incluso, en sus momentos de mayor revelación, expresa un estado de ánimo para el cual no existe “palabra adecuada en ningún idioma”. (Copland 1992, 28-30)

3. El plano puramente musical, en el que se hace evidente que la música existe solamente en cuanto a sus notas y la manipulación de las mismas. En particular este es el plano de más difícil acceso si no se ha tenido práctica con algún instrumento, mas eso no es un problema, sino un reto que se debe llevar a cabo cuando se desea complejizar la musicalización teatral de las puestas en escena. Este plano exige la expansión del conocimiento propio respecto a la música y lo que ocurre en ella. Para poder escuchar de manera puramente musical, uno debe oír las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de manera consciente. A saber, si queremos comprender el pensamiento de la/el compositor/a, debemos conocer los fundamentos de la música. Sin estos, su estructura pasará desapercibida ante nuestros oído. (Copland 1992, 32-33)

Ahora bien, dentro de este marco aclaro lo siguiente. Para la musicalización el primer plano de escucha funciona como un radar de metales intuitivo. Una variedad de composiciones puede atraer a la/el musicalizador/a para tal o cual escena, pero es en ese momento cuando tendría que entrar el segundo plano de escucha. Es decir, generar conceptos es esencial debido a que la música no puede significar nada más allá de ello — en tanto a palabras se refiere—: es en sí misma su expresión. De manera que tener un concepto general adecuado a la escena, posibilitará descartar las piezas innecesarias que atrajeron a la/el musicalizador/a. Mas como el concepto general no basta para la música, uno requiere entonces de la adquisición de conocimientos más específicos sobre música.

Así, al tenerlos de manera consciente cuando escucha una u otra pieza, podrá escuchar los principios formales de la música que benefician a la obra teatral.

Cabe aclarar que los tres planos presentados por Copland existen en la escucha simultáneamente (Copland 1992, 34). A saber, uno no escucha solamente en el plano sensual o expresivo, sino que escucha en los tres planos a la vez. Hacerlo consciente es la razón por la cuál es práctica dicha división en niveles.

En relación esto último, hay que tener en cuenta que no busco explicar qué es la música, sino establecer elementos para el análisis y aprehensión inteligible de ella. Finalmente, de lo que trata la música son sentimientos, no texturas, ni imágenes, ni historias. En particular, la música tiene su gran peso social, espiritual e individual en donde habitan los sentimientos indescriptibles, pues ahí ella les pone nombres —con notas y no con palabras—. Les da un movimiento sonoro que se dirige a un punto específico y logra decir más que cualquier palabra racional. Por ello, es imprescindible que como teatreros/as busquemos esta comprensión del movimiento de la música. No puedo imaginar cómo es posible estructurar una puesta en escena sin tomar en cuenta la importancia que tiene el sonido organizado. Y aunque las palabras no puedan definir la música, sí pueden definir la tarea de un/a musicalizador/a, cuestión fundamental para crear mundos distintos al cotidiano. Y usted deberá registrar este postulado, pues será relevante a lo largo de la tesis, ya que el movimiento es la potencia unificadora entre las partes que componen el todo de una obra teatral<sup>7</sup>.

Finalmente, hay que recalcar que nuestro esfuerzo estará particularmente en desarrollar la capacidad de dilucidación respecto a la complejidad de los elementos formales constitutivos de una pieza musical. Dado lo cual, se debe saber, en resumidas

---

<sup>7</sup> Véase 2.2 y 2.2.1.

cuentas que el proceso creativo de un compositor musical es como el de cualquier artista, pero teniendo como medio expresivo la música, los instrumentos y sus respectivas notas.

La/el compositor/a siempre partirá de una idea puramente musical, misma que desarrollará en una posición de oyente-creador, donde jugará con ella y observará — como si fuese una línea— cómo cae y sube en términos de tensión melódica. Es decir, hará que comience con una tonalidad alta en un tempo relativamente acelerado y poco a poco bajará la tonalidad y disminuirá al doble la velocidad de las notas entre compases para llegar a un cierto estado anímico (o concepto general). Así, llegará después al punto donde tendrá que saber qué significado emocional tiene su tema, pues ese valor expresivo será su guía. Después de eso, decidirá qué instrumento (o medio sonoro) le conviene más para expresar agudamente dicho concepto general. Sopesará si es un tema propio de una sinfonía, o tiene un carácter más íntimo —para un cuarteto de cuerda—, o si es lírico y, por ende, su aprovechamiento estará en una canción, entre otras opciones. Dicho de otra manera, elaborará una estructura tímbrica para su pieza, y con ella asentará la forma de su pieza, pues le otorgará límites expresivos. Finalmente, la/el compositor/a hilará la idea en un todo para crear una obra única. Revestirá la pieza musical con ideas secundarias que deberán nutrir a la idea principal. Y hará esto porque dichas ideas ligan y re-trabajan el material original, ya sea con alargamientos, donde el tema principal es alargado en beneficio de que sea más claro (Wagner, por ejemplo, fue un maestro del alargamiento); o en metamorfosis del tema, donde este es constantemente desarrollado, ya sea a la inversa, entrecortado, en otra escala, y demás. Así, entre puentes, ligaduras, alargamientos, desarrollos, se constituirá una pieza de música “hecha y derecha”. Misma que debería tener su inicio, desarrollo y conclusión, justo como una obra teatral canónica,

donde se sepa la perfección técnica, pero no se observen las soldaduras debido a su capacidad de detalle en la creación.

A modo de conclusión, ha quedado claro hasta aquí cómo es el proceso creativo de un/a compositor/a y los distintos planos de escucha necesarios para aprehender el sonido y llevarlo a un análisis creativo. Con esto, se empiezan a esclarecer los parámetros de análisis respecto a la musicalización de una obra teatral canónica. Es decir, si se tienen en cuenta los planos de escucha y el proceso creativo para la creación musical, se podrán observar a mayor detalle —con menos prejuicio sonoro— los defectos, así como los aciertos, en la organización sonora de una puesta en escena. Dicho esto, proseguiré con la definición de los elementos constitutivos de la música.

### **1.3.1 Ritmo**

Antes que nada, el ritmo —proveniente del latín *rhythmus*, y del griego *rythmós*— es una “sucesión regular en el tiempo de sonidos o cadencias o movimientos (Silva 1998, 609)”. Esta concepción remite a la observación de acciones basadas en un patrón, hecho que permitió una organización temporal cíclica en el cerebro humano. Dicha cuestión es de alto interés para nosotros porque puede tener una influencia considerable dentro de una narrativa, pero no me apresuro. Antes de ello, hay que aclarar que la mayoría de las/los investigadoras/es están de acuerdo en que la música comenzó con la percusión de un ritmo (Copland 1992, 48). Piense usted, ¿acaso no cuando suena una percusión no tiene la necesidad instintiva, inmediata y directa de moverse a dicho ritmo? ¿Acaso no la respiración, bipedación o los latidos del corazón llevan las riendas de nuestra vida? El

ritmo se encuentra en el origen de la música porque está en el origen de la vida misma. Es algo innato a ella (una vez más se refuerza la inherencia de la música en el teatro).

Toda relación entre ritmo y música finalmente remite al origen del ser humano. No es de sorprender que lo primero que aprenda un bebé a seguir en su baile, sea el ritmo explícito de muchas canciones todavía más explicitado con las palmadas y el “eh, eh, eh” del familiar que lo graba mientras baila con una sonrisa en la cara. Pero no es esto lo que se debe de lograr escuchar al momento de musicalizar una puesta en escena (o analizar dicha musicalización), pues es algo bastante básico. En cambio, a lo que se debe llegar es a la escucha intelectualizada del ritmo en una pieza donde está implícito —es decir donde no se coloca un *beat* explícito—. De esta manera, uno podrá realmente jugar con la presencia del ritmo a lo largo de toda una obra teatral.

Ahora, es importante saber que el ritmo, en los terrenos de la composición musical, es anotado en pentagramas musicales. Aunque antes de ello (1150 d.C. aprox.), el ritmo no se medía en unidades métricas, sino que —como la música, en su mayoría, era vocal y tan solo acompañaba a la poesía o la prosa— el ritmo de la música era el que naturalmente traía consigo el lenguaje hablado en prosa o verso (Copland 1992, 48-49). Por lo tanto, el ritmo de la música conocido actualmente es producto de la racionalidad y técnica humanas que lograron darle su propio signo en el papel y distanciarlo de la palabra hablada. Es decir, ese elemento originario de la música fue tecnificado, abstraído y anotado para funcionar ya no en beneficio de la pura naturaleza del lenguaje, sino de un arte autorrepresentacional. Esta cuestión es relevante porque cuando se musicaliza una obra de teatro se debe tener bien en cuenta que la música que se use no podrá funcionar

por sí sola (de manera autorrepresentacional), más bien, deberá adecuarse, entre muchas otras posibilidades, al ritmo natural de los cuerpos y el lenguaje hablado en escena.

Por otro lado, respecto a la concepción cíclica del ritmo mencionada al inicio del apartado, se debe decir que “el ritmo en música es reversibilidad y por lo tanto círculo; es una forma de engarce entre lo reversible y lo irreversible, “corriente y contracorriente” (Andrés 2008, 102)”. Dicha reversibilidad posibilita el engarce de la música compás por compás para sustraer de ella el ritmo que subyace en cada repetición. Esto, usado para el teatro, posibilita la abstracción de la narrativa en segmentos de acción, con un tiempo determinado, que pueden verse como el esquema de reversibilidad —o como un compás musical— dentro del cual se desarrolla la temática sonora que guiará uno u otro discurso teatral. Pero eso se verá en el siguiente apartado, por ahora, registremos eso: el ritmo funciona para segmentar en bloques reversibles la sonoridad de una puesta teatral.

En conclusión, con el tema de la repetición en el ritmo, para no llegar a aspectos técnicos musicales que puedan no ser tan útiles cuando una/o es teatrera/o, tan solo cabe destacar que el ritmo también puede entenderse como el núcleo de los movimientos necesarios —en diversos contextos— que el humano logró concientizar, ya sea en la métrica del pentagrama o en el cuerpo vivo y habitado diariamente (Wagner 2000, 61).

En este sentido, el ritmo como resultado de la necesidad de movimiento es la comprensión del mismo y la medida de los movimientos manifestados en sensaciones corporales que no son arbitrarias. Pero, en cuanto al ritmo racional que supone ser graficado en un pentagrama, suele ser de carácter mucho más regular, innovación que hizo posible la reproducción exacta de las composiciones musicales por diversos intérpretes; e, incluso, posibilitó el desarrollo de la música contrapuntística o a varias

voces (Copland 1992, 49). Esto puede funcionar en ambos rubros, a saber, la musicalización teatral puede optar por racionalizar los bloques de reversibilidad sonora en una obra de teatro desde lo exacto y reproducible, o desde la sensación no arbitraria de los cuerpos. Claro está, esta no es una decisión individual, sino que debe realizarse con base en las exigencias dramáticas de la puesta en escena (en el sentido canónico del drama que facilita la comprensión de la musicalización para esta tesis).

Finalmente, se apreciaron en este apartado tres cuestiones respecto al ritmo en una musicalización teatral. Primero, que permite dividir la narrativa de la misma en segmentos reversibles de acción sonora que prestan la base para desarrollar una temática melódica. Segundo, se aclaró que dicha presencia del ritmo puede ser explícita o implícita en una obra según las necesidades de la misma. Y tercero, se definió que el ritmo puede estar ligado a la sonoridad natural del lenguaje y cuerpos en escena (de manera no arbitraria), o puede funcionar, de manera justificada y correlacionada con la obra, en sus propios terrenos autorrepresentacionales.

### **1.3.2 Melodía**

La palabra melodía proviene del latín tardío *melodia* (“melodía”), y del griego *melōidía* (“canto, canción coral”) y *mélōs* (“canción, tonada, música, miembro de una frase musical, miembro”). Tal palabra significa: “serie de sonidos agradables” (Silva 1998, 448). De manera que uno se encuentra ante un término de significado ambiguo porque, ¿cómo se puede definir un sonido como agradable o no? Pero más allá de esa cuestión, pondré un ejemplo soso —aunque evidente— para identificar la melodía de una pieza musical. A momentos uno tararea una canción que hace tiempo no escuchaba y no puede

acordarse del nombre de la pieza o de lo que sigue; más bien, repite en un *loop* casi infinito la misma parte de la canción. Ahí, eso que repite una y otra vez seguramente es el tema motivico (o melodía base) que, desarrollado de diversas maneras, une la composición de la pieza desde el inicio hasta el final. En otras palabras, la melodía es una línea de movimiento que va de arriba abajo a lo largo de toda la pieza según las tensiones musicales producidas por dicho movimiento.

Así, mientras que el ritmo está ligado al movimiento físico, la melodía está asociada con la emoción intelectual (recuérdese lo mencionado respecto al concepto general de una pieza musical). Y es curioso leer que hasta ahora “no se ha podido analizar por qué una buena melodía tiene el poder de conmovernos. Ni siquiera podemos decir con alguna certeza qué es lo que constituye una buena melodía (Copland 1992, 60).” Pero es verdad, este elemento constitutivo de la música remite a las abstracciones colectivas emocionales de las que se habló al inicio del capítulo. Es algo que, de una manera ulterior a la razón, aclara las emociones que todos compartimos y no pueden nombrarse con palabras. Así, la afinidad que uno siente respecto a una melodía es un misterio, por lo cual no ahondaré en dicho tema. Además, tanto la/el compositor/a como la/el oyente están en el mismo nivel de criterios para juzgar una melodía: la intuición musical.

Ahora bien, en lo que sí hay que ahondar es en que la melodía pertenece a la emoción intelectual de la música. Por eso, para captar el interés de la/el oyente, la línea melódica debe poseer una cualidad expresiva que inevitablemente provoque una reacción emocional. Es decir, en la melodía reside la provocación de una respuesta emocional por parte del oyente y, ¡oh, sorpresa!, no existen reglas para que tal acontecimiento suceda.

Tal vez esto es algo bien sabido en los terrenos de lo artístico, pero cabe destacar que en la música la respuesta emocional depende ante todo de la melodía. De tal manera, para las y los que no están familiarizados con la composición musical, es importante identificar ese movimiento (más si puede ponerse a competir con el movimiento de la puesta en escena). Para ello, si se repite el coro de una canción *pop* se encontrarán con mayor facilidad los puntos esenciales de los cuales consta la línea melódica y que son, o no, desarrollados. Así, se “cercenan” las notas no esenciales de la pieza, de manera que se comprende “el tema” de la obra. Esta cuestión, que cualquier musicalizador/a debe manejar a detalle, funciona para expresar lo indispensable y esencial en términos sonoros para no sobreponerse a lo que la obra teatral quiere decir. A saber, el análisis y creación melódica a partir de lo indispensable funciona para decir lo necesario con una musicalización teatral.

Por otro lado, un poco más técnico, hay que saber en resumidas cuentas que toda melodía existe dentro de los límites de una escala<sup>8</sup> (Copland 1992, 62). Y lo que es importante para nosotros, es que mientras una melodía se aleja más de la norma ordinaria de la selección de escalas y sus centros tonales, más esfuerzo consciente e intelectual se requiere del espectador para que asimile esos sistemas. Un ejemplo de ello es el atonalismo de Schönberg, donde no hay un centro tonal y todos los sonidos de una escala tienen igual relevancia. Así, el marco se vuelve más abstracto y el descubrimiento de la melodía se dificulta —en términos de audición hegemónica— para el oyente.

Y se preguntará usted, ¿entonces qué sucede con las melodías canónicas? Bien, para saber eso, hay que entender que toda melodía obedece ciertas leyes que han sido determinadas para la pieza musical a la que pertenecen. Así, después de unos cuantos

---

<sup>8</sup> Una escala es tan solo una cierta disposición de una determinada serie de notas que se ha sistematizado.

sonidos sucesivos, uno como oyente, puede empezar a deducir los sonidos que le siguen porque ya comprendió la norma (y reversibilidad) de dicha pieza musical. De este modo, uno se relaja puesto que, con su habilidad de pre-escucha o audición psicológica, se ha adelantado a lo que sigue. Pero ahí entra la posibilidad para la/el compositor/a de poner en tensión al oyente a través de la frustración de dicha expectativa que acaba de generar. Lo mueve a otro lugar —modifica las reglas—, y ahí —con las nuevas reglas establecidas— lo relaja (Harnoncourt 1982, 21).

De esta manera, se ve ahora a la melodía como el hilo conductor que guía al oyente a lo largo de toda la pieza musical. He ahí la función principal de la melodía en cualquier pieza musical. Por lo mismo, uno no debe permitir que una musicalización teatral sea evaluada solamente por la dotación melódica que contenga o no, pues si se hace una evaluación bajo ese parámetro, habrá una gran cantidad de elementos olvidados dentro de la gran estructura que supone la organización del sonido. Hay que concientizar que, en una obra teatral canónica, la guía es la acción dramática. En ese sentido, una melodía altamente atractiva y expresiva puede confundir a los espectadores de manera que no sabrán qué guía seguir, por lo que la unidad de la obra puede verse en riesgo.

Para reforzar esta idea, Baliero puntualiza que

resolver un discurso melódico teatralmente implica prescindir, en cierto grado, de las reglas discursivas propiamente musicales y comprender que la aparente traición a dichas reglas, permite producir aquello llamado música para teatro, cuya coherencia se basa en aceptar la propia incompletitud. No se está resolviendo un planteo musical, se está trabajando con materiales robados del mundo musical, transformados en elementos teatrales. (Baliero 2016, 33)

Esto adelanta la comprensión de que toda música para teatro es programática por su función y origen extra-musical, de manera que los elementos musicales deben estar incompletos para que la idea y emoción de la musicalización se complete a partir de las

correlaciones que tiene con cada área de la puesta en escena. Este punto es algo que se debe acentuar, en particular para los músicos, pues como se menciona en la entrevista con Daniel Pérez Vázquez y como lo he vivido en experiencias personales, ellos/as suelen tener la percepción de una creación individual y solitaria (como la de un compositor de música), donde las únicas reglas las imponen ellos. Tal percepción desemboca en la creación de musicalizaciones que sobrepasan —y no contemplan en absoluto— emotivamente a las puestas en escena, y muchas veces esto sucede debido a la presencia fuerte de una guía melódica en las piezas, la cual se roba el foco emocional de los espectadores. En este tren de pensamiento, queda claro que el uso de melodías para una musicalización teatral debe ser trabajado con sumo cuidado (una gran opción para ello son los *leitmotivs*, pero eso se tratará en el apartado 3.2.4).

A modo de conclusión, aquí pudimos tratar lo siguiente respecto a la melodía. Primero, que el análisis de ella es indispensable para aprender a decir lo necesario con una musicalización teatral y no saturar de emotividad la escena. Segundo, que —al ser la guía emotiva de la música— debe trabajarse con sumo cuidado para no llamar de más la atención de los espectadores, de manera que estos se confundan y no sepan qué guía seguir —si la dramática o la melódica— en una puesta en escena.

### **1.3.3 Armonía**

La palabra armonía proviene del griego *harmonia* (“armonía; acuerdo, concordancia; medios de unión”), y tiene dos acepciones. 1ª: “Acuerdo en los sentimientos o en la proporción”. 2ª: “Combinación simultánea de notas musicales en un acorde” (Silva 1998, 78). Por lo tanto, la armonía es uno de los aspectos más complejos en términos musicales.

La función de combinar notas simultáneas en acordes para una pieza tiene una historia que va del “organum” hasta el sistema dodecafónico –y aun más–. Es el elemento intelectual de la música, y como tal, ha tenido sus cambios y modificaciones dependiendo del contexto histórico, económico y social que lo produce. Cabe destacar, que al ser el elemento más intelectual también es el más artificioso de los que hasta ahora he hablado. Es decir, mientras que la melodía y el ritmo surgieron naturalmente, la armonía requirió de un proceso e invención intelectual, siendo esta uno de los mayores inventos del humano —y no es exageración—. A pesar de que su historia es larga y extensa, para los fines prácticos de esta tesis mencionaré solo unos cuantos detalles que generan consciencia respecto a su largo desarrollo.

Desde la antigüedad se veía a la armonía de cualquiera de estas dos maneras: como la unificación de una multitud de contrarios, o como la proporción idónea entre cuerpos y espíritus (Andrés 2008, 363). Es decir, solía (y suele) relacionarse con el ejercicio del balance entre cuerpo y alma. Mas no es lo que realmente interesa aquí, sino conocer a la armonía en términos musicales, así como el papel que juega en la audición y análisis de una pieza musical.

En ese sentido, la armonía es nombrada por primera vez en tratados del siglo IX. Así, la escritura armónica más antigua fue la del “organum”. La segunda, desarrollada unos dos o tres siglos más tarde, fue nombrada como “discanto”. En esta última, ya no solamente existía la melodía acompañada simultáneamente por sí misma a un intervalo de distancia —como en el “organum”—, sino que había dos melodías independientes con sus respectivos movimientos. Igualmente, en el “discanto” se observa el uso de intervalos de quintas, cuartas y octavas (permitidas originalmente en el organum). Es decir, como

producto de la ejecución de dos melodías independientes, las reglas de los intervalos<sup>9</sup> eran aplicadas de mejor manera. La tercera y última forma de armonía se denominó “*faux-bourdon*” (bajo falso). En ella, se introdujeron los intervalos de tercera y sexta, mismos que se habían prohibido por cuestiones religiosas hasta entonces. Cuestión de profanidad, la inclusión de ambos intervalos constituyó la base de los desarrollos armónicos posteriores (Copland 1992, 71-73).

Es así que una vez comprendida la armonía básica, se llega a los acordes. Un acorde es lo engendrado por la producción simultánea de varios sonidos. La armonía cuando se le considera una ciencia es justamente el estudio de los acordes y sus diversas correlaciones. La mayor parte de los acordes suele ser en tríadas de notas (1-3-5), y de ahí, teóricamente, puede llegar a abarcar hasta siete notas. La relación entre ese acorde perfecto (o tríada) 1-3-5, toma como base solamente al sonido 1, por lo que la posición podrá cambiar y tener al 3 o 5 como la nota del bajo de la tríada. Esto ocurre con todos los acordes mencionados, no solo con la tríada así que la posibilidad de variaciones es muy grande.

Para no meterme con las tónicas, dominantes y subdominantes de los acordes –ya que se puede revisar a mayor detalle en Copland o en las explicaciones de la rueda armónica–, diré lo siguiente a expensas de la explicación técnica. El factor de que un acorde y otro de distintas tonalidades posean algunos sonidos en común, es el motivo por el cual uno como auditor percibe la fuerza de relación existente entre los acordes (más allá de que entienda o no el esqueleto armónico de una pieza). Finalmente, la estructura que aportan los acordes le dan a la pieza musical un sentido de movimiento. Es, lo diré

---

<sup>9</sup> Un intervalo es el término que “indica la distancia que hay entre dos notas. Así, de la nota do a la nota sol hay cinco sonidos, do-re-mi-fa-sol; por tanto, la relación entre do y sol se denomina intervalo de quinta (Copland 1992, 72)”.

así, una base ni muy firme ni muy inestable para que la pieza melódica progrese y sea sonoramente comprensible. Aunque esta idea ha sido modificada de manera drástica desde el atonalismo y el sistema dodecafónico de Schönberg, sigue siendo clave en la composición de una vastísima cantidad de piezas.

Por eso, la armonía es la estructura que se mueve según la afinidad expresiva de la/el musicalizador/a, y que más que actuar en un sentido de ordenamiento vertical, actúa en un sentido horizontal para las puestas en escena: envuelve a los espectadores en un mismo edificio sonoro. Lo complejo es que, a comparación de un músico que trabaja solamente con las notas o instrumentos musicales, un/a musicalizador/a teatral trabaja con todos los sonidos y timbres que se activen en el escenario (incluidos los de los espectadores). Así, su edificio sonoro (su concepto armónico) tendrá que tener una capacidad de recibir impulsos sensoriales diversos bastante amplia y hábil para ordenarlos. Así, con esa capacidad expansiva de la sensorialidad en un mismo edificio musical, la obra teatral —desde su sonoridad— podrá dejar a la gente absorta con lo que sucede ahí. Tal es el poder de la música, y más específicamente del trabajo armónico.

De acuerdo con esto, la armonía —entendida como la estructura sonora que permite el preciso ajuste de los elementos que componen una gran maquinaria como la del teatro— será tan capaz de unificar como la habilidad para regular las proporciones de los distintos elementos de una puesta en escena que tenga el equipo creativo.

Para concluir, el trabajo armónico en una musicalización teatral es aquel que abarca la estructuración de los sonidos en una obra teatral dentro de un mismo edificio sonoro que será capaz de atraer la atención —tanto como guste— del público.

### 1.3.4 Timbre

La palabra timbre proviene del francés antiguo *timbre* (“campana que un macito hiere; tambor pequeño; símbolo heráldico colocado encima del escudo de armas y que representa un tambor”), del latín vulgar *timbano* (“tambor”), y del griego *tympanon* (“tambor”). En cuanto a su significado, la tercera acepción es la que interesa: “Calidad del sonido de un instrumento musical o de la voz de una persona (que distingue a este sonido de otros de misma altura y mismo volumen)” (Silva 1998, 678). Por tal razón, el timbre es una cualidad inherente a los agentes sonoros –sean cuales sean– y al oído humano. Si no fuese así, uno sería incapaz de distinguir –por poner un ejemplo– entre la caída al piso de una moneda y de un lápiz. De tal distinción surge el concepto de color en la música. Justamente un color musical es un timbre musical, y cada timbre, en pocas palabras, es un instrumento distinto. De igual manera, cada oído distinguirá más unos timbres de otros dependiendo de su educación auditiva. Finalmente, la música solamente puede existir según el color o timbre que la produce. No hay más opción.

Aclarado esto, se sabe que cualquiera posee las bases para una diferenciación tímbrica de los espacios, voces, grabaciones y demás. Pero entonces, ¿en qué debe uno mejorar sus capacidades de escucha tímbrica? Sencillo: en que uno como oyente experimentado/a debe ampliar su conocimiento respecto a la cantidad de timbres existentes. De tal modo, al agudizar el repertorio de los diversos instrumentos y sus respectivas cualidades sonoras, se podrá adquirir una percepción detallada respecto a la cualidad e intención expresiva de la/el compositor/a cuando usa una serie de instrumentos en una pieza musical. En esa línea, precisamente aquello que hace a un/a compositor/a escoger tal o cual instrumento es que el mismo tiene un timbre con el que se expresa

adecuadamente su concepto general. Es decir, los instrumentos tienen valores expresivos que permiten decidir cuando —o cuando no— se usarán. Dichos valores suelen estar definidos por sus limitaciones “de extensión, de dinámica, de ejecución. Cada instrumento puede tocar así de grave, pero no más, así de agudo, pero no más (Copland 1992, 88).” De esta manera, los instrumentos ofrecen características individuales que pueden ser provechosamente explotadas por la/el musicalizador/a. Naturalmente, al descubrir esas cualidades como creador u oyente, surge la capacidad para diferenciar los distintos instrumentos sonando simultáneamente en una pieza musical. ¿Resultado? Se distinguen las capas sonoras que complejizan tímbricamente la pieza.

Por este camino, para un/a musicalizador/a teatral, aquello que le dará claridad al momento de seleccionar la gama tímbrica es tener definido el concepto general que desea poner en relación con la puesta en escena. Con esto, se reafirma la necesidad de analizar y producir las musicalizaciones mínimamente en el plano de escucha expresivo. Imaginarse la melodía o la organización sonora interpretada por distintos instrumentos permite ser críticos con la decisión cuando se puede intuir el concepto general que guió dicha concepción. Es decir, si un sonido metálico colocado en una escena para aludir a un desequilibrio emocional no llegó a funcionar del todo bien y uno lo percibe, lo que habría que hacer es imaginarse dicho sonido producido por un instrumento de viento, por uno de cuerdas, etc. Así, en nuestro oído interno se realizarán comparaciones constantemente, dependientes de nuestra educación musical, para cuestionar las decisiones tímbricas que no resonaron positivamente en nosotros como espectadores o musicalizadores. Aparte, practicar esas reflexiones sonoras le permite a uno/a como musicalizador/a pedirle al músico orquestaciones o instrumentaciones específicas. Razón que sí es plenamente

musical y que sí acota la creatividad del compositor en beneficio de un concepto particular para una escena. Por ello, Juan Pablo Villa (en su entrevista) festeja a aquellos directores/as de teatro que son melómanos y logran transmitir su idea sonora a través de referentes muy específicos que pueden detonar complejidades musicales valiosas.

En otro orden de ideas, es importante destacar que el timbre de la palabra si bien sí modifica el significado de las mismas, más que nada destaca —en términos de musicalización— gracias a su posibilidad de impactar directamente sobre la emotividad y no sobre el raciocinio. Por mi parte, pienso que se debe cuidar en el actor su modulación tímbrica en caso de pretender dar a entender una tirada de texto o no. Es decir, se puede analizar una obra desde la relevancia tímbrica en cada diálogo. Habrá unos que requieran mayor inteligibilidad racional y otros, mayor elaboración sonora emotiva. Desde luego, esta es una división de funciones sonoras arbitraria. Finalmente siempre varían las posibilidades de función según cada puesta en escena.

Para decantar la idea, Baliero explica que las personas tienen timbres moldeados con el paso de los años gracias a sus características físicas y el medio en el que se criaron (Baliero 2016, 49). Por eso mismo, hay momentos donde el timbre propio no coincide con la visión que se tiene en el teatro para la enunciación de una emoción en determinada situación. Quien no está conforme con su propio timbre, se encuentra en un gran problema ya que es parte de las habilidades con las que trabaja. Pero no termina ahí, puesto que el timbre también es social, lo cual produce una escala de valorización en las decisiones pertenecientes al cómo se enuncian las frases. Es algo similar a los modelos de ropa que excluyen cuerpos que no cumplen con los estándares de belleza impuestos por el sistema. Tal es el caso de los timbres que no parecen eficaces para expresar cuestiones

específicas como “susurrar al oído palabras de amor o narrar una historia trágica”. Cuando un actor o actriz se encuentran en dicha situación, enrarecen sus textos para forzarse a decirlo dentro de los parámetros exigidos culturalmente. Evidentemente, esto fracasa: es como pedirle a un saxofón que suene a guitarra. Absurdo, ¿no? De manera que muchas veces se observa cómo “la portación de timbre condiciona ciertos lugares del decir, para su dueño y/o para terceros (Baliero 2016, 50)” —sobre todo en la televisión o en el teatro de índole comercial, p. ej. *La Tía Mariela*<sup>10</sup>, donde había una necesidad extra-teatral de hacer que Alejandra Ley cantará en escenas y mostrará su capacidad tímbrica en el canto, cortando por completo el flujo narrativo de la puesta en escena—. Por ello, analizar cómo impacta sobre un timbre la cultura y las aspiraciones impuestas por la misma, es un eje de selección, determinación y limitación del discurso musical en una obra de teatro. Consciente o no, el contexto social determina elecciones y afecta directamente a la musicalización abordada desde lo discursivo<sup>11</sup>. Se debe ser precavido al momento de seleccionar los timbres de una musicalización para no caer en errores dramáticos debido a exigencias sociales y culturales del exterior que no solicita la puesta en escena por sí misma.

Considerado eso, lo último a mencionar es que una escucha prolongada y continua de determinados timbres resulta cansado para los espectadores por su monotonía. Esto provoca una distracción auditiva en los mismos, dado lo cual una posible resolución es buscar dinámicas tímbricas correlacionadas con la acción dramática o narrativa de la obra. Así, existirá un lazo diegético en el desarrollo gestado entre la escena y sus timbres. Dicho lazo, dará mayor solidez al discurso sonoro de la obra.

---

<sup>10</sup> Puesta en escena dirigida por Francisco Franco, escrita por Conchi León, y actuada por: Conchi León, Monserrat Marañón y Alejandra Ley. Presentada en febrero de 2019, en el Teatro Helénico.

<sup>11</sup> Véase 2.4.5.

Ahora bien, en este apartado se aclaró lo siguiente. Primero, que los instrumentos o timbres seleccionados para la realización de la musicalización teatral que pueden ser muy provechosos en cuanto a la mejor emisión del concepto general. Es decir, la selección tímbrica tiene su anclaje en el concepto general para una mayor contundencia y precisión emotiva. Segundo, que la acotación tímbrica es un elemento puramente musical para una adecuada musicalización teatral, y como tal, es probablemente el elemento que más acota el concepto general de una musicalización teatral. Tercero, que se debe cuidar qué tanto influye o no el contexto cultural y social en la selección tímbrica de una puesta en escena para no afectar negativamente a la misma. Y cuarto, que las dinámicas tímbricas deben adecuarse a la acción dramática o a la narrativa de una obra para no caer en la monotonía y ser un factor de distracción para el público.

#### **1.4 Formas musicales**

Cuando uno escucha en los tres planos propuestos por Copland simultáneamente, se presta atención a la estructura de una pieza musical, es decir, se escucha la forma. ¿Y qué es esa forma musical? Es el plan que liga toda una composición. Lo difícil en este caso, es que por el material con el que trabaja la música —fluido y algo abstracto—, la tarea de estructuración puede ser engañosa y difícil de observar. Pero eso es fácil de comprender para un/a teatrero/a que también trabaja con materiales fluidos y abstractos como la emotividad, la acción dramática, la voz de los actores, las situaciones impredecibles de la realidad, entre otros. Teatro y música –vistos desde la interpretación en el escenario y no desde la reproducción .mp3 o en video– están acotados por un espacio-tiempo determinado. Inicia el concierto, acaba el concierto. Inicia la función, acaba la función.

Ahora bien, la estructura de una musicalización teatral no es un molde prefijado con el cual un/a autor/a trabaja, sino que la forma suele establecerse a partir del desarrollo del organismo vivo que llega a ser la puesta en escena. El contenido, tanto musical como teatral, da forma; así como la forma también ejerce influencia sobre el contenido. A saber, la estructura de una musicalización teatral es producto de la reciprocidad expresiva entre contenido y forma.

Similar a un escritor de teatro incapaz de ser ajeno a los moldes históricos con los cuales se han escrito diversas dramaturgias, un compositor musical no goza de independencia absoluta respecto a estos moldes. Ante las formas musicales que gozan de popularidad, un/a compositor/a se pronuncia a favor o en contra, o usa algunas de sus cualidades en vez de otras; eso sí, siempre en función del contenido de la obra (lo que para nosotros teatreros sería, en el sentido hegemónico del teatro, la acción dramática).

En atención a esto último, la musicalización teatral debe contemplar los diversos moldes históricos que han existido tanto en el teatro como en la música para usarlos a su favor y transformarse en aquello que cada puesta en escena requiere. Además, la estructura de la organización sonora de una obra de teatro de ser como una gran línea que da dirección y genera una sensación de inevitabilidad sonora para los espectadores.

En este aspecto, para comprender de manera más específica las formas musicales que pueden ser usadas en la musicalización teatral, hay que tener en cuenta la existencia de las distintas formas musicales por sí solas. Mismas que se ven determinadas por el principio de equilibrio formal, logrado con la repetición y su consecuente principio antitético: la no-repetición. Este principio se divide en cinco categorías diferentes. “La primera es la repetición exacta; la segunda, la repetición por secciones, o simétrica; la

tercera, la repetición por medio de la variación; la cuarta, la repetición por medio del tratamiento fugado; la quinta, la repetición por medio del desarrollo (Copland 1992, 119).” Los nombres de todas corresponden a las formas con mayor popularidad dentro de la música, excepto por la primera. Por otro lado, las formas libres son las que se encuentran fuera de estas cinco categorías y de las estructuras de no-repetición. También son consideradas programáticas por sustentarse en ideas extra-musicales. Por tal sustento, estas formas son las únicas que atenderé con mayor descripción puesto que son las que mejor se adaptan a las necesidades de la escena teatral. En términos de enunciados lógicos, toda musicalización, sea compuesta específicamente para la obra o adquirida de otro lugar, debe pensarse de forma programática. ¿Por qué? Pasaré a ello.

#### **1.4.1 Las formas libres o música programática**

Toda forma que no parte de un molde formal acostumbrado es denominada técnicamente una forma libre. Pero no por tener la denominación “libre” quiere decir que estas formas sean plenamente libres (si fuese así, ¿serían formas?). Siempre existe algún plan formal básico, la clave es su no dependencia a lo acostumbrado, hegemónico, rígido —póngasele el adjetivo deseado— como en los anteriores.

Las formas libres suelen ser programáticas puesto que se alejan de la música de cámara, o “música pura”, gracias a que su necesidad expresiva es extra-musical: la impresión de la imagen que provoca un tren, una nube, el canto de los pájaros, entre otras. En un poema sinfónico, por ejemplo, la impresión de tales imágenes extra-musicales puede ser en un sentido literal, de plena imitación formal; o en un sentido

musical, donde los valores de sensaciones atribuidos a la observación de una nube son traspolados al lenguaje musical.

Las variaciones son diversas y extenuantes, pero como ya lo dije, si algo interesa de todo esto es justamente la existencia de música programática. Tal música requiere muchas veces de la justificación narrativa, de un carácter de personaje, tema y demás. Incluso en el programa de mano otorgado al auditor a veces se escriben este tipo de justificaciones para que la/el oyente pudiese comprender la pieza musical. Si bien una pieza de arte —sea la que sea— se comprende en el mejor de los casos por sí misma, es interesante ver cómo con las explicaciones externas usadas como apoyo y sustento, la música rompió sus moldes para beneficiarse de otras artes en sus composiciones.

Si ellos rompieron los moldes en beneficio de sus necesidades expresivas, y se basaron en las narrativas o en la pintura, ¿de qué manera el teatro se beneficia de ellos en esta transacción? Para no ir muy lejos, en la musicalización teatral se tiene en cuenta antes que nada a la puesta en escena. Ella es el punto de partida y retorno. Es el programa de mano de la musicalización: en ella se debe sustentar cada decisión. La/el musicalizador/a no solo realiza puentes entre director/a y músico<sup>12</sup>, sino que también enlaza estos puentes con la puesta en escena. Toda musicalización se piensa de forma programática porque su justificación está en la escena: de una función a la otra todo el plan puede modificarse si algo no funciona. Por ello es teatral, y no musical.

Así como *Eine Alpensinfonie*, de Strauss, mezcla la concepción visual de los Alpes con la forma de la sinfonía —el movimiento melódico y tonal que parece emerger de la baja tierra a los altos cielos—, y no se tiene imagen total de la obra si no es partiendo de distintas disciplinas; una musicalización teatral no puede estar completa ni existir por

---

<sup>12</sup> Véase 3.2.

sí sola, mas que a partir de sus correlaciones con los elementos de la puesta en escena. Un gran ejemplo de ello es *Triple Concierto*<sup>13</sup>, donde se juega con una estructura idéntica a la de un concurso de piano y se utilizan piezas musicales desde Bach hasta Gabriela Ortiz que no funcionan por sí mismas, sino en función de la sencilla narrativa acerca de la competencia entre intérpretes que desean ganar el primer lugar —con todas las vicisitudes que eso conlleva—. Esto puede parecer un hecho sencillo, pero cuando la estructura de un concurso musical (aunada a sus repertorios comunes) funge en beneficio de expresar algo escénico, humano, y no solamente un deseo musical: ahí es cuando la musicalización teatral es programática.

### **1.5 La música como discurso sonoro**

Primero, aclararé que la palabra discurso es comprendida a partir de la quinta acepción de la RAE: “Razonamiento o exposición de cierta amplitud sobre algún tema, que se lee o pronuncia en público.”<sup>14</sup> En esa misma línea, entonces el objetivo de esta serie de apartados será comprender a la música no solamente como un arte expresivo o emocional, sino (con ayuda de lo visto anteriormente) como un razonamiento acerca de un tema que debe leerse y pronunciarse musicalmente. Por esto, abstraeré diversos elementos técnicos que permiten observar la música en sus funciones cotidianas, o como una escritura similar a la de las palabras, o como un arte que puede aprehenderse con el cuerpo. Por lo tanto, me acercaré a la comprensión musical desde dos áreas: el cuerpo (5.2), y los discursos o reflexiones alrededor de una cuestión clave (o tema).

---

<sup>13</sup> Puesta en escena dirigida por Claudio Valdés Kuri, ideada por él mismo y Mónica Hoth, y actuada por: Edwin Calderón, Sasha Cortés, Sebastián Espinosa Carrasco, Konstantin Evmenkin, Mario Mendoza, Naomi Ponce de León.

<sup>14</sup> Revisado el 10 de septiembre de 2020 en: <https://dle.rae.es/discurso>

Con eso aclarado, pienso que actualmente hace falta realizar cuestionamientos acerca de las implicaciones que tienen los discursos musicales en nuestra cultura, puesto que la mayor parte de la música es colocada en el cotidiano de manera tan saturada que preferimos ponerla en un plano poco íntimo y personal. Así, nuestra capacidad de análisis sonoro ha disminuido y (no miento, puede escucharse en las pláticas cotidianas o verse en una buena cantidad de conciertos) muchas veces se confunde la calidad auditiva con ruido o volumen. Si bien esto no es necesariamente negativo, debe tenerse bien en cuenta al momento de estructurar el concepto general contemplado para una puesta en escena. En otras palabras, el uso de la música en nuestra vida diaria puede usarse como un discurso extra-musical dentro de la lógica de una puesta en escena.

En ese mismo camino, en la música contemporánea popular suele descubrirse una relación antitética entre el *groove* (“*an unspecifiable but ordered sense of something that is sustained in a distinctive, regular and attractive way, working to draw the listener in*”<sup>15</sup>) de la música y las letras angustiosas de las piezas (Byrne 2014, 59-60). Hay una suerte de mezcla entre angustia y alegría que presta un movimiento y emotividad sonoras muy peculiares que resuenan inevitablemente con la vida urbana. Pero este conflicto entre el *groove* —que incita al cuerpo a bailar, moverse o alegrarse— y la letra —que incita a razonar—, es algo identificable en la historia de la música. Siempre ha existido un debate respecto a la disociación entre intelecto y cuerpo. Mientras el *groove* suele ser el antídoto corporal, la palabra (el canto) es la angustia inevitable de la existencia. Pero lo que quiero dejar bien claro, es que con esta escisión que se encontrará en una gran

---

<sup>15</sup> Definición extraída de Kernfeld, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. (Grove Online): <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000582400>

variedad de piezas musicales, se observa cómo la música es capaz de generar razonamientos acerca de temas como la angustia sin la necesidad de usar un lenguaje racional y, además, presentarlo de manera despreocupada, provocando ya en sí misma un conflicto dramático y emotivo de un potencial admirable. Mas no me adelantaré.

A esto se añade la relación entre palabra hablada y canto. Hay que recordar lo dicho al inicio del capítulo, cuando mencioné que el canto y la poesía estaban intrincados de manera que no existía una clara diferencia entre ambos. Pero el tiempo pasó, por lo cual hoy en día debo remarcar que

en el momento en que el lenguaje, más allá del enunciado objetivo, se vuelve profundo, se asocia al canto, porque con ayuda del canto se puede expresar mejor lo que sale de lo puramente informativo . . . Por medio de sonidos, melodías, armonías se puede, por tanto, intensificar la palabra hablada, el sentido de la palabra, lo que permite una comprensión que abarca algo más que lo puramente lógico. (Harnoncourt 1982, 20-21)

Como consecuencia, el puente entre palabra y canto, es decir, entre discurso inteligible y discurso musical, es un límite muy delgado que puede traspasarse con fluidez. Por ejemplo, los poemas, para poder ser comprendidos en una dimensión de imagen evocativa, funcionan mejor si son leídos en voz alta. Tal hecho los acerca a la expresión musical, pero no llegan a esta sino con el apoyo de una notación musical tal cual. Hay que recordar que la música se independiza de la palabra en cuanto el ritmo tiene su propia nomenclatura. Sin eso, seríamos incapaces de diferenciar entre el uno del otro. Ahora bien, este detalle es muy útil al momento de elaborar una musicalización abordada desde lo discursivo en una puesta en escena porque se logran musicalizaciones implícitas a partir de la organización del sonido de la palabra. Incluso, si se agregara una pieza musical como tal en una puesta en escena, podría ser capaz de elaborar comentarios musicales respecto a la organización sonora implícita. En este sentido, la musicalización

cobra una profundidad que no se ha asentado en la teoría y puede llegar a niveles bastante complejos de la escena.

Pero ahora, en contraposición a la palabra y el canto, ¿qué sucede con el cuerpo en el discurso sonoro? Sin ir muy lejos, el *groove* (o a la composición musical ininteligible) como una especie de antídoto es algo usado repetidas veces en la musicalización teatral en busca de dejar al público absorto ante la audición de una pieza musical que los introduce al mundo ficcional sin saber cómo ni cuándo. Al menos esa suele ser la intención, pero como se verá más adelante, muchas veces se usan *hits* para ello y en vez de insertar al espectador en la ficción, se le aleja al mundo del pop.

Mas lo que trataré en este momento es esa influencia de la música sobre el cuerpo que tiene una apreciación cultural favorecida por la típica frase: “déjate llevar por la música”. Eso mismo permite que uno se escinda de su consciente para considerar el movimiento musical un “antídoto” ante el dolor. Existe una concentración al momento de bailar —y dejarse llevar— que externa la emotividad abstracta de la música en forma de movimiento físico concreto. Es decir, quien baila entra en su mundo personal de emociones donde puede sentir todo cuanto acontece en la interpretación musical. Aunque, en lo que respecta al teatro, usualmente este tipo de abordaje musical anula las capacidades críticas del espectador y lo conmueve más que la propia acción dramática. Prácticamente raya en el extremo de la manipulación emocional<sup>16</sup>.

Algo similar sucede en los *raves* o conciertos de música electrónica. Como explica el crítico británico Kodwo Eshun, “la electrónica sofisticada consigue que la mente baile y el cuerpo piense. Hay en esta música una inteligencia kinestésica que involucra a los músculos y los nervios (Blánquez Gómez y Morera 2018, pos. 180).” De

---

<sup>16</sup> Véase 2.4.1.

manera que aquí el cuerpo es apelado no a partir de la interpretación del oyente, sino a través del detalle rítmico y el juego de texturas. Por ende, se observa que en la música electrónica la relación entre cuerpo y pensamiento es más imbricada. No establece parámetros de diferenciación. En cambio, establece una relación kinestésica de pensamiento corporal.

Por esa misma razón, no se le puede atribuir al *groove* del cuerpo solamente la función de sedante. También funciona para comprender la palabra en su expresión sensible. Justamente, cuando cuerpo y palabra están íntimamente ligados en la expresión sonora, abarcan con mayor amplitud al público. La palabra, el canto y la expresión corporal tienen correspondencias contradictorias, de apoyo, subordinación, curación, entre otras. No se pueden reducir a la mera disociación entre la palabra que soporta el peso de una verdad y el cuerpo sedante de esa verdad. En pocas palabras, uno debe deslindarse de la apreciación de la música como “antídoto” solo porque impacta directamente en el cuerpo. Al contrario, un/a musicalizador/a debe ser capaz de elaborar discursos musicales a partir de apreciaciones tanto corporales, como verbales, visuales, etc. Si se piensa la música de manera programática, y sobre todo se le otorga la función de razonar acerca de un evento en la puesta en escena, se tendrá un uso complejo del discurso musical desde cualquiera de las posibles aristas que surgen por razones del contexto, escena, narrativa, emoción u otras.

Comprendido esto, aclararé un hecho histórico donde se muestra una clara elaboración de discursos musicales. Actualmente estamos repletos de música pop en todos los espacios cotidianos<sup>17</sup>. Una característica de tal música es que se dirige a todo el mundo, de manera que quien la escucha no necesita saber algo de música para entenderla.

---

<sup>17</sup> Véase 2.1.1

Esto provoca la eliminación de todo discurso dentro de la música, mismo que —dado que es justamente un discurso— requiere ser comprendido. Así, las/los compositores de música popular componen para que la pieza exprese algún mensaje relacionado con la emoción de la manera más sencilla e inmediata. Curiosamente, este tipo de composición tiene su origen en La Revolución francesa, donde se aspiraba al adoctrinamiento planificado de los ciudadanos a través de la música. Muestra de que esta última tiene la capacidad de influir en los humanos lejos de la racionalidad de la palabra, y por esa misma razón puede ser usada como elemento didáctico —o de adoctrinamiento—, o como promoción de los valores políticos o económicos. Sin ir más lejos, como consecuencia se observa que la ausencia o saturación de discurso en la música tiene su desarrollo a lo largo de los distintos contextos históricos, morales, o culturales de una sociedad. A saber, la musicalización teatral no es ajena a su contexto y debe aprovecharse del mismo para generar otras realidades.

Así entonces, los elementos que constituyen un discurso musical son la función de la música según su contexto y estilo; la palabra, el canto y el cuerpo; y lo musical en sí mismo: la notación, afinación y articulación. Dicho eso, empezaré el desarrollo profundo de cada uno de ellos.

### **1.5.1 La música en nuestra vida**

Para comenzar este apartado, cabe destacar algo que se sabe muy bien: los problemas, crisis y desconsuelos tienen alivio o revelación emotiva en la música. Ella tiene un poder sanador muy conocido y usado en la humanidad. Muchas veces escuchar una pieza musical permite comprender nuestro estado emotivo y así darle forma, o al menos

funciona para comenzar a hacerlo sin palabras. El arte del sonido sosiega las penas de sus oyentes, pero tal vez no la de sus intérpretes. Numerosos son los casos de cantantes, guitarristas, saxofonistas, entre otros, que tenían una vida tormentosa y llena de adicciones (Marvin Gaye, Dave Gahan, Bach, Beethoven, y un sinnúmero de ejemplos). Así, hay que entender esto como una cualidad de la música en escena. Puede que la/el cantante esté abordándolo solo desde la técnica, pero la música impactará en el espectador y removerá sus emociones —ya sea en términos de sublimación o de sucumbir—. No importa qué pase, la música conmocionará a los espectadores, así como conmocionó a los animales que escuchaban el canto de Orfeo en plena soledad. Como conclusión, la música en nuestra vida sí es un sedante emocional o, en su defecto, un propulsor de emociones casi infalible.

Ahora bien, retomando el mito de Orfeo, en este es visible que la musicalidad otorga dignidad a la carne. Según Wagner, si Orfeo le hubiese dado a leer a los animales “algo así como poemas impresos” no hubiese sido capaz de transformarlos. Más bien, con su canto infundió respeto a los oídos de los animales. Así, en vez de que observaran en su cuerpo carne para devorar, pudieron ver un cuerpo que emanaba algo digno de escuchar y contemplar (Wagner 2000, 93). Con esto, se evidencia la potencia dignificante del canto. En términos sociales, por ejemplo, el jazz fungió como un arma cultural —y principal— para la liberación afroamericana en Estados Unidos (Blanning 2013). Es decir, colocar a alguien en pleno canto sobre el escenario trae consigo la potencia de la dignidad. Los espectadores sabrán que eso enfrente de sus ojos es digno de verse y oírse, de manera que posteriormente se esforzarán por comprender sus palabras. Entre otras cosas, dentro de lo cotidiano, la música dignifica nuestros mundos interiores y emotivos.

En otro camino, a Descartes le parecía que la voz de los amigos es mucho más agradable al oído que la de los enemigos, cuestión que depende, según él de la simpatía o antipatía de las pasiones (Andrés 2008, 85). Por lo tanto, cabe preguntarse qué dice la voz de una persona y de qué manera se puede tomar eso que dice. A veces, por algo tan sencillo como la afinidad mencionada anteriormente, uno tiene mayor preferencia hacia cierto tipo de cantantes (bajos, tenores, mezzosopranos...). Dicho de otro modo, en alguna medida, a lo largo de nuestra vida decidimos estar con tal o cual persona debido al sonido de su voz. Si nos es desagradable su sonido, seguramente nos alejaremos; en cambio, si nos es agradable, estaremos cerca. Por ello, un/a musicalizador/a teatral debe ser consciente de dichas afinidades a cierto tipo de voces y, además, ser capaz de desprenderse de ellas en beneficio del mundo sonoro propuesto por la puesta en escena. De lo contrario, sus elecciones tonales podrán ser las mismas sin importar las necesidades dramáticas en distintas obras, y eso puede volverse parte del estilo individual de la musicalización, o bien puede ser un gesto repetitivo que estorbe la fluidez dramática.

Por otro lado, en la actualidad estamos rodeados de música por todas partes. En nuestros audífonos, en muchos autos que pasan frente a uno con sus bocinas “reventando” a tope, escuchándola como telón de fondo en supermercados, como timbre de espera en alguna línea de atención al cliente, entre muchas otras. Debido a esta saturación de sonidos, se ha perdido la capacidad de distinción y jerarquización auditiva en el contexto actual. La música se aplanan, se vuelve ruido porque se encuentra en el mismo nivel de importancia que cualquier otro sonido. No se le privilegia. Por ende, se escucha a la música como si fuera un ruido más. Es decir, el uso que tiene la música la mayor parte del tiempo dentro del contexto actual, es fungir como ruido: ser un distractor

del silencio y el mundo interno. Esta posición de la música en la sociedad impacta directamente en la recepción de los espectadores. Están acostumbrados a escuchar sin reflexionar ni profundizar, he ahí las/los musicalizadoras/es tienen que generar técnicas para llamar la atención auditiva de formas creativas y complejas. La audición no es sencilla. Eso debe saberse y exigirse en el teatro sin que por ello se realicen ejercicios incomprensibles.

Por último, es importante saber que la música representa tres tipos de crisis: la cultural, la social y la personal.

En primera instancia, la crisis cultural puede reflejarse en la música a partir de la selección de una pieza musical o instrumento que hayan caído en desuso y muestren una emotividad fuera de la norma actual. Esto puede sumar al carácter de un personaje y señalar un conflicto que tenga con su contexto actual de vida. A saber, la música ofrece una mirada cultural, histórica y temporal de los cambios que acontecen a gran escala en el mundo si se señala en el personaje indicado con la pieza e instrumento indicados.

En segunda instancia, la crisis social se refleja en la música a partir de la letra en una pieza, el género de música o el tipo de música (si es folklor, popular o “clásica”). Por ello, algunas piezas han perdido el amor del público ajeno a tal o cuál círculos social. P. ej., la música clásica suele relacionarse con el esnobismo y el elitismo, de manera que la gente ajena a esos círculos de poder suele verla como algo tedioso y aburrido, fuera de su realidad social. De tal manera, si este tipo de hechos se relaciona con un personaje en escena, la música también refleja el contexto de vida de un personaje sin tener que explicitarlo, así como puede indicar cambios en la vida del personaje a una escala social con tan solo poner una escena donde goza de un cierto tipo de música y otra donde se

descubre que rechaza por completo dicha sonoridad. En fin, la música ofrece una mirada social de la acción dramática y el carácter de los personajes.

En tercera instancia, la crisis personal se establece al relacionar una pieza directamente con el carácter de personaje. Tal representación sucede en dos instancias. Primero, como signo de identidad o semejanza según los valores que le sean atribuidos al género de la pieza musical. Por poner un ejemplo, la música clásica es asociada con el equilibrio y el orden, por lo que fácilmente se relacionaría con personajes bondadosos. Pero lo interesante sucede cuando esta música es usada como signo de contradicción. En estos casos, transmite lo opuesto al equilibrio y el orden. ¿Qué sucede si una pieza de música clásica suena en medio de una escena donde un personaje comete un asesinato? Existe un colapso de valores que permite matizar y valorizar de distintas maneras los actos de un cierto personaje. Tal vez con esa musicalización en esa escena, los espectadores son capaces de comprender el goce que siente el personaje al cometer dichos actos. En otras palabras, cuando la música refleja una crisis personal enfoca un hecho particular —tanto en la escena como en el carácter de personaje— que resalta los posibles matices de pensamiento y emotividad vividos por el personaje dependiendo de la situación en la que se encuentre.

Finalmente, la musicalización debe contemplar su posible injerencia sobre la representación de estas tres crisis para que, así, sea un elemento indispensable en la narrativa y desarrollo dramático de cualquier puesta en escena.

A modo de conclusión, en la musicalización teatral opera constantemente la influencia discursiva que ejercen los valores agregados a un estilo musical en un determinado contexto territorial y temporal. Olvidar estos valores es dejar a merced de la

voluntad ajena las interpretaciones discursivas de la música en una puesta en escena. Dicho de otro modo, solamente si se contemplan los distintos valores agregados que le otorgamos a la música en nuestras vidas, se podrá gestar un razonamiento consciente de la misma ante las situaciones o escenas de una obra teatral.

### **1.5.2 Comprensión de la música**

Después de ahondar en las interpretaciones que tiene la música en nuestra vida, hay que ir hacia otro tipo de comprensión acerca de dicho arte: el baile. En esta línea, el cuerpo es una herramienta para comprender la música, ya no solo el raciocinio y la mente. Cabe destacar entonces que la danza —para los fines de esta tesis— es “un estrato primario, profundo, en ocasiones oculto, de cualquier presencia escénica” (Masgrau 2008). Dado lo cual, no separaré teatro y danza, ya que la segunda se encontrará siempre en el primero, y además será la base para comprender la musicalidad en escena.

Por ello, lo primero que resuena es el ritmo musical, puesto que parece que sus diversos aspectos surgieron de la necesidad por codificar aquello que se mueve: el balanceo de los pies, los latidos, la respiración, entre otros. Es decir, el ritmo musical codifica aspectos netamente corporales en los humanos, por lo cual puede presentarse en cualquier momento en el teatro y, consecuentemente, puede comprenderse con la pura gestualidad del cuerpo. Mas el baile no solamente permite codificar los movimientos perceptibles de manera física, sino también aquellos que provienen de la consciencia y el pensamiento, mismos que consiguen su expresión física en el cuerpo. A saber, el baile codifica corporalmente el movimiento, ya sea de afuera hacia adentro o viceversa.

En este mismo sentido, donde cuerpo y mente se desenvuelven dentro de los terrenos de la música, es importante mencionar que desde 1900 (según el crítico musical Alex Ross) el público de música clásica ya no podía

gritar, comer o charlar durante una interpretación. Se suponía que había que estar sentado inmóvil y escuchar con atención y embelesamiento. Ross insinúa que eso era una manera de apartar al populacho de las nuevas salas de conciertos y de ópera. (Supongo que se asumía que las clases bajas eran por naturaleza bullangeras). Música que en muchos casos estuvo abierta a todos se convirtió en privilegio de la élite. (Byrne 2014, 25)

Ahora, si a este dato se le suma lo mencionado anteriormente sobre la crisis social y cultural reflejada en la música, se entiende la reticencia hacia ciertas sonoridades clásicas (como si fuese incomprendible “el genio de Beethoven”). Por ello, en contra de esta percepción es necesario el abordaje de la comprensión musical desde el cuerpo, ya que este nunca ha estado exento de la creación musical: fue una imposición social reciente. Por ejemplo, si se saben los pasos de alguna danza, se acoplan perfectamente a la sonoridad de la pieza. Los conteos, giros, vueltas, nomenclatura y dramaturgia de la danza surgen con la música y el humano mismo. Dicho de otro modo, la danza es parte de la música y viceversa. No importa si se escucha parado y bailando ampliamente, o sentado y bailando mentalmente.

Para aclarar esto último, desde las neurociencias se postula que “escuchar la música para una danza con la que estamos familiarizados en sus pasos, puede guiar a una parte del cerebro que realiza la danza: el conocimiento activado por los temas musicales, es, en un sentido muy real, conocimiento corporeizado (Zbikowski 2012, 161)”<sup>18</sup>. Es decir, el cuerpo elabora espacios —fuera y dentro de sí— para corporeizar la música.

---

<sup>18</sup> Original en inglés: “*Hearing the music for a dance with whose steps we are familiar can lead to part of the brain doing the dance: The knowledge activated by dance topics is, in a very real way, embodied knowledge.*”

Puede ser virtualmente gracias al constante trabajo de pensamientos espontáneos y reverberantes de las neuronas en el cerebro<sup>19</sup>; o físicamente al caminar, brincar, sentarse, y demás. La mente no es ajena al cuerpo, es parte del mismo. Por lo que la danza acontece al escuchar música, no importa cómo.

En este aspecto, también se han realizado estudios de neurociencia respecto al carácter kinestésico de la música. En ellos, se ha observado que los humanos parecemos ser “la única especie que hace conexiones entre patrones de sonido no lingüístico y patrones de movimiento —eso es entre música y danza”. Por lo que proponen que “un camino a tomar respecto a esas conexiones es a través de la capacidad de realizar analogías”, por ejemplo, entre el gesto físico y la sucesión de tonos musicales (Zbikowski 2012, 158)<sup>20</sup>. Debido a ello, la música se refuerza con la presencia de analogías de movimiento corporal aun desde lo cerebral. A saber, cada que escuchamos música nuestros patrones de conexiones cerebrales del sistema motriz se activan, y permiten así la estructuración y visualización del movimiento musical. Cuerpo y música, insisto, son uno mismo. Finalmente, el discurso de la música teatral puede ejercerse como razonamiento de las notas, afinaciones, melodías, entre otras (que serían el símil de las palabras), o como razonamiento del movimiento musical (que sería el símil del cuerpo o movimiento escénico), ante los otros elementos de la puesta en escena. Es decir, puede

---

<sup>19</sup> Véase mins. 42-49 de *La neurociencia nos muestra nuevos caminos en la educación*. Rafael Yuste. Revisado el 21 de Julio de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=frVZXmaDNmI>

<sup>20</sup> Fragmentos originales en inglés: “*Humans appear to be the only species to make connections between patterned nonlinguistic sound and patterned movement –that is, between music and dance. One way to account for such connections is through the capacity to make analogies . . . A correlation needs to be made between the continuous energy that unites the elements of the physical gesture and the continuous energy (reckoned as average amplitude) that connects the elements of the musical passage. Once an analogy like this is in place, it can be used to reason about situations beyond those encompassed by the original correlation: Novel successions of pitches can be conceived in terms of new –perhaps even impossible–gestures, and the dynamic process of all sorts of events can be correlated with various musical materials (as happened in the golden age of cartoon animation).*”

concebirse y ordenarse corporalmente o lingüísticamente según las necesidades de la puesta en escena.

Así, en un terreno teatral, es importante anotar que la musicalización teatral ordena la movilidad del cuerpo en su aspecto sonoro y dependen de sí mutuamente. Con esto, se le exige a la musicalización teatral contemplar en todo momento la presencia de cuerpos vivos, físicos y reales en el escenario porque a estos les afectará directamente. Las composiciones musicales dispuestas para sí mismas pueden ser analizadas a partir de los elementos constitutivos que se vieron anteriormente (1.3), pero si se aplicará al teatro para razonar el movimiento escénico, toda composición debe verse hacia lo corporal. La musicalización teatral debe pensar en un cuerpo humano como núcleo generador de movimiento que ayude a su concreción sobre el escenario para obtener así una expresividad concreta en el escenario. Esto puede ser de gran ayuda para el desarrollo dramático y/o narrativo de la obra teatral, puesto que la música estaría inserta en aspectos ajenos a ella misma y se vería obligada a transformarse según el contexto, cosa contraria a si solo se contempla como piezas musicales ordenadas en el escenario. Es decir, la musicalización teatral puede anclarse en los cuerpos que están en escena para encontrar otras formas de existencia.

Por último, la música mide el tiempo según la duración de las emociones de un/a compositor/a. Proyecta un tiempo moldeado a partir de estas emociones que tienen su movimiento particular. Es un acto que permite compartir la sensación temporal de un evento prácticamente sin barreras en el medio. Es así que la música educa emocionalmente, pues las tensiones y distensiones en la misma otorgan modificaciones en el cuerpo a través de la audición musical corporal, misma que rápidamente nos ubica

en el tiempo emocional de la pieza. De tal modo, los movimientos sonoros musicales configuran patrones de acción según el sentimiento (re)presentado. Un/a musicalizador/a debe estar pendiente de qué patrones de acción, mentales y corporales, causa la organización del sonido en una puesta en escena para adecuarse al tema de la obra.

A manera de conclusión, la musicalización teatral tiene un posible anclaje en los cuerpos sobre el escenario para alejarse de su autorrepresentación y acercarse a las exigencias de la puesta en escena. De igual manera, es necesario aclarar la emoción (re)presentada por el tiempo musical y sus movimientos análogos, corporales o mentales, para conseguir un discurso sonoro mejor correlacionado con lo que esté en escena.

### **1.5.3 Notación musical**

Para empezar con el aspecto técnico de la música como discurso o razonamiento acerca de un tema, hay que hablar de la instrumentación. De lo contrario, será más complicado entender la notación musical, afinación y articulación. La instrumentación aborda la cuestión de qué puede realizarse mejor con tal o cual instrumento. En ese sentido, cada instrumento tiene su propia evolución a lo largo del tiempo (trabajo de los lauderos), misma en la que cuenta con ventajas y desventajas al momento de la interpretación propuesta por la/el compositor/a de música. De este modo, al ser los instrumentos productos históricos que se transforman a lo largo del tiempo, también sus ventajas y desventajas corresponden a las necesidades expresivas de la música según la época. Por lo tanto, “cada época tiene un instrumentario en sí perfectamente sintonizado; los compositores escriben para esta orquesta, para estas relaciones sonoras (Harnoncourt 1982, 130)”. Entonces, al disponer de ciertas sonoridades para sus obras, se compone de

forma idiomática. A saber, con una estructura adecuada al instrumento u orquestación que les corresponde. Es decir, según la época, la música se compone para un instrumento o grupo de instrumentos específicos porque son de mayor agrado para las/los oyentes, por lo cual la instrumentación es la selección de un código o idioma para transmitir una cierta idea musical de manera más exacta y fluida para el público actual. Por ello, se debe de analizar el consumo musical recurrente por parte de nuestra sociedad en beneficio de tener esclarecidas las instrumentaciones de mayor o menor agrado. Este análisis, evidentemente, no es para seguir la misma línea de instrumentación que agrada a la mayor parte del público, sino para jugar con ella y establecer una musicalización teatral crítica respecto a dicha información.

Una vez que ya se saben a grandes rasgos las bases de la instrumentación, hay que ahondar en la notación. Esta última da información de los sonidos musicales y del desarrollo de las piezas. No trata la duración de la nota, pues esta solo se indica con exactitud a través de una unidad de tiempo; ni la altura de los sonidos, ya que la misma solo se representa con frecuencias de vibración; ni el tempo exacto y constante, pues este ni siquiera existe o, en todo caso, se expresaría con un metrónomo. Lo que sí trata la notación musical son dos cuestiones. El esqueleto o las partes externas de la pieza musical para que el intérprete dote de contenido dicha pieza a partir de las uniones, *pizzicatos*, etc.; o la ejecución de la pieza, es decir, la anotación de una serie de instrucciones para tocar la pieza musical, de manera que el intérprete reproducirá su obra de la forma más exacta posible. De ese modo, cuando se interpreta o lee una partitura del primer caso, se considera que la nota puede entrar poco antes o poco después, puede ser más larga o corta de lo escrito, o la ornamentación de la interpretación puede suceder con

improvisaciones por parte del intérprete, entre otras. Ahí, cada pieza musical tiene su forma de ser leída, misma que uno debe comprender. En cambio, cuando se lee o interpreta una partitura del segundo caso, debe considerarse cada detalle acotado por la/el compositor/a. Es decir, la /el intérprete tiene menos libertad de improvisación al momento de ejecutar la pieza, pero mayor precisión y detalle por parte de la/el compositor/a.

Por otro lado, el sonido de cada instrumento termina extinguiéndose de manera física, pero en las/los oyentes existe una ilusión sonora donde se prolonga la nota aunque ya no exista dicha onda sonora. Esto remarca que lo imaginario es inseparable de la experiencia real como auditor. Por ejemplo, en una percusión el sonido se extingue rápidamente después del ataque, aunque el oído interior sigue escuchándolo hasta que la siguiente nota lo releva. La imaginación sonora realiza el trabajo de disminuir dicho sonido para que el siguiente entre sin ser opacado y fundir ambas notas en una misma melodía. Si el primer sonido sonara con toda su fuerza en la vida real prolongadamente, no permitiría una entrada adecuada para la nota siguiente, por lo que la melodía se vería dislocada. La realidad y la imaginación entran así en un juego de composición musical que permite un adecuado tejido de las sonoridades en una obra teatral. Con esto se puede gestar un discurso musical a partir de la duración de sonidos según el objeto que los produzca y su capacidad de ser moldeados por nuestro oído interior. La imaginación y la realidad física permiten un juego de convenciones sonoras con alto potencial dramático, pues justamente el hecho de imaginar la prolongación de una nota o su extinción, es una convención sonora que puede ajustarse sin problema a cualquier otra convención escénica.

Finalmente, en cuanto a ritmo se refiere, la notación musical suele seguir un ritmo —al igual que el lenguaje hablado— donde después de un sonido fuerte, sigue uno débil, y viceversa. De esta manera, se encuentra el balance sonoro en la mayor parte de las piezas y, sobretodo, en la comprensión discursiva de las mismas. Por esa misma razón, es importante destacar las sonoridades débiles y las fuertes en una musicalización teatral de manera que se acentúen ciertos momentos en beneficio del tema de la puesta en escena.

Para concluir, en este apartado se vio, en primera instancia, que a cada época corresponde una instrumentación que agrada más o menos al público; en segunda instancia, se observó que —debido a que la notación musical no reproduce la música como tal, sino que ofrece puntos de referencia para abordar la interpretación de la misma (a manera de lenguaje verbal)— el juego entre sonoridades imaginarias y físicas (o reales) permite establecer convenciones que se correlacionan fácilmente con las otras convenciones ofrecidas por el teatro; y, por último, se estableció que la acentuación de sonidos remarca momentos en escenas para desarrollar la temática de una obra teatral.

#### **1.5.4 Afinación**

El segundo punto técnico de la música para tratarla como un razonamiento acerca de un tema, es la afinación. Afinar es ajustar el tono de un sonido hasta que coincida con una nota de referencia. Por ello, si algo no está afinado, sus sonidos no se perciben como producto de un conjunto, sino simplemente colocados simultáneamente sin un eje. Así, la altura absoluta de la afinación pasa a ser un hecho relevante, pero el problema es que no hay una regla que marque cuál debe ser dicha altura. No se puede tomar un solo sistema de entonación como norma para todas las composiciones, pues lo que suena afinado para

unos puede resultar desafinado para otros. Por ello, estar afinado es sonar en concordia con un sistema determinado, mismo que fue seleccionado en beneficio del concepto general de la pieza. Cabe destacar que la mayoría de nosotros hemos educado nuestros oídos a partir del temperamento del piano. Consecuencia de esto es que el oído ha sido entrenado para diferenciar la afinación exacta (de la misma distancia) que hay entre semitonos en los pianos. Esto propicia que cuando suena algo sin ser entonado a partir del temperamento del piano, por más perfecto que sea, parece que está desafinado. No hay que dejarse llevar por esa educación y, más bien, se debe ser crítico ante ella.

Comprendido eso, hay que insistir en que si uno afina bien dentro de un sistema, entonces su afinación es correcta. Cada afinación corresponde a un sistema gestado a partir de las necesidades expresivas e históricas de las diversas piezas musicales y, en nuestro caso, teatrales. En esa misma línea, un elemento más de la afinación es qué tan tensa, o no, se encuentra la misma. Así, se selecciona un sistema de afinación con base en las tensiones y distensiones que este conlleva, para destacar el concepto general buscado por la musicalización de una puesta en escena. Finalmente, la afinación es un medio expresivo para la musicalización teatral. Por ejemplo, si se propone una afinación con tonalidades “poco puras” que generan tensión invisible, pero audible, a lo largo de la puesta en escena, entonces la/el musicalizador/a deberá sopesar las contribuciones y bemoles que esto ocasionará en la obra. Tal vez, en ese mismo caso, la carencia de tensión podría ubicarse en el diseño de iluminación o vestuario, para compensar así la alta tensión en la afinación musical. Por ende, la música teatral debe afinarse en correlación con los otros lenguajes escénicos para que pueda de esta manera, con toda la intención de antemano, tensar o destensar con los diversos elementos de la escena. Es

decir, la afinación es otro elemento más que matiza un razonamiento musical acerca del evento teatral a partir de las tensiones y distensiones sonoras.

En conclusión, se debe tener bien claro si se necesita una afinación que tense o relaje la acción dramática a partir de la musicalización teatral relacionada con los diversos elementos de la puesta en escena —mismos que sientan la base para ajustar la altura absoluta de mencionada afinación—.

### **1.5.5 Articulación**

Por último, el tercer elemento técnico a distinguir para poder realizar un análisis discursivo de la música, es la articulación. Esta última es el enlazamiento entre las diferentes vocales y consonantes en el habla, y en la música la analogía sería la misma: el enlazamiento entre los sonidos y sus combinaciones.

Aclarado el significado, en términos de historia, la música entre 1600 y 1800 esencialmente giraba en torno al lenguaje y se calificaba como el “lenguaje de los sonidos”. La música en 1800, en cambio, pinta, no se basa en el lenguaje, sino en la sensación pictórica. Por ello es que la primera debe comprenderse, “igual que todo lo que se habla presupone comprensión, [mientras que] la segunda actúa por medio de sensaciones que no es preciso entender, sino satisfacer (Harnoncourt 1982, 59)”. Sea la comprensión que se use para la música —si se pinta o habla con ella—, uno debe comprender que su posible discurso suele girar en torno a estas dos posibilidades. En el caso del teatro, una/un musicalizador/a debe analizar la puesta en escena y observar si esta actúa desde lo pictórico o lo discursivo, y consecuentemente, articular la

musicalización para razonar acerca del mismo tema desde lo verbal o lo visual (en términos sonoros, claro está).

Para ello hay que ahondar en los acentos, disonancias y resoluciones de toda composición musical. Respecto a los acentos hay que entenderlos igual que se entienden los acentos en las palabras. Son aquellos énfasis realizados sobre una nota para resaltar un determinado movimiento del tema musical. Las disonancias, por su parte, son todos los intervalos musicales que conllevan una tensión inherente en ellos mismos. Y como es de esperarse, la resolución es la relajación de dicha tensión ocasionada por el choque de dos notas en un intervalo disonante. Por lo tanto, toda disonancia se acentúa y cada disonancia tiene su resolución, misma que no puede ser acentuada. Si se acentuara ya no sería una resolución. Los acentos, las disonancias y resoluciones propician una imagen similar a la de un dolor físico que poco a poco va cediendo para dar paso al alivio —en términos musicales, por supuesto—. Como consecuencia de estas correlaciones que se extienden de diferentes maneras a lo largo de una composición, todo el tiempo el compás se encuentra en pugna entre la tensión y distensión musical, de manera que existe ahí una evidente relación con el arco dramático de cualquier puesta en escena canónica. Por ello, la articulación del arco dramático con la de la musicalización juegan un papel complementario muy estrecho.

Al seguir esta lógica de tensión-distensión, se observa que dentro de cada sonido se encuentra su disonancia y resolución, puesto que en el ataque de una nota se encuentra el núcleo de su resolución y en la resolución del mismo se encuentra el núcleo del ataque. Así, mantener un sonido significa también saber cuándo dejar de presionar (la tecla, por ejemplo) y cuando atacar la siguiente nota en beneficio de la ilusión auditiva del oyente.

En cuanto a musicalización teatral, esto implica saber cuánto tiempo debe sonar una nota, a partir de su relación con lo que sucede en escena, para que en el momento indicado deje de sonar y perdure cierta sensación en el público.

Otros elementos que tienen injerencia sobre la articulación son la ligadura y el punto. La primera significa que la primera nota bajo la ligadura es más larga, mientras que las siguientes son suaves. Al contrario, el punto en vez de alargar la nota en cuestión, la acorta. Un punto significa que ahí no se debe ligar. Ambos elementos permiten tener en el equipaje dos posibilidades más de acentuación respecto a un cierto sonido que resulte fundamental para expresar el concepto general de una musicalización teatral.

A modo de conclusión, la música se articula de manera similar al lenguaje hablado, y ese símil trae consigo diversas formas de notación que convierten a la música en un lenguaje que razona acerca de distintos temas. La composición musical es un idioma en sí, del cual habría que conocer sus reglas de articulación. No importa si se usa en términos pictóricos o discursivos, finalmente tendrá su propia retórica y, por ende, su manera de articular mensajes. Ver la música desde este ángulo ayuda a descubrir las posibilidades de una interpretación musical a partir de analogías con sílabas, palabras, volúmenes, tensiones y distensiones, colores y texturas, para finalmente verificar, comparar y reestructurar enunciados que sistematizan el razonamiento de la musicalización en una puesta en escena.

En fin, si la musicalización es resoluble, aplicable y trasladable a un razonamiento musical acerca de un elemento de la puesta en escena, es decir, si se le trata como un elemento capaz de crear discursos en escena (corporales o lingüísticos), mismos que deben ser conscientes de las diversas posibilidades que tiene la música en la vida

cotidiana, se ha hecho del sonido un discurso con peso —en distintos niveles (Capítulo 2)— para una obra teatral.

### **1.6 La música y la tecnología**

Los avances tecnológicos dentro de la industria musical han cambiado la percepción y creación musical. Por eso, realizo aquí un breviario histórico con las distintas implicaciones que ocasiona la tecnología sobre nuestra percepción auditiva. Tal información busca concientizar estos hechos para que se transformen en material de trabajo dentro de los procesos creativos de musicalización teatral.

Así, lo primero a conocer es que en 1878 el espacio de audición de la música se domesticó gracias a la invención de un aparato que permitía la reproducción de la música sin necesidad de un intérprete. El fonógrafo, ubicado casi siempre en la sala de estar, se volvió otro auditorio. Gracias a esto, mucha gente reemplazó las salas de conciertos o los clubs por su sala de estar. De ese modo, los músicos intérpretes tuvieron que componer y crear para dos espacios: el lugar de conciertos y el aparato capaz de reproducir una grabación. Tal evento fue algo visto de manera deplorable al inicio, pues siempre se había escuchado música en compañía de un grupo de gente, pero ahora se podía escuchar a solas. Por lo tanto, hubo comentarios en los que se decía que escuchar música en solitario era antisocial y psicológicamente peligroso porque los individuos decidían tener experiencias emocionales —cuando quisieran y como quisieran— estimulados por una máquina.

Aunque hoy en día ese tipo de estímulos, no naturales, reinan sobre todos. Es más, cuando se piensa en una canción actualmente, pensamos antes en el sonido de la

grabación que en el del concierto. Incluso, a momentos, se consideran los conciertos como una versión de la grabación. La simulación suplantó a las actuaciones, y ahora estas son consideradas la simulación. También la forma de tocar instrumentos ha cambiado debido al uso y necesidades de los micrófonos en un estudio de grabación. Pero lo que afecta directamente a la concepción de una musicalización teatral, es que cuando se escucha en vivo, “el oído puede acercarse psico-acústicamente a un sonido o aislar una sección de músicos y distinguir una frase o melodía, de la misma manera que podemos distinguir una conversación en la mesa de un comedor ruidoso si vemos a la persona que habla (Byrne 2014, 112)”. Eso inevitablemente lo hace un/a espectador/a teatral. Mas no es tan fácil realizarlo si el sonido proviene de una grabación, puesto que el espacio de interpretación musical es virtual, lo cual obstaculiza la identificación espacial de los instrumentos que en una orquesta, por ejemplo, es muy clara. De este modo, tocar o no en vivo es una cuestión fundamental para la musicalización teatral (todos los entrevistados tocaron en algún momento ese punto y coincidieron en que no suele hacerse en vivo por causas de presupuesto), puesto que afecta directamente la percepción del público.

Por otro lado, algo que no puede pasarse por alto, es que anteriormente la mayoría de las composiciones musicales estaban ligadas íntimamente al espacio: estaba contemplado en el proceso de la composición musical. Así, la cuestión principal en la acústica del espacio no era el tamaño del lugar, sino su reverberación y densidad sonora. A su vez, la organización de la disposición espacial era una cuestión de interpretación más que de la pieza. Incluso, en momentos de la historia donde el espacio musical estaba ligado a la concepción religiosa, lo escuchado se tenía por manifestación sonora de ese espacio sagrado. Pero el conflicto surgido por la implementación de grabaciones y sus

respectivos estudios, es que en estos últimos las condiciones sonoras para la fusión entre sonidos —acontecida antes en las reverberaciones y densidades provocadas en la sala— no pueden existir. De nuevo lo diré: se aplana el espacio. Por ello, como musicalizadores/as teatrales, debe existir una consciencia del uso espacial de la música para darle una verdadera vitalidad sonora al teatro. Y esto es importante, porque en diversas puestas en escena he observado que tan solo suena el audio de las bocinas, pero no existe un juego espacial de las mismas para provocar tal o cual sensación (un ejemplo de una puesta en escena que sí logró este juego, lo daré más adelante). Que suene el sonido de una grabación, no quiere decir que por sí mismo genere espacios.

Para continuar brevemente con la historia, paralelo al fonógrafo, la telefonía (Bell Laboratories) llevó a cabo investigaciones en las que aislaron el aspecto comprensible e inteligible del habla para aumentar la eficacia —a través de la eliminación de partes superfluas— de las transmisiones telefónicas. Se quería comunicar más con menos cantidad de material mecánico y eléctrico (Byrne 2014, 152). Esta interminable síntesis, para abreviar, terminó con la aparición de la tecnología de audio digital que más tarde se usó en los estudios de grabación. De ahí, la digitalización del sonido permitió que álbumes enteros se descompusieran en fragmentos mínimos de ceros y unos dentro de un CD. Y así, poco a poco, se llegó a la velocidad de las computadoras en casa, mismas que ya permiten grabar, guardar y procesar música, tanto en archivos de memoria, como en *streamings*. Para este punto, el espacio de composición musical ha sido puesto a un lado para beneficiar más la posibilidad de bibliotecas de música virtuales más vastas.

Aunque ahora cabe mencionar un contra de todo lo dicho. La síntesis de información sonora reduce sus cualidades al mínimo, las descontextualiza de manera que

el sonido es usado para cualquier fin. Es decir, el mensaje que se deseaba transportar como experiencia auditiva, es despojado de su contexto para dejar solo la información básica. Se descubrió que el local de conciertos, el ordenamiento de los instrumentos en una orquesta, las reverberaciones, entre otros, no necesitaban una señal de alta resolución para transmitir la pieza musical. Mientras el mensaje exista y sea audible —sin contemplar al contexto como productor del mensaje—, no hay problema. Lo cual, hay que ser conscientes, hace que la música se venda mejor en cualquier lugar del mundo, pues llega con mayor facilidad a falta de un contexto que la sostenga.

¿Qué queda para el teatro entonces? Decidir si la musicalización se hará en un orden digital, análogo o presencial. Pues cada decisión traerá consigo una percepción auditiva y espacial bien distinta. No se deben de dar por sentados los medios tecnológicos con los que se cuenta: así sean las mejores bocinas con la mejor fidelidad, si no se juega con la edición y composición para provocar espacios emotivos desde ahí, no sirve.

### **1.6.1 La tecnología da forma a la música y viceversa**

En otro aspecto, enfocado en las concepciones formales de la música, la audición individual de la música tuvo auge hasta 1979, con el advenimiento del Walkman. Escuchar música en uno de estos reproductores de casete portátiles, permitía apreciar detalles sutiles de la pieza, ya que el material sonoro sobrevivía prácticamente intacto (Byrne 2014, 31). De ahí que, por esa época, se empezara a componer música con computadoras en vez de otros músicos. El hip-hop, las DJ's, cantantes pop y demás han creado, desde hace varios años ya, su música con computadora. Pero esto, en el mejor de los casos —en el caso independiente, no necesariamente sujeto a una producción

monetaria que rige la cualidad sonora del producto—, le otorga a la/el compositor/a, productor/a, DJ, rapera/o más poder de decisión al ser innecesaria una banda, la financiación de una compañía, o la renta de un estudio de grabación. Es algo similar a la libertad que tuvo Bach al vivir en casa de un mecenas, mismo que lo mantenía ahí con un ingreso económico peor que el de los siervos, pero con la posibilidad de componer libremente, a expensas de sus propias innovaciones, deseos y alcances técnicos, sin estar sujeto a los deseos de un público que espera una emoción, melodía, orquestación, elección tonal específica. Y a pesar que la computadora permite una libertad de ese tipo, hay un problema: la carencia de habilidades en cuanto a espectáculo se refiere. En los audífonos sonará increíble, pero en un concierto, la presencia de la/el compositor/a queda a deber. Finalmente es música para audífonos, no para el escenario. Por ello, un/a musicalizador/a debe contemplar las cualidades escénicas de las piezas musicales, no necesariamente desde el punto de vista del compositor, sino también de lo que puede propiciar su sonoridad sobre los actores y espectadores en el teatro. Es decir, puede que una canción de electrónica —en las cuales sus compositores/as suelen carecer de habilidades escénicas— permita fácilmente relacionarla con un espacio festivo y que eso tenga una potencia escénica particular, para la obra teatral, tanto en el rubro de iluminación como en el de actuación, en cuanto a generación de atmósferas y emotividades se refiere (*Romeo y Julieta*, de García Lozano, es un buen ejemplo de ello).

Ahora bien, respecto a la cultura electrónica se debe saber que desecha la formación de íconos en las/los compositoras/es como una suerte de resistencia a los ídolos pop. Rechazan esta cultura que, sostenida en los videoclips, busca rostros “estelares” y cuerpos “celestiales”. Lo que prefiere dicha cultura, es la participación (y no

la mera observación de un video), el sonido mezclado para los *sound systems* de un club, con estéreo panorámico (y no mono, como en los videoclips) y subgraves que retumben como pocos. Es decir, se prefiere reducir la mirada para escuchar mejor, y hacer al público el foco de la música y no al artista. Por lo tanto, hay dos posturas distintas respecto al uso de la tecnología en la música y viceversa. Primero, la contienda entre el individuo vuelto un ícono y el anonimato volcado en participación multitudinaria. Segundo, el conflicto entre un individuo que compone por sí mismo álbumes de música enteros, pero carece de presencia escénica en sus conciertos, y un productor de música pop que compone álbumes enteros para el agrado del público general, a costa de complejizaciones en las estructuras de las piezas, así como en su elaboración.

En conclusión, hay tres puntos relevantes que se mencionaron en este apartado respecto a la música y la tecnología. Uno: la audición privada no es igual a la comunitaria, y mucho de ello tiene que ver con la influencia del espacio en el sonido y viceversa. Dos: las posibilidades escénicas que acarrea cada sonoridad no son en función de sí misma solamente, sino en su afectación a los diversos elementos del teatro. Tres: la música pop remite a íconos y eso puede atraer de manera negativa la atención del público, así, lo apto es usarla anónimamente en beneficio de la acción dramática.

### **1.6.2 La tecnología musical aplicada al discurso sonoro**

Antes que nada, las grabaciones de piezas musicales liberaron al arte del sonido de su supeditación al tiempo. A partir de ese momento, se pudo escuchar la música deseada en el momento deseado, ya no se necesitaba asistir a un concierto en un lugar y tiempo determinado. Hoy en día, al escuchar grabaciones (de video o audio) se asiste a

auditorios, clubs, estudios a los cuales tal vez no se podría ir. Es así que este formato de música puede desligarse de su contexto. Pero hay un problema: la gente muchas veces no distingue que una grabación no es real en el sentido de la interpretación en vivo, pues la grabación se convierte en su propio contexto. No logran distinguir que las grabaciones no son “reales”, sino un producto moldeado —en beneficio de mejorar ciertos aspectos de la pieza— de lo que sonaría en un espacio real.

Esta confusión sucede porque la/el oyente todavía sufre, sin saberlo, la infantilización musical y emotiva de la Revolución francesa. Dicha infantilización sucede porque la educación musical de conservatorio —surgida en esos tiempos— aún funciona en varios lugares con los mismos fundamentos teóricos. La hegemonía de la emotividad a través de los mensajes musicales, con su respectiva educación moral, llega incluso a quienes no hayan tenido educación musical en la escuela y no vayan a conciertos. Esto debido a que escuchan la radio, o música en las plataformas de internet y *apps*. Es decir, reciben una educación musical a través de los medios masivos de comunicación. Además, es un hecho que se suele acudir más a conciertos donde se toca música ya conocida. ¿Esto dónde nos coloca como oyentes si en tiempos anteriores los asistentes no deseaban solamente oír un fragmento ya reconocido de una pieza musical? Nos coloca en el lugar de niños que quieren oír una y otra vez la misma historia porque recordamos ciertos detalles placenteros manifestados en la primer escucha. De manera que si no se desea escuchar piezas desconocidas, probablemente la creación musical carezca de sentido. No cabe duda que esto es nutrido por la reproducción constante de aquellas canciones conocidas de inicio a fin —en el plano de la escucha sensual— en cuanto lugar se pare uno. Y más importante, esto solo es posible gracias a las grabaciones de las piezas que

permiten no pagarle a intérpretes durante las cientos de miles de horas que son reproducidas en una bocina, volviéndolo así un negocio redituable. Esto llega a un grado tal de saturación sonora de los distintos espacios habitados en la urbe, que ya damos por sentado que aquello es su origen natural o dado en la música. Nada más falso.

Pero regresando a las innovaciones tecnológicas, hay un aspecto técnico que trajeron consigo, p. ej., con la guitarra eléctrica. Un instrumento tal, manufacturado gracias al desarrollo tecnológico de mediados del Siglo XX, fue un parteaguas en la historia musical. Permitía una gama de sonidos que no estaba constreñida por ninguna trayectoria cultural específica. Aún cuando los trastes que determinaban las notas permanecían dispuestos para tocar escalas y notas reconocibles, los sonidos de un instrumento amplificado eran algo que no se había escuchado antes. No es cualquier cosa la creación de nuevos timbres, menos si se da gracias a un dispositivo como el amplificador, es decir, un nuevo medio para la propagación del sonido. Sus cualidades sonoras permitieron la creación de géneros musicales, así como la consecuente adaptación de los oyentes a ellas. Algo similar sucedió con los tornamesas, los pedales, el *auto-tune* y más. Con cada avance tecnológico, viene un nuevo desarrollo musical.

Desde el lugar del espectador, con una colocación adecuada de las bocinas y un balance sonoro planeado sobre las mismas —cuando, evidentemente, no hay intérpretes en escena—, se propicia el estado de inmersión. Si se entiende la inmersión como la sensación de ser absorbido por un líquido, el audio inequívocamente contribuye a ello. Uno mete la cabeza al agua y lo primero que siente es una disminución en la capacidad de escuchar a detalle. Tiene que abrir los ojos para saber en qué parte de ese terreno se encuentra. Pues bien, en una puesta en escena el audio permite la inmersión a un mundo

otro planteado por la obra cuando cambia el ritmo de la sonoridad o se intensifica el volumen de un sonido de manera gradual, o cualquier otro efecto sonoro. Además, esto produce mayor concentración ante lo que sucede en la obra. Pero para que esto suceda de manera adecuada, hay que saber que en una sala de teatro existen determinantes de la transmisión del sonido. Así, surgen dos puntos: la colocación espacial de las bocinas o del medio de transmisión principal de la música en la puesta en escena, y el uso de tecnologías musicales para la generación de ambientes.

Del primer punto, tan solo diré que pensar la musicalización con solo un medio de propagación sonora frente al espectador es funcional, pero excluye una amplia variedad de posibilidades de inmersión para el espectador. Si un efecto sonoro acontece detrás de las butacas, es más probable que se detone una sensación de paranoia, a que si el sonido se origina en el frente, ya que el sonido frontal ayuda a la previsión y comprensión racional de cuanto se ponga ahí (simplemente porque ya estamos acostumbrados a ello). Si se juega con otros ángulos y niveles en el espacio, se provocarán estímulos que soporten mejor un discurso, tema, narrativa o conflicto. Un ejemplo de ello es el *Hamlet IV*, de Andrzej Wajda, donde bocina debajo de las butacas emitió el sonido de un grave bajísimo —a todo volumen— en la entrada del fantasma del padre de Hamlet, provocando así un temblor en los asientos que le daba vida a dicha presencia fantasmal.

Del segundo punto, cabe destacar que las tecnologías musicales permiten alterar los sonidos acústicos a través de Foleys, Pads o edición digital. La tecnología, desde la técnica, trae consigo reconceptualizaciones de los sonidos. El hecho de que un foley de una envoltura de dulce o aluminio pueda simular las llamas de una fogata observada en una proyección, es una posibilidad que devino con la evolución tecnológica. Esto genera

diversas capas de ficción en la estructura de una puesta en escena. P. ej., si se pone en escena a un actor que gestualice constantemente su sensación de frío, una proyección del video de una fogata, y en cabina a alguien con el micrófono encendido haciendo el foley con la envoltura; se obtiene un nivel de representación y ficción distinto al que existiría si se coloca hielo en el escenario, una fogata (seguramente no encendida debido a las normas de seguridad), un actor gestualizando el frío, y al que realiza el foley con el micrófono en medio del escenario. El ejemplo es burdo, pero ahí se tiene una imagen de lo que puede gestarse discursivamente en escena si uno se apoya conscientemente en la tecnología para la musicalización teatral.

En conclusión, no debe verse la grabación de una pieza su fuente original, puesto que en cada innovación tecnológica viene incluida la posibilidad de desarrollar otras formas musicales, mismas que se despegan cada vez más de la realidad orgánica. A su vez, la inmersión es un elemento relevante de la musicalización teatral que tiene posibilidades de juego estrechamente relacionadas con la tecnología, como lo son el tipo de bocinas, su colocación y el tipo de edición sonora realizada sobre la musicalización.

### **Conclusión del capítulo**

A partir de lo escrito en el capítulo, refuerzo que la musicalización teatral es un elemento inherente a la puesta en escena tanto por el origen de la música misma como por las convenciones que propicia en el teatro. Igualmente pude concretar, a grandes rasgos, que la organización del sonido permite una manifestación simbólica del ser de las cosas que beneficia la acción dramática de una obra teatral, y para que ello pase queda evidenciada la necesidad de analizar la música (mínimo) a partir de sus cuatro elementos

constitutivos. Dicha capacidad, por sí sola, no le es útil a un/a musicalizador/a si no genera discursos sonoros —corporales o lingüísticos— que se correlacionen con las otras áreas del teatro para entrar en comunión y unicidad con ellas. Finalmente, a modo de complementación para nuestros tiempos, especifique rápidamente cuestiones de índole tecnológica que afectaron la percepción auditiva del público de manera generalizada, por lo cual es vital ser críticos con estos aspectos de modo que sean utilizados en beneficio del teatro, y no que ellos usen al teatro en una puesta en escena.

Dicho esto, concluyo que la musicalización teatral es un elemento inherente de la puesta en escena, mismo que, desde su origen, propicia símbolos escénicos que encauzan fluidamente la emotividad de los espectadores —a través del concepto general—; así, se elaboran distintas convenciones sonoras o auditivas que suman al sentido de la acción dramática en una puesta en escena teatral canónica. He ahí lo que significa la musicalización teatral en términos de esta tesis.

## **Capítulo 2: La musicalización en una puesta en escena**

Ahora llevaré el conocimiento del capítulo anterior a las relaciones, funciones y abordajes complejos que toma la organización sonora dentro de las lógicas teatrales. Así, esto no se trata de que la musicalización plasme exactamente la realidad de un lugar tal cual es, sino tal y como lo expresa el texto, la dirección, escenografía, la acción dramática o cualquier eje rector de la puesta en escena. En ese caso, es útil la división de elementos de la escena entre los pertenecientes al tiempo y al espacio (Appia 2000, 375). Los primeros utilizan al tiempo normal como contenedor donde sitúan su duración ficcional o específica. De tal manera, durante la puesta en escena lo que se percibe es la duración especial, la hora del reloj difícilmente es un buen indicador para lo acontecido sobre el escenario. En cambio, los segundos son determinados por el cuerpo, sus dimensiones y facultades. Es decir, el espacio define los límites de las formas que se moverán a lo largo del tiempo en la obra. Como resultado de dicho discernimiento, es indispensable comprender la musicalización teatral como la aplicación de un arte temporal (la música, el sonido) dentro de un arte vivo (el teatro).

Dado esto, desarrollaré más la idealidad del tiempo y la concreción del espacio. En este sentido, el tiempo somos nosotros en la idealidad, mientras que el espacio lo es en el mundo concreto y físico de manera más evidente. Por esa ausencia de límites físicos evidentes en el sonido, es más fácil que el oído se adecúe a una duración musical distinta a la cotidiana cuando la/el espectador/a está en una puesta en escena. Como consecuencia, la musicalización teatral tiene la capacidad de adoptar un tiempo ficticio correspondiente a la organización del sonido en cuestión. Esto es contrario a la organización espacial, o visual, que está encargada de fijar las formas gracias a los límites

que impone. Aquella manera en la que se percibe el paso del tiempo en una escena puede ser trabajada con fluidez —y con pocos obstáculos al momento de integrar al público en ese tiempo ficticio— a través de la musicalización. Aunque se debe realizar de manera cuidadosa, pues en muchas ocasiones existe una manipulación emocional a través de melodías y timbres que nos colocan inmediatamente en un estado emocional sin estar sustentado en la narrativa o temática de la obra<sup>21</sup>. Es decir, la música hace el trabajo completo, cuando debería ser parte de un engranaje complejo.

A fin de continuar con las bases establecidas por la relación entre música y teatro, destaco que una musicalización teatral no puede partir de una selección musical a partir de la moda, el lujo o lo arbitrario, sino de lo necesario, de las exigencias mismas de la puesta en escena y su acción dramática. Cualquier cosa que provenga de la moda no podrá ser saciada, puesto que es artificial —en el peor de los sentidos— y no provoca complejidad emotiva alguna, sino una superficialidad que vuelve idénticas todas las cosas en un mismo terreno. Por esa razón, una musicalización teatral solo obtiene materia y forma de la vida que acontece sobre el escenario. Así, encontrará una forma final que satisfaga a la puesta en escena y se correlacione en una unión indisoluble con ella.

Aunque esto no acaba ahí. Una vez que se parte de lo natural, la comunidad aparece como punto clave de recepción. La musicalización teatral y la puesta en escena reconocen su funcionalidad desde lo comunitario. Es decir, los espectadores son el factor más real para evaluar si una musicalización fungió en los términos que deseaba o no. Por eso mismo, toda musicalización debe renunciar a sus cualidades de música en sí misma para encajar con las necesidades de cada puesta en escena. El estímulo auditivo funciona solamente cuando forma parte del tejido teatral de una obra, y como toda obra de teatro

---

<sup>21</sup> Como mencionó Francisco Buentello en su entrevista, p. 236.

requiere de la presencia de un público, si no existe en este último el impacto que necesitaba la obra por parte de la musicalización teatral, lo mejor será adaptar el plan anterior a las nuevas necesidades que surjan de la exposición con el público. Por ello, lo mejor es siempre pensar en la recepción auditiva de la audiencia al momento de musicalizar una obra teatral.

Así bien, se comprendió que la musicalización forma parte de la concepción temporal de una puesta en escena y que no puede tratarse como un aspecto que funciona por sí solo. Igualmente, se aclaró que la recepción auditiva de los espectadores es el objetivo de toda musicalización teatral, de manera que no puede ignorarse.

### **2.1 La consciencia de que toda puesta en escena se musicaliza**

Toda puesta en escena se musicaliza porque organiza de una manera consciente o inconsciente los sonidos que hay en ella. Por ende, lo primero a concientizar —por más básico que sea— es este hecho.

Ante todo, un musicalizador debe desarrollar un juicio estético alrededor de su sentido auditivo. Su oído necesita de una cuidada educación para hacerse más receptivo a las sonoridades detalladas que refinarán su trabajo sonoro, pero no sin antes contemplar que la audición tiene sus propios límites y que lo no oído puede existir a pesar de no ser perceptible. Por eso, la consciencia de que cada uno recibe una cierta educación auditiva es importante al momento de realizar una musicalización teatral. La capacidad para desarrollar un juicio estético respecto a lo escuchado debe existir en cada decisión, o la musicalización seguirá en un estado inconsciente que no permite un mayor desarrollo de

sus complejidades. Dicho problema es fundamental en esta tesis, pues lo inconsciente se desarrolla en un desorden que fácilmente quedará en lo superfluo y no en lo profundo.

Así, en tercer término, se debe concientizar que la musicalización teatral no solamente es un acompañamiento arbitrario de la puesta en escena, también puede contraponerse a ella, subrayarla, sumarle un efecto, entre otras cosas. Para ser más claro, la musicalización moldea el tiempo mismo de la puesta en escena, por lo que, evidentemente, no es una mera acompañante de esta que influye en tal o cual estado anímico. Al contrario, es un elemento inherente de la misma, y como tal, existe en toda escenificación (planeada o no). Por esto, como mero ejemplo, me impacta observar que en tan pocos programas de mano se contempla la musicalización como algo digno de nombrarse u otorgar crédito. Esto quiere decir que se le da por sentado.

Debido a la inherencia de la organización sonora en el teatro, Meyerhold abogó por la construcción de escenas a partir de la visión de un maestro del ritmo y de aquello llamado *music of plastic movement*<sup>22</sup> (Meyerhold y Braun 2016, 66). De tal manera, quien usa música en escena, aboga por mostrar aquello que *es* —desde el interior y no desde el exterior—, puesto que la música proporciona una forma a la vida de lo interno (espíritu, emociones) a través de una duración temporal diferente a la cotidiana, misma que exige nuestra empatía. Ahí otra concientización necesaria para la musicalización teatral: el tiempo que ella genera, es una duración distinta a la del cotidiano. Será difícil entrar en esa nueva duración temporal propuesta de la musicalización si uno como espectador no está dispuesto a acceder, o si uno como creador no logró ensamblarla y

---

<sup>22</sup> Cito para comprensión del término: “Every dramatic work contains two levels of dialogue: one is the “external, necessary dialogue”, made up of words which accompany and explain the action; the other is the “inner dialogue” which the spectator should overhear [y aquí lo más importante], not as words but as pauses, not as cries but as silences, not as soliloquies but as the music of plastic movement.” (Meyerhold y Braun 2016, 66)

volverla parte del organismo viviente que supone la puesta en escena. Ante esto, no cabe duda que “sentarse en el auditorio es como estar a la deriva en un océano sonoro que, como el agua profunda, puede cambiar súbitamente de la calma a la turbulencia (Whitmore 2011, 49)”.

El último hecho a concientizar está directamente relacionado con el contexto sonoro en la sociedad actual. Cuando se usa música en prácticamente todas las situaciones cotidianas, llega a verse una imposición cultural a diversas escenas musicalizadas. De ahí que la musicalización teatral deba diferenciarse de la musicalización de la vida cotidiana. De lo contrario no habría escena teatral (Baliero 2016, 16). En otras palabras, hacer consciencia de la imposición cultural a musicalizar con un tono específico ciertas escenas que “exigen” expresar un estado emocional, establece parámetros para la diferenciación entre la musicalización teatral y la “musicalización cotidiana”.

En conclusión se vieron cinco puntos a concientizar. 1: Toda puesta en escena se musicaliza; 2: Nuestra educación musical tiene injerencia en nuestras decisiones al musicalizar; 3: La musicalización teatral no es un mero acompañante de la puesta en escena, puede cumplir con diversas funciones; 4: el tiempo generado por la musicalización teatral debe ser distinto al cotidiano; 5: en la sociedad actual hay una constante imposición cultural a musicalizar con tonos específicos ciertas escenas, por ello, la musicalización teatral debe ser crítica con dicho aspecto y formar propuestas diversas. Para comprender más a fondo esto último, es necesario desarrollar la situación del contexto sonoro actual en la sociedad urbana.

### **2.1.1 El contexto sonoro y musical en la sociedad actual**

Primero, para empezar el abordaje del contexto sonoro actual, existe un hecho que ha trascendido el tiempo de vida humano sin importar la cultura, territorio o religión. Este es que la música surge como una apertura del inconsciente a los sonidos externos en busca de un ordenamiento colectivo, y no individual, de aquello inaprehensible (como las emociones). Dentro de esta armonía —o unificación colectiva— proporcionada por la música, se accede a una realidad social idealizada, misma que permite considerarnos un grupo social desde un aspecto emotivo difícil de manifestar con otro lenguaje. Con esto como punto de partida, trataré ahora la situación actual de la música.

En cuanto a la composición musical, Byrne cuestiona si actualmente se trabaja, conscientemente o no, creando una obra que encaja mejor en el espacio virtual al real. En muchos casos, el software es el responsable de la producción de una pieza musical y ya no el ser humano (Byrne 2014, 16). Las/los compositoras/es han puesto al espacio en un segundo plano para dar paso a lo virtual como uno de los aspectos primordiales de su composición. No hay necesidad de acceder a un espacio como tal, puesto que lo virtual funciona lo suficientemente bien en términos de inmersión, difusión y conectividad. Aunque hay un problema. La armonía de la realidad ideal proporcionada por la música pierde su carácter colectivo, y al estar compuesta desde un aparato tecnológico (dícese computadora) para otro aparato tecnológico (dícese audífonos), se fortalece su carácter individual. A saber, la música hoy en día, en términos generales, es más cercana a lo individual que a lo colectivo.

Entonces, relacionado a los conciertos de música, se debe recordar que los espectadores asisten conociendo la historia de antemano. Las/los asistentes gustan de

escuchar canciones ya oídas e incluso memorizadas porque lo que desean ver es una reinterpretación en el escenario de aquellas piezas. No necesariamente quieren escuchar la versión de estudio, sino una adaptación de dicha pieza en tal o cual concierto. Ahora bien, esto sería en un plano ideal, puesto que los conciertos más multitudinarios suelen ser de música electrónica pop, misma que difícilmente sonará distinto sino es por la calidad de las bocinas u otra cuestión técnica. Es decir, pocas/os compositoras/es de música electrónica pop desarrollan en sus conciertos mezclas distintas a las que se escuchan en un estudio, y es interesante observar que conciertos como EDC son los que más afluencia de público llegan a tener. Por ello, se puede poner en duda si lo que desean los asistentes es escuchar una reinterpretación o la misma pieza tal y como suena en el estudio. De esta manera, el problema no es necesariamente que suene la misma pieza una y otra vez en distintos conciertos, sino que su reinterpretación se estanca porque nunca obtiene una forma distinta en su núcleo humano y emotivo, tan solo en el tecnológico. Tal hecho ocasiona en los oyentes un estancamiento en el movimiento de su emotividad porque, a pesar de todas las reinterpretaciones de una canción (se le anexa una escenografía, o es interpretada en solitario con un piano, entre otras), el núcleo melódico no pierde su esencia. Las y los oyentes no modifican su conceptualización y/o emotividad ante la escucha de la pieza si la melodía no cambia. Quedan, como niños, dispuestos a escuchar lo mismo una y otra vez ininterrumpidamente.

Consecuente al tema del estancamiento en la invención de formas musicales que maten y complejicen la emotividad humana debido a la producción musical pop, un/a musicalizador/a teatral debe perder su inocencia auditiva para comenzar a ser independiente en ese mismo aspecto. Ser capaces de independizarse de los bombardeos

sonoros mediáticos, académicos, tecnológicos, generacionales, e incluso de los gustos personales y cotidianos. Buscar esa pérdida de inocencia, exige conocer a fondo los productos musicales ocasionados por la reinterpretación constante de las mismas piezas, para ganar una cierta independencia como auditor y compositor. Si uno no es consciente de tal situación, será muy fácil caer en la maquinaria pop que tan fácilmente absorbe nuestros oídos. Finalmente ella trabaja para agradar a toda persona y producir “la canción indicada para su momento de felicidad”... y hace bien su trabajo. Hay que ser cautelosos al consumir música. Lo mejor es adquirir los conocimientos necesarios en busca de adoptar posturas críticas para saber hacia dónde se moldean los pensamientos de la gente con el consumo desmedido de *hits*, y si ese camino es el que nos conviene en una puesta en escena.

En suma, si algo está relacionado con los *hits* es el volumen con el que son reproducidos en cuanto espacio sea imaginado. Respecto a esto, el Jazz fue el primer género basado en el volumen de sonido y frase. Antes de él, la música clásica se basó en planos ordenados de capas —horizontales y verticales— uno sobre otro. Esto es importante porque así se dejó de lado una perspectiva convencional con foco fijo y punto de fuga gradual para permitir que todos los elementos fuesen traídos a primer plano. Por lo tanto, el espacio de interpretación musical comienza su aplanamiento, de manera que, en términos sonoros, todo queda al frente en una línea recta. Cada instrumento, al momento que toma la guía de la línea melódica de la pieza, destaca sobre los otros principalmente por su volumen. La competencia sonora del volumen ciudadano puede verse así. En cada calle transitada, el claxon de un automóvil quiere sobreponerse a las bocinas de un negocio de comida, donde a su vez, el mesero le grita al que cocina el pedido de un

cliente que también tuvo que hablar con mayor volumen debido al sonido de la TV dentro del local. Más explícito no puedo ser con ese ejemplo. El volumen se encuentra privilegiado sobre la música misma en nuestra ciudad. ¿Cómo, entonces, jugar con los volúmenes de una puesta en escena? ¿Qué papel de relevancia toman? Se verá adelante.

Sobre esa misma línea, es acertado comprender cómo el volumen sustituyó nuestra voz interior por medio del uso constante de aparatos sonoros portátiles, así como a la sobresaturación musical que habitamos. En este mundo que posibilitó tal suceso,

un montón de asociaciones musicales nos dan vueltas por la cabeza, conectando con recuerdos y sensaciones recurrentes, que con el tiempo facilitan la creación y el afianzamiento de vías neuronales concretas. Esas vías nos ayudan a reconocer esas experiencias. Nos hacen lo que somos. ¿Está ahora ese espacio inhibido por la avalancha de música y de sonidos de otros? (Byrne 2014, 173)

La pregunta es honesta y puede tomarse en consideración. Por ello, la independencia de la que hablaba antes es necesaria: nuestra voz individual se amolda a los deseos emocionales de otros si no se genera una distancia adecuada con lo consumido auditivamente. Las piezas y sonidos que escuchamos amoldan nuestros pensamientos a ciertas estructuras mentales. ¿Hasta qué punto es necesario oír tantas cosas? ¿Hasta qué punto es necesario el silencio?

En prácticamente todos los espacios hay reproducción constante de piezas musicales (aeropuertos, supermercados, consultorios, esperas telefónicas, hoteles, taxis, camiones...). Pero es interesante que lugares considerados como espacios de aislamiento (bancos, escuelas, cárceles u hospitales), carezcan de esa característica. Si pudiéramos, evitaríamos ir a cualquiera de estos lugares (Baliero 2016, 17). Parece que en occidente el silencio es asociado con el castigo, como si el espacio silencioso obligara a contactar con la voz interior de cada uno y eso fuese algo negativo. Pero, por otro lado, ¿seríamos capaces de conectar con nuestra voz interior sin haber tenido de referente una guía

musical antes? Música y voz interior van de la mano: la introspección no es tan fácilmente imaginable —en cualquier narrativa— sin el acompañamiento de música que haga dúctil ese camino al interior.

Es así que el silencio permite decidir cuándo y cómo escuchar. Cuando la música es usada en beneficio del castigo social, no permite la elección del cuándo y cómo es escuchada. Se impone a nuestros oídos y nuestra voluntad de escucha se ve afectada negativamente. El silencio y la música están desnaturalizados y, más bien, son usados todo el tiempo en beneficio de tal o cual ganancia monetaria para un individuo. P. ej., en la música de espera usada por una empresa telefónica, “la espera y la utilización del tiempo se ven disfrazadas por un falso deseo de escuchar. Si escucho, no estoy solo esperando, [pues se comparte] el pretendido clima con el que me dicen que debo esperar.” Así se musicaliza no solo la espera, sino también “el tiempo muerto, arbitrariamente prolongado, que nos roba la empresa telefónica” (Baliero 2016, 17). ¿Qué significan entonces el silencio, la música, la voz interior cuando no se les da un solo espacio en el mundo ciudadano? Esta compulsión por llenar de música cada situación y pretender cambiar el estado anímico de los espacios modifica nuestra percepción del arte sonoro. ¿Vamos a un concierto a tomarnos fotos, compartir videos y comprar playeras para decir que fuimos? ¿O vamos a escuchar música? Cuando esperamos en una llamada telefónica, ¿escuchamos la música de fondo o esperamos que alguien conteste? ¿Cuándo la música musicaliza un momento y cuándo funciona como agente de alienación? ¿Cuándo conecta con nuestro interior y cuándo *dice* que conecta con nuestro interior para que compremos tal o cuál producto? ¡Cuántas preguntas no surgen de esta indebida compulsión, reflejo de nuestro miedo a nosotros mismos y al silencio que traemos dentro!

Por lo tanto, el silencio se muestra como una antítesis relevante para la musicalización teatral. El uso desmedido de piezas musicales, las despoja de sus complejidades tímbricas porque las mismas dificultan la transportación de información a través redes tecnológicas. ¿Recuerda a Bell Laboratories con su experimentación sobre la telefonía? Pues bien, aquí se tiene un ejemplo de hasta dónde ha llegado. Menor complejidad tímbrica es igual a mayor capacidad de envío de mensajes funcionales a través de la música. De este modo, la música muere para que la empresa económica viva. Como musicalizadoras/es hay que estar al tanto de esto. ¿Ponemos una pieza musical para vender la obra o para complementar una necesidad de la misma? Ser críticos con el ambiente sonoro que habitamos, permite ser crítico con los usos que se le dan al sonido. No dejemos que las imposiciones sonoras de la economía entren al teatro sin un filtro crítico que las permita ver como lo que son: que las nombre y señale.

Por último, un aspecto que se suma al anterior, es el uso de música y alarmas para acatar órdenes en diferentes espacios. Tanto las alarmas de mensajes o de turnos en cajas tienen en común su agresividad y brevedad. Un “bip” que suena menos de un segundo, pero tiene un timbre y volumen que sobresale entre los demás sonidos. Saber que en cualquier momento sonará una alarma nos mantiene en alerta constante. Esto no es una casualidad, sino una ideología de acatamiento impuesta a través de distintos timbres (Baliero 2016, 19). A saber, en nuestra sociedad urbana la música constantemente es desnaturalizada de sus mensajes musicales para imponer ciertas normas sociales que benefician un orden preestablecido. La musicalización teatral debe saber usar las alarmas y sonidos musicales a su favor para no caer en el mismo juego impositivo del mundo cotidiano —a menos que se esté en favor de ello y se quiera reafirmar—.

Entendido el plano social, pasaré a un hecho más técnico en beneficio del análisis de la música en sí misma. En este sentido, existe una categorización de la música en tres ejes. El primero es el de la música popular, donde todavía se observa una unidad entre música y pueblo, pero como el mundo urbano consume continuamente al mundo rural, esta categoría tiende a comprimirse para formar parte de los usos y costumbres ya no inherentes a la vida cultural del territorio, sino a aquellos expuestos en un museo. El segundo eje es el de la música ligera, donde encontramos aún la íntima influencia corporal del sonido sobre los oyentes, así como la unidad entre poesía y canto; es decir, esta música es un componente fundamental de la vida cotidiana. Finalmente, el tercer eje es el de la música seria, misma que existe solamente para un diminuto círculo de interesados que siempre son los mismos, y es cultivada por músicos eminentes de tal o cuál academia (Harnoncourt 1982, 23-24). Esta categorización nos sirve para destacar que solamente la música ligera contacta con las personas cotidianamente. Así, cabe preguntarse hasta qué punto la música por sí misma es esencial en nuestras vidas. ¿No acaso la música ligera se ha separado ya de toda reflexión profunda y personal que nos permita cambiar de parecer respecto a un evento relevante? Parece, más bien, que esta música es usada como decoración del ambiente cotidiano y no como un momento de escucha atenta. Lo evasivo predomina sobre lo reflexivo. Por ello, la musicalización teatral debe ir más lejos y crear reflexiones sonoras alrededor de la puesta en escena. Es triste cuando se le escucha como mera decoración en la antesala, entrada de público o fondo de escena.

Por otro lado, con todo lo visto anteriormente, habría que coincidir en que el camino para el reconocimiento de los aspectos profundos del sonido en nuestra vida

cotidiana requiere de una disposición intelectual y emotiva por parte de uno como oyente y musicalizador/a. De esta manera, se gestará una complicidad entre espectadoras/es y musicalizadoras/es en busca de encuentros que maticen la recepción de una o varias escenas desde lo sensual hasta lo intelectual, sin que haya barrera alguna. Solo así se producirá una compaginación completa en el evento teatral entre las dos partes que conforman dicho evento: creadoras/es y espectadoras/es.

Por último, en este aspecto de la musicalización, cabe destacar que un avance relativamente reciente en el mundo teatral, es que ya se puede prescindir de intérpretes musicales gracias a la llegada de la música concreta y la música electrónica. De tal manera, en ausencia de un humano que interpretara la música, se podía generar una suerte de relación directa —más bien mediada por máquinas— entre sonido y espectadores. Tal situación provocó la formación de convenciones que permitieron “al espectador construir realidades y espacios imaginarios ubicados fuera del campo visual de la boca del escenario (López "Chas" 2011, 56)”. Esto tiene relación con la cuestión de pensar que el original de una pieza es la grabación y no la interpretación en vivo. Por ende, esta reciente concepción musical no es ajena al teatro, y si bien se puede rastrear desde que Wagner ocultó a la orquesta en el foso, llega al grado de una ausencia de intérprete hasta que una computadora fue capaz de reproducir las pistas de una puesta en escena. La construcción de espacios imaginarios ubicados fuera del campo visual no es lo único generado por esta situación. También se posibilita la “pintura musical” en el escenario. ¿A qué me refiero? Bien, si se imagina una escena en una gama cromática de grises, la presencia ulterior y no concreta de una pieza musical otorga, con su modulación tímbrica y espacial (dependiendo del lugar donde estén colocadas las bocinas), una visualización

afectada de aquello presente en escena. No necesariamente se requiere remitir a algo externo al campo visual. Puede ser simultáneo y complementario al mismo gracias a las correlaciones entre los elementos de la puesta en escena que, en su interpretación, otorguen una función específica para la musicalización teatral<sup>23</sup>.

Para concluir, se vieron varios puntos. Entre ellos están: la constante replicación de melodías y productos sonoros que nos infantilizan en la escucha; el uso desmedido de *hits* y el bombardeo sonoro en nuestro cotidiano que nos aleja de nuestra voz interior, de manera que produce una percepción del silencio como espacio de castigo; el uso de sonidos y timbres para reafirmar actitudes de subordinación al sistema social en pugna; la ausencia de relación directa entre la gente y la música popular, así como la música clásica para dar paso, en todo caso, a un uso decorativo de la música en nuestro cotidiano; y, finalmente, la relación “directa” entre música y espectadores que permite darle diferentes usos a la musicalización teatral de una obra dramática.

### **2.1.2 La sonoridad en el teatro: elemento inevitable de la puesta en escena**

Bien claro está que la sonoridad en una puesta en escena es inevitable, ya sea por los pasos, las voces, los roces de las prendas o cualquier otro motivo. En este sentido, se debe recordar que el sonido nos coloca en un devenir porque nos adelanta a lugares en los que no estamos (recuérdese el ejemplo del humano en la selva con la amenaza de un animal cercano). Por dicha razón, el mismo sonido establece con fluidez espacios fuera del campo visual de la escena, o incluso antecede estados emotivos en una escena sin que ocurra la acción que, en realidad, colocaría al espectador en tal estado. Saber que el sonido está ligado al pensamiento, al devenir, a lo que está adelante y lejos, es una

---

<sup>23</sup> Véase 2.2.2.

cualidad determinante para la musicalización teatral. Muestra una potencia que los otros elementos en escena no tienen en sí mismos (tal vez la iluminación teatral sí). Adelantarse al presente de la escena conlleva posibilidades que no deben perderse de vista para un desarrollo matizado de la acción dramática y su consecuente evolución emotiva en los arcos de los distintos personajes.

Por otra parte (que a pesar de hablar de discursos políticos es práctica para los fines de la manipulación emocional<sup>24</sup>), hace mucho tiempo se decía que Cayo Sempronio Graco era acompañado en sus discursos por un flautista que se colocaba cerca de él para ayudarlo a mantener la tensión de las palabras, o moderarlas. Mencionado recurso impactaba directamente en el público para que lo dicho tuviese un mayor grado de persuasión (Andrés 2008, 474). Aunque también se hablaba de una segunda versión del hecho donde el flautista se ocultaba entre la audiencia. ¿Acaso no la simple posición del intérprete puede cambiar por completo la sensación de la sonoridad? Estar al frente propiciaría el sentido crítico propuesto por Brecht, mientras que ocultarse entre la audiencia sería más cercano a “la pintura musical” del escenario o ambientación emotiva de las escenas. Por lo tanto, la ubicación espacial del sonido, o música, remitirá a un discurso emocional e iconoclasta (recuérdese lo visto con respecto a la música electrónica *under*) que reafirma conscientemente ciertos aspectos generales de la puesta en escena. Por poner un ejemplo, si la obra desea crear una consciencia crítica del gesto social, no será una opción acertada colocar al intérprete en una posición donde sea invisible para el público. Esto produciría la sensación de una emoción ulterior (divina si se quiere) que abarca por completo al espectador, y aún peor, si está compuesta para resaltar lo emocional sobre lo intelectual, toda intención de postura crítica se deshará en ese

---

<sup>24</sup> Véase 2.4.1.

instante. Aunque sería un gran acierto para una obra que desea conmover a los espectadores sin piedad alguna, apuntando solamente a sus pasiones. Todo es cuestión de contextos. Por ello, el ejemplo del *Hamlet*, de Wajda cobra importancia de nuevo, puesto que la decisión de diseño sonoro fue espacial y si no hubiese estado la bocina debajo de las butacas, no existiría la creación de ese personaje fantasmagórico que aconteció ahí. En conclusión, siempre debe pensarse en la colocación de las bocinas y romper la tan conocida decisión de colocarlas al frente.

Ahora, en términos arquitectónicos, la sonoridad teatral fue modificada por Wagner al colocar a la orquesta en el foso del *Festspielhaus* de Bayreuth. Ahí tuvo un acierto incalculable para la posteridad en términos técnicos, pues tal decisión fue la potencia imaginativa que invisibilizó la música para volverla una evocación de algo que no puede observarse tangiblemente: algo interior que necesita ser expresado más allá de la imagen visual. De esta manera, sirve de poco que el sonido (considerado como un impulso ulterior a la puesta en escena) se dirija al escenario, puede que incluso distraiga a los actores en su ejecución si no está correctamente ligado con la situación en escena. Es decir, si en un momento suena una melodía que quiere adecuar el estado emotivo del público con la escena, a quien esté sobre el escenario no le será de gran ayuda oír eso, puesto que incluso puede decirse que la pieza realiza el trabajo emocional de ellos en ese instante. Por tanto, conviene más que un actor actúe contrario a la música porque la mayor parte de las personas estarán en sintonía con la melodía: de poco servirá que se sume la actriz o el actor a dicho movimiento en el mismo sentido. La musicalización teatral si bien sí está cohesionada con lo que sucede en escena, más que nada afectará sobre la/el director/a y el público. De ahí que la acústica musical sea más para los

espectadores que para los actores. Los primeros son quienes necesariamente tienen que conmoverse de una u otra manera, comprender cuanto se pueda y emocionarse con cuanto se desee. Los segundos son parte de una maquinaria que busca, en resumidas cuentas, establecer un espacio-tiempo otro, ajeno al cotidiano.

En atención a la fusión entre sonidos y formas, cabe destacar que en el espacio la duración es expresada por el movimiento que surge de la sucesión de diversas formas, y en el tiempo, el espacio surge de la sucesión de sonidos con duraciones distintas que dictan la extensión del movimiento. Como resultado, el sonido dicta la extensión temporal del movimiento. Esto es clave porque la musicalización es como el corsé del tiempo que tiene el espacio para desarrollarse en escena. A cambio, el espacio puede presentar la sucesión que desee, libremente, de cualesquiera que sean sus formas. Pero todo esto es posible gracias a lo que queda en medio como un hilo que posibilita la tensión entre ambos polos: el movimiento. Finalmente, la movilidad es el principio de convergencia entre los diversos elementos de una obra teatral. Por ello, una musicalización teatral debe tener claridad de los límites temporales que le impone al espacio a través del sonido. Así, sucederá en función de los movimientos presentados por cada elemento de la puesta en escena y podrá modificarlos (ralentizarlos, acelerarlos, pausarlos...) con libertad para correlacionarse directamente con el espacio.

Por este último postulado, la musicalización teatral no funge en beneficio de la música *per se*. En sí su origen está en la música, pero es una disciplina que funciona adentro del campo teatral. Por eso mismo, el sonido es parte del universo teatral y se recurre al mismo como a la luz, escenografía, vestuario o cualquier otro elemento. La finalidad de una musicalización teatral es necesariamente extra-musical y adquiere una

lectura ajena al sonido en sí mismo. Se percibe en conjunto con todo aquello presentado en escena. Un sonido en el teatro puede cobrar significado por una acción, movimiento, mirada, cambio de luz o gesto que coexista con el mismo (o que lo anteceda). Toda su razón de existencia está sujeta a una decisión teatral: o suma a las necesidades de la puesta en escena o es descartado (Baliero 2016, 21). A saber, la musicalización teatral es parte del tiempo —sino el mismo tiempo— del espacio en una puesta en escena.

Para abreviar, en este apartado se definió que la musicalización teatral permite desarrollar la emotividad de una puesta en escena debido a su capacidad de colocar al público en el devenir; también se habló de la necesidad de adecuar la ubicación espacial de las fuentes sonoras en beneficio del discurso o tema abarcado en la obra teatral; se aclaró porqué el orden sonoro va más dirigido al público que a la obra teatral cuando su existencia es definida como un ente ulterior; y, finalmente, se dijo que la musicalización teatral, mediada por el movimiento, forma parte de una puesta en escena y es percibida a partir de sus correlaciones con los otros elementos de la misma.

### **2.1.3 El silencio como elemento sonoro indispensable**

Como se mencionó hace poco, el silencio es indispensable en términos de musicalización. Por eso, aclararé que la música en el teatro sobra. Un hecho teatral existe y se sostiene sin necesidad de un apoyo sonoro consciente, mucho menos musical. Así, se debe pensar musicalmente al silencio para resaltar “los sonidos circundantes provocados por los actores e incluso por el público (Baliero 2016, 30)”. El silencio es una acentuación del sonido que vendrá a continuación —o que le antecedió—, así como de los sonidos ambientales producidos de manera orgánica por la presencia de cuerpos, objetos u otros.

Es decir, es un elemento que existe para enmarcar y privilegiar unos sonidos por encima de otros. Permite ubicar en términos de relevancia aquello que debe escucharse y aquello que no. Sin silencio, la música es un sonido (o ruido) más en el ambiente.

En otro orden de ideas, aclararé que para John Cage la palabra “música” se consideraba sagrada y reservada a los instrumentos de los siglos XVIII y XIX. En contraparte propone la sustitución por el término “organización del sonido”, con lo cual cualquier sonido puede volverse música. El silencio es uno de esos sonidos. Aunque, ¿existe el silencio o es una convención? Cabe la duda cuando su existencia se resalta a partir de la modificación del significado de una palabra. Además, cuando se trata de teatro, prácticamente todo en escena es susceptible de ser una convención. De tal manera, se debe buscar la convención del silencio en los momentos adecuados para generar así una guía sonora que privilegie momentos, *leitmotifs*, acciones o situaciones por encima de otros que pueden considerarse secundarios respecto a la acción dramática.

Por tal razón es posible “la pintura musical” en el escenario. ¿O no un silencio reinante en medio de una escena donde se muestra un dolor inimaginable para uno, tiene mayor impacto después de una agitación musical en escenas anteriores? Para aclarar, pondré un ejemplo que Meyerhold menciona. Él describe una escena donde una madre camina como cualquiera caminaría en la calle, en silencio, después de que su hijo ha muerto (Meyerhold y Braun 2016, 64). El silencio, en este caso, evoca aquel dolor inexpresable en palabras, llantos, gestos sintéticos. Simboliza un dolor incalculable a partir de la ausencia de sonido en beneficio de la acción dramática de una obra. De la misma manera, podría haberse colocado una pieza musical de acompañamiento, pero me pregunto: ¿hay alguna pieza musical que pueda, en términos emotivos, estar al nivel de

un dolor como ese? Al menos yo no la imagino. El silencio es la música que sale a flote en dichas situaciones y uno debe estar al tanto de esos momentos cuando musicaliza, pues suelen ser memorables para los espectadores. De igual manera, para que ese silencio destaque, el manejo del ritmo en escenas anteriores pudo tener un tempo más rápido, o pudo haber una presencia constante de sonidos. Como resultado, el silencio de esa escena particular sería violentamente perceptible (como la muerte de un hijo) y apuntalaría la emoción de dicho personaje.

Respecto a esto último, al no estar evocado, el silencio se materializa de manera más unívoca gracias a que no existe traducción alguna. Se puede escuchar absolutamente cualquier cosa si no se emula ni reproduce a partir de referentes de la realidad. Si no existe el sonido del trino de unos pájaros en la mañana, los espectadores lo imaginarán a su manera sin pensar que suena falso o algo similar. Es decir, el silencio tiene un poder de materialización más amplio que la música materializada debido a que se encuentra en plena potencia sonora. No cabe duda que el silencio requiere un mayor ejercicio imaginativo por parte del espectador dentro del marco de una obra teatral. Es un agente indispensable para el teatro porque coloca en el espacio el “dolor inexpresable de la madre” sin necesidad de emular absolutamente nada, sino colocar las condiciones necesarias para llevar a dicha imagen o significado. Esa es una de las potencias indispensables del silencio en escena.

Para finalizar, se vio aquí que el silencio enmarca y privilegia los sonidos para darle relevancia a la escucha de unos sobre otros. De esta manera, se vuelve una guía de la percepción auditiva de los espectadores, misma que está directamente relacionada con la acción dramática de la puesta en escena. Además, permite simbolizar emociones

intraducibles con palabras, así como las materializa unívocamente utilizando la imaginación del público gracias a que es la potencia misma de la acción sonora y, como tal, enmarca la interpretación del sonido a lo largo de la narrativa teatral.

## **2.2 La música y los otros elementos de una puesta en escena**

Ahora bien, si se consideran las obras de teatro como un organismo vivo, se comprende que la jerarquía de los elementos escénicos no es estática y, por ende, varía según cada puesta en escena. Es decir, lo que a continuación se escribe, no debe ser entendido como una forma de jerarquizar la música (algo que sí hizo Appia al colocar a la música como el propulsor rector de cualquier puesta en escena, pues la comprendía como el espíritu de la misma) sobre los demás elementos, sino de comprender las maneras en que puede organizar su expresividad, inteligibilidad e ininteligibilidad correlacionada con estos mismos. Pero para complejizar y asentar adecuadamente la idea de la relación entre elementos, cabe destacar —desde los principios de la psicología Gestalt— que el todo de una puesta en escena no es la suma de sus partes y ya, sino algo distinto a esa suma. La relación entre las partes y el todo significa la unicidad del hecho teatral. Con esta idea, analizo la musicalización dentro de un sistema de abordajes en el cual forma parte del todo que es la puesta en escena. De dicha manera, debe verse siempre como un elemento en correlación directa con otros medios expresivos.

### **2.2.1 La música como un elemento de la puesta en escena**

A partir de la última aseveración hay tres puntos de vista que conciernen al trato de la musicalización teatral como un elemento escénico: descubrir lo que se quiere decir con

ella a la par de lo que ella por sí misma ya dice; valorar —al momento de observar la puesta en escena como tal— qué parte de ella coexiste con el mundo planteado por la obra y qué parte no; y ver en ella el discurso que la/el musicalizador/a tiene respecto a la totalidad de la puesta en escena.

Con lo anterior en mente, aclararé que la música solo puede ser animada por la puesta en escena; no puede existir, en sentido estricto, en el texto. Como resultado, las relaciones concretas de la música en el teatro se encuentran en todo objeto y sujeto sobre el escenario que forme parte del mundo diegético de la obra. Es indispensable recalcar esto para no cometer el error de aislar el sonido, colocarlo en escena y volverlo un distractor —en vez de un complemento— de la acción dramática. Así, del texto teatral solo se puede adquirir una guía primera para el desarrollo de la musicalización que siempre se modificará en cuanto toque el escenario real. Lo que regirá las modificaciones, establecimientos, funciones, temáticas y discursos de la organización sonora será lo que está en escena. P. ej., una actriz diferente a la que imaginó la/el musicalizador/a puede cambiar por completo su concepción musical, no solamente por su voz, sino también porque la imagen que le presta su rostro detona en él/ella cierta gama cromática visual que puede ser análoga a una selección tímbrica diferente de la planeada con base en el texto. En otras palabras, el texto es una guía importante para el análisis y concepción de la musicalización teatral, pero quien rige las decisiones es el escenario.

Para continuar con el tema, hay una relación importante entre actor, implantación (los elementos físicos de la escena) y música. En ese sentido, todo aquello que no es tocado por el actor se somete a las condiciones impuestas por el entorno, y adquiere expresividad o movimiento gracias al mismo. Habrá que recordar la potencia de la

música para hacer vivir los vacíos en escena. De tal manera, al ser la música un espacio latente, esta tiene una libertad de movimiento que se transmite fácilmente a los objetos a partir del movimiento interno provocado en los espectadores, así como de las correlaciones que existen en una escena con otro elemento teatral. A saber, puede haber un balón de baloncesto en medio del escenario, inerte e inmóvil, mientras se da un *fade out* de luces contrapuesto con una pieza musical interpretada con percusiones. Si se imagina eso, aunque no se mueva el objeto, la percepción del movimiento de la luz en conjunto con el sonido, anima el vacío de la escena. Si a eso se le suma que la escena anterior fue el asesinato de un joven basquetbolista, la luz y el sonido se combinan para sostener dicha conmoción en los espectadores.

El espacio en la música es inherente a ella y viceversa, por lo que nos encontramos frente a una paradoja: el espacio teatral limita la creación musical, pero a su vez, esta es —y está latente en— el espacio. Con ella, el espacio adquiere una movilidad imposible de adquirir con otro elemento. Le otorga una posibilidad de modificación constante sin necesidad de que exista una maquinaria digna de ingeniería teatral que sorprenda a todos con su movimiento mecánico. La musicalización teatral es un elemento que está en el punto medio entre el espacio y el tiempo de la escena, puesto que altera la percepción de ambos aspectos dependiendo del objetivo que cumpla y de sus particularidades. De este modo, el sonido es un elemento que debe contemplar todo el equipo creativo para correlacionarse con él de manera ingeniosa. A fin de cuentas, al ser el medio entre lo espacial y lo temporal, no existe área escénica que no pueda correlacionarse con él y provocar convenciones teatrales que maravillen al público.

En otro orden de ideas, si la musicalización es excesivamente compleja, los espectadores pueden perder la acción de la escena y enfocarse más bien en el mero aspecto auditivo. Si se tratase de un concierto no habría queja alguna, pero al ser teatro (canónico) no puede suceder. El espectáculo y la musicalización deben corresponderse en niveles de complejidad para no verse abrumados entre sí. Debe haber reciprocidad para construir un discurso total en el que la organización del sonido y todas las otras disciplinas se relacionen entre sí, y no solamente en sumas o restas, sino en relaciones que produzcan el todo de la puesta en escena. Debe existir una coherencia estética que unifique y no permita que los espectadores sientan que la música tiene un papel de mera acompañante. Aquí cabe destacar, una vez más, que la musicalización teatral es programática o no es. Esto porque siempre implica una relación directa, desde su origen, con elementos extra-musicales. Por ello, el uso de un lenguaje ajeno a la música no suma musicalidad, sino a la imagen provocada por la correlación entre organización sonora y otros elementos. El punto no es que la musicalización teatral sea muy musical, al contrario, debe ser muy teatral para producir conmociones, ligadas al campo dramático, en los espectadores.

La abstracción musical suma a la concreción escénica y viceversa. Por eso mismo, el movimiento es un traductor ideal para la debida relación e integración de la musicalización con los otros elementos de la escena. ¿Y para qué es necesario un eje unificador como el movimiento? Para posibilitar que en esa integración existan “complejas e innovadoras metáforas que conmuevan y subviertan el imaginario de los espectadores”. De esta manera, “la metáfora surge a partir de la tensión generada por la confrontación de elementos (López "Chas" 2011, 57).” Así, el meollo de una

musicalización teatral deriva en provocar metáforas a partir de un entramado de tensiones y distensiones entre los sonidos y los diversos elementos que integran una puesta en escena. De esa confluencia entre tensiones surgen las convenciones a tratar en una puesta en escena, y se debe tener bien claro que mientras más explícitas sean, menos complejidad tendrán. Eso es justamente lo que se debe dejar de hacer en la práctica escénica, así como la razón por la cual estructuro el sistema que se verá adelante.

Como conclusión, surge un postulado primordial de la tesis: toda musicalización teatral debe apostar, en beneficio de la obra, por la conformación de metáforas que susciten —desde sus tensiones y distensiones— en los espectadores una revelación de lo acontecido en escena. Tal postulado sucede en el entendido que la música no puede agregar nada al teatro cuando no se trata de sonido, pues para eso están las otras áreas de creación escénica.

### **2.2.2 Relaciones entre los elementos de la puesta en escena y la música**

Como base de este apartado está la correlación entre los elementos de la puesta en escena y la organización sonora. En dicha correlación, cada área de trabajo descubre sus límites para conocer así sus correspondientes capacidades. Estos límites son los puntos donde ambos elementos entran en contacto para coordinar las posibilidades de creación derivadas de tal conjunción. La relación que la música tiene con los otros elementos de la puesta en escena es de beneficio y reconocimiento mutuo para llegar a un fin único marcado por la obra dramática. De esta manera, en la relación recíproca de los elementos a partir de sus limitaciones y capacidades, se genera un apoyo de los unos a los otros en beneficio de un bien común: la totalidad de la puesta en escena.

Dicho eso, la primer relación se encuentra entre la música y el escenario como tal. Las piezas musicales pueden volverse el suelo del escenario para que este deje su inmovilidad atrás y obtenga un flujo en su superficie a partir de las sonoridades fuera del panorama visible. Por ello, en vista de que esto sea posible, la música debe de escucharse desde un lugar donde no se ubique su origen, pues al imposibilitar la observación de la misma, los espectadores omiten su espacialidad visual. Así, la audición tiene terreno para desarrollar sobre el escenario una superficie emotiva fluida. En este sentido, la música se adjudica la función de movilizar el espacio escénico desde sus relaciones invisibles o ulteriores. Dicho de otro modo, en esta implicación la música es el flujo a través del cual se conectan y relacionan los diversos elementos de la escena en términos de espacio.

Contrapuesto a eso, está la relación producida entre música y espectadores. Un ejemplo evidente, se encuentra en los conciertos de música donde los oyentes pueden salir y entrar al auditorio cuando lo deseen, propiciando una relación de escucha sensual donde no existe separación alguna entre el cotidiano y lo extra-cotidiano. Aunque en una obra teatral canónica, esto no funciona de la misma manera, puesto que ahí el cuerpo de los asistentes no se encuentra bailando, o de pie siquiera. En cambio, en el caso del teatro lo que se plantea es una relación de escucha emotiva o intelectual. Generalmente los asistentes se encuentran sentados, a oscuras, con la vista al frente, atentos a lo que sucede arriba del escenario. Por lo tanto, la relación entre música y espectadores en el teatro dramático suele dar un foco particular a lo que suena. Se tiene en claro la premisa “todo significa”, de modo que si uno se pierde un instante puede no comprender lo que sucede en escena. Al menos hipotéticamente.

Aunque hay un detalle curioso en este caso. A pesar de colocar a los espectadores en un espacio oscuro para poner total atención a la puesta en escena, durante las representaciones suele darse una relación entre la música y los espectadores basada en la escucha sensual, distraída, evasiva. Ni la oscuridad ni el movimiento corporal limitado importan tanto como para evitar a momentos la fuga mental de los espectadores. Parece que hoy en día se ha transportado al teatro la relación entre asistentes de un concierto pop y su respectiva música. Evidentemente, casi siempre sucede de manera inconsciente porque rara vez nos relacionamos de otra manera con la música.

Por lo tanto, se abren dos posibilidades de relación entre la música en escena y el espectador. Primero, una basada en la escucha emotiva, intelectual y atenta. A saber, aquella que exige plena atención auditiva respecto al evento teatral, puesto que idealmente cada elemento ahí dispuesto tiene un significado relevante para la totalidad de la obra. Segundo, una basada en la escucha sensual y distraída, pero implícita. Es decir, la que permite una fuga mental del espectador respecto a lo sucedido en escena.

Ahora bien, en cuanto a la música relacionada con la voz de los actores, Federico Irazábal explica que el sonido tiene una capacidad de evocación muy potente, donde las ausencias se hacen presentes. P. ej., si se escucha una grabación de una persona querida, esa persona se hará presente donde sea que uno escuche el audio. No importa dónde ni cuándo sea. Por eso mismo, la voz es la máxima evocación de presencia, y no una mera emoción (Irazábal 2011, 65-66). Con esta concepción, un/a musicalizador/a puede partir de escuchar las obras en voz de los actores para comenzar sus procesos de musicalización, en vez de empezar con la lectura del texto. Finalmente, los actores son quienes de antemano le dan un tono, una especie de sonoridad primera a la obra sobre la

cual se musicaliza. Si se está de acuerdo o no con ese procedimiento, es cosa del capítulo siguiente, pero por ahora lo destacable es la necesidad de hacer dialogar la música con las voces de los actores. Una no puede estar por encima de la otra, es decir, llevarse el foco cuando la puesta en escena no lo exige. De igual manera, se debe concientizar que no se musicalizará igual para la melifluidad en el habla cotidiana del colombiano, argentino, chileno, mexicano, etc. Esto porque tal vez a una musicalidad del lenguaje le vendrá mejor, en una escena específica, una canción de banda, cumbia, o una pieza atonal (teniendo en cuenta los códigos músico-culturales desplegados en cada territorio, así como la forma en que estos generan una polución o contaminación sonora en su respectivo espacio). El territorio influye, y aunque una de las tantas claves sea usar la música escénica como símbolo, se debe ser consciente de que cada música-símbolo afectará de una manera específica al espectador y actor según su territorialidad. Por ende, la música y su relación con el lenguaje cotidiano del territorio donde sucede la puesta en escena, es recíproca. Es decir, tanto la musicalización influye en la decodificación simbólica del espectador respecto a una escena, como el territorio y sus códigos músico-culturales influyen en la selección de piezas musicales para la obra.

Otra posibilidad de relación entre la música y los otros elementos de la puesta en escena, sucede en el caso de las obras dirigidas por Claudio Valdés Kuri. Él las concibe como sinfonías donde sus elementos son parte de una gran partitura, con sus diversos movimientos (Valdés Kuri 2011, 71). Esto es visible en *Triple concierto*, donde la manera en que sucede un concurso musical de piano se relaciona con la puesta en escena como si fuese su propia estructura. Es decir, le otorga al teatro una estructura con la cual puede desarrollar su narrativa y arco dramático. En otras palabras, la música también

ofrece estructuras para la concatenación de eventos. P. ej., si se piensa en una sinfonía, entonces la obra teatral deberá elaborar su planteamiento del tema, su consecuente desarrollo en tres o cuatro movimientos para llegar finalmente a su resolución. Claro está, dicha estructura debe llevarse a los términos del teatro para ser aplicable. Tal vez, si no se desarrolla el drama en movimientos, puede hacerlo en actos, pero tomando en cuenta la evolución del tema en distintas variaciones formales de la narrativa. Así —o con cualquier otra analogía que pueda realizarse adecuadamente entre estructura teatral y musical—, se logrará implicar a la música como estructura de una puesta en escena.

Por otro lado, la relación entre música e iluminación es un tema por sí solo de tesis. Pero por ahora, cabe destacar algunos puntos relevantes. Primero, en la oscuridad uno percibe más sonidos que en un espacio muy iluminado. Por ejemplo, cuando uno escucha música con atención suele cerrar los ojos, y cuando uno lee, se suele apagar o bajar el volumen de la música. El sonido interfiere en el proceso de pensamiento y visión, así como la luz y los objetos interfieren en la audición y el habla. Por tanto, la primera relación que surge entre musicalización e iluminación teatral es que la oscuridad exige intimidad sonora. En ella, los gritos o un volumen alto son contradictorios, generan un conflicto —que puede, o no, ser innecesario— entre elementos. Así, la segunda relación que conlleva lo mencionado, es aquella que establece interferencias tanto de lo auditivo en lo visual, como de lo visual en lo auditivo. Estas interferencias pueden ser armónicas o conflictivas, dependiendo de las necesidades de la puesta en escena. Lo importante es que se gesten desde una cuestión inherente a la relación entre ambos elementos escénicos. Además, podrían ser utilizadas en favor de un abordaje de la musicalización narrativo, temático, discursivo, pero sobre todo, desde la imagen.

Mas no queda ahí. En el teatro, “la oscuridad absoluta es sólo un poco más fácil que el silencio total”. Pues si alguien no abre un paquete de papitas a media escena, “puede que alguien se acomode en la silla o butaca”, y es que generalmente los teatros están dispuestos para una oscuridad total, pero no para un silencio total. Además, no se suelen considerar los ruidos generados por las luminarias, mismos que terminan por ser distractores empedernidos del misterio teatral (Baliero 2016, 41). Dado lo cual, la tercera relación entre música y luz sucede en el plano técnico de la arquitectura teatral. Indudablemente ciertos ruidos constantes, ya sean del exterior o interior del recinto, no permiten el silencio total que a momentos sería útil para propiciar la atención total a los detalles sonoros en una puesta en escena. Ahí, las luminarias y sus sistemas llevan la ventaja técnica sobre las maquinarias y los sistemas de acústica. Por esa misma razón, hay que estar atentos al sonido provocado por el uso de máquinas, u otros elementos, para que no incida negativamente en la organización sonora de la puesta en escena.

El último punto de relación entre iluminación y musicalización sucede en el marco de una retórica generada a partir de las coincidencias entre timbre y luz. Estos dos aspectos pueden enmarcar y significar, mucho más efectivamente que la palabra, el mundo emocional e incorpóreo de una escena. Así, se propicia una correlación entre luz y sonido, misma que produce diferentes estructuras respecto a la percepción de tiempo y espacio en una obra. Entre las intensidades de la luz y el sonido —desde lo tímbrico— se genera un elemento lumínico-sonoro indivisible que, cuando trabaja en equipo, guía emotivamente a los espectadores sin resistencias. Finalmente, solo si hay luz y sonido puede existir una puesta en escena. De otra manera, ¿cómo sería posible asistir a ella? El sonido y la luz crean espacios que expresan las dinámicas de relación requeridas por una

u otra escena. En conjunto hacen prácticamente lo que sea si logran crear un equipo sólido e indivisible, donde iluminación y sonido sean un mismo elemento, y no dos elementos en disputa por la atención del público.

En otro orden de ideas, la relación entre música y espacio escénico es básica puesto que, finalmente, el límite de la musicalización teatral es el propio teatro. Por ende, toda musicalización debe ser cuidadosa en no salirse del espacio planteado (es decir, del teatro como tal) si no es necesario. Hay que recordar que el sonido es espacio y de igual manera lo ocupa y resalta. P. ej., si la fuente sonora se encuentra en un espacio contiguo o lejano al diegético, la percepción del espacio en el espectador se agranda. Dado lo cual, música y espacio se limitan en términos de extensión. En particular, quien se ve afectado en cuanto a su tamaño es el espacio escénico debido a que la música puede ser incorpórea y no afectarse explícitamente en términos visuales. Como resultado, la música genera límites que expanden o reducen el espacio escénico sin usar otro medio que no sea el sonido. Esto permite crear diferentes convenciones teatrales sonoras que se ajusten a las necesidades de la escena.

¿Pero qué sucede cuando el espacio teatral no es el ideal, cuando hay auditorios o foros mal contruidos, sin diseño arquitectónico adecuado y con materiales que no eran los adecuados, pero reemplazan la función de otros? En estos casos, la música más que crear, limitar y complementar al espacio, lucha con él para adaptarse sonoramente lo mejor posible, sin crear confusiones auditivas que imposibiliten la escucha atenta de diálogos, *tracks*, u otros. P. ej., algo que sucede en muchos espacios teatrales de la Ciudad de México es que el sonido reverbera hacia todas las direcciones (por el material, disposición, y otros aspectos, de las paredes), de manera que unas ondas chocan con

otras. Así, se mezclan y se vuelve difícil percibir las palabras o los detalles auditivos. Por lo tanto, la solución más veloz suele ser saturar el espacio con un volumen alto en los *tracks*, de manera que todos los espectadores escuchen (aunque sea difícil distinguir los detalles de las piezas), o por el contrario, bajar el volumen para causar la menor cantidad de ruido a costa de que los espectadores escuchen, además de la pieza, todos los sonidos detrás de escena que no deberían oírse (la patrulla que pasa afuera de la calle en ese instante, o sonidos similares). A pesar de que son errores arquitectónicos que pueden manipularse adecuadamente, no deben pasarse por alto nunca. Si estos errores en la reverberación del sonido no se toman en cuenta, se caerá en la normalización del ruido como si fuera la manera más adecuada de escuchar. No es así. Lo mejor será adecuar el espacio para que el sonido lo abarque completamente con la menor pérdida de detalle posible. Si es con un amplio presupuesto, qué mejor; si no es así, habrá que esforzarse para hacer lo mejor posible, cosa que visualmente suele hacerse, pero en términos sonoros rara vez uno encuentra ese esfuerzo.

Otro conflicto entre música y espacio es respecto a las obras de teatro callejero. En este caso, la potencia espacial de la organización sonora queda disminuida ante los incesantes ruidos de la calle. Es una lucha entre ambos, pero no con la posibilidad de aislamiento del espacio cotidiano que tienen incluso los espacios mal contruidos, sino con la necesidad de coexistir en un mismo lugar. En este sentido, la música puede generar un espacio privado incluso en medio de la calle, aunque debe abarcarlo no a través del ruido o juego de volumen (como todo lo otro a su alrededor), sino a través de la relación recíproca y constante con los diversos elementos del espacio a su alrededor. Es decir, debe crear un espacio particular que llame la atención de los transeúntes a partir de la

distinción musical del entorno en distintos niveles: tímbrico, armónico, melódico y rítmico. P. ej., si el timbre más común en la calle es el de las bocinas, no deben usarse, o si la melodía más común es la de los vendedores ambulantes, tampoco debe usarse. (O deben estar ahí, pero re-significadas.) El punto es que la música de las obras de teatro callejero no tiene que asumir el mismo juego de gritos, cláxones y ruidos por el simple hecho de estar ahí. Debe aprovechar esa ecología sonora y articular desde ahí un mundo otro que llame la atención —sin distracciones— del público.

Paralelamente, existe una relación entre música y escenografía, donde destaca una vez más que no suele prestarse la suficiente atención a la calidad del material de la construcción escenográfica en términos de sonido. Es importante entender que la escenografía puede ser un instrumento sonoro con el cual interpretar piezas u ordenar los sonidos propuestos en escena para guiar la percepción del espectador a un cierto estado emotivo o intelectual (Baliero 2016, 42). Incluso, esto puede ser aún más preciso y matizado que la composición musical (en el sentido canónico) para teatro. Crear musicalizaciones con los objetos que ya están en el teatro, es entender que la diégesis ahí gestada presta ya, por sí misma, un mundo de posibilidades sonoras. No es lo mismo componer una pieza musical con un piano afuera de escena, que con él adentro de la escena formando parte importante del ambiente y espacio diegético de la obra teatral. En cambio, si pasa de largo —cosa que usualmente sucede—, se puede caer en una saturación auditiva de la escena, debido a que todos los sonidos están al mismo volumen, volviendo eso una lucha por ver cuál sonido pondera sobre otro. ¿No será más viable que la/el escenógrafa/o contemple los silencios y sonoridades propiciados por su construcción escénica? ¡Cuántas posibilidades creativas otorgaría tal consciencia sonora! Podría

generarse una inmersión sonora, no solo visual, del espacio diegético inventado por la escenografía. Los actores podrían establecer espacios auditivos donde, por decir algo, el eco forme parte del contenido expresivo de un diálogo particular. En esta relación se encuentra todo un panorama de posibilidades teatrales a explorar y llevar lejos.

Finalmente, la última relación que trataré es aquella que sucede entre la música y las consecuencias que tiene según el contexto en el que es usada. En este sentido, un/a musicalizador/a debe plantearse qué es diegéticamente justificable y qué no. Esto depende de varios factores, pero en particular de si es factible que en la ficción un piano, p. ej., esté en la casa de un personaje o no. Con esto, es necesario —en función de una musicalización teatral asentada firmemente— observar y elegir qué informaciones de la narrativa permiten establecer convenciones de interpretación musical. Si en escena, la convención es que un personaje toca mal un instrumento, entonces la musicalización tiene que apostar por estructurarse a partir de una idea similar, y volver ese “fallo técnico” parte de la acción dramática de la obra. Esto le daría un giro narrativo a la obra si al final de esta, dicho personaje logra interpretar a la perfección una pieza. Tal giro en la trama afecta directamente la interpretación emotiva de los espectadores respecto al argumento general (cuestión más que importante para la musicalización). En sí, la relación entre música y contexto diegético es elemental para una buena estructura sonora.

Sin más, soy consciente de que aquí podrían caber muchas otras relaciones entre música y elementos de la puesta en escena, pero por ahora funcionan como un brevario de las diversas posibilidades de correlación que, en realidad, dependerán de las necesidades y posibilidades materiales de cada obra teatral. Es decir, lo relevante en este caso es ser capaz de interrogar a la puesta en escena y analizar qué relaciones diversas se

propician ahí con la musicalización teatral. De esta manera, se privilegiarán unas sobre otras para elaborar así un discurso musical dramático que impacte en la percepción general de los espectadores ante la obra.

### **2.3 Posibles finalidades para una musicalización teatral**

Hay distintas finalidades para una musicalización teatral debido a que esta es diferente en cada puesta en escena. Así, cada organización del sonido particular persigue una finalidad igualmente particular. Esta última, se expresa en la forma obtenida a partir del orden establecido de sonidos íntimamente correlacionados con los otros elementos de la obra.

Ahora bien, la primer finalidad evidente de la musicalización teatral es que puede expresar los recuerdos de un personaje, evocar su felicidad, dolores, o incluso la pérdida de los mismos. En este caso, si la organización sonora evoca la emotividad de un personaje, se prescinde del actor momentáneamente porque es posible conocer su expresión interior gracias a la musicalización. De esta manera podrá realizar otras acciones, como contraponerse a aquello expresado por la música —si la música es alegre, ella o él podrá mostrarse triste—; o podrá realizar una serie de gestos rítmicos y dancísticos en alusión a tal o cual hecho; o podrá actuar con completa naturalidad, sin entender aquello que sucede, pues es un bebé —a la manera de Castellucci o Lola Arias—; o podrá salir de escena y cambiarse de vestuario, mientras la iluminación o la escenografía se movilizan para cambiar el espacio dentro de la diégesis (esto fue mencionado por Claudia Romero en su entrevista: la música también cumple funciones meramente técnicas, como cubrir una transición). Mientras la música sostenga la

expresión interior de un personaje durante un momento, las posibilidades de acción para las otras áreas de trabajo del teatro variarán según cada escena y equipo de producción.

En otro aspecto, como se ha visto a inicios del capítulo anterior, la música es aquello que remite a lo inconsciente expresado de manera colectiva. Es considerada como algo proveniente del alma: incluso es el primer grito-símbolo del ser humano. Dado lo cual, es indiscutible que funciona como un símil dúctil para darle forma a todo lo abstracto —e invisible a los ojos— que se encuentre en una puesta en escena. La música expresa mejor que cualquier otro arte la movilidad interna del humano. No se debe olvidar que la música *es*, no *dice que es*. Por ende, la música es eso que moldea la/el musicalizador/a en un espacio teatral para presentar de manera directa el movimiento fluido de cuanto estado emotivo pueda suceder en escena. A saber, una finalidad de la musicalización teatral es expresar la emotividad interna de los personajes (sin mediaciones que distraigan su apreciación) para complejizar el arco dramático de la obra.

Para continuar con esta lógica, la música también presenta otra finalidad: animar el vacío, sin necesidad de que aquello animado esté vivo o tan siquiera se mueva. El movimiento que *es* —y aquí la clave, pues no representa tal movimiento, sino que lo *es*<sup>25</sup>— la música, motiva algo dentro de uno que permite un estado de comunión entre la mayor parte de los espectadores. No es necesario movernos de nuestros asientos: las

---

<sup>25</sup> Como lo demuestra un estudio en monos acerca de las neuronas espejo: *Taken together with other work on brain imaging that demonstrates a strong correlation between hearing musical sounds and performing motor actions, a good case can be made that our understanding of musical sound is, in neurological terms, a thoroughly embodied one. The notion that simply listening to music activates portions of the motor cortex is quite suggestive, but research on the mirror neuron system is still at a relatively early stage and the application of this research to human behavior remains a matter of considerable debate. This is all the more so with complex cultural practices such as those associated with music and dance [...] The best evidence that we have for a connection between sound sequences that are not tied to specific physical movements and neuronal activity comes from a set of brain-imaging studies by Steven Brown and his associates, which show a correlation between listening to periodic rhythms and the activation of portions of the motor cortex associated with dance movements.* (Zbikowski 2012, 157)

pistas colocadas en el momento preciso mueven por dentro nuestras pasiones. De esta manera, permite a cada uno la gestación de dicho movimiento en su interior hasta el exterior (bien puede ser en forma de una lágrima, una sonrisa, un incómodo reacomodo en el asiento, un comentario con el de al lado, u otros). El punto de unión con la puesta de escena sucede cuando esas expresiones están fincadas en aquello que sucede en el escenario y no en la música por sí sola. He ahí, como ya he mencionado algunas veces, una gran diferencia entre la música y la musicalización teatral: la música por sí misma tiene el poder de conmover a prácticamente cualquiera, pero la musicalización tiene que conmover —o hacer reflexionar, o lo que se desee— aquello que la puesta en escena como organismo vivo exige; debe expresar lo que otros elementos, en el momento preciso en que suena, no pueden. La musicalización no puede estar fuera de la estructura de una puesta en escena, pues permite que objetos inertes —ya sean de la escenografía, vestuario o utilería—, así como momentos de la narrativa que no logran sostenerse emotivamente por sí solos, cobren vida a través del movimiento interno que les presta sin necesidad de tocarlos directamente. Al contrario, logra esto gracias a que su energía está dirigida a los espectadores, quienes ven alterada su percepción de la escena teatral y conciben lo acontecido en escena de manera distinta.

En ese sentido, para que la musicalización teatral sea oída de la manera en que se busca, haré hincapié en la necesidad de usar el silencio a su favor. Es decir, el silencio limita las sonoridades de la musicalización para que sean interpretadas de manera más unívoca por los espectadores. Al generar una función concisa de la musicalización teatral para una obra, más limitada y asertiva será su ejecución, y más manejable será el silencio.

A saber, otra finalidad de la musicalización teatral es encaminar la interpretación del público respecto a los sonidos en escena a partir del uso del silencio a lo largo de la obra.

Otra función de la musicalización, por más obvia que sea, es teatralizar la sonoridad de la vida dentro de una diégesis producida por las diversas correlaciones que se dan en una puesta en escena. En otras palabras, la organización del sonido también es ficción, y aporta de esta manera mayor solidez a la verosimilitud de la puesta en escena. Adecuar la musicalización a un sentido ficcional para darle un segundo tratamiento simbólico, metafórico o retórico que aporte a la teatralización de tal o cual escena, es parte esencial de sus finalidades y debe tenerse en cuenta en todo momento para no romper el pacto ficcional con el público cuando no se desea tal cosa.

Mas Jon Whitmore categoriza el uso de la música y efectos de sonido para la escena en cuatro grupos. Primero, en aquellos que son efectos de enmarcado, donde el sonido o la música definen el contexto en el que se presenta la obra. Segundo, en efectos de subrayado, mismos que determinan una atmósfera específica para tal o cual escena. (Cabe destacar que estos suelen estar dirigidos al espectador, es decir, los personajes de la diégesis no son conscientes de dichas atmósferas sonoras.) El tercer grupo son las transiciones sonoras, en las que se vinculan escenas, acciones, eventos, personajes o cambios de estados emotivos durante la puesta en escena. Dentro de este grupo, hay un tipo de transición que me parece relevante: la presentación de personaje. Para aclarar qué es este tipo de transición, el ejemplo del *Fausto* de Alfred Radok, producido por Svoboda, puede ayudar. En dicha obra, un mismo actor interpretaba al sirviente de Fausto y a Mefistófeles, cuestión que requería una transición visible para que el público comprendiese el cambio de personaje. De tal manera, la solución fue que las pisadas del

serviente provocaban un eco, mientras que las pisadas de Mefistófeles no provocaban sonido alguno. Finalmente, el cuarto grupo es el de los sonidos usados como pies (*cues*) de entrada. Aquí hay tres categorías: música requerida por el dramaturgo, efectos de espacio (timbre de puerta, balazos), y ambientaciones, que abarcan un periodo de tiempo largo a través de un elemento sonoro para crear una atmósfera (Whitmore 2011, 49-50).

En consecuencia, en las cuatro categorías pueden observarse distintas finalidades de la musicalización teatral. Primero, que enmarca el contexto —tanto de clases como de tiempo o cualquier otra índole— de una obra dramática. Segundo, que permite crear atmósferas emotivas específicas para ciertas escenas y guiar así al público hacia una interpretación emotiva. Tercero, que realiza distintas transiciones (de acción, tiempo, eventos, personajes) según las necesidades de la escena. Y cuarto, que funge como pie de entrada para distintas situaciones en la acción dramática.

En conclusión, la musicalización teatral tiene diversas finalidades dependiendo de su organización sonora correlacionada con los otros elementos teatrales. Entre dichas finalidades están: transmitir la emotividad interna de un personaje, cubrir transiciones técnicas de otros elementos de la obra, animar objetos inertes del escenario, encaminar la interpretación emotiva del público a partir del silencio, teatralizar la sonoridad de las ficciones presentadas en escena, enmarcar los contextos de las obras, ambientar escenas desde una base emocional, realizar transiciones y dar pie a otras situaciones dramáticas.

#### **2.4 Los distintos niveles de la musicalización**

Una vez especificado el contexto musical, las relaciones de la música con los otros elementos del teatro, su implicación como un elemento de la escena, y algunas de sus

finalidades, por fin llego a la clave teórica de mi trabajo en esta tesis: la estructuración de un sistema de abordajes para la musicalización teatral en seis niveles. Con esto, pretendo complejizar dicho trabajo y observar los planos en los que se pueden crear distintas organizaciones sonoras en función de las necesidades de la escena.

Esta estructura está en niveles de abordaje que van desde el efectismo hasta lo dramático, los cuales funcionarán tanto para observar una puesta en escena y analizar su musicalización, como para crear una musicalización adecuada a la obra. Así, se ejercitará la reflexión crítica con parámetros de análisis claros que impulsen la complejización de los estándares de musicalización teatral en la práctica, a través de la teoría.

Para ello, primero se debe recordar que el texto hablado es inevitablemente procesado a través de la lógica. Al contrario, la música, los sonidos aleatorios o circunstanciales, pasan por encima de la lógica para llegar directamente a la emoción. Esto los vuelve, me atrevo a decir, el elemento escénico más contundente y directo que se pueda encontrar en una puesta en escena —al menos en términos de conmoción emocional—. Pero no por ello accionan independientemente a lo que sucede sobre el escenario como totalidad. La musicalización teatral es parte del lenguaje complejo que significa el evento vivo del teatro. Debido a ello, si un elemento de otra área falla, la musicalización hará lo mismo, y si ella falla, la obra igual. De tal modo, hay que entender que, se elija el abordaje que se elija para una creación teatral, la/el musicalizador/a debe estar al tanto de las decisiones tomadas en otras áreas. Cualquiera de ellas puede afectar directamente la percepción sonora de los espectadores y provocar altibajos no deseados en la recepción auditiva de la puesta en escena.

Por último, antes de empezar con los niveles de abordaje, aclaro que es imposible la inexistencia de una significación auditiva, pues incluso los sonidos incidentales en una obra sin diálogos, música o efectos de sonido, contribuyen al significado de la experiencia —como distractores— de dicho evento. Por consecuencia, el sonido es un elemento que se puede manipular desde muchas aristas en una puesta en escena, y como tal, es posible también combinar sus significaciones en beneficio de cualquiera de los abordajes tratados a continuación. Dicho esto, los abordajes son un tanto generales y pretenden abarcar significados sonoros (de periodos históricos, localización territorial, nacionalidad, circunstancias socioeconómicas, condiciones meteorológicas, estados de ánimos, transiciones, etc.) a partir de sus relaciones con otras áreas creativas del teatro, pero ponderando sobre todo la acción dramática y el progreso narrativo de las obras en su sentido canónico. Esto, repito, es porque facilita la tarea de organizar los planos en beneficio de estructurar un sistema memorizable y que pueda ejercerse analíticamente en la práctica como espectador o creador escénico. De esta manera, la especificidad de mi sistematización es general y excluyente para que pueda después modificarse y ser tratada con las debidas especificidades de cualquier expresión teatral. Así, es tan solo la primera piedra que se lanza y espera ser modificada en la tan diversa práctica escénica observable hoy día.

#### **2.4.1 La musicalización abordada desde la manipulación y el efectismo**

Antes que nada, cabe destacar el significado de manipulación aquí trabajado, mismo que se encuentra en la tercera acepción otorgada por la RAE: “Intervenir con medios hábiles y, a veces, arteros, en la política, en el mercado, en la información, etc., con distorsión de

la verdad o la justicia y al servicio de intereses particulares”<sup>26</sup>. Aclarado eso, ahondaré en los respectivos postulados de la musicalización abordada desde la manipulación.

**Primer postulado:** La musicalización abordada desde la manipulación no indaga en la necesidad del silencio como agente dramático dentro de la obra teatral. Olvida que la puestas en escena se bastan por sí mismas y no necesitan, en primera instancia, la inserción de pasajes musicales para conmover, embelesar o interesar a los espectadores.

En este sentido, primero destacaré que una obra “a secas” en el aspecto sonoro propicia una comprensión inteligible y racional de lo que ahí sucede sobre lo emotivo y conmovedor. Una obra donde el silencio está bien definido da rienda suelta a una reflexión crítica e intelectual de la trama de la obra, el carácter de los personajes u otros aspectos. ¿Por qué? Porque enfocaría, como espectadores, toda nuestra energía auditiva —energía de pensamiento— a detalles en la imagen escénica (el rostro del actor, el trabajo de iluminación, aspectos escenográficos, de vestuario, entre otros) que son imperceptibles cuando ciertas pasiones rigen nuestra emotividad interna. Es decir, el silencio agudiza la visión, y por lo mismo la observación de detalles.

Pero esto no es algo que la musicalización abordada desde la manipulación comprenda, al contrario, va directo a colocar pistas musicales para resolver estados emotivos inexistentes en la narrativa teatral. No pondera si la trama, temática, discurso o acción dramática, ofrecen al espectador aquella alusión emotiva que desea compartir. Por supuesto que la música tiene una incidencia directa sobre la emotividad humana y difícilmente fallará en su tarea, mas no se debe acudir a ella de buenas a primeras. Lo mejor siempre es indagar en qué otros elementos escénicos pueden cumplir dicha función

---

<sup>26</sup> Revisado el 18 de Agosto de 2020 en: <https://dle.rae.es/manipular>

(con el silencio como marco) para que así las emociones se maticen y, en dado caso que sí sea necesario el *track*, la música más bien ayude a la complejización de la emoción.

**Segundo postulado:** El uso de un volumen alto, injustificado dentro de la diégesis generada por la/el director/a, independiza la musicalización teatral, por lo que se vuelve una herramienta de manipulación psico-acústica contra los espectadores.

En vista de comprender que no se debe acceder desde el inicio a los beneficios de la música, ya que existe el riesgo de manipular al espectador para fines particulares que no logró otorgar la puesta en escena (y la/el musicalizador/a quiere obtener a como dé lugar), abordaré lo que sucedió con el uso del volumen en las radios. Una vez popularizada la radio, se comenzó la estandarización uniformada del sonido para evitar la recepción de pasajes extremadamente fuertes o tranquilos, los cuales resultaban desagradables o inaudibles. De tal manera, el volumen fue determinante en el éxito o fracaso de los discos. Aquello que sonara más fuerte captaba mayor interés en los oyentes. El punto era que no movieran el dial de la radio y pasaran más tiempo escuchando la estación. Así, músicos y productores comenzaron a emplear trucos psico-acústicos para que sus piezas sonaran “más fuerte” que otras.

Tal suceso viene a colación pues el volumen alto que domina el oído de un espectador es algo que sucede a menudo en las puestas en escena. Parece ser que inundar las butacas de sonidos fuertes da confianza al equipo creativo de una obra, los relaja (puesto que su trabajo de desarrollo dramático y emotivo se ve ampliamente reducido con el poder de la música aumentado a no sé cuántos decibeles) y magnifica aquello que acontece sobre el escenario. Muchas veces el truco funciona, ¿pero no es eso manipular? El oído distingue cuándo, y cuándo no, la obra pide que un sonido tenga un volumen alto.

Tal vez, si se genera la imagen de que un meteorito caerá sobre la tierra, sí sea adecuado un sonido reverberante, alto, que apenas permita distinguir la propia voz. Pero si lo que se quiere es ver cómo un personaje viaja de un país al otro entre aviones, traslados, trenes y demás (como en *Fractales*<sup>27</sup>), ¿es necesario que el volumen de una pieza musical (que además era un *hit* de The Killers) inunde las butacas? ¿Acaso las actrices no generaron por sí solas una dinámica de movimiento que aludió a ese hecho? ¿O es que el director tuvo miedo de que esa fuese una escena aburrida, sin ritmo, y colocó ese *hit* para entretener al público (del cual ya tenía el interés gracias al arco dramático de la obra)? Cuestiones como esta demuestran que si no somos críticos con nuestro hábitat sonoro urbano, nos parecerá justificable el uso desmedido del volumen para llamar la atención. He ahí el problema, puesto que dicho uso subvierte las cualidades de la música y las transforma en un acto de poder (individual y seguramente solo basado en el gusto) sobre el público. Gritar, sobreponer la voz propia a la de los otros sin escuchar, es la exigencia de atención más básica que puedo reconocer, ¿por qué musicalizar desde ese lugar?

Por si fuera poco, el uso de música a ese nivel de volumen (más si es un *hit*) da como resultado que lo recordado sea la pieza musical y no la escena teatral. Es decir, si se usa de ese modo, se corre el riesgo de que se sobreponga a la totalidad de la puesta en escena de manera “independentista”, rebelándose ante una organización dictada por la organicidad del suceso.

**Tercer postulado:** El uso de música no original para la puesta en escena o, en su defecto, de temas motivicos concisos y fácilmente memorizables, ocasiona que la musicalización teatral tenga una función similar a la de los *hits*: agradar a todo público.

---

<sup>27</sup> Dirigida por Adrián Vázquez, escrita por Alejandro Ricaño, y actuada por: Ana Lucía Ramírez, Estefanía Ahumada y Luna Beltrán. Presentada en el Foro Shakespeare en 2016.

Baliero explica que en el teatro hay una música invisible que actúa sobre el espacio y los objetos en escena, y no en sí misma. No existe como entidad propia, está adherida a los objetos, cuerpos y espacios. No tiene una fuente sonora como tal porque transmite un ambiente por medio de una textura o timbre sonoro (sin melodía alguna). Su escucha es inconsciente, pero estuvo ahí y afectó la percepción del público respecto a una escena específica. Al contrario, la música visible es la que se recuerda una vez terminada la obra, o que incluso distrae la atención del espectador en media función. Esta visibilidad atenta contra la totalidad de la puesta en escena si no se toma en cuenta el paralelismo discursivo y la confluencia de signos, discursos y elementos en escena.

De tal manera, mientras más melódica y temática sea la música, tendrá más puntos para ser independiente de la escena, puesto que se refiere a sí misma de manera continua y, más que colaborar, compite con los otros lenguajes del escenario. Igualmente, el uso de piezas famosas en una obra de teatro propicia que el espectador piense en referentes ajenos a la puesta teatral y no en aquellos que se gestan frente a él o ella.

Con esto en cuenta, queda claro que si la musicalización teatral es visible, probablemente sea por su desarrollo temático amplio (en el que se refiere a sí misma antes que a otros elementos) y porque fue tomada de contextos ajenos a la puesta en escena (como los *hits*) que no se originaron de manera extra-musical o programática. Consecuentemente, la manipulación residirá en que la música agrada al público y la pasará bien, aunque al finalizar la obra no recuerde nada del arco dramático de la misma.

**Cuarto postulado:** Toda música de situación que guíe la emotividad de los espectadores sin apoyo escénico, excepto ella misma y su directa conmoción emocional, propicia una musicalización manipuladora.

Quizá el ejemplo más claro de esto, aunque no sea teatro, se encuentra en el cine hollywoodense. Allí, cuando hay una cierta situación que motiva a los personajes a accionar, más que la narrativa, las piezas musicales emanan de la edición para expresar aquello que la/el guionista o la/el director/a quiso expresar. La tristeza, adrenalina, alegría o emoción son puestas en música, de manera que los actores se deslindan por completo de la emotividad y reaccionan a meros impulsos físicos. Se quedan en el plano de las tareas escénicas o, en todo caso, ilustran aquella emoción dada por la música. Evidentemente, este tipo de musicalización no ayuda a la creación de un mundo ficticio, orgánico y verosímil en escena, a menos que la intención sea basar la articulación de tal diégesis en tales gestualidades (ilustrativas) musicales y actorales.

Música que sea usada en una puesta en escena desde su mera expresividad emotiva, es música manipuladora. Funciona para subrayar momentos emocionales del personaje a través del cuál el espectador observa la historia; momentos donde se le dice al público —con el metatexto que llega a ser la música—: “llore aquí”, “ría aquí”, “sienta miedo aquí”. Por supuesto, hay que ser conscientes de la expresividad que tiene la música para guiar al espectador a lo largo del argumento de la puesta en escena; pero no hay que sostenerse de la música y ya. Es abusivo, por parte de los creativos, usar melodías y estructuras musicales mil veces probadas que harían llorar a cualquiera sin que la obra lo sostenga en sí misma.

**Quinto postulado:** La musicalización teatral abordada desde la manipulación fácilmente caerá en el “adorno” escénico, es decir, carecerá de injerencia real en la diégesis de la obra teatral.

Es común ver el uso de la música fuera del sistema de interacciones acontecidas en una puesta en escena. Esto, como ya es comprensible, no es beneficioso de ninguna manera para la estructura de las obras. Y el problema es que sucede cotidianamente, ya que, una vez más, da miedo la existencia de silencios plenos en una obra gracias al contexto sonoro que nos rodea. La música como recurso obligado, motivado por un miedo irracional e injustificado en escena, solo lleva a su uso desmedido con intenciones manipuladoras detrás del mismo. Por ello el valor de los silencios y la musicalidad del texto, cuerpos, luminarias y demás, debe ser la primera opción. Tratar que los objetos no musicales en sí mismos cobren musicalidad es lo que propiciará un uso medido y certero de la música en escena. Finalmente, el vicio más común en cuanto a la musicalización teatral, es el exceso. Así, es mejor apostar por sublevarse ante la independencia de la música y dejar que surja de los cuerpos, objetos o espacio mismo de la escena. De tal manera, la sonoridad organizada exigirá su lugar ahí donde sea necesaria y no donde quede sobrepuesta al escenario, posiblemente manipulando las emociones del público.

Ahora, respecto a *la musicalización abordada desde el efectismo*, el mismo se define en la segunda acepción de la RAE como: “efecto causado por un procedimiento o recurso empleado para impresionar fuertemente al ánimo”<sup>28</sup>. Dicho lo cual, desarrollaré sus postulados.

**Primer postulado:** Los efectos de sonido estratifican el ambiente sonoro de la obra teatral en beneficio de la acción dramática.

Al usar los diversos elementos disponibles para la manipulación de efectos de sonido —ritmo, intensidad, altura, tono, velocidad, forma—, se tiende a estratificar el ambiente sonoro en razón del análisis de la acción dramática. Es decir, ya no responden a

---

<sup>28</sup> Revisado el 18 de Agosto de 2020 en: <https://dle.rae.es/efectismo>

un uso literal. Por el contrario, integrados en una secuencia sonora crean un ambiente auditivo total que se correlaciona, a partir de sus matices, configuraciones y detalles, con los otros elementos significantes de la producción. Por ello, toda selección de efectos sonoros deberá responder a la necesidad e intención planteada por la/el director/a u obra en cuestión. Esto debido a que los efectos cambian por completo el tono de una obra o escena según la manipulación que se les de. A saber, si un efecto tiene un ritmo acelerado, no causará la misma impresión a si es lento, entrecortado, muy agudo, grave, etc. De esta manera, el uso de efectos de sonido para complejizar el desarrollo dramático de una puesta en escena es beneficioso cuando sus elementos son trabajados en directa correlación con el estado emotivo, tema o acción de la escena. Ser capaces de matizar dichos efectos, es ser capaces de matizar la acción dramática.

**Segundo postulado:** Los efectos de sonido, al modificarse, acentúan una cuestión precisa de la acción dramática.

Si se modifica cada sonido en cuanto a su ritmo, intensidad, altura, tono, velocidad o forma, se privilegia uno de estos elementos para destacar un punto preciso en la acción dramática. P. ej., la altura del sonido podrá privilegiar la atmósfera de miedo que rodea a los personajes en una determinada situación en escena (más allá de si la pieza tiene melodía o es pura textura).

En este sentido, la siguiente esquematización aclara las posibilidades de dichos efectos sonoros.

Los sonidos silenciosos implican reposo y tranquilidad. Los sonidos ondulantes (modulantes), que varían de tono o ritmo, sugieren un movimiento intencionado o insistente. Con sonidos intermitentes, el técnico alude a la indecisión, el desorden y la falta de liderazgo. Con sonidos que repentinamente aumentan de intensidad, se logra generar un sentido de clímax, agresividad y acción definida. Cuando el sonido aumenta gradualmente en intensidad, se crea una situación de suspenso o

la imagen de una progresión implacable. Los sonidos que súbitamente se desvanecen indican cobardía, miedo o derrota; aquellos que se desvanecen gradualmente evocan abatimiento o derrota temporal. Los sonidos que aumentan de volumen y se detienen súbitamente o continúan hasta un determinado nivel, crean la ilusión de oposición, conflicto y frustración. Los sonidos agudos determinan un estado de ánimo de alegre, mientras que los graves sugieren tristeza. (Ostwald 1973, 27, en: Whitmore 2011, 51)

Si bien esto parece reductivo, y sin duda es variable según las condiciones de cada escenificación, también es una guía que visibiliza las diversas impresiones generadas por el uso de efectos sonoros en el ambiente auditivo general. De tal manera, esto hace pensar a los efectos como un elemento protagónico dentro de la configuración de sentidos en una musicalización teatral. Son el elemento más particular desde el cual se crea significado y sentido sonoro en correlación con las otras áreas de una obra de teatro.

En conclusión, la musicalización abordada desde la manipulación omite el silencio y ocasiona una impresión anímica sin tomar en cuenta su correlación con la obra teatral. Paralelamente, la musicalización abordada desde el efectismo modifica los sonidos para generar impresiones sobre la/el espectador/a que, bien usadas, guían la sonoridad de la progresión dramática.

#### **2.4.2 La musicalización abordada desde la imagen**

Inicialmente, definiré el concepto de imagen que aquí trabajo. Para ello, hay que entender que la teoría de la Gestalt explica el aprendizaje a partir de captar un golpe de percepciones difusas que, poco a poco, como una espiral creciente, permiten diferenciar sus elementos en distintos planos. Estos, una vez comparados y contrastados, sacan a la luz atributos particulares de ese grupo de percepciones para culminar con la definición de una estructura significativa (Pickenhayn 2007, 11). Dicho en otras palabras, el ser humano organiza su información perceptiva no como la simple suma de sus partes, sino como una

configuración estructural. En este caso, lo percibido pasa de ser una mancha difusa a convertirse en escenas, personas u objetos. Así, la imagen la concibo como el resultado de ese ordenamiento perceptivo de manchas informes que llegan a tener una forma y estructura estable en escena. Ahora procedo a los postulados.

**Primer postulado:** La musicalización teatral abordada desde la imagen no se adapta a los otros elementos de la escena en orden sucesivo, sino simultáneo.

Primero debo retomar el tema del movimiento como principio unificador entre los elementos de la puesta en escena. Tengo en cuenta que lo abordado a continuación se basa en la cinematografía y que la yuxtaposición de imágenes es a partir del montaje cinematográfico. Por ello, aclararé los nexos técnicos y estructurales con el teatro.

Eisenstein explica que una primera yuxtaposición de imagen con imagen produce un matiz del sentir aludido. Una segunda, otro matiz. Y así, un matiz tras otro, surge la imagen total de aquella desesperación, traición, dolor o sentimiento. De la primera a la última yuxtaposición hay una sola imagen o estructura total (Eisenstein 1974, 34). Pero en el teatro uno no puede quedarse solo con el plano de lo visual, pues las otras áreas también se yuxtaponen y producen una imagen total (la musicalización no es excepción). Tanto lo visual, como lo sonoro o cualquier otro aspecto sensorial de una puesta en escena, es capaz de realizar dicho proceso. De tal manera, cuando se correlacionan las yuxtaposiciones —y sus respectivas estructuras— de cada área en escena, se produce la imagen total de una obra de teatro. Además, cabe destacar que esta yuxtaposición no es en un orden sucesivo e idealmente ordenado de forma lineal, sino que sucede de manera simultánea. Es decir, la imagen visual, olfativa y sonora conviven en un mismo instante adentro de una lógica narrativa y dramática que se vuelve el cauce interpretativo de dicha

mezcla. Por ello, la/el musicalizador/a debe ser precavido cuando concibe su organización sonora y contemplar —aunque sea de manera imaginaria— los diversos estímulos sensitivos que suceden a la par del sonido para adentrarse en la lógica simultánea de la vida que es el teatro.

**Segundo postulado:** La musicalización abordada desde la imagen debe trabajarse, en términos de composición, a partir de la primera imagen perceptiva hasta la última para crear así —junto con los otros elementos de la puesta en escena— una estructura total significativa.

Cada imagen perceptiva (sonora, visual, olfativa...) tiene su propio camino independiente que, idealmente, se sincronizará sin ser necesariamente consonante. El punto, más bien, es que la relación entre ellas sea composicional. Es decir, la relación entre movimiento visual —u otro— y auditivo puede ser paralela, contradictoria, complementaria, conflictiva o cualquier otra que establezca una relación en beneficio de la estructura total de la obra de teatro. Como consecuencia, entender las percepciones sensitivas como un todo es el factor que sintetiza la primera imagen con la última para arribar a una revelación final, ya sea como espectadores o creativos. En caso contrario, la totalidad de la imagen estará cercenada: carecerá de unificación y sentido de significado, semejando más bien un pastiche ordenado por la casualidad.

**Tercer postulado:** La musicalización teatral abordada desde la imagen visual encuentra su elemento similar y complementario en la iluminación teatral, de manera que el uno y el otro podrán suplir sus funciones en caso de ser necesario.

Si se considera la iluminación como el elemento principal que genera una imagen visual en el teatro —por el simple hecho de que sin luz no se ve nada—, se entiende que

la música es algo similar —puesto que sin sonido no se escucha nada—. A saber, iluminación y musicalización tienen procesos análogos con una fluidez y maleabilidad de acción incomparable con otras áreas del teatro más concretas (vestuario, utilería o escenografía). Dicha fluidez les permite recorrer los distintos niveles de la escena teatral sin dificultad. La luz y el sonido atraviesan los cuerpos u objetos, los rodean y afectan directamente. Además, lo hacen de manera invisible, sin que el espectador piense siquiera que existen las bocinas o luminarias teatrales. Por lo tanto, iluminación y musicalización teatral retoman su posición como elementos que expresan desde lo que son y no desde lo que representan: es más poderosa una pieza con movimiento triste y una luz con una sombra particular, que un sonido que simula el trino de los pájaros o una luz que simula el amanecer. Si a eso se le añade que las texturas modificadas a partir de la luz pueden compaginarse con movimientos sonoros simultáneos a dichas modificaciones, su gama de posibilidades expresivas es muy amplia. El mejor ejemplo para demostrar esto son los espectáculos lumínicos en conciertos musicales. Ahí, música y luz se unen en todo momento y afectan mutuamente sus desempeños.

La iluminación y musicalización teatral son elementos íntimamente complementarios que pueden suplir las funciones del otro sin mayor problema. Esto no se puede decir de otra pareja de elementos. Por supuesto, cualquiera puede suplir las funciones de cualquiera, pero no con la facilidad que se presenta en ellos dos. Es decir, un actor requeriría años de estudio dancístico para suplir la melifluidad de una pieza musical con su cuerpo. La iluminación de un teatro, en cambio, necesita una planeación precisa de sus *cues* para suplir dicha melifluidad. Los años de avance tecnológico en las luminarias permiten hacer en unas cuantas noches lo que un cuerpo haría en años.

**Cuarto postulado:** La iluminación suplirá a la musicalización —y viceversa— solo si la gestación de la obra teatral equilibra las funciones y efectos de ambas.

En el mismo afán de ligar lo lumínico con lo musical, es necesario que no se presenten simultáneamente de manera muy distanciada —en términos de expresión y sensación— porque si esto sucede su antagonismo puede ser tal, y tan centrado en un polo (auditivo o visual), que el ojo del público cederá al oído, o viceversa. Los espectadores tenderán a observar la obra con un sentido más agudizado que el otro (cosa que de por sí ya sucede porque es un hábito reforzar solamente un aspecto sensitivo en las puestas en escena) y se perderán de cuestiones estéticas, narrativas, dramáticas, temáticas o discursivas que requieren ser presentadas más allá de lo visual. Asimismo, la posibilidad de suplir funciones entre elementos no podría existir: los requerimientos para dicha suplencia serían una tarea titánica. Solo si las funciones de la iluminación (en el marco de una puesta en escena) están a la par, cualitativa y cuantitativamente, de las de la musicalización, su suplencia podrá suceder.

**Quinto postulado:** La musicalización gestual establece puntos de vista sociales acerca del contexto de la obra a partir de efectos previsibles sobre los espectadores, mismos que serán contradichos por la actuación.

Primero, para entender qué es el gesto, se debe desglosar la idea de que la música es tiempo, pero también espacio expresado en la gestualidad del cuerpo. En el ritmo, el sonido encuentra su movimiento corporal más atávico, ya que procesos biológicos cíclicos que nos dan la vida (la respiración, el pulso cardíaco...) son rítmicos y tienen sus propias cadencias que permiten realizar acciones cotidianas. En consecuencia, como el cuerpo se erige portador del germen musical, las emociones internas generadas por la

organización sonora repercuten en el espacio mediante el movimiento del cuerpo, es decir, el gesto. Así, este último da forma concreta a la abstracción sonora a través de una imagen visual. Mas los gestos no expresan directamente nuestra vida interior, sino que la matizan y juegan con ella a partir de diversas cuestiones corporales. Por decir algo, uno puede sufrir sentado durante horas un dolor de estómago, pero indicarlo gestualmente en un segundo al no poder ponerse en pie.

Ahora bien, la idea de Brecht respecto al *gestus* es que no se trata de gesticular o mover partes del cuerpo para subrayar o aclarar una palabra, estado anímico o situación. “Se trata de actitudes totales. Un lenguaje es gestual cuando se basa en el gesto, anuncia determinadas actitudes del que habla, y que este adopta frente a otras personas (Brecht 2004, 240).” De manera que el *gestus* termina por ser un modo de comportamiento humano entre dos o más sujetos, mismo que acarrea una actitud específica y permite observar la escena desde un punto de vista social.

Es entonces, que surge el término de música gestual. Dicho término no pretende innovar cuestiones técnicas, sino otorgar al espectador un punto de vista crítico respecto a su sociedad desde los diversos comportamientos humanos a través de la música. Dado lo cual, la música gestual es aquella imagen visual —estructurada sobre una percepción auditiva— plasmada en las actitudes totales de los actores en escena. P. ej., una pieza de cabaret remite a la imagen de varias bailarinas moviendo sus piernas semi-desnudas de un lado al otro, antes que a la melodía en sí. Parece algo vago, pero esa imagen visual constituida a partir de una sonoridad, permite indagar en los juicios de valor ejercidos sobre dichos cuerpos en un contexto específico. Si un/a musicalizador/a concientiza las posibilidades de la música gestual, buscará obtener efectos previsibles en los

espectadores (es decir, que expresen un juicio de valor socio-cultural sobre tal o cual personaje), con base en el flujo de la acción dramática. Así, en los personajes recaerán juicios de valor —ejercidos por el público—, con los cuales la actriz o actor podrá jugar y ofrecer otras capas de discurso. Por ello, la musicalización gestual exige que los actores estén constantemente en contradicción con las piezas sonoras para reformular la escala de valores sociales que traigan encima los espectadores al momento de la función.

**Sexto postulado:** La musicalización gestual se enfoca en la exposición social de las relaciones humanas, dejando de lado la estructura psicologista e individual, para que la/el musicalizador/a adopten posturas políticas respecto a la puesta en escena.

El principio musical de este postulado es que, al fijar la atención en el *gestus*, el músico puede adoptar una postura política. En ese sentido, hay una diferencia entre *gestus* básico y *gestus* social. El primero, es aquel que describe una versión condensada de la historia (Woyzeck compra un cuchillo para asesinar a su mujer); mientras que el segundo es el que permite sacar conclusiones acerca de un personaje o parte de la trama desde su contexto social (una seña de la MS-13). De esta manera, la música psicologista es relevada porque en ella el desarrollo emotivo va de un plano a otro con un dinamismo tal, que cae en el embelesamiento del público. Al ser introspectiva inspira en el oyente, de manera inmediata, su mismo estado de ánimo: no permite un juicio racional del temperamento de la escena en cuestión. En todo caso, la música psicologista funciona para evidenciar la falta de juicio crítico de algún personaje o grupo de personajes (p. ej., un grupo de personas que extasiadas se encaminan a la guerra en medio de cánticos). Así, la música gestual es contraria a la psicologista, pues su enfoque no está en el mundo interno del compositor o personaje del cual habla. Más bien, indaga en la exposición de

las relaciones sociales humanas, sus estigmas, clases sociales u otros aspectos. La música gestual media la presencia de un aspecto contextual en un personaje con el juicio de dicho aspecto realizado por otro personaje (diegético o extra-diegético) de manera que, matizado y trabajado desde un cierto discurso sonoro, adquiere una postura política clara.

**Séptimo postulado:** La musicalización abordada desde la imagen, cuando se muestra en forma de silencio y contemplación, permite observar el panorama de elecciones que tiene un personaje en un momento crucial de la trama.

El silencio provoca una suerte de espera que plantea un estado de incertidumbre en el que se escucha atentamente nuestra voz interna y todas las posibilidades que elucubra según la situación en que nos encontremos. La resolución de grandes conflictos sucede usualmente en medio del silencio porque este permite la contemplación de los actos realizados a lo largo de un cierto periodo de tiempo, mismos que desembocan en dicho punto crucial y piden ser solucionados. Es decir, si en una musicalización teatral se utiliza el silencio en medio de un punto álgido del arco dramático de un personaje, se facilita la empatía del espectador con este personaje, pues comprende intuitiva y sonoramente que se encuentra ante una decisión importante para el camino de la trama. Cambiará su “destino” y lo guiará por otro rumbo, seguramente uno que ya se había planteado anteriormente en la narrativa de la obra. Como consecuencia, no solo el personaje plantea sus posibilidades en silencio, sino que el público lo puede hacer con él: tiene invitación directa a hacerlo gracias a que ninguna barrera auditiva frena su introspección. Al contrario, el clavado al interior se canaliza con toda la sucesión de sonidos anterior a este punto álgido. Por tanto, se muestra aquí la fuerza del silencio como imagen contemplativa y reflexiva para momentos de alta tensión en el drama.

Para concluir este abordaje de la musicalización teatral, destaco una vez más que una idea escenográfica, de vestuario, utilería o iluminación actuando simultáneamente con una idea sonora, lleva al público a realizar vínculos inmediatos entre ellas. Lo que se huele, observa u oye está íntimamente relacionado en el hecho escénico, pues sus correlaciones producen la estructura sobre la cual se sostiene el organismo vivo de la obra. Por eso, la idea de concatenar simultáneamente las relaciones y eventualidades entre los cuatro sentidos básicos del ser humano y la audición, debe establecerse en términos de imagen total. No solamente porque esta totalidad surge por sí misma, sino también porque el propio concepto de imagen agrupa temporal y espacialmente las diversas percepciones en un solo cajón. La musicalización abordada desde la imagen es entonces aquella que plantea sus relaciones —desde la sensación abstracta e intuitiva— espacio-temporales con los otros sentidos predominantes de la puesta en escena. Es el oído encontrando su momento dentro de la simultaneidad de sucesos que traen consigo sensaciones táctiles, visuales, olfativas, e incluso gustativas.

### **2.4.3 La musicalización abordada desde lo narrativo**

Considero aquí la narrativa como la descripción de una historia o acontecimiento que se hace saber a otra persona. Por lo cual, la musicalización abordada desde lo narrativo permite conocer un acontecimiento (en sus partes o totalidad) de la trama de una puesta en escena. En otras palabras, la música complementa la comprensión de la trama de una obra teatral. Mencionado lo anterior, pasaré al desarrollo de sus respectivos postulados.

**Primer postulado:** La maleabilidad del tiempo en una narrativa teatral, estructurada a través de la musicalización teatral, debe anclarse en las necesidades diegéticas de la puesta en escena.

La música en su origen es un símbolo<sup>29</sup>, y como tal permite henchirse de significados diversos. Además, la música apunta al lugar donde las palabras no son suficientes para nombrar un estado emotivo. Consecuentemente, no debería sorprender el hecho de que la musicalización teatral moldea la percepción del tiempo en el interior de los espectadores. Pero, ¿tiene la libertad de transformar el tiempo a su gusto?

Respecto a ello, ha quedado claro que la expresión musical por sí misma no necesariamente obedece la naturaleza de la concatenación de eventos (como sí lo hace el teatro en un sentido canónico). Por lo tanto, si en la narración de la puesta en escena lo que prima es una articulación a partir de la concatenación de eventos para llegar a un clímax y respectivo desenlace, habría que cuestionarse qué principios le impone esta estructura climática y aristotélica a la musicalización de la obra en cuestión. Del otro lado, si lo que prima es una articulación desde lo poético-visual, puede que aquellos principios impuestos a la música dejen de ser relevantes, y encuentre así una disposición temporal más cercana a sus términos originales. De cualquier manera, el flujo del tiempo en una obra debe establecerse a partir de las necesidades diegéticas de la obra —y espectadores— para que el flujo temporal se rija por una organización del sonido perteneciente al sentido que propulsa las lógicas de la puesta en escena en cuestión.

**Segundo postulado:** La musicalización teatral debe ser simbólica para funcionar como un elemento guía de la trama de una puesta en escena.

---

<sup>29</sup> Véase 1.1.

Retomando el abordaje de la musicalización a partir del efectismo, se debe comprender que cuando se hace uso de efectos sonoros que refieren directamente a la naturaleza y al entorno, su significación es literal y compartida. En cambio, para la música sin letra, texturas o sonidos abstractos, es imposible que haya significados denotativos, cien por ciento exactos, compartidos por la audiencia. Es decir, la musicalización teatral puede ser denotativa o connotativa, pero la primera opción corresponde al efectismo, mientras que la segunda a lo narrativo. Con esto, queda claro que la música es una experiencia simbólico-emotiva: cada uno la percibe según su contexto cultural y educación musical previa (considerada como el resultado del entrenamiento y experiencia auditiva anteriores a uno). Así, se deduce que el significado otorgado por cada espectador a la musicalización teatral será más visceral que intelectual. De ahí la dificultad para aprehender la música como un lenguaje denotativo. Por lo tanto, las alusiones connotativas que puede provocar dentro de la diégesis de una obra, son equivalentes a la cantidad de espectadores en la sala. Cada alusión dramática musical se asentará en la trama de la obra, consciente de su interpretación múltiple (por individual).

En concordancia a lo referido anteriormente, las manifestaciones puramente sonoras o musicales, no contribuyen al entendimiento del público, pues su significado abstracto no genera un referente directo con el mundo material o imaginario de la diégesis. Cada sonido se percibe como un objeto en sí mismo que genera una diversidad de significados gracias a sus matices. Dado lo cual, peleará por la atención del público con los significados propios de la escena teatral. Así, por el lado opuesto, cuando una organización sonora cobra significado solamente en razón de su simbolismo, comunica al público un significado concreto y directamente relacionado con el marco de comprensión

propuesto por la narrativa teatral. Ocupa su lugar como elemento escénico. Por ello, la musicalización teatral debe ser simbólica para tener injerencia real sobre la trama.

Pero antes de finalizar, queda una cuestión pendiente. ¿Cómo se pueden crear símbolos en lo sonoro? Para responder esto, es importante recordar las asociaciones entre baile (o movimiento corporal) y música. Ahí, la música motiva una dinámica emocional interna a través de sonidos análogos a los movimientos del cuerpo. A saber, el símbolo musical surge gracias a la conexión entre patrones no lingüísticos de sonido y patrones de movimiento corporal (Zbikowski 2012, 160). Dicho eso, el tema quedó aclarado.

**Tercer postulado:** Una elaboración minuciosa de la musicalización teatral otorgará a la narrativa mayor verosimilitud ante los ojos del espectador.

Hay una manera de musicalizar las narrativas teatrales a partir de una sonorización asentada solamente en los sonidos provocados al interior del mundo diegético. Es decir, se pueden dejar de lado las piezas musicales para enfocarse plenamente en los sonidos que surgen del mundo ubicado sobre la escena. P. ej., se puede poner todo el esfuerzo en organizar de una manera específica el sonido de la escenografía y utilizaría que se desplaza, el sonido del choque entre cuerpos, o la respiración para resaltar detalles narrativos de la puesta en escena con una fidelidad a la imagen en su dimensión “realista/naturalista”. En cambio, si se quisiera ser fiel a la parte imaginativa y fantástica de la ficción, sería más adecuado usar piezas musicales. Así, realizar una sonorización tan verosímil enfoca la atención a los sonidos de la vida cotidiana. Y esto es algo magnífico porque pueden ser tan bellos como la música —entendida “a la clásica” y no como John Cage—. Además, resalta el innecesario y excesivo uso de música en tantas ficciones producidas actualmente para parchar defectos de la estructura narrativa.

En conclusión, una elaboración minuciosa de la sonorización de una ficción será más verosímil a los ojos del espectador. Por supuesto, no hay que olvidar que en toda obra hay una narrativa —es decir una organización progresiva— de los sonidos inevitables y cotidianos generados por los elementos en escena. Si bien esta surge inconscientemente, más vale trabajar con ella y concientizarla para que funja como una guía específica del discurso dado por la obra. Y, por supuesto, cualquier sonorización creada a partir de los movimientos y objetos en escena, podrá escucharse y conmover con el detalle sonoro gracias a la presencia del silencio. Sin este último, el realismo de una escena difícilmente será posible.

**Cuarto postulado:** La musicalización teatral, en sincronización con otros elementos de la puesta en escena, otorga un punto de vista peculiar (auditivo) acerca de una situación de la trama cuando elige un componente particular de la misma.

Se debe recordar que la sincronización entre elementos es indispensable para su unificación, mas no es la mera sincronización externa, sino la interna: aquella que sucede entre lo tangible y los distintos sonidos sobre el escenario. Así, la sincronización externa sucede simplemente por existir un impulso sensitivo con otro sonoro al mismo tiempo. En cambio, la interna sucede cuando la conexión existe debido a las necesidades expresivas de la puesta en escena, no por mera casualidad. A saber, la primera es casual, mientras que la segunda es intencionada y guiada por el tema o la trama de la obra.

En este camino de la sincronización interna, lo más común es buscar equivalentes sonoros (efectos) de la naturaleza o el ambiente. Esto cae en lo ilustrativo. En cambio, es más sólido en términos de composición cuando la música otorga una base temática correlacionada con los otros elementos no desde la generalidad de la trama, sino desde

una de sus particularidades. Es decir, colocar un *track* que remite a un aspecto general de la narrativa puede aportar atmósferas y estados emotivos impactantes, pero no estará en el plano de la especificidad escénica. Tiene más peso dramático si se centra en un aspecto particular (una acción específica, una decisión que cambia el rumbo de la trama, la forma de caminar de algún personaje, el movimiento del agua en una fuente). De esta manera, la sonoridad tendrá un enfoque que no podría obtener en ninguna otra obra: será irremplazable y única para esa ficción.

Igualmente, en la narrativa teatral hay puntos de sincronización ubicados dentro de una cadena de eventos, entre un instante sonoro y otro visual, olfativo, táctil, o incluso degustativo. P. ej., si en una obra sirven mezcal y lo ofrecen a los espectadores (puesto que diegéticamente se encuentran todos en una fiesta), puede ser que después de unos minutos —con lo que ese mezcal ocasiona sobre el público— suceda una escena de alto nivel de violencia (una violación en uno de los cuartos de la fiesta, por decir algo) acompañada por la pieza musical *I'm Still In Love With You*<sup>30</sup>. De tal manera, en los espectadores sucederá una sensación sincrónica (de varios tipos de estímulo) provocada por la ingesta de mezcal aunada a la escena violenta que presencian, en conjunto con una pieza musical que suena en la mayoría de las fiestas actuales como un “himno de amor”. Los estímulos perceptivos, engarzados sincrónicamente a lo largo de la trama, colocan al espectador en distintos puntos de vista para matizar los sucesos de la trama de una obra teatral. Lo auditivo no es la excepción.

**Quinto postulado:** Limitar espacialmente al sonido en escena permite matizar sonidos en beneficio del flujo de acciones de la trama.

---

<sup>30</sup> Sean Paul *Feat.* Sasha. “I’m Still In Love With You”. Track 1: 3’ 35’’ en: *I’m Still In Love With You* (7”). Sello: Atlantic. 2003.

Cualquier sonido en escena puede limitarse espacialmente para que no se extienda más allá de cierta zona. Así, los sonidos se alejan de su característica ambiental y ulterior para acercarse a aspectos más concretos que benefician su presencia teatral. Además, esta delimitación espacial del sonido no necesariamente tiene que estar fincada en una lógica de causa-consecuencia respecto a la diégesis y los objetos o sujetos encontrados en la misma, sino que puede suceder sin referentes de la misma y, más bien, estar impuestos por una decisión de musicalización que piense en los matices de la narrativa.

En este último sentido, si en el escenario se tiene una zona “muda” al fondo, mientras que al frente se tiene una zona audible, a la derecha una “de susurros” y a la izquierda otra “de canto”, las actrices y actores que transiten esos espacios sabrían la convención y la usarían en beneficio del arco dramático de la obra. Tal vez, a un personaje en un momento crítico de la trama le convendría estar en la zona “de susurros” porque encontró en el ensayo (o función) un punto de vista auditivo distinto al que hubiese pensado en primera instancia. Por ende, existiría un matiz sonoro que modifica la percepción del público ante su acción como personaje en una escena importante. Esto no es cualquier cosa, ya que moldea el desarrollo narrativo de las acciones.

En este aspecto, normalmente se piensa que, si una obra se desarrolla en determinada localidad, región o nación, la música debe ser propia de tal lugar para su respectiva ambientación. Pero en realidad, solo si el folklorismo es parte indispensable de la diégesis, es conveniente el empleo de música folklórica. De lo contrario, suele cosificarse la escena porque se nos olvida que la música popular solamente cobra validez si proviene de las relaciones sociales cotidianas en un territorio (o en nuestro caso,

diégesis). Si es forzada como identificación territorial, la escena caerá en una simplificación en la que tal vez no desea caer.

Si bien la música es una herramienta útil para la ambientación de una obra, habrá que llegar a estadios más complejos de su uso para saber si en verdad es ese el espacio que la obra requiere del sonido. En otras palabras, la musicalización teatral delimita el espacio escénico (teatral y diegético) y viceversa, y esto va más allá de tan solo ambientar, sino que también permite moldear sonoramente el desarrollo narrativo de las acciones en momentos cruciales de la trama.

**Sexto postulado:** Una musicalización teatral, si desea ser narrativa, debe apelar constantemente a la memoria del espectador para que este se vea afectado —emotiva o racionalmente— por los sonidos en ciertos puntos clave de la narrativa y unifique las sensaciones en una misma línea de pensamiento.

Al relacionar la música con la memoria personal o cultural, así como con los referentes populares, uno puede recordar historias donde los sonidos fueron relevantes. Por tanto, la memoria se vuelve un elemento a considerar dentro de la musicalización abordada desde lo narrativo, pues permite la relación y aglutinamiento de sucesos sonoros en una misma línea de pensamiento. Así, los sonidos usados desde el inicio de una obra teatral generarán una mayor sensación de unidad en la memoria si constantemente aparecen —modificados o no— en puntos clave de la narrativa. A saber, es adecuado usar la melodía y sus desarrollos temáticos a lo largo de la puesta en escena para establecer una mayor cohesión sonora en la recepción de la/el espectador/a. Menciono la melodía y no los otros elementos, puesto que esta tiene relación directa con

la elaboración de una guía sonora que unifica el estado emotivo de las piezas musicales. De tal manera, puede realizar lo mismo con una puesta en escena.

**Séptimo postulado:** La musicalización usará la narrativa como su sostén argumentativo para las decisiones sonoras que realice en la puesta en escena. Por esta misma razón, desde el origen de la obra se deberá considerar el abordaje narrativo de la musicalización a fin de correlacionarse con los otros hilos conductores de la obra.

Toda diégesis tiene antecedentes que no necesariamente están puestos en escena. Obviar tal material le quitaría a la/el musicalizador/a referentes, ideas y motivaciones de trabajo. Por eso, el sonido tendría que abogar por sustraer dichas características internas del mundo diegético. Y para no obviar también eso, tales características se descubren con un análisis narrativo o estructural de la obra en cuestión.

Como se puede imaginar, al analizar la narrativa de una obra teatral para su musicalización, uno observa que esta última puede dar antecedentes de un personaje, situación, o incluso de la acción dramática. Debido a ello, más que ser un fondo musical, la musicalización es texto. Es necesaria e inevitable su presencia en cierto momento de la trama. Si no está dicho sonido o pieza musical en una escena, esta última no sería la misma o tendría carencias en su desarrollo. La narrativa en una obra de teatro es acción, y lo mismo que acabo de decir respecto a la musicalización se puede decir de cualquier otro elemento de la puesta en escena. Así, el centro del problema es concebir al espectáculo teatral como un todo desde su origen y no como la simple suma de sus partes en el montaje. Por esta razón, la musicalización debe trabajarse y desarrollarse desde la primera concepción de la obra, o no cohesionará adecuadamente con los otros elementos para ser indispensable en la trama. A saber, la organización del sonido estará presente

desde el inicio hasta el final del proceso creativo. Dado lo cual, más vale que sea consciente su desarrollo para no caer en el uso decorativo de la misma.

**Octavo postulado:** La musicalización abordada desde lo narrativo ayuda en la constitución del carácter de un personaje —desde lo personal hasta lo social—, llegando incluso a la posibilidad de convertirse ella misma en un personaje de la puesta en escena.

Volvamos al apartado 1.5.1 donde abordo que la musicalización puede reflejar crisis sociales, personales y culturales. En este mismo sentido, se puede imaginar la entrada de un personaje acompañado por música clásica —que remite al valor de lo equilibrado (por ser parte de la educación canónica)— para mostrarle al espectador su bondad y lealtad. En cambio, si un personaje entra acompañado por un *free jazz* —que remite a los valores de lo bohemio, erótico, improvisado—, se muestra su “desequilibrio” y egoísmo. De esta manera, queda claro que la música suma al carácter de un personaje, especialmente cuando se consideran sus valores socioculturales agregados por la sociedad que, en nuestro caso, es el público.

Ahora, la idea se complejiza cuando se realiza una crítica social a dichos valores agregados, o se juega con ellos de manera inusual. P. ej., si un personaje, que es asesino en serie, en algún momento lo acompaña una pieza de música clásica, la percepción del público se trastornará y sabrá que no debe abordar al personaje desde un juicio moral simple. La música clásica le otorgaría al asesino un aspecto equilibrado y ordenado que contrastaría con los juicios morales ejercidos socialmente ante tales sujetos. En este caso la música contradice el carácter del personaje y logra darle luz por medio de sus sombras. Es decir, subvierte la percepción de los actos a través de un uso diferente de los valores agregados que tiene en la cultura donde es realizada la puesta en escena.

Por último, la musicalización teatral puede volverse un personaje en sí misma. Para esto, es útil la comprensión de los “ciclos de actuación” con sus tres etapas invariables: a) La intención, misma que es la asimilación intelectual de una tarea prescrita externamente, ya sea por el dramaturgo/a, director/a, o actor; b) La realización, que es el ciclo de lo volitivo, mimético, y de los reflejos —auditivos—; c) La reacción, que es la atenuación del reflejo voluntario, al tiempo que se prepara una nueva intención y, por ende, un nuevo ciclo de actuación (Meyerhold y Braun 2016, 246). Dicho ciclo, pensado para una actriz o actor es claro. Ahora, si por sujeto colocamos a la música y no al actor, puede funcionar de igual manera. Me explico. Un tema musical puede tener la intención de provocar un estímulo sobre otro personaje en una escena. Ya que fue pensado con ese objetivo, al momento de ejecutarse (con un intérprete o un botón) se relacionará directamente con el otro personaje. Así, finalmente, este último emitirá una reacción (igualmente directa) dirigida a la pieza musical. De esta manera, tal ciclo sucederá continuamente a lo largo de la obra y propiciará la creación de una musicalización teatral como personaje, con carácter definido, de la trama. Esta posibilidad es una estancia del sonido poco vista antes (tal vez jamás), donde inevitablemente tiene participación e injerencia directa sobre la acción dramática, pues sería un sujeto activo, con punto de vista y peso en las distintas situaciones de la trama.

Como conclusión, la musicalización abordada desde lo narrativo permite una mayor comprensión de aquellas situaciones o eventos que componen la trama de una puesta en escena. Desde la organización del sonido, en conjunto con el silencio, establece una mirada determinante y detallada respecto a escenas, situaciones, acciones, giros de

tuerca, ganchos, o cualquier otro elemento de la narrativa. Sin una musicalización adecuada, la trama puede resultar incomprensible, mientras busca ser todo lo contrario.

#### **2.4.4 La musicalización abordada desde lo temático**

Para empezar, tema es aquello tomado por materia de un discurso. Es decir, el asunto limitado y específico desarrollado a lo largo del argumento de una obra de teatro. Dicho esto, cabe aclarar que la musicalización teatral abordada desde lo temático tiene sus bases no solamente en la narrativa, el carácter de los personajes y los giros de tuerca de ambos, sino también en el tema —o punto de partida— que motiva el progreso de las líneas de acción en la narrativa. Así, procederé a desglosar los postulados de este abordaje.

**Primer postulado:** Si la reducción técnica en la composición musical llega hasta la creación de texturas sonoras, estas deben ser independientes de la acción inteligible de la obra teatral y señalar un punto de vista acerca del tema en cuestión, gracias a la modificación de la percepción temporal de la acción dramática.

En ese mismo sentido, lo primero es entender que la musicalización teatral temática debe ser independiente del sentido inteligible de la acción, es decir, del texto escrito. La música apunta a la colectividad creada desde lo innombrable, por lo tanto, en una obra teatral se podría provechar esta potencia y desarrollarla lo mejor posible. Así, la musicalización independiente de la acción inteligible es algo que caracteriza al melodrama, p. ej., cuando suena una canción explícitamente triste en una escena que tendría que serlo, pero que no tiene un elemento teatral además del sonido que apoye o complejice dicha emoción. Aunque, claro, los melodramas son un ejemplo extremo de musicalización temática, pues sus bases están en lo que ninguna otra área, mas que la

música, puede volver tangible. Dicho lo cual, la organización sonora se convierte en un ejercicio literal, y no poético, porque toda la emotividad reside solamente en ella, sin complejizarse con el apoyo de otras áreas de trabajo. La temática emotiva se simplifica.

En busca de la independencia musical respecto al sentido inteligible de la acción, debe comprenderse que eso no significa que sea ajena a las relaciones entre las diversas áreas de la puesta en escena. Al contrario, implica una reducción técnica en su composición porque se asume su sonoridad como una subordinada del espectáculo. ¿Y esto por qué? Porque la música le presta complejidades técnicas al evento teatral, a costa de reducirlas en lo musical. Si cualquiera de los elementos teatrales termina por ser técnicamente superior a los otros, se corre el riesgo de que la puesta en escena esté desequilibrada y sus parámetros de análisis se enfoquen a un solo elemento, desplazando a todos los otros que también generan el evento escénico.

Es así que las texturas musicales surgen como la mejor opción para un desarrollo musical independiente de lo inteligible, debido a que producen instantáneamente una atmósfera emotiva ligada no necesariamente a la narrativa, sino al punto de vista desde el cuál se trabaja la misma, o en su caso, al tema de la puesta en escena. Contemplado así, casi siempre este punto de vista temático residirá en la percepción temporal del tema a tratar (ya sea desde el arco dramático de un personaje o de los propios acontecimientos), pues como se ha visto antes, la música genera un tiempo ficcional propio a partir del movimiento. Con esto claro, un abordaje temático de la musicalización teatral otorga una ficcionalización temporal que sustenta la emotividad del tema sin expresarla directamente. Al contrario, alude y genera el ambiente propicio para que los espectadores

vivan ese tiempo diegético y comprendan sensitivamente el punto de vista que desea abordar la/el director/a o musicalizador/a respecto a la trama de la obra.

**Segundo postulado:** Una musicalización teatral abordada desde lo temático modificará la percepción temporal del argumento de la obra con base en el tema que rige la acción dramática.

Para empezar, el paso del tiempo en el teatro se encuentra en el ritmo de las acciones físicas concatenadas a lo largo de la obra. Aunque suele entenderse la creación de ritmo a partir de la rapidez con la cual acontecen una y otra acción, y peor aún, se sustenta la atención del público en esa rapidez. Como si la velocidad y la histeria fuesen el único modo de llamar la atención. Pero debo decir que eso no es más que la superficialidad del ritmo al superponer una imagen tras otra. La yuxtaposición de acciones por sí sola no otorga el ritmo a una puesta en escena, sino que este existe a pesar de ello y sale a la luz desde la profundidad de los acontecimientos: según sus causas, consecuencias o sentido en la trama.

Así, la forma en que fluye el tiempo en cada escena, ya sea de manera intensa o lenta, establece una presión temporal, a partir de la correlación entre los diversos elementos teatrales (y no su simple velocidad), que afecta a todos los involucrados en el evento teatral. En este sentido, el tema permite desglosar el tempo y ritmo de la obra. Con este lente, se visualiza la presión temporal que transcurre a través de la obra y modifica la percepción de las acciones acontecidas ahí arriba, pues también muestra la escritura de la/el director/a en una obra teatral, su filosofía de vida y discurso ante los temas planteados. P. ej., al leer una obra de teatro uno se imagina lo que sucede en medio de un cierto ambiente temporal. Hay obras más “pesadas” y otras más “ligeras”, no cabe duda

de ello. Pero no solamente depende de la fluidez con la cual está escrita, sino también de la sensibilidad exigida por la/el autor/a al momento de su lectura. Si este desea que el lector sienta la fatiga del calor, su presión temporal será una; en cambio, si desea que se perciba el tren de pensamiento del personaje sobre lo demás, será otra.

Como consecuencia, la presión del tiempo —diegética— generada desde la necesidad temática, determinará la comprensión narrativa de la obra. Por lo cual, el papel de la musicalización teatral temática será precisar la presión del tiempo que transcurre a través de las escenas para dar una percepción temporal específica ligada al punto de vista acerca del tema de la obra, y las sensaciones que el mismo desata sobre los espectadores.

**Tercer postulado:** Una musicalización teatral abordada desde lo temático debe contemplar la implantación de un ritmo en cada escena, a partir del movimiento de la misma y sus obstáculos, para guiar el punto de vista sonoro del público.

Además de la presión del tiempo ejercida en cada escena según las condiciones dramáticas de la obra —la cual existe por sí misma en el mundo diegético—, también la música es capaz de implantar un ritmo en la narrativa —de manera extra-diegética— y alterar la percepción temporal del público. Un ejemplo de esto, es una escena de persecución, para la cual casi siempre se compone música rápida basada en la velocidad (nuestro némesis temático) de los cuerpos. Pero habría que virar la mirada y más bien enfocarse en los obstáculos que deben superar esos cuerpos para no caer presos, o no perder a su presa. Así, la composición musical implantaría un ritmo a partir de los obstáculos temporales de cada situación (vallas, bancas, autos, o cualquier otro), y posibilitaría el acceso a la musicalidad de las escenas no desde la primera impresión de

movimiento recibido de ellas; sino desde la contemplación de los obstáculos, pausas y regresos —lo opuesto al movimiento—.

De esta manera, con el diálogo temporal entre movimiento y obstáculos, existe la posibilidad de crear un ritmo orgánico basado en el punto de vista que se desea privilegiar respecto a una escena específica. A saber, si en la escena de persecución el personaje con el cual empatiza el público es el perseguido, habría que amoldar el ritmo a la percepción de los obstáculos con la presión de tener a alguien atrás siguiendo sus pasos. Y lo mismo si es quien persigue. En conclusión, la musicalización guía el punto de vista de los espectadores no con la simple velocidad de las notas o el sonido, sino con el desarrollo musical del movimiento escénico y sus obstáculos en una situación específica.

**Cuarto postulado:** El subtexto temático de las escenas es materia prima para la complejidad del discurso rítmico que acaece sobre una puesta en escena.

El subtexto de una obra teatral se transporta en las formas, los gestos, el silencio, y solo puede comprenderse si externamente se observa una calma sobrepuesta a las emociones volcánicas. Así, el subtexto —que no corresponde a las palabras— puede verse en una escena donde dos personajes platican cuestiones “irrelevantes” (*Mi cena con André*, por ejemplo), pero terminan por definir la esencia profunda de su relación con gestos, poses, miradas y silencios. Esa gestualidad de la plática muestra el subtexto (carente de palabras inteligibles), y en vez de sustentarse en la existencia individual de cada personaje, se encuentra en la relación de ambos, con sus posibles modificaciones. Por esa misma razón, Meyerhold explicitó que las palabras no lo pueden decir todo y pedía que a lo largo de las obras hubiese un patrón de movimientos —que a su vez generase un discurso propio— para agudizar la observación del espectador (Meyerhold y

Braun 2016, 64). De tal manera, la audición de las palabras y la visibilidad del movimiento tienen líneas rítmicas independientes que pueden contradecirse y generar conflicto en beneficio del subtexto de la obra. Este último puede verse como el tema general que nunca se explicita, pero se hace presente a lo largo de la puesta en escena a partir de lo inaudible. Si una/o como musicalizador/a abstrae ese subtexto temático, puede elaborarlo musicalmente para después desarrollarlo de manera que se correlacione con los otros estímulos sensitivos de la obra. Así, complejizará el discurso rítmico que acaece sobre la temática, y podrá dialogar con lo inteligible y lo ininteligible de una acción dramática.

**Quinto postulado:** Identificar la independencia rítmica de los diversos elementos de una puesta en escena —desde lo material hasta lo sensitivo— permite diversificar el sonido a partir de un anclaje temático.

Lo primero a entender es que los actores y la música se correlacionan simultáneamente en una puesta en escena, pero eso no significa que dependan el uno del otro en todo momento. Al contrario, son independientes en sus líneas melódicas mas no en su estructura, y esta independencia, permite generar un tejido sonoro polifónico con la temática de la obra como base y marco de referencia. De esta manera, se produce una especie de situación donde la organización sonora, en conjunto con las acciones de los actores, puede tomar las riendas de la acción dramática en ciertos momentos que ningún otro elemento puede. Esto ya se había dicho respecto a la música por sí sola, pero es importante destacar aquí que su relación directa e independiente con la actuación, facilita su anclaje al tema de la obra debido a la necesidad —del teatro canónico— de un personaje que impulse la acción dramática.

En este sentido, el puente entre actores y música es la expresión interna creada a partir de los movimientos que producen y sus consecuentes obstáculos. Así, una pausa en el cuerpo del actor no significa una ausencia o cese del movimiento, sino, como en la música, la preservación de un elemento del movimiento. Por lo tanto, ya sea en acciones actorales o composiciones sonoras, la relevancia estará en el tipo de movimiento interno que desean expresar apoyándose entre sí. Es decir, si un personaje deja de moverse porque observa a la distancia algo enorme, un/a musicalizador/a debería cuestionarse cómo la música podría continuar elaborando la tensión de dicha imagen. El uno con la otra desarrollan una línea de tensión dramática basada en la expresión interna de la obra, misma que sostiene su flujo con la balanza de acciones sonoras o corporales, según exista la necesidad en escena. Además, las decisiones tomadas respecto a esta balanza solo pueden valorarse a partir del tema específico que guía la totalidad de la puesta en escena.

**Sexto postulado:** La musicalización abordada desde lo temático modifica la presión del tiempo que transcurre en cada escena a partir de la relación entre el tempo de la actuación —o cualquier otro elemento escénico— y el sonido.

La duración de una escena y una pieza musical se relativiza al momento de combinar ambas. La primera puede sentirse eterna o como un instante, puesto que la música modificará la percepción de su duración, o viceversa. Así, entre el ritmo del actor y la música surge un nuevo tiempo moldeado en beneficio de las sensaciones que desean producirse con la temática de la puesta en escena. Esta relación, que genera un nuevo tiempo diegético a partir de la relativización de sí mismo, permite replantear sus usos para encauzarlos hacia la complejidad del tema. Consecuentemente, la combinación de tempos entre las acciones físicas del actor —o cualquier otro elemento— y el sonido,

modifica la sensación del paso del tiempo en cada escena para moldear la presión temporal específica del tema desde otros ángulos, más allá del tiempo explícito que es la organización sonora. Esto es realizable con la música, ya que tiene la mayor cantidad de herramientas para hacer efectiva la alteración del tiempo mediante contrapuntos —valga la redundancia— puramente temporales. Con esto, su injerencia sobre la actuación, y cualquier otro elemento de la escena, modifica directamente la percepción del público respecto a sus movimientos en el espacio escénico, a saber: la presión temporal que ejercen sobre el espacio.

**Séptimo postulado:** En la musicalización abordada desde lo temático, los *leitmotifs* son el elemento más definido y particular cuando se desea desarrollar el tema de la puesta en escena a través de la organización sonora.

Hay que ser cuidadoso con los efectos, atmósferas o ambientes sonoros colocados aleatoriamente, pues pueden suplantar al discurso musical y destrozar la temática planteada en el mismo. Debido a ese riesgo, si se desea abordar temáticamente una musicalización habrá que recurrir a los temas musicales. Si hay frases musicales de tal índole, definidas de inicio a fin, con posibilidad de convertirse en un *leitmotiv*, lo más adecuado será colocarlas en puntos clave de la trama para que florezcan como subtexto y sumen a los matices del tema de la obra. Incluso, pueden trabajarse conscientemente con los actores para correlacionarlas con un tren de pensamiento, arco dramático, frase de una escena —tanto verbal como corporal—, u otros hechos (González 2011, 60). Pero para que dichas correlaciones estén dirigidas y no causen distracciones innecesarias, se debe usar el tema como guía. Esto es fácil, puesto que la repetición de motivos musicales establece límites melódicos particulares que dirigen la sonoridad del tema tratado en la

puesta en escena. De esta manera, los *leitmotivs* se convierten en el elemento particular más útil en términos de delimitación y desarrollo del tema con la organización sonora. Sin su constante repetición guiada, sería difícil aprehender el complemento sonoro del subtexto sensitivo y emocional de la obra.

**Octavo postulado:** En la musicalización abordada desde lo temático es indispensable realizar una selección de los timbres que se usarán en la puesta en escena para guiar la interpretación sonora de significados (del público) respecto al tema definido.

Todo objeto en escena ocupa espacio y hace ruido. Por lo tanto, un objeto evoca su sonido y su sonido evoca al objeto. De tal manera,

un taladro en escena ocupa físicamente más espacio que la reproducción de su sonido a través de un parlante, pero en su reproducción sonora la potencia y proyección van a depender de la decisión del sonidista o del director. La reconstrucción o la relación del sonido con el objeto que no está, ocupa mayor tiempo de asociación para el espectador que si el objeto estuviera presente. (Baliero 2016, 39)

Ahora bien, este juego de asociaciones puede verse temáticamente de dos modos. El primero es a partir del juego con los objetos enmudecidos en escena. Este puede beneficiar el desenvolvimiento de un punto de vista acerca del tema evocado con la ausencia de sonido en los objetos. A través de estos sonidos enmudecidos se puede crear una narrativa sonora, y no solo eso, sino que trascendiendo el plano argumental existe una alusión directa al tema particular de la obra. P. ej., si en escena se enmudecen todos los objetos que hacen feliz al personaje principal, ¿qué se quiere decir? ¿Qué puntos de vista generaría acerca de su estado anímico? ¿En qué momento podrían ser audibles? Si ese juego de enmudecer y dar sonido es ordenado para acentuar una metáfora particular de la escena, se resaltaría también el tema trabajado por la/el director/a o musicalizador/a con la mera presencia, o no, de sonidos y objetos.

El segundo es a partir de las asociaciones entre sonido y objeto que realizan los espectadores. En este caso, cuando se modifica la percepción del sonido en el espectador —se coloca el sonido de un taladro a una pluma de escribir—, también altera el significado y función otorgados al objeto —uno se pregunta si con un taladro se puede escribir un libro—. Con esta posibilidad, si se tiene un marco tímbrico definido a partir del tema, se puede hacer toda una serie de modificaciones en la percepción sonora del espectador para que el mundo auditivo de la obra remita constantemente a la atmósfera que proporciona el tema para tal o cual personaje en particular. Esto, como se ha visto, realiza convenciones sonoras con base en nada más y nada menos que la puesta en escena, cuestión que toda musicalización debería llegar a establecer en algún punto.

Si este juego de asociaciones entre objetos y sus sonidos permite tantas posibilidades, ¿por qué no animarse a tomar el riesgo de hacerlo? Además, enmarca sutilmente la experiencia sonora de los espectadores a partir del timbre: particulariza el detalle sonoro paralelamente al detalle temático de la obra, de manera que genera un vínculo no explícito y con injerencia directa sobre la vivencia (experiencia) del drama.

**Noveno postulado:** La musicalización abordada desde lo temático es el adverbio de las acciones escénicas.

La música en escena no solamente es verbo —como en el plano narrativo—, también funge como adverbio del hecho escénico para que resuene sensitiva y emocionalmente de maneras incontrolables sobre el espectador. A riesgo de sonar extremadamente sintético, en eso se resume la mayor parte de lo que he hablado en este apartado. La musicalización abordada desde lo temático adverbializa cada que puede las escenas. Es decir, modifica la percepción de las acciones escénicas para matizarlas desde

lo auditivo. Así, el público recibe una organización sonora específica que lo guía por un camino de interpretación definido acerca de lo observable sobre el escenario.

En conclusión, la musicalización abordada desde lo temático puede ser comprendida como aquella música usada en función del tema de la puesta en escena a partir de la estructura tanto de sí misma como de la obra. Otorgar un matiz rítmico, melódico, armónico o tímbrico a una obra desde la organización de los sonidos que se encuentran en ella misma, es útil si se realiza con base en el tema establecido por el equipo creativo. De esta manera, el sonido realmente podrá modificar la percepción temporal, objetual, e incluso espacial de distintas escenas para compartir las sensaciones internas del punto de vista que rige la comprensión de la puesta en escena. Todas las decisiones, en este abordaje, giran alrededor de la temática para encontrarle a la música un espacio en el que aporte al esquema general de la obra.

#### **2.4.5 La musicalización abordada desde lo discursivo**

Primero, aclararé que entiendo al discurso a partir de la quinta acepción de la RAE: “Razonamiento o exposición de cierta amplitud sobre algún tema, que se lee o pronuncia en público.”<sup>31</sup> Dicho esto, la musicalización abordada desde lo discursivo es aquella música que razona y expone, desde el punto de vista particular de la/el musicalizador/a, ideas sobre el tema de la puesta en escena. Así, continuaré con los postulados.

**Primer postulado:** Para que la musicalización sea un discurso que surge de la obra y no se impone a ella, debe estar argumentada en el tema de la puesta en escena.

Con eso en mente, se debe destacar que la música tiene una habilidad incomparable para simbolizar procesos dinámicos, más que para representar objetos o

---

<sup>31</sup> Revisado el 10 de Septiembre de 2020 en: <https://dle.rae.es/discurso>

relaciones (Zbikowski 2012, 159). Como resultado de ello, el discurso musical debe enfocarse primordialmente en la activación de procesos dinámicos a partir de símbolos sonoros. De esta manera, si toma como objeto de su razonamiento una relación entre dos personajes, difícilmente podrá darle un significado objetivo y concreto. En cambio, su razonamiento simbolizará las dinámicas acontecidas en la relación entre ambos personajes para hacer audible las sensaciones que ahí suceden y acentuar así la presencia de unos personajes o acciones de la trama. Así, el público sabrá —auditivamente, al menos— que son relevantes en el discurso de la puesta en escena.

Aunque, respecto a lo mencionado, hay un problema elemental para que la musicalización discursiva surja de la obra y no se imponga a ella. Este problema es que cualquier razonamiento realizado por la música acerca del tema general de una puesta en escena deberá ser externo —como todo razonamiento crítico—, pero justificado y argumentado con base en la propia temática desarrollada a lo largo de la trama. De no sustentarse el discurso musical en ello, se corre el riesgo de algo que ya he reiterado varias veces: que la música llame la atención indiscriminadamente causando que el espectador salga de la función, llegue a casa y recuerde las piezas musicales que sonaron, mas no la obra que sucedió frente a ella o él. No se debe olvidar que la música conmueve directamente sin pasar por el filtro de la razón. Por ello, si no se coloca en los lugares adecuados y correlacionada de una manera específica con los otros elementos, puede ser un arma de doble filo ante la finalidad de la puesta en escena.

**Segundo postulado:** El estilo discursivo de la musicalización teatral depende del origen interior o exterior del tema en la obra dramática.

Las palabras expresan ideas racionales, mientras que los sonidos musicales expresan ideas emotivas. Así, el tiempo en una puesta en escena se modifica directamente con los razonamientos que haga la musicalización alrededor del tema. P. ej., como se dijo en el apartado anterior, una pieza musical que influye de cierta manera a una escena para que se sienta más densa o ligera, es en sí misma una argumentación —que simboliza una cierta dinámica de movimiento particular— respecto al tema de la escena. Es decir, con esa alteración del tiempo, un/a musicalizador/a puede dar su punto de vista respecto a lo que sucede. No será lo mismo decir que una escena de asesinato transcurre veloz y alegremente, a si sucede densa y tristemente.

Por ello, es importante descubrir de dónde proviene el desenvolvimiento temático de la puesta en escena, ¿del interior o exterior del conflicto dramático? Si el tema proviene de lo primero, tiene más posibilidades de desarrollarse a través de la música, debido a que su mayor potencia se encuentra justamente en la expresión interna, inexpresable con palabras inteligibles. En cambio, si proviene de lo segundo (las condiciones sociales, políticas, culturales), entonces la música tendrá que limitarse estilísticamente a una temporalidad específica y generar razonamientos a partir de la composición e interpretación de ese momento histórico, y no de la simbolización de dinámicas en las relaciones entre personajes. En cada opción, la libertad de composición tendrá distintos puntos de partida, por ende, cada posibilidad dictará un discurso musical diferente. De cualquier modo, debemos concientizar que lo externo e interno dotan de estilo y, por tanto, discurso personal a la musicalización de una obra de teatro. Ya sea que la música apoye en descubrir la geografía, política o cultura de un espacio donde sucede

el drama, o a simbolizar las dinámicas de relación entre personajes, esta misma deberá cargar con la decisión y establecer un estilo particular desde dicho punto de partida.

**Cuarto postulado:** La musicalización abordada desde lo discursivo indudablemente proyectará y desarrollará un estilo particular de la organización sonora.

En caso de realizar un razonamiento musical acerca del movimiento interno o externo de una escena, se deben considerar las opciones de organización sonora que tiene la/el musicalizador/a. Por decir algo, no será lo mismo que organice el sonido a partir de repeticiones continuas de ciertos motivos temáticos sin desarrollar, a que lo organice desde la aplicación de distintas texturas para “pintar” las escenas de la obra. Cada elección —más y más específica conforme avance el proceso creativo y las charlas con el equipo o la escena misma— conllevará matices muy particulares y distintos del razonamiento elaborado musicalmente. De esta manera, la sutil concatenación de decisiones llevará a —por primera vez llego a este punto— presentar el estilo de musicalización de cada musicalizador/a. Es decir, las elecciones de organización sonora, basadas en el sinfín de posibilidades que existen, traen consigo el desarrollo de una estructura auditiva específica que impregna un estilo propio a la obra teatral en cuestión. Esto, sobre todo, muestra claramente el amplio abanico de caminos que puede tomar un/a musicalizador/a para enunciar sus razonamientos respecto al tema y trama de la obra. Si una/o quiere ejercer tal oficio, deberá acceder al plano discursivo para asentar un estilo propio. De otro modo, en el plano manipulativo o de la imagen, su individualidad será opacada por los preceptos que estos abordajes conllevan: no existirá una voz propia —y todo lo que eso conlleva— en el trabajo realizado. Esto sucede en cualquier arte u oficio, y como tal, la musicalización teatral no es la excepción.

**Quinto postulado:** El discurso de la musicalización teatral en conjunto con el de la obra en general existirán gracias a su mutua relación.

Como ya he dicho, se deben limitar las ideas musicales en favor de una lógica discursiva de la obra teatral como totalidad. Si un sonido, por más “buena idea” que sea, no convive con el mundo diegético en cuestión, más vale silenciarlo. De lo contrario, su presencia causará extrañeza, pues no es algo que esté fincado en la narrativa de la obra. Por esa razón, toda lógica discursiva de una musicalización teatral debe argumentarse a partir de la narrativa teatral (en sus intersticios, para ser más preciso), y además debe seleccionar su marco tímbrico a partir del respectivo tema. De esta manera, la/el musicalizador/a tendrá un marco de referencias claro que funcionará como límite para decidir qué sí convive adecuadamente con el todo y qué no.

En términos concretos, el discurso completo de la obra será el sonido más otro elemento que se añade simultáneamente a la recepción de la obra. El sonido aislado jamás será el discurso completo en una obra teatral (recordemos que la musicalización teatral es programática, no autorrepresentacional como las piezas musicales). Debido a eso, toda línea de acción sonora necesita correlacionarse con los demás elementos de la escena. Solamente así se generará un ente orgánico, plural y complejo. Por ende, la musicalización teatral estructura su propio discurso dentro del discurso de la puesta en escena o, como está dicho en el postulado, el discurso sonoro existe gracias a la correlación que genere con el discurso de la puesta en escena.

**Sexto postulado:** Sonido en escena que no haya sido resignificado y valorizado dentro de la trama de sentidos propuestos por la obra; sonido que difícilmente accederá al plano discursivo de la musicalización.

Al momento de generar una musicalización teatral con lógica discursiva es importante notar que el sonido no respeta los límites visuales. La onda expansiva que provoca en el espacio —pues el oído es el propio espacio— es más poderosa que la de la visión. En este sentido, puede provocarse un sonido desde muy lejos y ser nítido a pesar de que su fuente de origen sea imposible de ver. O un actor con voz débil puede estar lo más cerca posible del público, ser visto nítidamente, y parecer diminuto debido a la falta de potencia sonora. Con ello, se infiere que el sonido otorga una imagen visual, así como una imagen visual otorga la evocación de un sonido. Por lo cual, establecer relaciones sinestésicas entre lo auditivo y lo visual puede moldear la forma del discurso de la musicalización teatral. P. ej., si a un personaje se le añade un *cue* de entrada que engrandece su presencia en escena, posteriormente sus acciones serán vistas desde la grandilocuencia —ya sea en parodia, realismo o cualquier otra modalidad—. En cambio, si suena un *cue* de entrada que lo empequeñece visualmente, posteriormente sus acciones serán vistas desde la lástima o algo similar.

Esto demuestra que el sonido en escena debe tratarse de una manera diferente a su significación habitual, pues puede ser un gran apoyo o distracción. Claro está, eso depende de cómo se utilice. Todo sonido se vuelve ruido (distracción) en escena cuando no está regido por una línea discursiva que le permita a los espectadores resignificarlo a través del lente que es la puesta en escena como totalidad. A saber, otorgarle una función específica a un sonido permitirá valorizarlo dentro del argumento y la temática de la obra, para que así cobre sentido en el entramado de sentidos del teatro y pueda convertirse en un punto de vista —sensitivo— particular respecto a lo que acontece ahí arriba.

Prácticamente todo sonido en el escenario deberá resignificarse aunque sea una vez para entrar en las lógicas discursivas de la obra.

**Séptimo postulado:** Cambiar las relaciones de percepción auditiva genera un discurso sonoro de la escucha en sí misma, pero eso solo sucederá si la musicalización teatral comprende su lugar dentro de todos los tipos de abordaje. Así, accederá a un entendimiento de sí misma como elemento individual de la puesta en escena, y creará un discurso musical que no puede comprenderse de otra manera que no sea por sí mismo.

Si se habla de texturas sonoras, se habla también de sensaciones de expansión espacial. Cuando estas se llevan casi hasta lo intangible, permiten que el sonido cambie “su conducta, y en vez de atravesar el aire con un discurso musical, [flotará] en él como el polvo atmosférico, sin una direccionalidad determinada”, como si fuese luz y pudiese hilvanar “con su misma materia indeterminada espacio, sombras, luces y cuerpos (Baliero 2016, 30)”. De tal manera, en general, la música atmosférica no es parte del abordaje musical discursivo, puesto que aunque asienta al espectador en un estado emotivo concreto, mismo que da una imagen y aclara la emoción base de la narrativa, no otorga un mensaje lógicamente articulado.

Mas no toda ambientación está fuera de lo discursivo solamente por no apelar a la lógica. Es destacable saber que para lograr este tipo de mensaje, se necesita limitar la percepción espacial: no permitir que se expanda hasta lo intangible, pero sí permitir que el sonido no sea ubicable dentro del espacio. En este caso, el discurso musical estaría abordado desde la propia abstracción de la música, impidiendo una lectura lógica y referencial, donde los espectadores simplemente escuchan la textura sonora, como cuando miramos un color en una pintura. Sería el sonido por sí mismo, sin necesidad de

ubicar una fuente sonora, una melodía, o siquiera una estructura. Más bien, se escucharía el espacio de la obra teatral.

Al cambiar las relaciones de percepción espacial, se abren diversas posibilidades de audición, las cuales en un plano superior generan un discurso auditivo de la escucha en sí. Esto se lograría solamente en breves momentos y después de una práctica incesante, puesto que son instantes donde la musicalización teatral hace lo suyo, a saber: vive por sí misma en la obra dramática. Pero para que eso suceda y no se encuentre en el plano de la ocurrencia justificada en el típico “solo déjate llevar”, pienso que todo lo que se ha dicho anteriormente —desde la primera página hasta aquí— es la base para que exista un suceso tal. Es decir, cuando una musicalización teatral ha comprendido su lugar dentro de todos los tipos de abordaje, podrá acceder a un entendimiento de sí misma como elemento individual. Con eso, al correlacionarse con todos los otros elementos de la puesta en escena, creará un discurso e inevitablemente descubrirá sus particularidades, su único y propio discurso musical que no puede comprenderse de otra manera que no sea por sí mismo. Dicho discurso aflorará en sí y para sí en un momento específico de la puesta en escena, para manifestar: “esto es lo que quiero decir y no puedo hacerlo de otra manera”. Después se esfumará y los espectadores descubrirán en él una revelación acerca del acontecimiento teatral. Puede ser metafísico, pero la música es metafísica.

**Octavo postulado:** Si se desea usar una pieza musical famosa en este abordaje de musicalización teatral, deberá correlacionarse con todos los otros elementos de la puesta en escena y tendrá que resignificarse desde su producción para amalgamarse con el discurso total de la obra.

Lo último que trataré será en el terreno de la producción, en el límite entre escenario y mercancía de venta. Como se mencionó anteriormente, el uso de *hits* musicales suele expresar una inocencia auditiva de la/el musicalizador/a, pues propicia la manipulación mercantil —como si de un objeto de venta se tratara— de las emociones individuales y grupales. Aunque esta vez, en el abordaje discursivo de la musicalización teatral, un tema musical compuesto con un objetivo ajeno al de la puesta en escena (cualquier pieza musical no compuesta específicamente para la obra) es un contrapunto sonoro de la obra por sí solo ya que pertenece a un mundo ajeno al de la diégesis. Mas no por ello dejará de ser usado si es necesario que esté ahí. En dado caso, será más eficaz mientras menos se niegue su naturaleza de producción ajena al teatro, de manera que esta última sea incluida en las lógicas discursivas de la acción dramática (Baliero 2016, 63-64). Se podría usar la misma melodía de un *hit* musical, pero con una letra específicamente creada para la puesta en escena. Con ello, sería más una música “prestada” para la obra, que una obra “prestada” para la música.

En ese sentido, también es importante saber que el espectador le dará un valor extra a la pieza musical. P. ej., esta última evocará memorias —personales, no necesariamente relevantes para el equipo creativo—, propiciará un tarareo, entre otras. En la música súper producida el reconocimiento se sustenta en la imposibilidad de desconocer la pieza musical, lo cual conlleva un tinte mercantil que oprime nuestra libre elección de escucha. Si se usa un *hit* en una producción teatral para no más de cien personas, ¿cómo afectaría a la obra? Seguramente la puesta en escena se vería apabullada en términos de producción ejecutiva ante el *hit* estudiado meticulosamente por productores musicales a quienes les pagaron para que la canción fuese del gusto de la

mayoría de la gente. Por ello, la forma de producción es parte importante del discurso sonoro en el teatro, puesto que si la producción auditiva y la teatral son antitéticas, seguramente habrá una lucha —completamente innecesaria en términos diegéticos— por prevalecer como el objeto primordial de interés. El *hit* fue compuesto para ser un objeto de consumo en el mercado, ahí tuvo su origen. El de la obra que usa ese *hit*, ¿es el mismo? ¿Qué discursos de producción musical se desean dar para las puestas en escena y qué implicaciones tienen? Es un tema relevante que no se puede dejar atrás, mucho menos cuando se usa una canción no compuesta específicamente para la obra teatral. Si una pieza musical famosa sonará en la puesta en escena, tendrá que correlacionarse con todos los otros elementos y no solo eso, deberá también resignificarse desde sus términos de producción para estar amalgamada al discurso total de la obra (un gran ejemplo de eso se encuentra en la serie italiana *El Milagro*<sup>32</sup>, donde la canción que suena en los créditos iniciales —evidentemente un hit pop romántico italiano— cobra sentido hasta el último capítulo y forma un símbolo auditivo que sintetiza una dinámica de relación compleja entre dos personajes de la narrativa).

En conclusión, la musicalización abordada desde lo discursivo tiene su eje en la descripción y visualización de la/el musicalizador/a ante la narrativa, estructura, temática, imágenes y sonoridades de la obra. Él o ella tiene la necesidad de razonar auditivamente acerca del esquema general de la puesta en escena —en la medida que la/el director/a lo permita—, de manera que realmente sume complejidad a los discursos de la escena. Para ello realizará preguntas clave como: ¿Qué sonoridad tiene esto en todos sus niveles?

---

<sup>32</sup> Título original: *Il Miracolo*. Año: 2018. País: Italia. Dirección: Niccolò Ammaniti, Francesco Munzi, Lucio Pellegrini. Guión: Niccolò Ammaniti, Giacomo Durzi, Stefano Bises, Francesca Manieri, Francesca Marciano. Fotografía: Daria D'Antonio. Reparto: Guido Caprino, Alba Rohrwacher, Sergio Valastro, Tommaso Ragno, Sergio Alvello, Javier Cámara... Coproducción Italia-Francia; ARTE / Kwai / Sky

¿Cómo me relaciono yo con esto? ¿Qué quiero decir de tal sonoridad?, entre otras. Así, le otorgará a la obra ese estilo único, e individual, de razonamiento sonoro respecto al evento escénico en cuestión, logrando puntualizar ciertos detalles relevantes —que no pueden ser puntualizados si no es a través del sonido— dentro de la lógica discursiva del teatro como totalidad.

#### **2.4.6 La musicalización abordada desde lo dramático**

Inicialmente, hay que entender lo dramático como “un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra la tensión de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace (catástrofe o resolución cómica) y que sugiere que el espectador queda cautivado por la acción (Pavis 1998, 144)”. Por consiguiente, la musicalización teatral abordada desde lo dramático es aquella regida por la construcción de sentido a partir de la tensión entre escenas. Dicha musicalización busca ser un agente directo en la acción dramática de la obra para volverse indispensable en la realización de la misma. Dicho lo cual, continuaré con sus postulados.

**Primer postulado:** Cuando el conflicto dramático se abstrae y usa como espacio de trabajo para la musicalización teatral, esta misma facilita al espectador la comprensión de la acción dramática en una puesta en escena.

Una vez más, reitero que la expresión sonora es cercana al mundo oculto de las cosas y, por tanto, a la vida interior de los personajes en escena. De esta manera, la/el musicalizador/a debe estar atento al conflicto dramático gestado sobre el escenario para moldear el sonido a ese conflicto interno invisible que no puede plasmarse en otro medio. Ese choque de fuerzas, visto como “molde”, presta un espacio abstracto para que la

musicalización fluya entre las tensiones que motivan la concatenación de eventos a lo largo de la trama y consiga así una relación directa con la acción dramática al habitarla. La musicalización puede darle una fluidez que las palabras, los gestos corporales, la escenografía y el vestuario no pueden. Así, apoyará desde lo invisible a los actores, pues plantará a los espectadores, sin ser explícita, en una disposición anímica que les permitirá acceder a las tensiones vividas por los personajes en escena. De tal manera, al estar el público en la misma atmósfera de tensión interna, se facilitaría la comprensión de los choques entre fuerzas opuestas que, en conjunto, forman la acción dramática.

**Segundo postulado:** Toda progresión dramática requiere ordenar los diversos sonidos de la escena para establecer una base que permita el flujo adecuado de movimiento entre las fuerzas que chocan entre sí y generan la acción dramática.

Toda puesta en escena requiere de un ritmo (sin contemplar la armonía, melodía y los diversos timbres que hay tan solo por la voz de cada actor en escena) interno que sostenga la evolución dramática, la narrativa de acciones, o el desarrollo discursivo de los diversos elementos de trabajo de la misma. Cuando se asiste a una obra, uno sabe que el ritmo no es el adecuado en alguna escena. Es cuestión de intuición, sí, pero también de una educación musical y auditiva que responde a los estímulos que cada cerebro tiene por costumbre recibir. A lo que voy es, si se quiere una puesta en escena con un drama sólido, con progresión dramática y que se sostenga en sí misma, se requiere ordenamiento sonoro basado en las sensaciones internas del conflicto y arco dramático, tanto de los personajes como de la obra en sí. ¿Cuál es el tiempo de esa sensación interna? ¿Cuál es su movimiento invisible? ¿Qué es aquello que se escapa a la inteligibilidad de las palabras, a la física de la iluminación, al espacio de la escenografía? ¿Cuál es aquella

acción musical que hará avanzar la concatenación de eventos? Estas y otras tantas preguntas establecerán a la musicalización como un elemento indispensable de la progresión dramática porque ordenará los sonidos de manera que, auditivamente, guiarán el flujo de acciones y eventos en la obra.

Para ser más claro, debe verse la musicalización como el movimiento del tiempo diegético (producido por la propia lógica discursiva de las acciones acontecidas en una obra) contenido en un espacio que lo limita, ya sea por la escenografía, vestuario, iluminación o por las propias paredes del teatro. De este modo, al ordenar los sonidos, la musicalización abordada desde lo dramático modera la fuerza de dicho movimiento temporal para no romper los límites establecidos por la acción dramática, desembocando en distracciones innecesarias.

**Tercer postulado:** La música gestual, para ser dramática, debe oponerse al estado anímico aludido por el actor, ya sea en una escena o a lo largo de la puesta en escena.

Para Brecht, el espacio determina el movimiento y la posición en que se encuentran las personas. Por eso, las/los escenógrafas/os no deberían centrarse en la ilusión, sino en fijar en el espacio los movimientos de los personajes para mostrar una manera específica de ver grupos de personas según los actos que realizan y pueden suceder en dichos espacios (Brecht 2004, 197-200). En este caso, se parte de la posibilidad de mostrar rasgos sociales e históricos a través de la escenografía. Por ende, el espacio es cuestión del cuerpo social y no del mundo interior individual. Es una posible expresión de las características y efectos de un grupo de personas limitadas en sus movimientos debido al espacio. Pero entonces, ¿dónde queda la música?

Pues bien, aquí la música funciona como la antítesis de la racionalidad crítica adoptada por el actor —que habita el espacio— y el espectador —que analiza dicha habitabilidad—. El sonido otorga la emotividad que se encuentra en la progresión dramática para dejar al actor realizar sus acciones enfocándose en expresar las limitantes sociales que el espacio donde vive le presta. Así, con el actor en la crítica y la música en la emotividad, el público tiene la posibilidad de discernir ambos aspectos durante su observación y colocarse —cuando y como guste, si tiene la capacidad auditiva como para distanciarse de los efectos musicales— en el mundo emotivo del conflicto del personaje, o en el mundo social que rodea la acción dramática. Por tanto, la musicalización abordada desde lo dramático debe ser trabajada cuidadosamente —y en correlación directa con el espacio— para que en verdad abra la posibilidad de una crítica social al absorber la emotividad de la escena, y no caiga en el llamado de atención acrítico que desatiende a la obra teatral.

**Cuarto postulado:** La musicalización teatral abordada desde lo dramático sintetiza el tiempo de exposición de un estado anímico para apoyar u oponerse a la acción dramática de la puesta en escena.

La música se independiza si los otros elementos de la escena hacen lo mismo. Así, de manera independiente, podrá encargarse de expresar los procesos anímicos en los personajes sin que sea necesaria toda la acción verbal, lumínica, etc., para ello. Es decir, sintetiza el tiempo de exposición de un estado emotivo para que se establezca sobre el mismo un discurso —desde otra área de trabajo de la escena— acerca de cualquier aspecto relevante de la obra de teatro sin perder su complejidad emocional. Como resultado, se puede mostrar toda la curva emotiva de un personaje o de la acción

dramática misma a través de la música, deslindando a las otras áreas de dicho trabajo para que puedan desarrollar distintos aspectos diegéticos igualmente relevantes que generen matices en la narrativa. De la misma manera, la música puede deslindarse de la representación emocional y realizar el proceso contrario. Con cualquier opción, la sonoridad permite complejizar directamente la acción dramática.

**Quinto postulado:** La musicalización teatral dramática puede establecerse sobre la tensión de los conflictos reales que acontecen en un evento teatral, sin necesidad de estar mediada por una representación o diégesis.

La *Societas Raffaello Sanzio*, en unas cartas escritas por Chiara Guidi a Scott Gibbons (su musicalizador) entre 2001 y 2002, muestra la necesidad de establecer, desde el inicio del proceso creativo, contacto con la organización sonora del espectáculo *Tragedia Endogonia #4*. Es destacable el momento donde le pide a Gibbons crear un sonido que deberá estar presente desde la entrada del público, y será de un volumen “tan alto que habrá poco espacio para una comunicación normal”. De esa manera pretendían jugar con la corteza cerebral de los espectadores que, acompañada por secuencias rápidas de luces azules-rojas, o verdes-rojas, “pudiesen provocar una emoción inducida”. Exigían “algo muy óptico, algo frío, como si fuera un experimento o un test llevado a cabo en ese momento con la audiencia (Castellucci y Romeo Castellucci 2007, 36)”<sup>33</sup>. De esta manera queda al descubierto que la potencia de su puesta en escena no radica en ser una abstracción, sino un mecanismo o fuerza material.

---

<sup>33</sup> Original en inglés: “... and it will be so loud it will be little room for normal communication . . . It should be a projection capable of getting into the brain and playing with de cerebral cortex. We’ve been trying out a range of very fast sequences of complementary lights such as red-blue, green-red, that might provoke an induced emotion. We need something very optical, something cold, as if an experiment or a test were being carried out on the entire audience.”

Este ejemplo muestra las exploraciones musicales de una compañía de teatro contemporánea desde las afectaciones producidas por el material sonoro concreto sobre el cerebro y su estructura musical basada en la superficie sensitiva del cuerpo —modificada por las ondas de sonido—. En casos tales, la música se vuelve dramática no desde el concepto hegemónico del drama, sino a partir de la presión que ejerce sobre el espacio y los cuerpos en el plano de lo real. Con ese eje, se establece una musicalización teatral dramática basada en las tensiones del evento teatral en sí, sin necesidad de que la representación diegética medie la comprensión auditiva de la puesta en escena.

**Sexto postulado:** La musicalización teatral abordada desde lo dramático tiene su expresión mínima en un único sonido, enmarcado en el silencio, para aumentar así su potencia a través de los otros elementos de una puesta en escena.

Un sonido aislado, enmarcado en el silencio y acompañado por otros signos extra-musicales, puede ser una situación dramática por sí mismo. Esta cuestión dependerá de cómo se sostiene y desarrolla a partir de su correlación con los otros elementos de la escena en un momento específico. Si dicho sonido se produce en un momento preciso, ahí donde existe el intersticio para que lo auditivo destaque en conjunto con las otras áreas de trabajo, entonces se podrán provocar cambios en la percepción del público respecto a la acción dramática. Podrá producir un punto de vista distinto al que se había manejado anteriormente e impactar en la emotividad de la narrativa. Esto, claro está, sucederá si el sonido se basa plenamente en las correlaciones adquiridas en ese momento preciso con los otros signos extra-musicales. Así, una musicalización teatral dramática encuentra su expresión mínima en un único sonido, el cual dirige su potencia a través de la injerencia que tienen sobre él los otros elementos de la escena. Es decir, el elemento

dramático-musical mínimo es un sonido que, según la intensidad con la que se manejen los otros signos extra-musicales de la puesta en escena, encuentra su intersticio de acción en medio del conflicto producido por la acción dramática de la obra.

**Séptimo postulado:** Cuando la música se vuelve concreta en escena y tiene injerencia directa sobre las acciones de los personajes, llegó a lo dramático.

La musicalización de una puesta en escena se presta para ampliar en el imaginario del espectador los espacios de la obra, en especial aquellos fuera del campo visible. Cuando una pieza musical suena lejos de aquello que se ve en escena, en el espacio contiguo o lejano, la musicalización es usada de manera dramática. Esto debido a que se vuelve un vector de fuerza que ejerce presión sobre los personajes desde el espacio. Puede que les quite la posibilidad de tener un momento de privacidad en medio de su silencio, puede que los incite a bailar con un personaje con el cual no desean relacionarse, o cualquier situación condicionada a los eventos del arco dramático de cada uno. Así, en cuanto la música se transforma en un hecho concreto dentro de la ficción —a pesar de no ser visible— y tiene injerencia directa sobre los personajes de la obra, la musicalización teatral va más allá de lo ambiental para llegar a lo dramático. A saber, la música se vuelve concreta en escena cuando se transforma en una fuerza destacada del conflicto dramático, de manera que si no existe en dicha diégesis, el sentido de la obra cambiaría por completo: las acciones de los personajes fluirían con una presión temporal y emotiva distinta si no hubiese música. Por lo tanto, la musicalización debe producir cambios concretos en la escena, particularmente sobre el arco dramático de los personajes.

Para concluir con el apartado, la importancia de la musicalización teatral abordada desde lo dramático reside en que la acción dramática representa un núcleo para el

acontecimiento teatral canónico y hegemónico. Sin ella, muchas de las obras de teatro carecerían de un interés por parte del público, así como de una temática y profundidad crítica o reflexiva respecto a los problemas humanos tratados en el teatro. De tal manera, la organización sonora es relevante para hacer emerger los conflictos invisibles que motivan el avance de la acción. Si la musicalización teatral se basa en la concatenación de eventos de una puesta en escena, se llegará al núcleo de los mismos, y así se moldeará desde lo interno hasta lo externo —o viceversa— para afectar directamente la realización de acciones en la obra. De lo contrario, podrá ser temática, narrativa o discursiva, mas no dramática. Solo si la organización sonora altera el curso de los eventos de la puesta en escena, estará inserta en su núcleo y provocará modificaciones: así tendrá injerencia directa en la acción dramática de una obra teatral.

### **Conclusión del capítulo**

En este capítulo existen dos puntos relevantes. Uno: ordenar las diversas finalidades que obtiene la musicalización teatral dentro de una puesta en escena. Dos: establecer un sistema de análisis y creación para la musicalización teatral en seis niveles de abordaje.

En cuanto al primero, dejo en claro que sin dicha claridad se le da campo abierto a la desestructuración sonora en las narrativas de las puestas en escena porque no hay forma de encaminar los sonidos a un objetivo específico. Además, muestro que existe un descuido de lo sonoro en el teatro, puesto que no hay una guía teórica o conceptual que permita desarrollar acciones e innovaciones en el campo de la práctica. Por supuesto, esta última ha dejado cuestiones de uso, finalidad y abordaje del sonido bien claras, mas no se ha encargado de sentar bases teóricas para las mismas. Praxis sin teoría no suele llegar a

los puertos que debería o podría llegar. En este sentido, hago notar la ausencia de teoría respecto a la creación sonora teatral y su consecuente falta de conceptualización profunda (en términos generales) que ha generado en nosotras/os —como espectadores— una baja expectativa auditiva ante las puestas en escena. Con esta necesidad base, establezco un primer sistema de abordajes que esquematiza el quehacer de un/a musicalizador/a.

Mencionado sistema lo desarrollo en seis niveles de abordaje con sus respectivos postulados para comprender las complejidades a las cuales puede acceder el sonido organizado dentro de una puesta en escena. Así, teorizo el trabajo de musicalización para definir parámetros creativos que exijan una mayor dedicación y/o especialización del mismo, en busca siempre de ofrecer matices más complejos —desde la emotividad y efectismo hasta la profundidad de la acción dramática— a la escena teatral. De esta manera, también se detonarán diversas actividades perceptivas en el espectador, mismas que no suelen contemplarse en la vivencia del hecho teatral y ofrecen otros caminos creativos. Con ello, espero generar discusión, crítica y producción alrededor del sonido teatral —cuestión vital e inherente al teatro y que, por lo tanto, debe tener un lugar privilegiado en la expectación y creación del mismo— para que la confluencia de varios puntos de vista pueda encausar, poco a poco, el esfuerzo hacia lugares más asertivos.

### Capítulo 3: El musicalizador

En este capítulo aterrizaré la reflexión teórica que le precede a partir de la figura del musicalizador en un proceso de puesta en escena. Esto sucederá con el asentamiento de una metodología para realizar una musicalización, misma que tendrá como base lo expuesto por los entrevistados<sup>34</sup> y lo abordado en la materia optativa de Musicalización Teatral impartida por Horacio Almada en el CLDyT de la UNAM.

Antes de comenzar, debo aclarar que en la Ciudad de México no suele darse un foco particular al trabajo de musicalización. Muy pocas veces dicho trabajo es anotado en los programas de mano e, incluso, ni siquiera se contempla la presencia de un agente tal en los procesos escénicos. Hay una fuerte confusión entre director, compositor (o músico) y musicalizador. Sus funciones son poco claras y esta triada de agentes teatrales muchas veces cree que puede hacer el trabajo del otro sin gran problema, lo cual deriva en resultados poco matizados y con serios problemas estructurales.

Así, debo mencionar que un/a musicalizador/a teatral no tiene por qué ser compositor/a musical. Es decir, no debe tener las herramientas para dirigir una orquesta, interpretar un instrumento, o similar. Más bien, la concepción de musicalizador/a aquí (ya que puede nombrarse así tanto a alguien que compone música como a alguien que ordena los *tracks* o sonidos de una puesta en escena) es la de un sujeto que solamente puede expresar una necesidad profunda desde la música u organización de los sonidos. Si no hay deseo profundo que expresar en materia musical, no vale la pena ser musicalizador/a. La técnica de interpretación musical vendrá después como una gran herramienta para la salida de esa necesidad expresiva. Si bien la o el músico y director/a pueden cumplir con

---

<sup>34</sup> Véase anexo.

dicho trabajo, deben ser conscientes de que no es un trabajo cualquiera y, técnicamente, no es su función, aunque eso se verá en el apartado siguiente.

Por último, para resaltar la importancia de este capítulo, hay que recordar los procesos teatrales en los que hemos estado involucrados. Suele suceder que muchas veces tanto actores como directores saben pedir una luz cenital, un *back*, pedir un cambio en las telas del vestuario, sugerir tal o cual color, mejorar el material de una escenografía, y demás. Pero es rara la vez que saben pedir texturas, ecualizaciones, graves, agudos o timbres precisos para la musicalización de una escena. Si bien estoy seguro de que en varias puestas en escena eso sí ocurre, siguen siendo pocas cuando se ve la cantidad de producciones donde no es posible una comunicación clara y asertiva entre la o el músico y director/a. En tales casos, los segundos hablan metafóricamente para pedir cuestiones sonoras y la/el musicalizador/a debe traducir eso a un lenguaje técnico para entender qué es lo que pide. En todo caso, como mencionó Juan Pablo Villa, es mucho más útil mostrar referentes musicales directos sin usar metáforas porque de ahí sí se pueden extraer aspectos puramente técnicos del lenguaje musical. Sin duda, el proceso aumentaría su eficacia —tanto en términos de producción como en términos estéticos— si el equipo creativo pudiese pedir un equivalente a calle, filtro o cenital, por decir algo. Según Baliero, estas confusiones en las peticiones musicales, a partir de metáforas, se producen porque las palabras filtro, cenital, calles, telas, entre otras, están adscritas a la convivencia y experiencia teatral. Es decir, la familiaridad con el término se genera en el oficio teatral, no antes. En cambio, la música se escucha toda la vida, por lo que hay una relación confusa donde los límites entre cercanía emotiva y conocimiento se desdibujan (Baliero 2016, 7). Como resultado de ello, ordené esta tesis desde las cuestiones técnicas

del análisis musical (Capítulo 1), para después ver su aplicación en el teatro (Capítulo 2), y finalmente establecer un diálogo asertivo dentro de cualquier proceso teatral (Capítulo 3). Así, la organización sonora de una puesta en escena será un elemento más del oficio escénico con el cual todos podrán trabajar y ser conscientes de sus efectos.

### **3.1 La función del musicalizador**

El primer paso para entender el trabajo de un/a musicalizador/a en una puesta en escena, es comprender su función adentro de los procesos de creación teatral. Lo que suele pensarse es que se encarga de componer música para una obra, pero ese es, en realidad, trabajo de la/el compositor/a. Más bien, la función primordial de un/a musicalizador/a (pues, como ya lo he dicho, este agente teatral no debe ser compositor de música, pero sí tiene que ser teatrero) es la de puente comunicante entre compositor/a y director/a de la puesta en escena. En pocas palabras, aquel que musicalice una puesta en escena deberá manejar el lenguaje técnico musical y el lenguaje técnico teatral. Así, realizará paralelismos entre ellos para traducir lo que necesita la obra teatral en busca de que la o el músico compositor pueda integrar sus ideas a ello.

En este sentido, hay un límite natural entre director/a de teatro y músico, donde cada uno maneja lenguajes diferentes, mismos que coexisten en la puesta en escena. De ahí que deban comprenderse y traducirse —en la medida de lo posible—, puesto que si no lo hacen, las diferencias serán visibles y no habrá armonía en el proceso. Por lo tanto, como todo problema de traducción, la/el musicalizador/a debe estar al tanto (siempre, sin excepción, pues en ello coinciden todos los entrevistados) de qué decisión beneficia más a la obra teatral. Ella es el eje de toda decisión. Así, quien está especializado en la técnica

musical para teatro es la/el musicalizador/a, antes que la/el director/a. Su agencia dentro del proceso de puesta en escena debe ser autoridad cuando se trate de decisiones musicales. Incluso estaría por encima de la/el compositor/a, pues este carece de un conocimiento teatral profundo.

Para aclarar el esquema de funciones, cabe destacar que parto de un supuesto donde el músico sabe poco del lenguaje técnico teatral, así como la/el director/a sabe poco del lenguaje técnico musical. Por ello, la/el musicalizador/a debería dominar ambos lenguajes. Con dicho dominio, será capaz de enlazar, relacionar y realizar paralelismos, entre otros procesos de pensamiento, que medien ambos lenguajes en pro de la escena. Es decir, mediará los procesos de creación sonora entre músico y director/a.

Ahora que ya está claro el esquema de relaciones entre músico, director y musicalizador, debo mencionar que la traducción de ideas musicales a palabras puede traer problemas, ya que sería imposible saber qué entendió el equipo creativo de la puesta en escena cuando se le tradujeron ideas musicales en palabras. P. ej., puede que cuando la o el músico muestre una pieza sonora narrada metafóricamente unos ensayos atrás, encuentre rechazo por parte del equipo creativo porque ellos se imaginaron un sonido ajeno al presentado. En dado caso, la o el músico alegaría que lo pedido fue técnicamente imposible, o que es justo lo que le dijeron, y el equipo creativo, por su parte, se defendería diciendo que eso no era lo que había imaginado. Por ende, en la medida de lo posible, es preferible usar pocas palabras y hablar con el propio sonido.

Justamente por este tipo de problemas, la figura del musicalizador debe ser mediador de ambos lenguajes. No niego que una figura tal implica la deformación tanto de la idea del músico como la del director. Pero sin duda podría establecer acuerdos

mucho más claros y equilibrados. Sabría adaptar ambos lenguajes para penetrar en cualquiera de los abordajes vistos anteriormente; sería capaz de seleccionar con mayor precisión los momentos, timbres, melodías, etc., de ciertas piezas para momentos particulares de la obra. A saber, es el principal puente comunicativo para una organización sonora adecuada a la puesta en escena.

Por último, para sentar bases respecto a la función de un/a musicalizador/a, ya sea que se componga música especial para una obra, o se escojan piezas anteriormente escritas, ambas opciones son acciones delicadas. No son tarea fácil, incluso aunque no se necesite realizar la composición de una pieza. Para realizarlas correctamente es necesario distinguir la conveniencia de utilizar o no una melodía clásica, de modificar el tempo, los volúmenes de los *tracks*, entre otras cosas, pero sobre todo se debe saber la función del sonido en la acción dramática de una obra tal. En esos detalles —y muchos otros que ya se han leído— está la pericia de musicalizar una puesta en escena. Es elemental adquirir sensibilidad musical, así como tener conocimientos técnicos de lo que implica el lenguaje musical. La musicalización es inherente a toda puesta en escena y debe tratarse como tal: una función vital para el desarrollo adecuado de una obra de teatro.

### **3.2 El musicalizador como un puente entre el músico y el director**

En esta misma estructura, donde la/el musicalizador/a es un mediador entre músico y director/a, muchas veces el presupuesto económico no permitirá que exista dicho agente específico. Por eso mismo, a veces la/el musicalizador/a será el propio músico o director/a, quien deberá ser consciente de su doble función. No podrá olvidar que debe hacer puentes entre las dos disciplinas para beneficiar realmente a la obra teatral.

En ese sentido, un/a director/a de escena debe ser sujeto de las experiencias que traen consigo la aprehensión y aprendizaje musical desde el cuerpo<sup>35</sup>. Con esa práctica constante, podrá aplicar nuevos conocimientos musicales en busca de aprehender la estructura musical para la teatral (Rosas Argáez 2011, 46), pues al ver la música en términos estructurales, sabrá cómo beneficia, o no, a la escena.

Ahora bien, la o el músico compositor debe comprender que su trabajo depende exclusivamente del teatro, no de las necesidades de la música en sí misma. Dicha diferencia es importante para distinguir entre el proceso creativo de un músico y el de un musicalizador porque se maneja desde lugares —tal vez— impensables para una composición musical en sí misma. Es necesario que deje de lado rasgos particulares de su creatividad para ser capaz de mediar los rasgos particulares del compositor con los del director en beneficio de las necesidades de la puesta en escena.

Dicho lo anterior, a veces un problema para la/el musicalizador/a es hacer entender al músico que sus estudios técnicos respecto a un instrumento no son de utilidad para una puesta en escena si lo que hacen es individualizar la música y ponerla como eso: música por sí misma. Sus conocimientos deben volverse teatrales. Su interpretación y técnica tendrá que partir de lo teatral, no de lo musical. Además, como mencionó Claudia Romero, debe existir una compenetración entre el equipo creativo donde sea elemental decir a tiempo lo que se piensa para mejorar la calidad de la escena. Por ello, el músico necesita espacio para reflexionar y decir lo que piensa respecto a la organización sonora de tal o cual escena. A fin de cuentas, la/el musicalizador/a aceptará dicho comentario y sabrá ponerlo en práctica adecuadamente.

---

<sup>35</sup> Véase 1.5.2.

En la misma línea, cabe destacar que un actor tomará del musicalizador un gesto, no necesariamente un sonido, y en esa aplicación gestual —entre otras ya abordadas— surgirá el sonido teatral, “privativo de ese campo e intransferible. La traspolación de las técnicas puramente musicales y teatrales produce un infantilismo mutuo. Nada es menos creíble que un músico actuando y que un actor intentando tocar “musicalmente” (Baliero 2016, 79)”. En ese caso, como se puede ver en la entrevista realizada a Daniel Pérez Vázquez<sup>36</sup>, es raro cuando un actor realmente interpreta bien un instrumento. Y no lo digo por desacreditar, sino por comprender las complejidades de ambas disciplinas, así como los puentes que se tienden entre ellas en una relación de beneficio mutuo. No hay que simplificar la realización de una pieza musical por mero desconocimiento o porque nadie en la compañía desarrolló una escucha compleja. Si uno desea respeto por el teatro y su quehacer, debe emitir el mismo respeto a las otras disciplinas que usa creativamente.

Por esa misma razón, la/el musicalizador/a es un puente sólido entre el equipo creativo teatral y el musical. Es decir, es el sujeto encargado de comprender las complejidades de dos disciplinas que siempre se encuentran en las puestas en escena: música y teatro. Si este agente es capaz de mediar ambas disciplinas con el debido análisis, criterio y respeto pedido, se tendrá una estructura auditiva sólida en escena.

### **3.3 El proceso de musicalización**

Una vez aclarado el lugar de la/el musicalizador/a, así como su relevancia de mediador (o puente) entre ambas disciplinas, lo que sigue es descubrir —en una suerte de metodología— el proceso de musicalización en cualquier puesta en escena.

---

<sup>36</sup> Véase pp. 223-224.

Toda musicalización teatral lleva implícita o explícitamente la visión de mundo de su creador/a. Tendrá una mayor o menor carga individual, según la influencia de su estilo sobre la organización sonora en cada trabajo. Así, la/el musicalizador/a nunca será ajeno a su creación. Si esto no se hace consciente, se corre el riesgo de caer en imposiciones de gusto u opinión no sustentadas en la puesta en escena, a saber, se impondría una visión carente de diálogo con la obra y equipo creativo.

Así, como es de esperarse, para no caer en decisiones arbitrarias e injustificadas, la disposición y tiempo de trabajo son indispensables en un proceso de musicalización. Sin ellos, toda decisión debe reducirse a lo funcional y práctico<sup>37</sup>. Si bien esto no es negativo en primera instancia, sí reduce las posibilidades de abordaje para la musicalización de una puesta en escena. En estos casos se impone un contexto o una situación externa a las necesidades diegéticas de la obra y, aunque suene redundante, no se permite descubrir tales necesidades, solo negarlas. En cada proyecto creativo surgen reglas o límites entre los cuales uno decide para no aglutinar ideas inconexas entre sí que carecen de profundidad emotiva o racional en su discurso. Para descubrir dichos límites, uno necesita sumergirse en la obra. Se precisa de tiempo para convivir con la puesta en escena, hurgar en su interior y encontrar cuanto sea necesario y útil. Incluso, a momentos, hay que alejarse de esta y repensar las decisiones a una distancia crítica. Pero en la musicalización teatral, el tiempo de la música está sujeto al tiempo de creación de la/el director/a. No es individual, todo lo contrario. La prueba y error en la musicalización teatral es un proceso más entre las pruebas y errores de los otros elementos de una puesta en escena. Todo cambio de rumbo creativo puede surgir por necesidades expresivas en la organización sonora, pero también por cualquier otra área del equipo creativo. Cualquier

---

<sup>37</sup> Véase entrevista a Francisco Buentello, pp. 233-234.

decisión en otra área, obliga a replantear decisiones en la música, puesto que están íntimamente relacionadas en el organismo total que es la obra. En consecuencia, gestar una musicalización depende temporalmente del proceso de la puesta en escena. A pesar de tener su propia lógica, no se escinde de la lógica total propuesta por la obra de teatro.

En ese mismo plano, “la estructura auditiva de una producción está sujeta al talento e imaginación del director, a la capacidad vocal de los ejecutantes, a las capacidades técnicas del diseñador y/o técnicos de sonido, al oficio del compositor y los músicos, y a la calidad del equipo de grabación y reproducción de sonido en el laboratorio de audio y en el espacio de la presentación (Whitmore 2011, 49)”. Por lo tanto, quien musicalice la puesta en escena debe ser consciente de tres cosas. Primero, que toda musicalización llevará implícita o explícitamente su concepción de mundo, y esta no deberá ser impuesta. Segundo, que el tiempo y disposición de trabajo no es individual, sino que está sujeto al tiempo y disposición de todo el equipo creativo de la obra (y al presupuesto económico). Tercero, que la organización sonora de una puesta en escena depende de diversos factores creativos, técnicos, y espaciales, no solamente sonoros. Dicho lo cual, iré al siguiente paso en el proceso de musicalización.

### **3.3.1 El análisis del texto dramático**

Como dije en repetidas ocasiones Claudia Romero Herrera a lo largo de su entrevista, todo proceso de puesta en escena debe partir de un profundo conocimiento de la obra. Si no se conocen sus pormenores, puede asegurarse que el resultado será de una calidad más ínfima que la deseable. Por eso, el primer paso a realizar en un proceso de musicalización es el análisis del texto dramático. Así, se vuelve indispensable releer el texto en busca de

establecer conceptos clave, realizar la abstracción del argumento, trama, tema, jerarquizar la relevancia de los personajes según su agencia dramática en la obra, entre otras cosas. Tal como mencionó Daniel Pérez Vázquez, analizar una obra teatral y charlar con la/el director/a en varias ocasiones, permite obtener pautas de trabajo que acompañen a la obra y no se impongan a ella.

Con ese vaciado de información, la/el musicalizador/a realizará posteriormente un discurso personal ante los eventos de la obra. Desglosará en palabras, imágenes, o incluso abstracciones todo aquello que tiene que decir. Después, ensayará en su cabeza las posibilidades que adquieren, o no, sentido adentro de las lógicas de la obra. Toda decisión debe respetar los límites fijados por la diégesis de la puesta en escena. Por ello, las posibilidades que entren forzosamente o simplemente no entren, se irán. Si no se respetan esos límites, es casi seguro que —a causa de la musicalización— el armazón semántico (o de significaciones) de la obra teatral se vendrá abajo junto con la recepción de la misma. Por último, después de esa observación respecto a los límites de interpretación analítica de la obra y su consecuente descarte de propuestas, se sintetizará un primer discurso sonoro para tener mayor claridad cuando este sea desarrollado.

Pero no acaba ahí el análisis del texto. Poco antes de que la/el musicalizador/a comience a trabajar musicalmente su discurso sustentado y argumentado en la obra dramática, ella o él debe comprender la significación de la música en el medio teatral para no contradecir la propuesta estética. En otras palabras, con base en el mismo análisis de los límites diegéticos colocados por la obra de teatro (para no verse afectada negativamente), se evaluará el posible abordaje efectista, narrativo, temático, discursivo o dramático de las piezas musicales según la concatenación de eventos precedentes o

posteriores. Aunque el campo de acción y composición se reduzca, también amplía su complejidad para que la musicalización sea un elemento más de la obra: no puede contradecir la propuesta dramática ni estética (a menos que sea parte de la misma). Esto permitirá que la musicalización no esté descontextualizada, sino inserta en una lógica de equipo como la del teatro. De esta manera, se pasará todo este análisis conceptual, escrito en palabras o grafías visuales, a términos musicales.

### **3.3.2 La entrega de una maqueta musical**

Para traspasar a términos musicales el análisis realizado en palabras, existe un elemento muy útil: la maqueta musical<sup>38</sup>. En esta, se seleccionan los primeros referentes o bocetos de aquel timbre, melodía, ritmo, instrumento, o elemento eje que guíe la sonoridad a lo largo de la musicalización. Es decir, se escogen distintos sonidos dependiendo de una cualidad particular en los mismos que la/el musicalizador/a explicará, o no, con palabras.

Después de ser seleccionados, se ordenan de una manera específica para acotar el canal de interpretación del receptor. P. ej., se colocará un sonido donde el timbre metálico sea su cualidad, seguido por una melodía interpretada en cello, etc., de manera que exista una narrativa musical pensada para la obra de teatro. Incluso los silencios colocados entre referentes determinarán la significación de la maqueta musical. Por lo tanto, dicho ordenamiento es bastante relevante en esta etapa del proceso.

Posteriormente, la maqueta se muestra a la/el director/a con una justificación breve —o sin ella—, para establecer la posibilidad de una retroalimentación que ajuste la

---

<sup>38</sup> Se debe recordar que una maqueta musical para teatro es un *dummie* de la organización sonora que se desea realizar para la puesta en escena. Con ella, negociarán (musicalizador/a, director/a y compositor/a) ideas y concepciones para definir, finalmente, el trabajo a desarrollar más adelante, en el proceso de ensayos o funciones.

estructura conceptual de la musicalización. Tal ajuste beneficiará la eficacia de las etapas posteriores del proceso, ya que las decisiones estarán mejor establecidas dentro de una estructura sólida y adecuada a las necesidades de la obra.

Por supuesto, esta etapa y la anterior pueden ser arriesgadas ya que suponen un trabajo individual donde la musicalización queda “circunscripta a un deseo y a una narración aún no materializada: mejor dicho, inexistente”. Es decir, se encuentran en el plano de lo ideal, y puede que muchas de las propuestas musicales dejen de ser útiles más adelante, por lo que la/el musicalizador/a trabajará más de lo acostumbrado (Baliero 2016, 92). Aunque, si se piensa, muchas veces las musicalizaciones suceden de manera improvisada, regidas por la mera pasión sorda ante las necesidades de la puesta en escena. Esa sordera, guste o no, solamente se evitará y reducirá con análisis constructivos o estructurales de lo que supone funcional, conceptual, emotiva, discursiva y temáticamente la musicalización dentro de tal o cual proceso teatral. Además, este riesgo se vuelve colaborativo —y, por ende, enriquecedor— cuando se presenta la maqueta musical con el equipo creativo. Ahí, las necesidades de expresión individuales de la/el musicalizador/a se ajustan a las grupales de la puesta en escena. Por lo tanto, se insta a que todo el equipo creativo sea capaz de escuchar analíticamente las piezas musicales en busca de dar una retroalimentación más sólida y comprensible tanto para la o el músico como para la/el musicalizador/a. En cualquier caso, el trabajo “extra” realizado terminará por establecer un parámetro auditivo más crítico y estricto, mismo que repercutirá positivamente en los espectadores.

Para finalizar, solo cabe destacar que esta etapa sucede antes de ver siquiera la puesta en escena. Así, se llegará lo mejor preparado a la misma y los pasos que continuarán serán resueltos con mayor profundidad estética.

### **3.3.3 La primera observación de la puesta en escena**

Después de abordar las dos etapas anteriores, se evidencia la necesidad de ver la puesta en escena como tal o, aunque sea, un ensayo de la obra. Si esta no se observa varias veces, es imposible saber si lo ideado hasta el momento es adecuado o no. La calidad del trabajo de musicalización solo es evaluable si se conoce la escena, puesto que está íntimamente relacionada con los elementos de la misma.

En consecuencia, esta es la etapa de confrontación de ideas con la realidad. Puede que en las etapas anteriores sucedieran descuidos respecto a cuestiones básicas de una escenificación, pero en este momento se vuelve inevitable la reflexión acerca del impacto que tiene la musicalización sobre los cuerpos y objetos que habitan el escenario. En otras palabras, la ficción ya no sucede en el papel o en una maqueta sonora, sino que la presentan humanos y seres vivos —o máquinas, en algunos casos—. Por ende, uno debe estar dispuesto a ceder, proponer y llevar lejos distintas concepciones que no se tenían, así como a descartar una gran cantidad de ideas francamente irresolubles en escena. De cualquier manera, habrá que confiar en que la musicalización encontrará su debido lugar, claro está, sustentada en todas las reflexiones que hayan tenido lugar hasta ese momento.

La clave en esta etapa es —como todos los entrevistados aclararon reiteradas veces— ver a la obra cual ente vivo que requiere y necesita ciertas disposiciones de la/el musicalizador/a. Si uno es consciente de que la puesta en escena y los espectadores guían

el proceso para determinar las decisiones creativas acerca del mismo, habrá que deslindarse del narcisismo y acercarse a un beneficio plural de diversas voces que buscan un mismo fin: crear una maquinaria de relaciones complejas para un goce estético.

#### **3.3.4 La adaptación de la maqueta musical a la puesta en escena**

En cuanto se traslada el concepto central de la maqueta musical a la puesta en escena, la/el musicalizador/a puede observar que unas cosas funcionan y otras no. P. ej., puede que una melodía funcione para una escena específica, pero su orquestación no. En ese caso, se dudará si es correcto cambiar la instrumentación, ya que alteraría la construcción de la idea musical para la obra. ¿Pero cuál es el temor? Siempre habrá que estar en constante observación de la puesta en escena y su musicalización para mejorarla. Por lo tanto, puede que el cambio de instrumentación lleve a una mayor solidez discursiva. Es decir, si todas las piezas estaban compuestas para metales porque el compositor considera que tienen un sonido menos natural<sup>39</sup>, tal vez eso afecte negativamente la interpretación del espectador ante la obra. De tal manera, si se cambia a instrumentos de madera y se ve que afecta positivamente en los ámbitos deseados para la recepción de la obra, será un gran cambio dentro de la musicalización.

Ligeras modificaciones como esta solamente se presentan cuando se observa la puesta en escena —aunque sea con los *dummies* de vestuario, escenografía u otros—. No es de sorprender que lo que uno imagina al momento de realizar la maqueta musical, rara vez coincida con la realidad a la perfección. De cualquier forma, los cambios necesarios en la musicalización pueden desarrollarse en la maqueta para reestructurarse. Si bien esto

---

<sup>39</sup> Entrevista a Daniel Pérez, pp. 221-222.

no es necesario, ella presta un lugar de ensayo para que las ideas musicales lleguen más refinadas a la puesta en escena. Es un espacio seguro e individual de juego y planeación.

Por otro lado, si se hacen cambios directamente sobre los ensayos de la puesta en escena, esta misma se vuelve el lugar de ensayo para las ideas musicales (cosa que sería lo ideal). Pero se debe tener en cuenta que pocas veces habrá ensayos para que la/el musicalizador/a pruebe sus ideas. Por experiencia personal, tres ensayos serán muchos, pues casi siempre la/el director/a o productor/a prestarán un día de ensayo o ninguno. Bajo tales circunstancias, la/el musicalizador/a puede observar los ensayos de la obra de teatro para posteriormente vaciar sus ideas en la maqueta musical, recrear escenas y colocarle diversos sonidos hasta encontrar el correcto en su mente.

Finalmente, en esta etapa, la maqueta musical suple decentemente al montaje de la puesta en escena. Claro está que de uno u otro modo el fin es llegar a esta última, y la adaptación de la maqueta musical es solo un medio de reflexión, ensayo y organización. Por ende, solo queda el paso más lógico a seguir en el proceso: musicalizar de manera detallada la puesta en escena como tal.

### **3.3.5 La musicalización de la puesta en escena**

Como puede suponerse, esta etapa es la más cansada y conflictiva de todas, así como la más decisiva y determinante para el resultado final de la musicalización teatral.

En ella, solo queda la prueba y error de la organización del sonido a partir de las diversas relaciones establecidas entre los elementos de la puesta en escena. Dicho de otro modo, aquí se ponen a prueba todas las decisiones sonoras gracias a la presencia de una escenografía, vestuario, iluminación, etc. P. ej., algunos momentos que antes

funcionaban, tendrán que modificarse debido a un *cue* de luz que antes no existía. Pero no es negativo, las modificaciones aquí acontecidas detallan la musicalización. Su campo de función o significación se reduce considerablemente en presencia de todos los elementos de una puesta en escena, pero solo así la musicalización encuentra su lugar. Desde ese espacio, por más pequeño que sea, accionará en toda su libertad y potencia.

Por supuesto, encontrar el terreno específico de injerencia de la musicalización teatral es un arduo camino lleno de pruebas (tanto en la mente como en la acción real, incluyendo funciones con público), errores y aciertos. Mas no es sorpresa en el teatro que cualquier camino sea así. Además, puede nunca finalizar, si es que así lo desea el equipo creativo. La música debe pensar como teatro si forma parte del mismo.

También, la/el musicalizador/a en esta etapa negociará constantemente con la/el músico y la/el director/a para llegar a las mejores decisiones posibles. Por la misma naturaleza de la etapa, aquí se pondrá a prueba su capacidad para mediar conflictos, de manera que siempre se vea beneficiada la escena o los espectadores. No otra cosa.

En ese mismo sentido, como ya se mencionó antes, la realización de la musicalización convive con su propio tiempo y el de la puesta en escena. Es decir, la música para teatro tiene los tiempos de la música y los del teatro. Así, la/el productor/a (o director/a) debe ser consciente de los tiempos que necesita la/el musicalizador/a y el músico para realizar su trabajo de la mejor manera posible. Si no se toma esto en cuenta, la obra lo padece. De cualquier manera, habrá que estar en el proceso el tiempo que sea necesario. De lo contrario, los resultados musicales se alejarán de la creatividad, y eso es todo, menos lo que exige esta tesis.

## **Conclusión del capítulo**

En este último capítulo, aclaré el papel del musicalizador como un agente indispensable de las puestas en escena, así como revisé una metodología para musicalizar estas últimas con los pasos necesarios para fortalecer las estructuras sonoras teatrales. Respecto a lo primero, es importante no olvidar que la/el musicalizador/a es un puente de comunicación entre los agentes de la disciplina musical y teatral. Por esa razón, debe manejar ambos lenguajes en busca de negociar acciones que beneficien sonoramente la estructura, funcionalidad y emotividad de la obra. Si un proceso creativo carece de dicho sujeto encargado de realizar ese trabajo específico, entonces deberá suplirlo alguien más, consciente de que realiza un trabajo complejo, mismo que exige dedicación.

En cuanto a lo segundo, menciono cinco etapas clave para la realización adecuada de una musicalización. Es decir, hablo de las cuestiones indispensables que permitirán una adecuada especificidad y matiz en el trabajo sonoro. De esta manera, se exige conocimiento respecto al análisis teatral por parte de la/el musicalizador/a, en busca de determinar maquetas musicales y ser capaz de modificar las ideas de estas sobre la escena cuando sea requerido (o sobre el escenario virtual cuando no se le dediquen ensayos al proceso de musicalización). Siempre en beneficio de la recepción de los espectadores y de la obra teatral como un organismo vivo.

Así, este capítulo muestra la capacidad práctica de toda la teoría que le antecede, puesto que, a fin de cuentas, mi estructuración teórica respecto a la musicalización teatral busca ser aplicable en la práctica escénica que me rodea, para poder observar un teatro más complejo en términos sonoros.

## **Conclusiones generales**

La musicalización teatral es un elemento inherente de la puesta en escena. Ya no cabe duda de ello. Por eso es parte fundamental de la creación y recepción teatral en prácticamente cualquier contexto humano. Si no se agudiza nuestra capacidad de análisis sonoro para poder establecer estructuras más complejas de la misma índole, se caerá en la simplificación de un trabajo arduo por inasible y efímero. La historia musical y antropológica de la audición y el sonido en sí, muestra su íntima relación con el pensamiento, la vida interna o emocional, así como con los moldes de percepción definidos por el contexto que habitamos. ¿Por qué no contemplar tan complejo fenómeno en aspectos detallados de la creación escénica? El teatro es la vida misma, o al menos un mundo tan complejo como ella. Entonces, ¿dónde cabe la lógica de ignorar al sonido y, sobre todo, su organización? Hay que permitirse escuchar más allá de lo establecido, comprender los sonidos como tal y su causalidad en una determinada situación. Cuando uno hace eso, las posibilidades de invención que se posan enfrente son varias, además de flexibles. Es decir, la organización sonora presta la posibilidad de establecer correlaciones con los otros elementos de la escena donde se maticen las emociones, la acción dramática, la narrativa, el carácter de un personaje, entre otras tantas cosas ya vistas. Todo ello a partir de una alusión metafórica que puede impactar directamente — más que cualquier otro elemento— sobre los espectadores para modificar su percepción de los acontecimientos en escena. El sonido moldea nuestra emotividad y pensamiento sin requerir un medio concreto (solo el aire) que involucre un esfuerzo tecnológico o extra-humano. Esto permite una naturalidad en el trabajo que funciona en muchos niveles, desde el ahorro de presupuesto hasta la dedicación detallada, sesuda y creativa

del aspecto sonoro en la obra. En fin, es un elemento indispensable para la creación de otras complejidades en el teatro.

De tal manera, se corrobora que la musicalización teatral es un elemento inherente de las puestas en escena, mismo que crea imágenes, correlacionadas con los otros elementos significantes de la obra, a partir de la organización del sonido. Esto, lo hace en busca de complejizar la estructura total de una obra de teatro desde cualquiera de los abordajes vistos anteriormente. Dichos abordajes son establecidos según las necesidades de cada proceso, pues funcionan mejor en los intersticios creativos relevados al sonido. Ahí, se propicia toda la complejidad sonora desde una concepción no individual, sino gestáltica. A saber, el sonido teatral existe gracias a sus relaciones con las otras áreas de trabajo. Una luz, vestuario, gesto actoral, etc., afectan directamente la concepción del sonido que les precedió o seguirá. Con eso claro, la/el musicalizador/a genera todo un discurso musical que permite percibir cuestiones dramáticas imperceptibles desde otros elementos escénicos. La musicalización teatral tiene que optar por llegar a decir lo que debe decir desde ese único lugar que le pertenece y no puede ser usado por otro elemento. Si se busca llegar a eso, seguramente en el camino creativo se encontrará una serie de posibilidades retóricas que expresen una cuestión fundamental de la trama, acción dramática o cualquier otro aspecto de la obra.

Ahora bien, debido a que la musicalización teatral se encuentra entre dos disciplinas que confluyen en la escena, el sujeto dedicado a realizar dicho trabajo debe estar capacitado para manejar ambos lenguajes. De lo contrario, será muy difícil establecer un diálogo y negociación que lleven a un beneficio expresivo o estructural de la obra. Dado que esta tesis habla particularmente del teatro canónico, el lenguaje que

pondera sobre dicho sujeto es el teatral. Sin este, sus decisiones posiblemente carecerán de fundamentos que respalden la funcionalidad de la acción dramática. A fin de cuentas, el trabajo es teatral, por lo tanto, eso es lo que debe privilegiarse. No es una ópera, ni un concierto dramatizado. Antes que nada, de lo que aquí hablo es teatro. Así que, si en un proceso creativo la/el director/a o la/el compositor/a son valientes y se animan a realizar por sí mismos la musicalización de la puesta en escena, deben saber lo que se privilegia en las condiciones de dicho proceso, ya que ello será la guía de toda decisión. Cabe destacar, además, que la/el musicalizador/a siempre partirá de una necesidad expresiva musical incapaz de decirse con otro lenguaje o código de comunicación. Por tanto, hay que buscar los sonidos adecuados, aquellos que dicen exactamente lo que se desea decir y que suman al significado total de la obra. Si eso puede ser dicho con la luz, escenografía, palabra, u otro, habrá que buscar algo diferente.

En ese mismo sentido, lo diferente puede ser el silencio. Debido al contexto ciudadano que habitamos, volvemos imposible la expresión de este último e, incluso, la desconocemos. No suele pensarse que el silencio comunica. Pero lo hace porque permite un espacio de reflexión personal donde la voz interior se hace presente. También, enfoca los mensajes (no solo sonoros) relevantes a partir de aislarlos y darle al espectador la opción de enfocarse plenamente en los detalles. Por eso, el mejor punto de partida en un trabajo de musicalización es saber que la obra no necesita sonidos añadidos, sino silencio. Tal vez, la mejor musicalización en una determinada puesta en escena es el silencio extra-diegético. En dado caso, la opción sería trabajar con el detalle sonoro producido a lo largo del propio e inevitable movimiento escénico. De ahí en fuera, puede que sea innecesario añadir *tracks*, composiciones o efectos para resaltar escenas. Si la obra

demanda silencio, habrá que hacerlo notar y exigir la presencia del mismo. No dejemos que nuestro contexto saturado de información auditiva regule nuestra percepción individual y calidad creativa en este rubro.

En otro orden de ideas, una conclusión inevitable es que la musicalización teatral se ha abandonado en términos teóricos. La ausencia de libros acerca de este tema es la prueba más fiel del abandono en que se tiene a un elemento tan importante. La inherencia del sonido en escena permite su existencia a como de lugar, pero también lo omite en las mentes creativas del teatro, puesto que es difícil concientizar su presencia y, peor aún, su capacidad para moldearse a los beneficios de la obra. De tal manera, es un elemento que se ha simplificado y afectado negativamente la concepción del teatro. Por eso mismo, una manera de complejizar la musicalización es a través de la teorización con fines prácticos. Si los postulados clave de esta tesis no pueden ser aterrizados, entonces deberán reformularse (desde otro cuerpo, visión y oído que no sea el mío) para decantar, poco a poco, el trabajo de la organización sonora en el teatro.

Para finalizar, pienso que, si está claro que la habilidad humana de relacionar distintas disciplinas a partir del patrón de sonidos y eventos sónicos está muy lejos de las capacidades cognitivas de otras especies animales en el planeta (Zbikowski 2012, 159); dignifica al teatro el hecho de musicalizar una puesta en escena con todo el análisis, orden y acción requeridos. Si uno solamente se “deja llevar por la música” cuando musicaliza, desatiende una de las habilidades humanas más importantes en nuestra evolución, y, a mi parecer, coloca al teatro como un arte donde la reflexión profunda es inexistente. Por tal razón, hay que esforzarse en dignificar las acciones que conlleva la afectación sonora en los cuerpos humanos inmersos en tal o cual evento teatral. La fuerza

del teatro por ser justamente un evento y no una reproducción, concede al sonido un lugar privilegiado en la intimidad del momento. Recordemos que el sonido es espacio, de manera que puede modificar a sus anchas la experiencia teatral para producir revelaciones que no sucederían de otra manera. Además, es tiempo. Con ello, puede alterar la percepción de los eventos en beneficio de empatizar con las sensaciones diegéticas que perviven sobre los personajes de la obra. El público puede sentir temporal y espacialmente ese otro mundo gestado en escena tan solo a través de la musicalización teatral. Ella es el punto medio entre tiempo y espacio. Sus posibilidades de acción son incalculables.

Así entonces, la musicalización teatral es un elemento inherente, indispensable y con una vasta gama de posibilidades según su abordaje, mismo que puede llevar al teatro a establecer nuevos terrenos poéticos. Ya no hay que dar por sentada a la musicalización. No es una cuestión de mera pasión. Tampoco es algo incomprendible o intraducible a los que no somos músicos. Mucho menos es un arte sin teoría (tanto para músicos como para oyentes). ¿Por qué, entonces, en el teatro la tratamos como si fuese todo ello?

## **Anexo**

Aquí se encuentran cuatro entrevistas realizadas para la producción de la tesis. Tres fueron a músicos, y una a una directora teatral con experiencia en musicales independientes. La selección de los entrevistados fue con base en su trayectoria dentro del campo de la musicalización teatral: corta, mediana o larga. Igualmente, se buscó que fuesen personalidades con conocimiento de música (como Claudia), con estudios musicales (Francisco y Daniel), y con formación autodidacta (Juan Pablo). Esto, para mostrar las variables de pensamiento respecto a la musicalización a partir de la educación musical recibida. Finalmente, cabe destacar que se tuvo la fortuna de encontrar grandes coincidencias en la creación, como el hecho de que Francisco y Daniel participaran en obras de teatro infantil, de manera que se pueden ver especificidades en cuanto al manejo de la creación musical dependiendo del público, entre otras cosas, las cuales se desglosarán al final de esta sección.

Sin más, transcribo las entrevistas directo de grabaciones de audio y video lo más fielmente posible. Se encuentran ordenadas alfabéticamente para mayor facilidad en la revisión de las mismas. También, se advierte al lector que los nombres de ellos y ella están abreviados por sus iniciales al momento de sus respuestas (lo mismo sucede con mi nombre al realizar las preguntas). Así, dejo testimonio de tales entrevistas porque en ellas hay información valiosa acerca de reflexiones, procesos personales o situaciones que acontecen entre la música y el teatro.

## **Entrevista a Claudia Romero Herrera**

Autora, directora y docente teatral, egresada del CLDyT de la UNAM. Diplomada por el IMASE-CENART en la profesionalización en la enseñanza de las artes con el enfoque de la filosofía, pedagogía y metodología de la educación estética.

En 2006 dirige *Beckett o in Godot We Trust*, seleccionada de la programación del Foro de las Artes del CENART, con presentaciones también en el Teatro Carlos Lazo de la UNAM, textos de su autoría y de Verónica Bujeiro, Donald Bertrand y Miguel Ángel Canto. En 2008 obtiene la beca del Programa de Fomento y Coinversión a Proyectos Artísticos del FONCA para dirigir *La Inocencia de las Bestias*, de Verónica Bujeiro, con un año de temporada en La Madriguera y La Gruta del Helénico, y con funciones en el Festival Ola Nueva de Acapulco y en el Centro de Readaptación Social Quiroz Cuarón. Beneficiada por EFITEATRO 2012, estrena en 2013 *Mexicano Flores*, drama musical de su autoría con música de Lorena Oliva, escrito en 2006 con una beca del Instituto Mexicano de la Juventud, y cuyo texto fue publicado en 2011 por Libros de Godot y la UANL. Este musical se presentó en temporada en el Centro Cultural de la Diversidad, así como en Fundación REINTEGRA y en los Reclusorios Varoniles Preventivos Sur, Oriente y Norte de la CDMX. Ganó en 2020 la Mejor Dirección en el Concurso de Teatro Casero “Escenas a Distancia” de Teatro UNAM por la obra musical *El Consuelo de Brecht o Susano Distanciamiento*, de su autoría.

Ganadora en 2016 de la Emisión 11 de “Críticón” de Teatro UNAM y Paso de Gato por su crítica “La Ilusión: desaparecer en un sótano y aparecer con un cerillo” (sobre el montaje de *La Ilusión*, dirigido por Mauricio García Lozano), publicada en la revista *Punto de Partida* no. 201.

Participa en 2017 y 2018 como anfitriona y pianista en la exposición “La Levadura y el Anfitrión” de Philippe Parreno, y como mediadora en la exposición interactiva “Fé Pública” de Paul Ramírez Jonas, ambas en el Museo Jumex.

La entrevista fue realizada el 26 de mayo de 2020 y esta es su transcripción:

B: ¿Cuáles son las diferencias entre ser músico y músico para teatro?

C.R.H: No es una respuesta que yo pueda darte porque no soy músico propiamente. Finalmente toco el piano, puedo tocar un poco de guitarra, pero de los músicos con quienes yo he trabajado, observo que se vuelven muy escénicos. Es un lujo en estos momentos poder tener música en vivo en una obra, y luego es típico que falta quien entregue la carta y pues: “¡Vas, pianista!”. Es decir, no vamos a contratar un actor que haga eso. Terminan siendo músicos que se sienten relativamente cómodos con el escenario. P. ej., hay muchos músicos que hacen teatro, no tantísimos, pero por alguna razón ubico más a los de cabaret —que son menos— y tienen un perfil muy definido. Muy buenos músicos, prácticamente siempre requeridos para dar las funciones. Y contestando tu pregunta, lo que yo veo es que un músico que ha hecho mucho teatro termina teatralizándose. Insisto, ya en un momento dado se meten al escenario y pueden hasta hacer un chiste. Se sienten ya muy cómodos con la escena teatral, a diferencia de un músico clásico, o de eventos, o de conciertos que para nada. Pueden ser hasta virtuosos, pero no necesariamente los estás viendo en una función de teatro donde son más partícipes de lo que estrictamente tienen que hacer. Toda la expresividad la vierten en el instrumento y no necesariamente van a poder jugar en escena. Algo, p. ej., que piden en la convocatoria de la CNT es la capacidad de improvisar. Eso sería también un *quid* de este asunto: esta misma seguridad se vuelca en poder improvisar. Obviamente en las

funciones de impro es indispensable un músico que puede improvisar, como los músicos de jazz que sí tienen ese entrenamiento. Pero también, digamos, al estar en plena función y ver que hay un accidente o algo, deben ser capaces, con la música, de disimular los errores en escena. Necesitan estar muy presentes y perderle miedo a la escena en general.

B: Y siguiendo este hilo, ¿cuáles serían las diferencias —desde tu punto de vista— entre la composición musical por sí misma y la composición teatral?

C.R.H: Bueno, otra vez lo mismo: no soy compositora musical ni mucho menos. Pero yo quisiera pensar que el compositor... No hablo del que hace *jingles* en la televisión o algo similar. Me refiero al que se puede dar el lujo de componer su música, tenga salida comercial o no. Pero quiero pensar que la famosa voz del compositor, o sea lo que tenga que decir a partir de lo que aprendió de cómo se hace la música, es lo que tiene que privilegiar. Es la música *per se*, la música por sí sola como arte. Como uno lee en algunos escritos de Brecht, cuando empieza a trabajar con músicos, él dice que la música ya es arte porque la hace un músico. Aún fuera de contexto esa música valdría por sí sola. Mientras que, quisiera pensar como directora de teatro, la música teatral (al igual que absolutamente todo lo demás) tendría que servir al todo. No en un sentido figurativo. Es decir: “Ay, pues mi obra habla de vampiros, entonces meto el cliché de Bach o no sé quién.” No, no necesariamente en ese tenor. Puede ser que la música haga una cosa completamente independiente de lo que se dice en escena, pero sí sirve al todo. Es decir, sirve a la propuesta artística o de dirección de un proyecto. Esa sería para mí la diferencia: la música para teatro debe servir al todo, a una propuesta artística en particular. No es el lucimiento del músico, y si él se pone súper necio, pues no me parece que sea muy útil para un arte que es esencialmente colaborativo. Porque incluso en los

musicales la música no es quien rige. Sí es una estructura más grande la que dirige el numerito desde el papel o la puesta en escena. Entonces tiene todo que ver con tu objetivo para realizar cada proyecto, ¿no? Tiene todo que ver con la propuesta artística.

B: En ese sentido, ¿cómo ha sido tu comunicación como directora con quienes han musicalizado tus puestas en escena? ¿Cómo ha sucedido esa comunicación?

C.R.H: Pues mira, ahí lo que yo he tenido oportunidad de dirigir a nivel profesional ha sido muy distinto entre sí. En un sentido yo sigo en la búsqueda, entonces en cada proyecto, del uno al cuatro —¡dioses!— hay mucha diferencia. Así que se subraya lo que acabo de decir: yo trabajo para el proyecto. Para mí lo más importante es el proyecto. O sea, incluso por encima del público. Es decir, para mí el público es algo que se da por añadidura cuando uno cuida un proyecto con todo su corazón y alma.

En mi primer proyecto, llamado *Beckett o In Godot We Trust*, la propuesta era llevar textos e ideas de *Esperando a Godot* a la CDMX. Me interesaba mucho la estética chilanga, entonces visualmente la llené de plásticos, lonitas, todo como muy reventado, y de fondo una pared muy sucia. En el audio le pedí ayuda a Daniel Morales. Todo era grabado, música preexistente, bastante rítmica, un poco atemporal y, además, metí a los merolicos urbanos: los tamales oaxaqueños, (te hablo de hace doce años, entonces no estaba el de “se compran colchones”, pero ahorita sería obligado, ¿no?), merolicos de bellas artes, de la lagunilla, merolicos cúralo-todo... Entonces eso se privilegió mucho y al final había como una destrucción del sonido —finalmente era Beckett—, y muchas frases caían. Era un trabajo sonoro muy cuidado. Él medía el tiempo que duraban unas escenas para que coincidiera perfecto con la música. Y como era una obra que consistía en varias obras pequeñas, había transiciones. Todo el tiempo estábamos cambiándole la

escenografía: por lo menos seis veces. En esas transiciones entraba una música muy cuidada y urbana. Pero no hubo música original, y este chico era el ideal porque siempre trabaja con cosas de electrónica.

Mi segundo proyecto, llamado *La inocencia de las bestias*, es un texto de Verónica Bujero súper crítico, arañando el teatro del absurdo. Este texto —bueno, en todos los casos ha sido así—, digamos, fue mi prueba como directora porque por lo general escribo yo mis textos o los encargo. El dramaturgo se adapta a lo que yo le pido, y aquí fue al revés. Ella me propone el proyecto, y lo que hago es poner en práctica un consejo de Perla Szuchmacher (que descanse en paz la gran Perla Szuchmacher): “Toda dirección, todo intento de algo que medio valga la pena, tiene que partir de un profundo conocimiento del texto”. Entonces leo el texto no se cuántas veces, mucho muchísimo demasiado, hasta que se me revelan las imágenes que para mí estaban en el Siglo XIX. No sé si conozcas este texto, pero en él hay dos protagonistas que son... Bueno, nunca sabes si son hermanos, o es el perro y el gato de la familia, o una extraña combinación. Y a mí me gustaba mucho eso, entonces yo como directora no quería dar línea. Me gustaba la ambigüedad. Así, en estas fotos del Siglo XIX aunadas con el trabajo de un artista plástico más contemporáneo, encontré la estética perfecta. Los personajes tenían estas barbas muy grandes, o cejotas, y uno no sabía, creía que podían ser animales en el peinado... En fin. Sobre eso dije: “Ok, obviamente no aguantan el mismo tratamiento musical.” O sea, sí tuve la necesidad de que todos los ruiditos fueran en vivo. Es decir, es el Siglo XIX, ¿cómo voy a meter en este siglo una grabación? Se caería la propuesta. Entonces teníamos una kalimba, que es un instrumento africano medio atonal porque no obedece la escalita de do a do. Y eso era muy padre porque no tenía que operar la música.

Durante la temporada la operaron muchas personas, incluida yo cuando ya no teníamos músico. Pero se jugaba en vivo. Y todo era con la kalimba. (*Realiza sonidos emulando el ritmo base.*) La kalimba es un instrumento que parte de una concha, tiene tiras metálicas similares a las del xilófono, y hace unos ruidillos muy extraños. En general la estética era bizarra, pero muy recargada a nivel visual. Por lo tanto, hice que a nivel auditivo no estuviese nada recargada. Se tocaba la kalimba en momentos muy precisos, siempre con una base rítmica. Ahí, para la música nos ayudó Géraldine Célérrier que es una chava que ahora vive en Quebec, becaria del FONCA en varios proyectos, y fue mi maestra en un curso. Ella justamente exploraba la sonoridad de los instrumentos, objetos y... Bueno, ella me pareció ideal para este proyecto. Tuve la gracia y fortuna de trabajar con ella.

Luego, mi tercer proyecto es un musical que escribí. Pero al hacer un musical cambia todo el juego. O sea, la música es súper protagónica. Y desde que escribí esta obra, me pareció muy importante que fuese todo lo contrario a *Las Bestias*. Mucho menos producción, pues. Teníamos solo un *prop*, sí teníamos un vestuario bastante explícito, y no había nada de escenografía, ni una sola silla, nada. Todo era a nivel auditivo y se resolvió desde ahí. Obviamente había mucho énfasis en la voz cantada en muchas canciones. La música original es de Lorena Oliva (quien desafortunadamente falleció chavítita). Y ella entró perfecto en el rollo. Es un musical que demanda música parecida a la de los ochentas y noventas, porque la música nos ubicaba. Está contado en desorden y justamente la música nos decía: “estos son los ochentas y estos los noventas”. Aquí la música es chistosa porque se montó sobre éxitos muy específicos, pero sí se hizo música original encima de esas letras. Digamos que tuvo una rola de inspiración, tuvo la letra, y luego se hizo música original. Aunque para el que escuchaba con detenimiento, podía

recordar cuál fue la canción que inspiró a esta y así. Además, funcionó porque se subrayó el tema de la coreografía, entonces se copiaban coreografías de los ochentas y noventas al tiempo que obviamente se contaba la historia. Pero aquí la música sí fue crucial, ni siquiera podemos hablar de musicalización, aunque obviamente hay aspectos de musicalización. P. ej., el personaje está en la cárcel a la mitad de la obra. Entonces pasaba y hacía a la reja así y se escuchaba el “taratatata”, pero no se veía la reja, solo se escuchaba. Es decir, tenía detalles de musicalización, pero al final la mitad de la propuesta es música irónica.

Y pues nada, el video que viste<sup>40</sup>, que sería mi cuarto mini proyecto concebido con la ventaja que tengo de Brenda, la violoncelista. Aquí no sabía qué tenía que hacer, pero tenía que haber un cello. Entonces dije “cabaret, Brecht”, y de ahí todo lo demás.

B: Perfecto, ya me has aclarado varias cosas. Entonces, p. ej., ¿cuáles piensas que serían algunas de las aportaciones que podría tener la música en el teatro? Incluso tomando en cuenta los musicales, ya que tienes la experiencia de uno, estaría increíble saber qué posibilidades ves tú que la música pueda aportar al teatro.

C.R.H: Yo tuve la fortuna de tomar clases con un maestro muy bueno que se llama Fernando Carrasco —ya está jubilado y no da clases—. Él fue un extraordinario maestro, específicamente para quienes sí queríamos probar en la creación teatral. El primer semestre nos dio una muy buena embarrada de la historia de la música. Empezamos con los instrumentos, la orquesta, y luego una muy sólida introducción a los grandes compositores. Obviamente no daba el tiempo para hablar de composición, pero sí para hablar de los compositores y su música. Así que, bueno, hasta la fecha si sé de Scriabin,

---

<sup>40</sup> Video completo:

[https://www.youtube.com/watch?v=CvOL1\\_t\\_uBU&feature=youtu.be&ab\\_channel=ClasesdevioloncheloAdolescentesyadultos](https://www.youtube.com/watch?v=CvOL1_t_uBU&feature=youtu.be&ab_channel=ClasesdevioloncheloAdolescentesyadultos)

Béla Bartók y demás, es por esa clase. Además, en estos tiempos te mueres de la risa, pero antes si querías oír a Béla Bartók tenías que ir a Gandhi a comprar un disco de él. Ahora imagínate. Entonces este maestro nos daba la opción de que, si te gustaba mucho una pieza, la anotaras y le dieras a él un casete, y ya él te lo traía con la pieza grabada. La verdad yo sí le pedí bastante música. Luego, el segundo semestre, lo que hizo fue ver cómo la música sirve en una representación teatral. De memoria te diré lo que recuerdo y lo que he aplicado. Él nos dio unos ocho o diez recursos dramáticos de la música que vimos en el segundo semestre. Así que esa parte la diré medio desdibujada, pero bueno.

Me acuerdo del *cliché*. La música sirve para subrayar un *cliché*. Como lo que te decía del vampiro: sale un vampiro a escena y suena Bach.

Pero tenemos su contraparte: el contrapunto. Que lo usaba mucho Julio Castillo, p. ej., en *De la calle*. Ahí, lo padre es todo lo contrario. En esta obra, al personaje principal lo acaban de dejar literalmente desnudo, y entonces sale un niño de atocha con una música celestial para contrarrestar ese momento tan sórdido. Ahí está el contrapunto, que es muy distinto a lo que significa para un músico en composición musical. Pero para nosotros teatreros es cuando no coinciden audio e imagen visual.

También funciona para la ambientación. En mis talleres lo explico todo el tiempo. P. ej., les pongo de ejercicio: “maestros de la SEP hacen una improvisación con ciertos lineamientos”. Entonces resulta que vemos un mini numerito con una rola, y luego exactamente el mismo numerito con otra rola. Cambia por completo. Si pones una música alegre, la escena parece alegre. Si pones una música muy densa, parece muy densa. Aunque sea exactamente la misma escena, cambia. Entonces la música entona, aunque parezca una obviedad. Trabaja el tema emocional con el espectador, y obviamente esa es

la manera más fácil para hacerlo. O sea, si tú quieres, les metes el violín y la lágrima está ahí casi garantizada. Por otro lado, es muy interesante ver cómo Brecht ponía muchas trampas a los actores en este afán de que no solamente se diera un rompimiento con el público, sino entre los mismos actores. Estoy leyendo que decía: “Bueno, en esta escena está el tono de tristeza. Entonces tú actor haz algo en contra de ese tono triste.” O sea, necesitaba que le ganaran a la música y no al revés. Y bueno, eso es lo que recuerdo de mis clases, a no ser que haya algo más.

En cambio, de lo que he aprendido, pues sí es impresionante ver cómo un buen diseño sonoro evita tener que jugar a la casa de muñecas. Yo soy cada vez más enemiga de los espacios abigarrados, hasta por un tema ecológico. Es verdad que cuando hacemos una producción que nos gusta y encanta, lo que tenemos al final es mucha basura —al menos para el planeta—. Por eso ya me casé un poco con la estética de la no-producción. O sea, sí tener producción, pero apuntes mínimos. Obviamente necesitas grandes actores y un muy buen diseño sonoro que te apoyen. Entonces creo que la música también sirve para eso. Tú evocas vía sonora —obviamente te puedes apoyar en la iluminación—, y así no necesitas tanta producción. Eso es algo muy pragmático.

Otra cosa surge del trabajo con Lorena Oliva. Yo me considero alguien que sabe de música más que el promedio. En el video este de Brecht, yo compuse la música a partir de frases de otros músicos sin que fuera plagio, claro está. Entonces quedan ahí unas mini rolitas originales. Pero al no ser músico, hay cosas que uno deja de ver. P. ej., hay unos recursos de la música que se llaman dinámica y agógica. En el musical que monté, hay una canción que dice: “Se acabaron las pesquisas de latinos sin sus visas”. Entonces, Lore lo ralentizó —en vez de dejarlo en su tempo normal—. Así, había un

chiste musical de la frase —dentro de los propios parámetros de la música—. Solamente con bajar la velocidad —que es parte de la dinámica de la música— te queda un subrayado, un chiste. Otra cosa que dice Brecht es que la música debe ser a prueba de intérpretes. Es decir, tú deja candados musicales porque ahí también cambia la dirección. O sea, yo aprovecho esa ralentización, de manera que el coro se le quedaba viendo al personaje. Así se volvía un chiste muy explosivo. Entonces la música tiene cierta velocidad, volumen, y eso genera cosas. Es decir, mientras más conozcas acerca de las posibilidades de la música, más recursos expresivos o dramáticos podrás encontrar. Ahorita, que estoy redactando una investigación sobre musicales, me doy cuenta que estos tienen una cosa que se llama dramaturgia musical. Yo esto no lo sabía cuando hice mi musical, lo acabo de saber ahora que investigo al respecto. Esa dramaturgia musical es una estructura bastante efectiva, o sea, claro, corres el riesgo de que tu obra quede muy formulosa, pero es innegable que es una extraordinaria estructura. Es efectiva porque piensa en el público, y, además (queriendo o no) te hace muy consciente del ritmo de tu obra, e incluso para una obra no musical, si se toman aspectos formales, puede ser algo muy interesante. He leído mucho sobre musicales y autores que se remontan a musicales de más de un siglo, que en EU tiene todo que ver con el teatro de revista: vedettes, payasos... Ahí se explica que, si algo saben hacer bien los gringos, es darles ritmo a sus numeritos (si me apuras hasta el *Super Bowl*). Y esto está completamente anclado con el teatro de revista. Siempre ibas a ver números de vedettes, pero jamás cinco números seguidos, ¿no? Ibas a ver el gran número para abrir, luego algo más tranquilo, luego algo más movido, luego una baladita, y luego... Entonces, se transforma en una experiencia rítmica. Eso, p. ej., claro que sirve para la dramaturgia, incluso para una obra en la que no

exista el más mínimo ruido. Simplemente tener esta consciencia de “ahorita ruido, ahorita calma, ahora ruidazo, ahora silencio”, y alternarlos. En pocas palabras: tener una partitura rítmica. Sirve para la dirección y la dramaturgia. También, si estás haciendo un musical, se debe saber que este pone mucho énfasis en el numerito de entrada (lo mismo que el teatro de revista y el *Super Bowl*). Se va a una especie de 0 a 100. Cosa que no pasa en las obras tradicionales. Pero, p. ej., en estos manualitos que te dicen cómo escribir una película, sí hay una consciencia de: “dime de qué va esto muy pronto”. Eso quiere decir que la gente hablará, cantará y además te van a sorprender (si hablamos de un musical) en cuatro minutos para mostrar eso y no platicarlo. Eso es el *opening number*. Así, en cuanto a musicales, creo que esa sí es una extraordinaria aportación al teatro a nivel general.

B: Y cuando haces música en tus puestas en escena, ¿qué es lo que buscas? Evidentemente dependerá de cada puesta en escena, pero la necesidad de usar música o el impulso que te lleva a buscar ya sea los musicales, que es tu tema ahora, o las otras obras donde solo había una musicalización... ¿Qué buscas de la música en escena?

C.R.H: Pues mira, qué buena pregunta. Yo creo que en mi caso al menos tiene que ver con un profundo amor por la música. Me queda claro que yo tengo una relación muy personal con ella. Insisto, tengo la bendición de poder tocar el piano, de literal sentir la música en el cuerpo. Hace dos años tuve la oportunidad de trabajar para el Museo Jumex en una exposición que requería de alguien que tocara el piano y otras cosas. Y obviamente se quedaron pianistas profesionales y tal, pero lo que vieron en mí —o algo así— fue una corporalidad, como hacer de cada pieza el performance completo y sentir la música en el cuerpo. Eso me parece importante. Tiene que ver con lo intelectual que ya hemos hablado, pero también con el cuerpo. Es justo eso: “Quiero que entres.” Entrás con

la música a otra dimensión. P. ej., con lo de la kalimba —que vamos a llamarle música minimalista— después de haberlo visto diez o quince veces entras hasta en otro estado. Entonces ahí empiezan a jugar los aspectos narrativos de un texto que te entran por la mente, pero en este caso ya todo te está entrando desde otro lugar. Sí, eso pensaría yo.

No sé si tuviste la oportunidad de ver en el Auditorio Nacional hace poco la ópera de *Akhnaten*, de Philip Glass. Con todo su estilo musical. Es una frase todo el tiempo. Era una cosa muy bien dirigida: espectacular. Y el director metió malabaristas. Entonces no solamente eran las cuerdas (pobres) tocando obstinadamente, también era el malabarista. Y llega un momento, desde la obertura (a unos diez minutos de duración) donde primero los espectadores estábamos chacoteando y ya después estábamos en un trance colectivo. Tiene dos intermedios: en ellos la gente ya no hablaba. Estábamos verdaderamente adentro de quién sabe qué atmósfera. En los intermedios entrevistaban al director escénico y él decía que sabía que sería una buena función si a la mitad de la obertura le daba miedo a dónde los llevaría eso. Y ahí claro que la música tenía esta capacidad de llevarte a quién sabe dónde, pero no con la cabeza, sino con el cuerpo aurático, el alma o como lo nombres. Pero con algo distinto a la mente. Creo que todo tiene que ver con eso. Lo que preguntas justo tiene que ver con eso, con transmitir el amor por la música. Una música compuesta e interpretada con amor, pasión y cuerpo para que llegue al espectador en esos mismos niveles. O sea, si va a entrar un espectador con una música mal cantada y compuesta, no tiene sentido. Justo es la parte más basal de la creación.

Y bueno, regresando a unas preguntas atrás, en la teoría de los musicales prácticamente todos los autores coinciden en hablar de Shakespeare para cosas relevantes. P. ej., respecto a sus monólogos y soliloquios. La música también te permite

hacer eso de manera más contemporánea. Hoy en día se siente raro que un personaje le hable directamente al público, pero cantado ya no se siente así. La música, por ende, permite decir lo que te está pasando por la cabeza. Obviamente es una estilización, pero el soliloquio también lo es porque rompe el mínimo realismo que se haya pretendido. Hay una anécdota de *Wicked*. Cuando el autor se enteró de la novela quiso hacer el musical, pero Universal ya tenía los derechos de la película. Y él les explicaba que no les iba a funcionar para cine porque la naturaleza de la tergiversación de la historia de *Wicked* era lo que estaba pasando por la cabeza de la bruja. En cine tendría que ponerse mucha voz en off y hartaría al público, mientras que el musical era lo óptimo para contar esta historia porque se tienen las canciones en donde uno se abre de capa y puede describir lo que pasa en su cuerpo, mente y emociones. Y es un gran musical por eso, porque prácticamente la mitad de las canciones funcionan para desnudar al personaje. Creo que por eso, en general, Stephen Schwartz es tan buen compositor de musicales. En sus piezas hay una necesidad vital del personaje por contar lo que le sucede. Y él explica eso, que en la composición para musicales uno tiene que seguir dos reglas: 1. Decir la verdad, y 2. Hacer que rime. O sea, di una verdad y no seas huevón, dale una métrica y rima a lo que quieres contar. Entonces, pues sí, eso es a nivel general la respuesta. Transportarnos más allá de la inmediatez de lo que sucede en una obra.

B: Y un poco más específico, ¿con base en qué tomas decisiones al momento de seleccionar tal o cuál efecto —como el de la reja que me contaste—?

C.R.H: Mira, lo mejor que le puede pasar a una persona que quiere levantar cualquier proyecto artístico es rodearse de colaboradores muy buenos, y que estén dispuestos a tener un profundo conocimiento de la obra. En mi primer proyecto, di una idea general,

delegué el diseño sonoro, y quedó muy bien. Finalmente era una cosa muy práctica, aunque el diseñador sonoro prácticamente trabajó por su lado, me entregó una grabación, le di una lana, y no quedó mal. Pero en relación al *Mexicano Flores*, donde trabajé estrechamente con Lore, de parte de ella hubo un gran compromiso. Porque también para eso hay diseñadores, es decir, en el mundo ideal uno tiene una idea para un proyecto y después se enriquece con otras mentes y propuestas. P.ej., la obra del *Mexicano Flores* prácticamente ya estaba lista, hasta publicada, pero Lorena Oliva —que se comprometió con la obra como si fuera de ella— me dice: “A ver, Claudia, esta primera letra, canción, simplemente no viene al caso. O sea, este personaje... Perdón, pero por mi lado escribí esta canción. Por favor, escúchala.” Entonces yo la escucho y se vuelve mi favorita de toda la obra. Me quedé impresionada. Le dije: “Por supuesto que queda esa canción. Muchas gracias por dar un paso más allá.” Además, ni se esperó, ya la tocó a la perfección. O sea, en cuanto yo le paso esa canción a la protagonista me dice: “¡Ah!, qué bueno, sí, como que a mí tampoco me hacía mucho sentido.” Y me cuestiono por qué no me lo habían dicho. Digo, yo me considero una directora bastante horizontal, ajena a la idea de las obras de autor. Yo trabajo para un proyecto. Si tiene uno o cien colaboradores, me da igual. Lo que me importa es que el proyecto que tengamos sea la mejor versión. Conmigo, sin mí, y a pesar de mí, ¿no? Es decir, se quedó la canción gracias a una gran colaboradora que me hizo notar algo.

En el caso de *Las Bestias* con Géraldine... Fue una obra muy difícil de dirigir y trabajar con los actores, entonces hubo trabajos que se delegaron. Así, ya con una partitura de diseño sonoro también la dirección se modifica. Por lo tanto, ahí, ¿qué te digo? La respuesta es como ir al doctor y caer en manos de un buen especialista, tener

confianza y escuchar lo que tiene que decir, además de no ser necio. Bueno, en el caso de Lorena tomó clases de musicales, y también tomó un curso especial de música para la escena con Michael Nyman. Ahí él habló mucho de meterse adentro del personaje, olvidarse de uno mismo, y escribir lo que ese personaje tiene que decir. Entonces modificó mi letra, dejó de ser genérica para volverse particular. En ese mismo sentido, ahora que leo acerca de musicales, hubo un señor, Lehman Engel, quien en uno de sus puntos para escribir un musical efectivo habla de particularización y letras. Es decir, las letras tienen que ser particulares, uno no puede agarrar esa letra y ponérsela a otro musical. Hay algo que está mal en la letra si es genérica e intercambiable. Lo que se hace para un universo particularísimo, no puede funcionar en otros lugares. Pero el punto es que eso lo aprendí por una compositora que colaboró a fondo en uno de mis proyectos.

Además, como directora, varias veces hay decisiones escénicas que surgen por acuerdo común y natural, así como hay otras donde se cuestionan a tal grado que no hay de otra más que decidir. A veces hay decisiones que lo definen todo. Me acuerdo de mi gran maestra Perla Szuchmacher diciéndome: “Claudia, dirigir es decidir.” Y es así. Componer es decidir, escribir es decidir. Si uno tiene cosas que le chocan, gustan o parecen igual, pues tiene que elegir una de las dos. Ni modo, hay cosas que deben decidirse con una urgencia de tiempo. Llega un momento donde hay que decidir porque uno sabe muy bien que sí y que no. P. ej., la coreógrafa de *El Mexicano Flores* hizo maravillas a nivel coreográfico porque no todo es bailado, pero una escena de plano no me gustaba porque era muy cursi. Entonces ahí fue fácil partir de lo contrario, es decir, saber que esa escena no pertenece a ese universo. Brincaba, era muy evidente. La escena

era muy cursi y el proyecto no era cursi, en todo caso fársico, pero cursi jamás. Entonces esa escena se fue. Metí reversa, ni modo, e hice mi trazo que después ella corrigió.

Incluso, como preguntaste, la cuestión de la sonorización de las rejas entró porque un personaje necesitaba tiempo para cambiarse. Llegaba en *safe* a la escena, muy agitada. Entonces metimos el “tatatatata” por una cosa completamente pragmática: darle tiempo al personaje que se cambiaba y que no se patinara para entrar a la escena. Y en eso tú dirías también: “¡Pues, ay!, qué chafa.” Pero hay cosas que uno descubre con la marcha. Hay dos libros que me conmovieron profundamente en este proceso. Uno es el de Robert McKee, *The Story*, y otro es un librito que se llama *Making Musicals*, de Tom Jones. Porque pues él es teatrero y actor. Entonces me encanta cómo aborda a Shakespeare porque dice: “Sí, se dice mucho de Shakespeare, pero poco de lo mucho que hacía Shakespeare a nivel teatrero. P. ej., siempre todas sus obras se pueden resolver con siete actores.” Y no solo eso, que casi la combinación que hagas del equipo de actores que tengas, todos tendrán sus cinco minutos de fama dentro de la obra. Aunque sea una escenita, pero que la gente se doble de la risa o llore. Todos tienen sus cinco minutos de fama. Y aún, antes de que venga el gran monólogo, invariablemente en cualquiera de sus obras, hay un descanso de tres o cuatro escenas. Es decir, le daba un tiempo al actor de descansar, tomar agua, de neto jalar aire antes de darlo todo en el escenario. Entonces eso fue para mí oro puro. E igual la escena previa podría ser, vil y silvestremente, para que el actor tome aire. Por ende, sí puede ser. Obviamente hay que tener cierta imaginación y conocimiento del proyecto que se presenta para saber si sí es buena idea hacer lo de la reja o cualquier otra cosa para rellenar ese hueco.

Entonces sí, el diseño sonoro también sirve para eso: para dar aire en transiciones, o darle tiempo al actor para dar la vuelta, etc. Obviamente no se puede hacer una propuesta artística alrededor de algo tan pragmático, pero sí hay margen ante eso.

B: Por último, ¿hay alguna metodología o sistematización que hayas hecho alrededor del uso de la música para teatro?

C.R.H: Sí, tiene que ver... Bueno no, más bien la respuesta es no. (*Risas.*) Pero tiene que ver con esto que dijimos de evitar una fórmula. Hay que tener mucho cuidado con las fórmulas. Siempre, para mí, tiene que ver absolutamente todo elemento de la puesta en escena con el profundo conocimiento del texto. Ese sería mi único proceder. Aunque lo haya escrito yo. Eso es para mí el paso número uno antes de llamarle a quien sea. Eso no es negociable, no hay manera de dirigir algo bien sin siquiera saber si lo comprendes casi perfectamente. En un nivel muy sutil, claro. Sí hay unos pasos a seguir y “tá” y “tá”, pero ahora con la investigación, leyendo específicamente a McKee, es chistoso cómo hay quienes sí hacen una fórmula. Como los musicales con el *opening number*, luego el no sé qué, luego el *eleven o'clock*, luego el gran final, y bueno, ahí sí hay una fórmula. También para escribir hay quienes calcan a Campbell con su formulita del héroe. Para mí, en ese caso, todas las historias que escribo no las paso para nada por ese colador. O sea, hay que meterse en el abismo de la historia, luego que se le revele a uno el saber a dónde va el personaje, y ya cuando haya una historia que se cuenta y uno sabe la base, ok, entonces ahí ya puede saber que si el mentor y demás. Es decir, ninguna de estas cosas nos debería de servir para escribir, pero sí para corregir.

Entonces, tal vez sí se pueda hacer una *checklist* respecto a la musicalización, pero siempre *a posteriori*. Y no sé, yo no me veo haciendo esa lista. Honestamente,

Bruno. No me veo haciendo una ruta o lista. Creo que si la obra en general, es decir, la estructura en general está bien, ya se dio el pie para que el diseño sonoro esté bien. Ya será más difícil que falle. Además, si todas las propuestas (vestuario, iluminación, diseño sonoro) ya tienen una escaleta de dirección, será más difícil que falle la musicalización. E ir haciendo pequeños fractales de análisis y corrección a lo largo de la obra, pero tampoco pasarse de más. Digo, ya teniendo los pilares sólidos en la obra, será difícil que algo falle gravemente. Hay que estar siempre al servicio del todo y no de las partes. La experiencia total que tiene el espectador es más importante que el detalle. Hay que servir por encima de uno mismo, de lo que uno pensó que sería la obra, y pues ni modo, la obra tiene que ser más importante que uno.

### **Entrevista a Daniel Pérez Vázquez**

Daniel Pérez Vázquez nació en la Ciudad de México el 22 de agosto de 1987. Inició estudios en tuba, trombón y corno francés a los 11 años. Cursó estudios de composición en la Facultad de Música de la UNAM. En 2012 fue seleccionado por la cátedra Ingmar Bergman de la UNAM para cursar el taller “Imágenes sonoras” impartido por Michael Nyman. Sus composiciones comprenden obras de cámara, corales, sinfónicas y solos. Con la compañía Astillero Teatro funge como compositor y director musical. En 2016 fue becario del programa PECDA Puebla en la modalidad Jóvenes Creadores, y en 2017 del programa de Becas de Innovación del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.

La entrevista fue realizada el 2 de junio de 2020 y esta es su transcripción:

B: Primero, ¿cuáles son las diferencias entre ser músico y músico para teatro?

D.P.V: Desde el punto de vista del compositor, estás subordinado. Es decir, cuando uno hace una obra suya —como compositor—, toma las decisiones y decide cómo hace y compone la obra. Qué elementos necesita en función de lo que se quiere. En el caso del teatro uno está subordinado a lo que pide el director, y la escena también, por supuesto. Entonces la diferencia es muy marcada en ese sentido. Como compositor pienso que es muy importante —para los que se quieren dedicar a la escena en general— que logren estos canales de comunicación con los directores del proyecto porque si te toca un director que sabe de música, ya la hiciste. No hay tanto problema, te puede dar referencias, casi te puede decir cómo hacerla. Pero si te toca uno que no sabe y te está confundiendo, pues sí puedes regarla. Puedes cambiarle el tono a una escena con la pura música, o puedes cometer errores de ritmo. Es decir, puedes echar a perder la obra tú solo. Es importante que haya consciencia de la escena para quien se vaya a dedicar a hacer música para la escena. Creo que esa es la diferencia más importante.

B: Justo con esto que dices acerca de la importancia en la comunicación entre director y músico... ¿Qué piensas que sería más útil? ¿Un director que hable en términos musicales o un director que te de referentes muy específicos?

D.P.V: Fíjate que he trabajado con diferentes tipos. Definitivamente uno que sabe lo que quiere, por lo menos sonoramente o en cuanto a referencias, es muy útil. Te puede decir: “Mira, quiero que se parezca a esto”. Incluso, y en el cine pasa mucho, te dicen: “Esto.” A veces cuando empiezan el montaje lo hacen con el referente, y a la hora que tú tienes que empatar la música, pues acaba pareciéndose a la música del referente por cuestiones de ritmo y trazo. En ese sentido es muy cómodo. El proyecto llega a ser más asertivo cuando el director tiene ya la visión de lo que necesita. Entonces tú ya nada más vas

ejecutando. Pero también te quita un poco de la cuestión creativa. Me han tocado directores que rechazan tres de cuatro propuestas, y es como de: “Ay, ¿ahora qué hago?” Entonces tienes que pensar como el director para hacer lo que necesita. Y también están los que no saben nada y te dicen: “Hazlo tú, es tu problema, resuélvelo.” Afortunadamente me tocaron cuando ya tenía experiencia y dije: “Ok, pues vamos a hacer esto, le ponemos aquí esto y demás.” Así, el trabajo se vuelve muy rico porque tú te vuelves propositivo, luego empiezas a echarle coco y depende de ti. Los dos tienen sus pros y contras. Francamente me gusta trabajar con ambos, pero sí debes saber cómo hacerlo porque puedes meterte a ti o a la producción en problemas.

B: O sea que tú consideras que ritmo y trazo van de la mano...

D.P.V: Creo que el ritmo musical influye muchísimo en el ritmo de la escena. Entonces es importante tener consciencia de todos los elementos que puedo alterar en la música e influirán en la escena. Puede que no. Depende mucho del director. O sea, yo puedo hacer una propuesta rítmica específica, y el director voltearle la tortilla a la música para hacer un trazo distinto. Eso puede funcionar, también depende de la maña, experiencia y mano del director. Pero sí van muy de la mano.

B: En términos de composición, ¿cuáles serían las diferencias entre componer para la música en sí y para teatro?

D.P.V: En la praxis sí hay mucha diferencia porque todas las decisiones que tomas, como te digo, ya están subordinadas. Entonces... Yo lo llamo universo sonoro. Cuando armo la propuesta para una puesta en escena, armo mi universo sonoro. ¿Para qué me va a servir? Para no perder el hilo, para que tenga coherencia y funcione. Este universo incluye el diseño sonoro que es: dónde y dónde no hay música, y por qué o por qué no hay música

ahí. El diseño como tal de la música, que es: escoger la instrumentación que, desde mi punto de vista, debe ser siempre la misma. No puedes meter de repente un instrumento sí y otro no, y luego desaparecerlo misteriosamente, y luego no lo vuelves a oír en toda la obra... Eso le resta coherencia al mundo musical, misma que muchas veces te ayuda a soportar el discurso escénico. Por último, escojo el tipo de música que usaré para el proyecto. Yo hago mucho teatro para niños, entonces mis estructuras son sencillas, simples, con temas muy entrañables, no tan complejas justamente para que los niños puedan digerirlas y sentirse identificados con los personajes de la historia. Si yo me pusiera a hacer música muy cerebral a lo mejor no podría conectar con los niños y los perdería. También en eso puede influir la música. El público al que va dirigido influye mucho en el tipo de música que vas a usar. Si son adultos igual no importa meter ruiditos y cosas así más contemporáneas porque sabes que el adulto aguanta más. O incluso sí he usado música contemporánea en obras para niños, pero con una orientación muy emotiva. Hice una obra para bebés, p. ej., y toda la música son ruidos. Es muy tímbrica, pero está orientada a formar atmósferas de mucha calma para los bebés. Entonces sí hay muchas diferencias con la obra que estés musicalizando y con lo que quieres alcanzar con la obra.

B: Siguiendo esa línea de qué es lo que se quiere con la obra... ¿Cuáles piensas tú —en general o particular— que sean las aportaciones que tiene la música para el teatro?

D.P.V: Depende. En el caso del teatro para niños, que es en lo que tengo más experiencia, sirve mucho como puente emocional entre los niños y los personajes. Yo trabajo mucho sobre manipular las emociones que ocurren en escena y cómo quiero que lleguen al niño. Entonces se vuelve un trabajo muy delicado porque exploras un tono que es entre comedia, tragicomedia, melodrama... Y la música tiene que ver mucho con cómo suena

eso. Hay que tener muy claro como suenan esos géneros y entonces armar algo entre ellos. Eso aporta la música: clarifica para el público muchas cosas que tal vez pudieran ser muy duras en el texto o la escena misma. Creo que la música ayuda a llevar ese discurso, y eso es lo más importante. Digo, también he visto mucho teatro sin música, pero llega un momento en que se vuelve pesado de alguna forma. Tal vez también porque estamos muy acostumbrados al cine, pero sí llega un momento en el que si estás viendo a alguien hablar y hablar y hablar dos horas, dices: “Auxilio, por favor. Hago lo que sea.” (Risas.) Yo como músico digo esto. Pero a lo mejor alguien de teatro dirá: “¡No! El teatro lo tiene que sostener todo, ¿cómo dices eso?” (Risas.) No lo sé, yo como músico pienso que lo puede hacer más llevadero. No digo que todas las obras deban meter música, pero cuando tienen música es importante que se aproveche. En ese mismo hilo, también he visto montajes donde hay música, pero es como si el compositor hubiera escrito otra música y: “Órale, la ponemos ahí de fondo.” O ni siquiera leyeron el libreto, no sé. Pero sí creo que es un recurso importante y debe aprovecharse. Quien elija ponerle música a su obra, que sepa qué quiere, al menos en un plano general.

B: ¿Por qué sucede que hay puestas en escena donde la música está de fondo?

D.P.V: Creo que la mayoría de los casos derivan de que el director no quiso meterse mucho o no supo cómo meterse en la música, y el compositor no tenía todavía la pericia para musicalizar la obra. Creo que sí debería haber una especie de especialización en música escénica porque tiene muchas implicaciones.

Regresando un poquito a eso de las diferencias, en el trabajo de escritorio de un proyecto cuando hago lo que te digo que llamo universo sonoro, debes tener ciertos conocimientos. Yo me metía a las clases de análisis de texto y otras tantas en la carrera de

escenografía. Entonces estoy familiarizado con el teatro desde el inicio. Creo que, si no hubiera sabido todo eso que aprendí en mis clases, me hubiera sido mucho más difícil componer para teatro y para cualquier escena en general. Si bien hay muchas diferencias en componer para la escena, creo que desde adentro sí tienes que tener muy vivas las emociones. A fin de cuentas, en el cine tú harás algo basado en el libreto, y alguien más se lo pondrá a la escena y lo editará como mejor convenga. Pero en el teatro no, ahí es tu responsabilidad que la escena suene como tú quieres. Es eso, creo que por ahí van los problemas tanto del compositor que no tiene los conocimientos, como del director que no sabe cómo meterse a la música.

B: Y cuando musicalizas una obra, ¿qué es lo que buscas?

D.P.V: Depende de la obra. A mí personalmente me gusta mucho trabajar con emociones. Yo busco que la emoción que está en el texto, se vea repercutida en la música. Hay muchos caminos para ello. Desde los instrumentos, cómo los usas, qué tipo vas a usar... Nuevamente todos estos elementos me ayudan a ver cómo definiré eso que quiero. P. ej., una vez trabajé una obra que hablaba de maltrato infantil y abuso físico. Entonces, una de las escenas es una tormenta que representa una golpiza que le dan a una niña. Ahora, ¿cómo diablos hago una tormenta que sea una golpiza? Estuve pensando, tocando, hasta que encontré dos notas en el piano que se repetían. Eso me dio toda la atmósfera. O sea, no falta realmente más. Aparte, la escena funciona muy bien, es una de mis favoritas porque además es muy fuerte, es una escena cargada de emociones en un ambiente muy pesado. Entonces, la música ayuda a que la escena no sea tan fuerte. Digo, no necesito que el niño vea cómo le están pegando a otro niño. Lo que necesito es que entienda que el

maltrato está mal. Es eso, cuando busco lo que quiero decir me baso mucho en el texto y en lo que el director o autor quisieron decir.

B: La siguiente pregunta va de la mano. ¿Con base en qué cosas de la puesta en escena, del trabajo de mesa o del texto, decides para musicalizar?

D.P.V: Primero que nada, en el público al que va dirigido. Eso es básico porque define el estilo y, a veces, hasta los instrumentos que usaré. Considero, eso ya es cuestión mía, que hay timbres en los instrumentos mucho más humanos que otros. Entonces en una obra para niños casi no uso metales. A menos que sea algo espectacular. Pero si trabajaré en algo íntimo para niños, no usaré una trompeta o trombón. Usaría alguna madera, violín o cuerda. Algo que suene más humano.

Considero también las charlas que tengo con el director. Entonces, es muy importante en ese proceso platicar con el director y ver lo que quiere. Tanto que él haga su esfuerzo de explicártelo como tú el esfuerzo de entenderlo si es que no hay comunicación tan fluida. Sí me ha tocado que dicen: “Es que quiero que suene: puck.” Y ahí me tienes buscando por todos lados ese sonido raro. A fin de cuentas, el director es quien decide lo que quiere y lo que pasará para su puesta en escena. Eso depende mucho del puente de comunicación que exista entre ambos. Ya con base en toda esa información, empiezas a tomar decisiones.

Del cómo, realmente no te podría describir un proyecto paso a paso, pero más o menos es eso. Yo tengo que tener la información y ya empiezo a tomar decisiones musicales sobre instrumentos, armonía... No es lo mismo hacer armonías de “chuntatá chuntatá”, que hacer armonías más complejas con atmósferas tímbricas o texturas de... P. ej., usar voces. Eso es algo que no he podido y siempre he querido usar en una de obra.

Además, nunca he encontrado la obra que me de pauta para hacerlo. El mismo texto te dice qué requiere. Incluso algunos ya están dados, ¿no? Si necesitas musicalizar un mercado, hay muchas formas, pero a lo mejor la más obvia es lo que te va a funcionar. Si le pones una cumbia sabrosa —dependiendo de todo lo que hay alrededor— probablemente te funcione. También vas haciendo callo acerca de todo eso. A lo mejor en las primeras obras sí empiezas a pensarlo todo y: “Quiero que suene una cumbia disociada para...” No, ponle la cumbia, no pasa nada. Entonces ya ahí define la experiencia y callo que uno tiene. Creo que una de las claves para eso es leer teatro, que lo entiendas y leas, y que también te imagines la música junto con la escena.

B: Y entre interpretar en vivo o música grabada, ¿qué te podría llevar a decidir eso? ¿O qué piensas acerca de eso?

D.P.V: Mira, en un universo ideal, para mí, toda la música tendría que ser en vivo. El ideal sería ese porque así tendrías la música igual de viva que la escena. Pero obviamente esto obedece al presupuesto. Incluso la calidad de la grabación de la música tiene que ver con el presupuesto. Yo toco varios instrumentos, y si los puedo grabar yo está padre. Pero si me solicitan algo que no puedo grabar, hay de dos: O lo hago con MIDI, o le pagamos a alguien para que lo grabe. Entonces, ahí empieza el productor a decirte: “Calmado.” *(Risas.)* Y uno dice: “Si lo quieres así, así y así, te sale en tanto. Si lo quieres así y así: tanto.” Claro, muchas veces yo he sugerido la música grabada porque es más fácil que haya alguien en cabina dándole clic a la computadora, que mover músicos. O para mí es una pesadilla cuando te dicen: “¡Ah, no! Los actores tocan.” Con todo respeto, sí hay unos que tocan muy bien, claro. Pero también hay unos que para nada. Yo soy enemigo de que toquen los actores, porque —a menos de que tengas tiempo de ensayarlo y

dedicarle tiempo en el ensayo escénico y musical— es casi seguro que saldrá mal. A excepción de que el actor en verdad haya tenido una formación previa en el instrumento y lo sepa tocar. Además, a mí me cuesta mucho dirigirlos porque es inevitable que se vayan por la escena y le resten atención al instrumento. Por eso sí ha habido montajes donde yo pido que haya música grabada. No se llegará a ningún lado de otra manera. Se vería feo y no se quiere eso. Claro, he trabajado con actores que tocan muy bien, y así sí te permiten hacer muchas cosas... Pero es difícil, no son tan comunes.

B: En todos tus procesos de musicalización, ¿has adquirido algún sistema o metodología para musicalizar teatro?

D.P.V: Sí tengo mi proceso. Es decir, leo el texto. Ese sin duda es el primer paso para saber qué está pasando. De que te la cuente el director, el dramaturgo... Nunca es lo mismo cuando la lees. Después hago mi propio análisis en la medida de lo posible. Y luego tomo mis decisiones para la musicalización: hago un boceto o esbozo de las partes donde habría música, o qué tipo de música podría funcionar. A la par, tengo charlas con el director o directora de qué es lo que necesita, lo que tiene en mente, lo que le gustaría que sonara aquí o allá. Si es pura música, si requerirá efectos de sonido, si es en vivo o grabada... Ya teniendo toda esa información, empiezo a escribir. Creo que ese es mi procedimiento más estándar. Pero a veces yo escribo la música y sobre eso se monta. Me ha pasado. Sobre todo en la compañía donde trabajo, de repente me dicen: “Tú has música y a ver qué sale.” Entonces llevo dos o tres propuestas y sobre eso trabajamos y se hace el trazo. Ahí tengo yo el beneficio, casi casi, de decir: “Esta es la música y ahí va.” Pero básicamente es ese el proceso que he desarrollado y me ha funcionado hasta ahorita. Siempre he tenido la inquietud de hacer algún manual, libro o así, pero sobre todo la parte

que más me hace pensar es esa: no todos los procesos son iguales y no puedo dar yo pautas porque cada quien encontrará la forma. Lo único que podría dar son *tips* de cómo hacer más llevadero el trabajo. Sobre todo, porque yo no sabía nada cuando empecé a hacer música para teatro. Implicaba regaños, peleas... Y aparte uno llega como de: “Aquí estoy, yo soy el compositor, y aquí está la música.” Y los otros como: “Ah, es que esto no me funciona.” Entonces ahí venían todas las peleas. Es muy frustrante porque en la formación del compositor tú eres el que manda. Uno no está acostumbrado a no mandar.

B: Me interesa esto de analizar el texto. Siendo músico, ¿cómo analizas un texto teatral?

D.P.V: Pues no lo analizo como músico, sino desde el punto de vista del teatro. Te digo que me agarré de las clases que he tomado de análisis de texto. Básicamente es eso. Te cuestionas el texto: ¿Por qué el personaje hace esto? ¿De dónde dice esto? ¿Por qué está diciendo esto? ¿Cómo está diciendo esto? Creo que los músicos sí necesitan acercarse a ese proceso que sería el único realmente ajeno a la música, pero que es muy necesario. Si tú no puedes analizar el texto, te quedas únicamente en lo que diga el director. Entonces, estás limitado, te deja corto de posibilidades para la musicalización. Creo que sí sería muy importante que todos los músicos interesados en la escena tuvieran conocimientos de análisis de texto, de trayectoria del personaje, o, incluso, de montaje. Hay muchas consideraciones en el montaje que no las conoces hasta que ya estás inmerso en el asunto.

B: Claro, y haciendo este proceso a la inversa, ¿qué piensas de un director que no sabe de análisis musical? Es decir, si el músico tendría que ser capaz de analizar una obra dramática, ¿el teatrero qué tendría que hacer?

D.P.V: Mira, es que por ejemplo, todos los actores llevan clase de canto o expresión musical. Pero muchas veces ponen a un maestro de canto para esa clase, que se basará en

los conocimientos musicales que tiene. Creo que lo que tiene que aprender de la música la gente de teatro, son sus elementos. Si bien es cierto que hay un ritmo musical y uno escénico, los tienes que entender a los dos desde su punto de vista. No es nada más lo que marca la música. Si aprendes a escucharla, puedes hacer más cosas en escena. Si entiendes la armonía, o cómo está construida una pieza, a lo mejor te sirve a la hora de interiorizarla y llevarla a escena como actor (porque también debe tener su dificultad). Eso sí no lo sé porque soy músico. Pero, para mí, la complicación muchas veces —me ha tocado actuar— es entender cosas que en la música sí entiendo. P. ej., la energía. O sea, se cómo usar la energía cuando toco, cómo usarla en el instrumento para obtener la sonoridad que quiero. Pero cuando me hablan de energía en el teatro no lo entiendo. No entiendo cómo funciona porque no tengo la formación como actor. Creo que los teatreros pueden aprender, en ese sentido, cómo funciona la música. A lo mejor no saber los acordes como tal, pero sí saber que hay relaciones entre los acordes y los ritmos.

B: ¿Y hay algo que quieras añadir al tema o algo que no se haya tocado?

D.P.V: Pues que sí creo que alguien debería dedicarse a teorizar y reflexionar acerca de esto. Si bien somos muchos quienes lo hacemos en la práctica, hay pocos materiales a donde uno puede acercarse si nunca lo ha hecho. El contacto que tienen los músicos con la escena suele ser porque conocen actores y los invitan. O porque son cantantes que hacen ópera y de alguna manera están familiarizados. Aún así, dirigir ópera no es lo mismo que dirigir teatro. Debería haber más puentes entre música y teatro a través de instituciones. Creo que enriquecería mucho los procesos a nivel profesional o académico, porque muchas veces las compañías profesionales batallan mucho con la música.

## **Entrevista a Francisco Buentello**

Francisco Buentello es egresado de la carrera de Instrumentista en Guitarra por la Facultad de Música, institución en donde fue miembro de la Orquesta de Guitarras de la Facultad De Música, agrupación con la que participó como solista en diversos conciertos realizados en recintos de la Ciudad de México y el interior de la República. Actualmente forma parte del ensamble que él mismo fundó en 2016, el Ensamble Grosso, con el cual se ha presentado en escenarios como La Casa del Lago de la UNAM, la Sala Xochipilli de la Facultad de Música y la Escuela Superior de Música. Cursó el Diplomado en Música Cinematográfica por el CUEC, así como la Cátedra de Música para Medios Audiovisuales, impartido por Camila Uboldi en la FaM.

En el aspecto teatral, ha compuesto y producido música para diversas obras de teatro como: *Memoria en el asfalto*, de Aldo Martínez Sandoval; *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*, del Colectivo Eutheria Teatro; *Corazón de plomo* y *Los gemelos en busca del sol*, obras de la Compañía de Teatro para Niños La Sociedad de las Liebres; *Los Niños de Morelia*, de Víctor Hugo Rascón Banda; *Esta llave ya no tiene puerta*, de Bruno Ruiz; *Enjambres escénicos*, de José Maria Serralde (Teatro UNAM), entre otros.

La entrevista fue realizada el 25 de mayo de 2020 y esta es su transcripción:

B: Antes que nada, ¿cuáles son las diferencias que observas entre ser músico y músico para teatro?

F.B: Pues, cuando dices “músico para teatro” ya implica un poco la respuesta, está muy acotado, y es específicamente para la escena. Pero en el rubro de música como tal, hay mucha gente que vive del “hueso”, hay quienes se dedican a dar conciertos —aunque son

pocos los casos en México, sobre todo en el género de la música académica—, entre otros. Entonces habrá muchas diferencias, acorde a lo que pensamos como músico. Pero, para no irme por las ramas, digamos que para los fines teatrales hay que poseer una serie de habilidades que no se demandan en otros rubros, y a la inversa. Diré cosas prácticas para que esto no parezca pura papaya cósmica. (*Risas.*)

En el caso del teatro, creo que los procesos, a diferencia de los que usualmente estaría acostumbrado —ya sea por la formación académica que tuve o por trabajar con la idea de ganar el “hueso”—, son muy diferentes. P. ej., cuando uno trabaja para el “hueso”, es decir, que trabaja para fiestas, bodas y demás, está la ventaja de que uno ya tiene la partitura. En el teatro, al no contar con eso, uno debe estar abierto a posibilidades con las cuales no se está acostumbrado a trabajar. Primero: es otro lenguaje, y creo que es muy importante hacerlo a partir de una sensibilidad requerida para estar al servicio de lo que se busca decir. Y fíjate cómo lo expreso, quiero ser enfático en eso. Es más importante estar pensando en eso, que caer en pretensiones o prácticas que no son en pro de lo que se desea decir. A ver, seré más claro. Creo que al final, en una obra, quien manda es la obra, no tanto el director, el músico, ni los creativos, sino concretamente eso que se está construyendo. Por eso, lo chido sería tener la sensibilidad y disposición para sedimentar eso que al final se busca. Digo esto y pienso en una de las pláticas de “Descorche”, estas que tenía Bárbara Colio, donde a Luis de Tavira le preguntan que sería lo más difícil de la dirección. Y él contestaba: “Bueno, hay varias cosas, pero en este momento se me ocurre que encontrar el tono”. Y amén de que sea o no lo más difícil, sí es algo capital que todos los colaboradores inmersos en el proceso sumen a eso que se quiere decir con la obra.

Ahora, no digo que en otra música con finalidades distintas a la escena no sea importante llegar a eso. Pero en el teatro queda muy evidenciado cuándo ocurre eso y cuándo no. Y es que, dada la gran oferta que existe hoy de espectáculos —en muchos rubros, no solamente teatro y música—, también se han diversificado las semiosis que se hacen, las posibles lecturas que se tienen de los fenómenos. Y eso, creo, hace que el paladar se vuelva muy ecléctico. No pienso que sea ni para bien ni para mal, pero en lo pragmático genera prácticas con esa característica. No sé si has estado en uno de esos procesos donde no hay mucha claridad de ninguna parte y el director va poniendo cosas como para que se sumen diversos estímulos, cada quien desde su propia perspectiva. Pero como que no hay un tono específico, y por eso se va formando eclécticamente, aunque al final he visto cosas en las que de repente se siente como un collage. Y digo, esa es su característica propia, no me cerraré a decir que no tiene estética y es un revoltijo. Creo que está chido tratar de relacionarnos con esos discursos de una manera generosa en la que sí se pueda hacer un tipo de resonancia y que nos afecte de alguna manera.

Pero todo esto lo digo porque pienso que hay de dos. Si bien yo suscribo en la práctica hacia el lado de la balanza refiere a una especie de simpatía entre las mentes de los colaboradores, no creo que la otra posibilidad —que es más desde el collage— sea una práctica chafa ni nada. Es otra posibilidad interesante para jugar.

B: Y ante estas dos posibles vertientes... ¿Qué diferencias ves entre la composición musical por la música en sí y la composición de música para teatro?

F.B: Dado que los fines del teatro son escénicos, está muy acotado el margen de composición. Hay veces que ya existe un trazo escénico y la obra necesita una pieza de música que tenga un cierto ritmo, una cierta duración. (Eso suele ser una cosa que se

enfatisa mucho. Y a veces ni por el director o directora, ni por el actor o actriz, sino que la misma obra lo va acotando.) En ese sentido ya tienes acotado tiempo y ritmo, como cuando, que no es lo más recomendable, una persona monta una posible coreografía sin música. Entonces le dice al compositor: “Yo quiero una música que encaje con esta coreografía.” Y ese sí es un desmadre, eh. Creo que pone en aprietos a quien está componiendo. Pero bueno, lo pone en aprietos y no. Porque ya le da un margen acotado para su creación, y así es casi imposible que te ocurra el síndrome de la página en blanco. Digamos, yo creo que esa diferencia es sustancial. También cuando uno compone música que no está al servicio de algo escénico existen márgenes acotados. Cuando uno dice: “Quiero hacer una sonata, rondó...”, o lo que sea, pues también son formas de acotar.

Finalmente digámoslo así. En la música para escena la acotación es muy puntual, en este caso es el trazo escénico. Obvio puede haber más cosas, pero creo que esa diferencia es la más sustancial. Aunque también a veces el compositor propone y el teatro viene en consecuencia. Digo, hay una cosa que va de ida y vuelta. Ocurre frecuentemente que los colaboradores le piden a uno: “Oye, haz esto más lento, muévele aquí...” y más.

Fíjate, cuando hice el de *Vine a Rusia...*, había una parte donde ya estaba hecha la rola y uno de los actores... Hay una secuencia muy larga donde hacen toda su travesía y viaje. Yo sentía que a eso se le tenía que sacar filo para mostrar algunas cosas —que si bien las cosas ya hacían o sentían, yo pensaba que la música podía sumar algo—. Y me acuerdo que después de que estaba hecha la rola, utilicé el mismo tema, pero la instrumenté de otra manera. De repente ya no solo era el acordeón, sino que también eran cuerdas, y después toqué las cuerdas en forma de *pizzicato*. Entonces, a esas cuerdas les metí una reverberación muy densa, como si estuvieran en una cueva para simular que

estaban en otro espacio... Bueno, hice muchas modificaciones basadas en el mismo tema que ya existía a partir del trazo. Por poner un ejemplo.

B: Con esto último diste con la siguiente pregunta. ¿Qué aportaciones puede sumar la música al teatro? P. ej., lo del *pizzicato* y la reverberación que genera otros espacios, eso ya es una aportación de la música (en particular a esa escena).

F.B: Fíjate, hace un par de semanas hablaba con un primo, y a partir de unos videos quedamos en analizar cómo se podría hacer música para videojuegos. Entonces, en algún punto, metidos en la plática, le dije: “¿Qué es lo que musicalizas, güey? La escena, el ritmo con el que la secuencia sucede, o los sentimientos que subyacen a los personajes involucrados en esta cuestión.” Y esto está muy cabrón porque fíjate desde dónde se puede atacar esta cuestión. Por un lado, podrías atacar una cierta estética basada en lo que se quiere decir. Pero hay otras posibilidades cuando te pones más elegante. Te metes más a las profundidades para ir poniendo detalles que afectan a un estímulo profundo. En el caso de John Williams, en su composición de *Star Wars*, hasta hizo un tema para el lado oscuro y demás. Digo, en este caso su composición está de un lado más cercano al personaje y el tiempo —concretamente la historia de ese personaje—. Tomando el mismo ejemplo, cuando hay persecuciones en cine todas las composiciones son muy parecidas. Ahí las técnicas ya son casi el a-b-c, es difícil no llegar a eso.

Pero iré directo a tu pregunta, para que no se me vaya. Hay muchos públicos, muchas recepciones. Creo que tomar esa consideración desde el lado musical con una postura de producción, puede ser capital para que haya, más o menos, cohesión en la opinión existente en los espectadores que presencien esa obra. No es una novedad, ni algo que no se sepa, el que haya un *mainstream* en diferentes cosas. El compositor que

considere esas cuestiones a la hora de sumarse a un proceso escénico, puede hacer que se de con más eficacia esa situación de uniformidad en la recepción del espectador. Pero bueno, para poner un ejemplo y que suene menos críptico esto que dije... Les platicaba a los colaboradores de una obra de teatro para niños, que yo compuse una pieza con una estructura base con la cuál se escribían casi todas canciones de música popular: estrofa, estribillo, solo, estribillo y gran final. Esto tenía una intención en términos de producción. Como es para niños, hacemos una forma musical a la cual estén más o menos acostumbrados. Digo, no nos vamos a poner muy exquisitos o muy locos. Puede ser, seguramente habrá ejemplos que lo logren con mucho éxito, que salga el niño de la obra de teatro y ya quiera escuchar música microtonal o yo qué sé. (*Risas.*) Pero yo partí de lo más probable: que estuvieran acostumbrados a esa estructura musical a la cual ya todos estamos acostumbrados. Eso fue en términos de producción. Lo que yo quería sumar, era atractivo musical para el público al cual estaba enfocado. Ver cómo juegas con eso, con las acotaciones, con la estética —lo que se quiere decir—. Finalmente yo llegué con esta rola así, y me dijeron que esa pieza iba a funcionar para tal escena, entonces terminó cortándose y demás. Pero esto es para enfatizar lo que dije, y es que en el montaje uno tendrá que hacer un chingo de maniobras.

Para ser claros, hay muchas aportaciones desde la producción, en el sentido en que el *target* puede estar más enfocado; en las decisiones estéticas, que yo diría que son las primordiales, y todo lo otro que se haya filtrado por ahí en lo que dije. Mientras el compositor tenga claridad de eso que se quiere y necesita decir, habrá mayor éxito en que ocurra. Claro, habría que partir de que el compositor es una persona honesta y no hará

solamente música que funcione, sino que hará música que sume estéticamente a la obra; que haga más filoso ese discurso y cercene la sensibilidad de quien expecte eso.

B: De nuevo empezaste a responder la siguiente pregunta, y creo que es lo que apuntas ahora. La pregunta es: cuando tu musicalizas una obra de teatro, ¿qué es lo que buscas? Así de general, tal vez, pero es eso.

F.B: Pues tal como lo he dicho, sería sumarme a decir lo que se quiere decir. Insisto, manda la obra. No el dramaturgo, el director, ni ningún otro colaborador. Es la obra. Fíjate, estuve en un diplomado en el CUEC de música para cine, y el maestro nos recomendaba que fuéramos muy cautos en los proyectos que aceptáramos. Hay algunos donde uno no se puede sumar porque no está dentro de su ética profesional. Si no mal recuerdo, él se refería a estos proyectos donde te hacen muy servicial y dicen: “Quiero esto así. No te pongas muy creativo.” A él no le interesaban ese tipo de proyectos. Yo estuve en un proyecto así. Son medio aburridos, pero pues es una lana, ¿no? (*Risas.*)

B: Entiendo que sea aburrido, pero, ¿por qué es así? ¿Por la claridad con que el o la directora se expresó, o por la forma de trabajo...?

F.B: Creo que es porque no había una búsqueda en la cuál me hubiera podido yo sumar con mucha contundencia. No porque la directora considerara que esas fueran las mejores prácticas. Creo que ahí hubo un tema de producción que no se resolvió a tiempo. Y pues ella me dijo: “¿Te echas la música en una semana? ¿Te da tiempo?” Así me la cantó. Yo creo que ella misma es consciente de que no era lo más adecuado. Pero, de todas maneras, sirve para ejemplificar casos que son posibles y pueden funcionar. Al final esa obra funcionaba. Y bueno, es otra posibilidad. No habría que estar cerrado a eso. A veces creo que sí se necesita música funcional. Como las persecuciones en las secuencias

cinematográficas. Digo, ya no hay mucho que explorar ahí, todo está muy probado. Si la obra lo que necesita es practicidad: listo, hay que hacerlo.

Hace rato me preguntaste qué le suma la música a una obra, pero creo que sería interesante también pensar en qué puede perjudicar a una obra de teatro. Y fíjate, en el mismo diplomado del CUEC, un maestro del CCC hablaba de una película que estaba bien chida, pero nos puso la música y todos los que estábamos ahí —que éramos músicos— dijimos como que... No sé. Estaba cutresona, hasta la grabación era medio desafortunada. Esa vez todos quisimos ser muy delicados al decir que no funcionaba. La música no era fea, pero había cosas que no funcionaban, no machaban bien. Y había un consenso general. El maestro nos dijo que sí, que esa era la mayor crítica que recibía la película. La música, decía, afortunadamente no llegaba a ser tan mala como para arruinar la película. Pero sí iba en detrimento de la obra en su totalidad.

Además, en la FaM hay una materia que se llama “Música para Medios Audiovisuales”, y la maestra Camila, quien impartía la clase, nos explicaba que a veces la música podía ser muy tramposa. Decía: “Tú, con los argumentos que estás formando en la música, puedes rebatir lo que te está diciendo esa ficción.” Como cuando hay ya cosas de maniqueo y uno como espectador dice: “Ya, por favor. Para.” Justo nos decía eso, que lo gandalla es que, si bien tienes mecanismos para defenderte como espectador de la lógica de la ficción, no tienes mecanismos para defenderte de la música. Porque la música llega y te chingas. Ya te la aplicó un poco el productor porque te conmoviste. No fue como que la ficción estuviese construida consistentemente, sino porque ahí hubo una trampa. Cabe aclarar que eso a mí me molesta mucho. Yo acabo siempre con un sabor de boca muy agrio. Eso es una cosa que tendría que tener muy en consideración el director.

B: Entonces, ¿con base en qué cosas —ya sea de la puesta en escena, director, actor, texto, y demás— tomas decisiones acerca de la composición musical? Si es en vivo, si es grabada, si usas tales instrumentos... Todo eso que tú puedes discernir mejor.

F.B: Si es grabada o en vivo, es decisión de dirección y producción. Yo siempre sugiero que sea en vivo, y en general a todos nos gustará más. Digo, hay muchas cosas que no pueden ser en vivo, y en ese caso está perfecto. Pero más bien, así se decanta la respuesta: si puede ser en vivo, yo sugiero que sea en vivo. Aunque, como dije, es una decisión de producción. En primera, si hay lana para pagarle al intérprete o no. Ya sabemos que las producciones de teatro siempre tienen problemas con la cuestión de la lana. Pero si hay posibilidad de ello, creo que vale la pena hacerlo. Al final, quien manda es la obra. Y si la obra no lo necesita, e incluso podría causarle un detrimento, pues no.

Las otras decisiones tienen que ver con la estética. P. ej., en mi texto de *Círculo COVID*, el *hang*<sup>41</sup> me funciona para evocar la situación del texto, que es una cosa muy severa para una persona —acaba desempleado, con poca posibilidad de ingreso económico y termina vendiendo geles sanitizantes—. Entonces, el sonido de este instrumento tiene una cosa muy particular con la generación de armónicos. La generación de armónicos es como... Cada sonido está compuesto, a su vez, de diferentes cachitos de otras frecuencias que no es la frecuencia que escuchamos. Digamos, escuchamos una frecuencia, pero en realidad esa frecuencia, por dentro, está compuesta de muchas otras frecuencias que a veces suenan con mayor o menor amplitud. En el caso del *hang*, estos armónicos tienen una cierta amplitud, tan grande en algunos, que le da un timbre que hace fácil generar un *ethos* acorde con lo que quería decir esa obra. Estoy hablando de inconsciente colectivo, pero hay que ser cuidadosos. Yo parto de mí, pero habrá cosas

---

<sup>41</sup> Instrumento con el que musicalizó ese cortometraje.

que sería bueno preguntar, incluso hacer una investigación de esas relaciones entre la acústica —los timbres de los instrumentos— y las asociaciones que pueden hacer los humanos. Algo así como catálogos de *ethos*. (*Ethos* entendido como lo que puede provocar la música para ponerte en uno u otro estado.) Dicho sea de paso, el *hang* está en una tonalidad que los mismos textos clásicos decían que esa no era música recomendada para un guerrero antes de ir a la lucha porque lo podía volver compasivo. Entonces diría que esas decisiones se fundamentan en el inconsciente colectivo, las pulsiones originales.

B: Hay dos preguntas más. Ya lo habías mencionado un poco, aunque me parece algo importante. Pienso que el factor del tiempo en una obra dramática es algo capital. Por eso mismo, mi pregunta es: ¿Qué factor juega el tiempo en tus composiciones musicales para teatro? Y: ¿Cómo puede moldear la música el tiempo de una obra de teatro?

F.B: Mira, acabo de grabar la versión de concierto de la rola que compuse para la obra de *Memoria en el asfalto*. Era una obra de un bato encerrado en el tiempo. Y esos elementos van insinuándose en la música. Bueno, te hablo de la versión de concierto. Esta es parte de lo que toco al principio combinada con otras cosas de la obra. Un poco para nutrir, de toda la obra de teatro, una pieza musical sin fines escénicos. Y recientemente hilvané todo el material para hacer esta versión de concierto. Ahí hay una cosa que hago con el ritmo para jugar con el tiempo. La manera en que construí todo ese pasaje fue pensando cómo un tiempo puede tener diferentes maneras de percibirse. Es que la obra trata de alguien que se queda encerrado en el tiempo porque pierde a su chica, y se queda buscándola. Busca como loco todo el tiempo. Todos los días está desesperado. Pero de repente recuerda, y el tiempo se alenta. Entonces se juega un tiempo como de sueño. Digamos, conviven dos tiempos al mismo tiempo. Pero bueno, hay una especie de ilusión

auditiva que hago con el tiempo. Esta podría resumirse en que la memoria es una manera de concebir el tiempo donde el presente y la expectativa se vuelve otra. Esto lo logro al tener una estructura musical que presenta un material concreto al inicio. Esa es la parte principal de la obra musical. Después hay otra que tiene el mismo tiempo de las notas, pero el ritmo hace que uno se genere la ilusión de que el tiempo es otro. Finalmente, termina con el tema inicial y entonces... Es que ahora que lo pienso... Mira, la estructura de la rola es A-B-A. Entonces A se comporta de una cierta manera con un cierto tiempo. En B, las notas tienen el mismo valor en términos de tiempo y, dado que hay una percusión, hace que parezca que el tiempo se ha modificado, pero es el mismo. Luego volvemos a A... Y es que la primer A tenía una percusión cambiada en B, donde se acelera la percusión. Entonces, en la siguiente A ya no existe la percusión. Lo que ocurre es que ya no sabes qué onda porque no sabes si estás en el antecedente de A o B. Aquí, en la segunda A toda la semiosis es por parte de la memoria, pero también por parte de la expectativa. No sé qué tanto lo haya logrado, pero es el proceso al que yo atendí para crear la pieza. De esa manera trabajé el tiempo ahí.

Pero es distinto porque, p. ej., retomo *Vine a Rusia...* Ahí, en la composición, tomo un tema motivico que después alento porque el trazo se vuelve muy lento (cuando todos están desfalleciéndose de cansancio). Toco a una velocidad mucho más lenta. Funciona muy bien, y es evidente la manera en la que el tiempo se hace más lento. Digo, el tiempo también atiende al trazo. Ahí solamente juega eso. Entonces, a veces lo que marca el ritmo es algo externo de la secuencia de movimientos, y a veces algo interno.

Una vez, en una plática de la FaM, un maestro dijo: “Si tu compones para una secuencia y todavía ves que algo está haciendo ruido significa que tú no entendiste algo.”

Y eso me parece muy chido porque apunta a ser honesto como compositor. Además, así la composición musical parte de la secuencia de movimientos. P. ej., en la obra de teatro para niños *Cuentos de conejos*, yo improviso la música en escena. No es completamente improvisada. Ya conozco muy bien la obra, tengo cosas que repito y así. Pero por decir, ahí me doy cuenta de que sí uso mucho *mickey mousing*<sup>42</sup>. Y ahí, en relación al tiempo, sí atiendo mucho a los trazos. Te digo, hago mucho *micky mousing*: cambio el ritmo de un momento a otro, siempre trato de disimular esos cambios y bisagras. Pero bueno, creo que ahí hay un ejemplo muy claro de cómo me relaciono con el tiempo.

B: Por último, en los diversos procesos de musicalización teatral que has tenido, ¿hay algún sistema o metodología que hayas adquirido con el tiempo?

F.B: No. Siento que es un poco desafortunada la respuesta, pero no. No sé que tan desafortunado es que no haya encontrado una metodología. Bueno, una cosa que es cierta es que uno adquiere técnica con la práctica. Cuando produzco la música me echo un clavado a *Pro Tools* y eso. Entonces con la práctica vas capitalizando cosas en el quehacer, eso sí. Y no solamente técnico o tecnológico, sino también de conocimientos. Entonces adquieres más bases. Haces más, adquieres más. Es un poco obvio, pero es eso. Me voy a pensar esta pregunta.

### **Entrevista a Juan Pablo Villa**

Juan Pablo Villa es un artista vocal, compositor e intérprete mexicano que centra su obra en la improvisación vocal, la música tradicional de México, la canción de autor y la música de cámara. Su trabajo se construye por medio de improvisaciones y piezas en las

---

<sup>42</sup> El *mickey mousing* consiste en utilizar la música en relación a la imagen en movimiento. Se da cuando la música está sincronizada con el ritmo de la acción en pantalla o escena. A veces, incluso las notas equivalen a pasos, bostezos, o cualquier otra acción.

que pone a prueba sus capacidades tanto físicas como creativas al explorar la crudeza del sonido de la voz, y al dejarla conducirse como una progresión salvaje y armónica.

Se encuentra en diversos proyectos activos: su proyecto solista para voz, objetos y Live Looping; el proyecto Coro Acardenchado, donde es director y fundador del proyecto; su proyecto Cuatro Minimal, proyecto de cuarteto intercultural entre México, Japón y Corea del Sur; y finalmente su proyecto Xolo, donde se encuentra en dueto con el poeta Mardonio Carballo.

Por otra parte, tiene una vasta discografía, de la cual algunos de sus álbumes son: *Aquellos otros/Coro Acardenchado* (2018); *Malcisne II* (2016), que es un proyecto experimental de Carlos Maldonado, con él mismo en el contrabajo, bajo, piano y electrónica, Juan Pablo Villa, voz y electrónica, Hernán Hecht, batería, e invitados como Natalia Pérez Turner, cello, Alexander Bruck, viola, y Misha Marks, guitarra; *Xolo*, Mardonio Carballo y Juan Pablo Villa (2012), proyecto de poesía en náhuatl y español e improvisaciones y fantasías vocales; *La gruta de baba* (2007), proyecto de improvisaciones vocales y dos canciones cardenches por Juan Pablo Villa.

Finalmente, ha estado activo en diversos escenarios nacionales e internacionales a lo largo de Argentina, Chile, Colombia, E.U.A., Brasil, República Dominicana, Japón, Corea del Sur, China, Malasia, España, Bélgica, República Checa y Austria.

La entrevista fue realizada el 22 de mayo de 2020, y esta es su transcripción:

B: ¿Cuáles son las diferencias que ubicas entre ser músico y músico para teatro?

J.P.V: Básicamente, el proceso es distinto. Uno aplica los mismos recursos, brota de la misma fuente de creatividad. Pero aquí uno está motivado por una que es muy clara: la dramaturgia. Es la idea de un dramaturgo. Tú, en realidad, pones a su servicio lo que

haces. Entonces ahí hay una línea muy clara de acción. Y motivado por eso, pues uno empieza a generar cosas dentro de sí —o dentro de mí para hablar en primera persona— y empiezo a crear a partir de eso. Cuando a mí me toca crear como músico, primero pienso qué quiero decir: si quiero hablar de las plantas, del agua, o de mi mamá. Entonces, a partir de ahí empiezo a generar ideas. Y aquí, en el teatro, las ideas son muy claras. Habrá cosas que me motiven más que otras dentro de la obra que, aunque no sean momentos donde uno deba musicalizar, eso también nutre el espacio creativo. Porque se empiezan a escuchar cosas. Sí es cierto que los músicos escuchamos cosas. No solamente tenemos un buen oído, sino que adentro de ti empiezas a escuchar como los dramaturgos escuchan esa voz que les va dictando de repente, ¿no? A grosso modo, eso.

B: Entonces, ¿cuáles serían las diferencias entre componer para la música en sí y componer para el teatro?

J.P.V: Pues eso. O sea, hay una partitura, un guiño de partitura con el texto. Lo que pasa ahí es que te están dando líneas, ideas, imágenes, y parto de ahí para crear. A diferencia de que, cuando no tengo un texto, se vuelve más abstracta mi composición. A veces parto de una idea de componer sobre la problemática de los 43. Entonces, a partir de esa idea, yo genero un texto, sonidos. Hay veces que es un sonido el que detona todo. A partir de ese sonido me viene a la mente un árbol de Abedul, y de este árbol me viene a la mente un columpio, y de este mi infancia, y entonces voy generando una historia. Y digo: “¡Ah sí!, como que por aquí puedo darle, ¿no?” En el teatro hay ideas e imágenes ya muy claras. Digamos que uno ya está trabajando sobre una especie de partitura muy clara. Y siempre la determina o el dramaturgo, o el director, porque luego los directores dicen: “Quiero esto. A mí me gusta Arvo Pärt y quiero que suene a él.” Entonces tú dices:

“Bueno, voy a intentar que suene a eso, pero yo soy compositor...” Y entonces empieza a haber una negociación. Hay juntas, reuniones. Todo eso determina la forma de componer. Esas son las diferencias. En una, tienes absoluta libertad de componer. En la otra, tienes libertad dentro de ciertas condiciones y parámetros.

B: ¿Y qué sucede cuando alguien te pide que suene a Arvo Pärt? Evidentemente no sonará a Arvo Pärt porque eres tú. ¿Cómo es posible una negociación cuando alguien te pide algo que no puede ser —en ese sentido—?

J.P.V: Pues primero le dices que sí. (*Risas.*) Creo que ahí el asunto... Lo que yo hago es intentar entender... A veces mencionan: “Es que para esta parte lo que yo me imagino es esta canción.” Y hasta te la dicen. Eso empieza a condicionar muchísimo tu mente porque empiezas a decir: “Entonces no le alcanzó para los derechos, por eso me dice a mí que haga un *sound alike*, o me habla porque le gusta lo que hago, o porque no tuvo de otra o...” Empiezan a haber muchas cuestiones en la cabeza. Pero partamos de que eres tú a quien quiere esta persona. Lo que hago yo, es acercarme a esa pieza una sola vez aunque ya la conozca. Escucharla dentro del momento en el que está marcada por el director. Intentar interiorizar sobre todo la emoción y el sentimiento de esa pieza, pensando en tres factores. El texto mismo (porque una es la idea del director, pero este también está merced a un texto, y el teatro es eso primero: la dramaturgia —hasta donde entiendo y me gusta el teatro—). Entonces cojo el texto y el sentimiento de la pieza. Luego volteo a ver en mi cabeza al director y pienso qué es lo que necesita y lo que quiere: si lo que quiere es una instrumentación similar, si no supo explicarme que quería una línea melódica muy clara con poco acompañamiento, y entonces para ello me da un ejemplo. “Mira, tiene que sonar así.” Porque quizás no tiene los elementos para decirme qué es lo que quiere.

Entonces la mejor manera es sentir con el oído. Así, a través de esos tres elementos, un cuarto que soy yo, y un quinto que es el espíritu de la música, entro en una especie de negociación con todas las partes. Porque al final no quiere Arvo Pärt. Tiene que ser música original, y tenemos que entrar en comunión todos. Tenemos que estar en armonía con esos acuerdos. Hago eso: intentar entender qué es lo que quiere al mencionar una pieza o una referencia muy clara o exacta. Algunos directores trabajan así, otros no. Otros te dejan plantear lo que quieras, pero necesito música aquí y acá. Y después yo puedo justificar: “Oye, aquí yo escucho música y la escucho claramente. Intentémoslo, ¿no?” Y debo estar siempre abierto a que la primera respuesta será: No. (*Risas.*)

B: En ese sentido, ¿sería más práctico para ti que un director te hablara en términos musicales? ¿O qué tipo de cambios en el lenguaje y la comunicación beneficiaría una mayor claridad de tu parte?

J.P.V: He trabajado en teatro en varias puestas en escena. Actualmente trabajo con Luis de Tavira y sus referencias son muy claras. Te da completa libertad, pero como es muy inteligente va soltando referentes. P. ej., te dice: “Carl Orff, yo no entiendo cómo logró juntar el texto de forma tan magnífica con la música.” Por citarte un ejemplo, ¿no? Pero es una referencia muy clara de lo que a él le gusta, o cómo le gustaría que sonara la obra en la que trabajamos. Mira, ahora estoy trabajando con un compositor. Yo seré el cantante de este compositor —es un compositor de cine que no puedo decirte su nombre porque me pidieron confidencialidad y eso—. Con él platiqué de Meredith Monk. Entonces, una: el director de la película es un melómano y casi un musicólogo. Luis de Tavira también lo es. Conoce de música mejor que yo y muchos otros músicos. Por eso sus ideas son muy amplias y enriquecen tu trabajo. Entonces, sí. Ciertos directores te

justifican por qué mencionan a estos compositores, y lo que pasa ahí es que enriquecen el proyecto creativo. Cuando hice *Numancia* con Juan Carrillo él me dijo: “Mira, mano, aquí sí quiero música y aquí también. Todo lo demás proponle.” Es como: “Tú haz tu chamba, Juan Pablo”. Y ya fuimos quitando cosas, sumando otras, y de repente le hice toda la música. Ya cuando estaba completa, él se acercaba a mí y me decía: “Mira, este momento es muy suave y necesito que sea más violento.” Entonces uno escribe: “Más violento.” Eso es muy claro y te lo deja a ti para desarrollarlo. Después yo proponía algo, y él me ayudaba a que su idea se concretara lo mejor posible, pero partiendo de lo que la mente creativa de ahí enfrente te regala. Esos procesos los disfruto bastante.

B: Para ti, ¿cuáles son las aportaciones que puede dar la música para el teatro?

J.P.V: Magnificar momentos. Trabaja totalmente con la emoción, entonces puedes trabajar de muchas maneras con la música. Por manipular no me refiero a que seas un manipulador *per se* como en Hollywood donde está una escena súper triste, y te ponen unos violines y lloras. Pero sí, ese es el resultado. Finalmente lo que harás será eso: magnificar el resultado... En el mejor de los casos. Porque la música juega un papel muy importante al no hacerse. Es decir, también la música puede estorbar en lo que está pasando dentro del teatro o la puesta en escena. Entonces, creo que los músicos siempre queremos hacer más, así que nos imaginamos una obra, una ópera o yo qué se. Pero no, tu música está al servicio: es un trabajo en equipo. Es de las artes que más trabajan en equipo. Tú eres uno más. No eres ni más ni menos importante. Si el tramoya no bajó la línea que tenía que bajar, ya valió. Era tan importante como que tu música entrara a tiempo. Estamos al servicio de la puesta en escena. La música sirve para que esos momentos sean magníficos y se logre la emoción deseada. Ahora, la música también

sirve para... Me he encontrado que en muchísimas puestas en escena están cantando. No sé si porque el dramaturgo puso que se canta en esa parte. Sin embargo, los directores utilizan el canto para poder llegar de una manera mucho más aguda al espectador.

B: Ahora, lo que decías respecto a no componer para ciertos momentos donde la música no aporta, ¿eso también lo consideras parte de la musicalización de la obra?

J.P.V: Sí. Hay momentos dentro del texto donde dices: “Aquí no hay música.” Casi siempre hay un acuerdo entre el director y el músico en ese tipo de cosas. Uno dice: “Aquí que exista el teatro, la acción y el lenguaje, la palabra. Ponerle música sería estorbar.” Sin embargo, como compositor a veces esas partes que son tan fuertes, generan una serie de ideas y emociones que aportan mucho (a pesar de que esa parte sea silencio) para el resto de esa composición. Entonces, es útil que esa se respete como un gran silencio (musicalmente, porque en realidad el silencio no existe: o hay acción o está la palabra hablada).

B: Personalmente, ¿qué es lo que buscas tú cuando musicalizas algo?

J.P.V: Una: sentir todo lo bello, trágico, mágico que tenga la obra en general. ¿Qué es lo que esa obra aportará a mi psique, emociones, espíritu y lenguaje musical? Y aún sea una obra difícil, o de la cual no me encante el tema, encontraré guiños dentro del texto que me llevarán hacia un paraje imaginativo —que es de donde me voy a asir para generarla—. Busco el gancho, justamente. Hay obras donde dices: “Woah, ya estoy adentro.” Entonces, en otras donde es más difícil eso, pues busco dónde me pueda enganchar yo. Al final es un trabajo que me piden porque creen que mi trabajo es útil y puedo aportar algo. Eso es un cumplido al que hay que corresponder. Casi nunca digo

que no, casi siempre digo que sí. Por ello, uno lee y relee la obra hasta que se interpreta a partir de esa sensación que genera. Son retos que uno toma.

B: ¿Con base en qué cosas tomas tus decisiones cuando musicalizas?

J.P.V: Sí hay factores. Hay una cuestión que es medio gacha, pero es el presupuesto. O sea, si te dicen:

– Quiero que grabes una orquesta.

– Ok, ¿cuánto presupuesto tienes?

– No, pues tengo muy poco.

– Bueno, no te alcanza ni para que la orquesta interprete una. Y menos para que me pagues a mí para que componga para una orquesta.

Entonces empieza esa negociación: “Oye, ¿y qué te parece un *cello*? ¿Qué hay si lo grabamos todo con MIDI?” Siempre hay que negociar eso. P. ej., en Numancia me pidieron que todo lo que compusiera fuera cantando con mi loopera. En realidad, todo el recurso se va a mi persona. Así ya estoy componiendo en mi mente desde el momento en que le dije que sí. Todo eso determina. ¿Qué tipo de instrumentación? Si te dicen que sí hay presupuesto para grabar un cuarteto de cuerdas, y eso quieren, entonces eso se hace. Pero si el presupuesto solo alcanza para pagar mi composición, el cuarteto de cuerdas se resume a uno MIDI que bajará la calidad de la puesta en escena. Todos esos factores determinan cómo será la composición. Ahora me encuentro con otro grupo —donde el trabajo está en pausa eterna— en el cual casi todos los actores tocan o cantan. Así, claro que yo digo: “Puede haber un acordeón, percusiones menores de muchos tipos, mandolina, trompeta, voces con las que puedo componer porque ya los vi y se cómo pueden cantar.” Con esto yo los puedo componer como un septeto, ni tengo que pensar en

qué estudio grabar, o a qué otros músicos invito, porque ellos ya están ahí. Son los mismos actores. Cada puesta en escena determina la composición. Con Luis de Tavira justamente tengo un septeto coral femenino. Tres o cuatro cantan muy bien, las otras son actrices, pero pueden hacer paisajes sonoros con la voz y otras cosas.

B: ¿Hay alguna metodología que hayas adquirido con el paso del tiempo respecto a la musicalización? ¿Algo que hayas sistematizado?

J.P.V: No. Soy muy libre en ese sentido. Mi formación es autodidacta. Cada proyecto genera un método propio. Pero no llevo una bitácora de todo eso. Ya es difícil recordar cómo fueron todos esos procesos. Pero no, cada proyecto tiene distintas necesidades. Si yo interpreto en vivo, es muy distinto a si yo compongo y grabo lo que sonará.

B: Y esas decisiones acerca de si lo haces en vivo o grabado, ¿solo tiene que ver con el presupuesto, actores y capacidades físicas? ¿O también se vislumbra desde la dramaturgia u otro lugar?

J.P.V: Creo que los directores tienen la idea muy clara. Quieren músico en escena o no. Me dicen: “Quiero que tú estés en escena con tu voz y tu *looper*.” En Numancia, p. ej., compuse para veinticinco actores. Tenía a media CNT cantando. Era muy emotivo y lindo. Pero la obra empieza conmigo cantando en el centro del escenario, y ya después entran los demás personajes. Entonces yo también soy un actor dentro de la obra que después se va a su cubículo (que siempre está presente). Dos veces más salía al escenario: una a la mitad, y otra donde me junto a hacer todo el coro. Ahí la idea del director era clara: “Te quiero en escena haciendo lo que haces con tu voz.” Hay otras obras donde te piden la música grabada porque no se imaginan músicos en escena. Aparte de que el escenario es así de pequeño. Entonces todo es determinado por la visión del director.

B: Casi para finalizar, ¿cómo fue tu acercamiento al teatro? ¿Por qué razón?

J.P.V: Es una buena pregunta. Mira, Jesús Ramírez Ferreiro y mi esposa son conocidos. Se conocieron en el curso de Estela Leñero hace, ¿qué será?, quince años. Teníamos amigos en común. Hice el disco *La Gruta de Baba* y empecé a hacer giras. Entonces gente comenzó a pedirme piezas para una película, o me preguntaban si nunca había pensado en hacer música para teatro. En eso comencé un proceso donde montamos *Woyzeck*. Al final nos separamos por cuestiones personales y Agustín Mesa siguió con el proyecto. Pero de ahí seguí con amigos teatreros. Por eso empezamos a hacer cosas juntos. No me acuerdo cuál fue la primera obra que hice, pero se fue dando de una manera tan orgánica... O sea, yo no dije: “¡Ah!, ahora me voy a proponer como músico de teatro.” Simplemente las cosas se han dado. Me han hablado y me han dicho: “Oye, quiero que seas parte de esta obra.” Así ha sido mi acercamiento con el cine también. Ahí no he hecho mucha música como compositor, pero sí me han invitado a hacer voz o arreglos para ciertas partes, o a ser el director del ensamble vocal.

B: Entonces, ¿cuáles son las diferencias entre musicalizar cine y teatro?

J.P.V: Desde el estudio nada. En realidad, uno se imagina ese momento que es pura acción. Entonces no hay gran diferencia. Claro, eso sí estará grabado. La diferencia tal vez es esa, que en una puede ser en vivo y eso es increíble. Eso es lo que el cine nunca podrá tener: el *live performance* que tiene el teatro.

B: Por último, ¿algo que quieras añadir al tema?

J.P.V: Quizás unir la primera idea que desarrollamos. Finalmente, cuando yo pienso en componer mis cosas desde cero, mucha de mi memoria me remite al teatro en el sentido de qué es lo que me genera a mí enfrentarme a un texto y cuáles son las emociones; cómo

dispara mi imaginación para comenzar a componer y crear. Entonces ahora empieza a ser un referente para mi creatividad. Hay como una puesta en escena en mi mente. Ya de por sí en 2004 hice una obra que se llama *Yaili*, en donde tocaba y la idea era componer como si fuera una obra de principio a fin. *La Gruta de Baba* es una obra de principio a fin. Siempre rompo con el aplauso, me voy seguidito-seguidito hasta que acabo, y agradezco al final. Hay una idea de totalidad como en el teatro. Debo confesarte que yo soy más práctico que teórico. Mucho de mi tiempo lo ocupo para trabajar mi fisicalidad y mi ruidero. Entonces todo el tiempo apelo a este impulso y lo respeto bastante: el que una persona haya crecido en la práctica. Entonces sí, el teatro está ahí, sin querer llegó a mi vida y no se fue nunca. Al contrario, año con año hago teatro. Y el teatro me encuentra, yo no lo busco. Eso me llena de alegría: que haya una relación estrecha entre él y yo.

### **Conclusión acerca de las entrevistas**

Como se pudo ver, a lo largo de las entrevistas se tocaron varios puntos en común. Cabe destacar que omitiré aquellas cuestiones ya mencionadas anteriormente y ahondaré en lo particular de esta sección.

Primero, destaca la mención a las fórmulas musicales en repetidas ocasiones. Estas fórmulas terminan por caer en manipulaciones conocidas ya por todos. En este sentido, los entrevistados estuvieron de acuerdo en no dejarse guiar por aquellas fórmulas, sino conocerlas para poder transformarlas o, en dado caso, alejarse de las mismas, ya que las consideran un maniqueo ajeno a la creación orgánica de la obra teatral. Es decir, se reafirma la necesidad de que la organización sonora esté sujeta a las lógicas diegéticas de la puesta en escena. Por lo mismo, uno debe ser capaz de analizar

tanto a la música como a la obra dramática. De lo contrario, difícilmente sabrá cuáles son las exigencias y necesidades de la puesta en escena. Es decir, todo aquel o aquella que desee musicalizar una obra de teatro deberá comprender la dramaturgia (escénica y textual) como fuente de creatividad, ya sea en su imaginación o en el espacio real.

Hilado al maniqueo, podría pensarse que los musicales caen en este rubro en múltiples ocasiones. Si bien es verdad, también es cierto lo que menciona Claudia cuando explica la estilización de los monólogos a través del canto. Esto permite una interiorización en los personajes que no aburra en escena. El canto funge como un elemento que realza las palabras y las moldea a partir de un movimiento incorpóreo (más bien sonoro), mismo que impacta directamente en la recepción del público. En estos términos, si dicha estilización está anclada en el carácter de personaje, entonces no es maniqueo, sino uso hábil de la organización sonora.

Igualmente, destaca el conflicto de ego en los compositores musicales cuando llegan a una obra de teatro, donde más que reinar, sirven a un todo, pues es un arte esencialmente cooperativo. Es interesante ver que los dos entrevistados con formación académica son quienes relativamente hicieron notar este tema. A ello, puedo sumar que la figura del musicalizador es la indicada para mediar justamente este tipo de conflictos. A modo de broma, en medio del conflicto entre el ego de un director teatral y un compositor musical, solo existe el infierno. Debido a ello, un/a musicalizador/a sería la figura indicada para realizar las decisiones adecuadas en pro de la obra (y salir del fuego).

En este mismo sentido, también es importante saber que algunos términos en los terrenos de la música no tienen el mismo significado que en el teatro. P. ej., cuando Daniel menciona la energía, evidentemente para un músico dicha palabra va canalizada a

la interpretación del instrumento o la composición, pero para un actor es una variedad de posibilidades. Así pues, se debe reafirmar lo importante que es la “teatralización” de los músicos cuando trabajan para una puesta en escena. Hay una necesidad por usar cuestiones teatrales en sus composiciones y, después de un tiempo de práctica, en sus mismas interpretaciones. Es decir, todo músico de escena termina por adquirir ciertas herramientas teatrales en beneficio de su propia creatividad. Incluso, como dijo Juan Pablo, llegan a componer para un teatro imaginario varias de sus piezas musicales. Si esto se hace consciente desde un inicio, sus potencias pueden aflorar adecuadamente a lo largo de todo el proceso de creación teatral.

Por otro lado, es interesante mencionar el planteamiento de la creación de un universo sonoro (similar a la maqueta de musicalización). A pesar de que Daniel no explica con profundidad la metodología del mismo, sí da a entender que realiza una selección de sonidos para una obra determinada. Misma que está basada en varias cuestiones diegéticas (carácter de personaje, tiempo, etc.) para añadir matices sonoros a ese otro mundo que se crea en escena. Esto apunta la importancia del análisis puramente teatral exigido al músico o musicalizador respecto a la obra en cuestión. Además, entre las razones de dicha selección, destaca la relevancia de pensar en el público objetivo de la obra. En el caso que fue mencionado esto, se habló de teatro para niños, público para el cual (según Francisco y Daniel) suelen componer a partir de melodías con estructuras sencillas y memorables. En este caso, se observa cómo el público afecta directamente la concepción sonora de una obra. Ellos son el otro cincuenta por ciento de la creación teatral, por lo cual dan muchas pistas respecto a lo que están acostumbrados a oír y cómo ello afecta en la recepción del espectáculo. Aunque no haya recetas musicales para uno u

otro tipo de espectadores, sí se debe tomar en cuenta como un agente teatral que viene predispuesto a escuchar las organizaciones sonoras que escucha cotidianamente. Si eso no se toma en cuenta, se corre el riesgo de perder al público con una de las herramientas más poderosas que hay: la audición. Tanto la/el director/a como la/el compositor/a, como la/el musicalizador/a deben jugar con el público objetivo y estructurar sonoridades desde ahí. ¿De qué sirve hacer teatro si no se piensa y hace para el público?

Otro aspecto anotado en las entrevistas, es la practicidad de la música en escena. No solamente hay decisiones diegéticas o intelectuales, también existen decisiones meramente prácticas. P. ej., cuando Claudia menciona que una pieza musical funcionaba para darle tiempo a una actriz en su cambio de vestuario, o cuando Francisco mencionó que tuvo que realizar música para la escena en solamente una semana. A momentos, la producción define los límites del trabajo escénico y la única opción es seguir dicha guía. Como bien lo dijeron todos, es más barato componer para un MIDI que para una orquesta en vivo y, si ese es el caso, se deben aprovechar las ventajas o desventajas de dicho medio. Jamás hay que olvidar la practicidad de la música en escena y las resoluciones que trae consigo cuando existen problemas en tal o cual escena. Finalmente, en este mismo rubro, también es importante mencionar que constantemente existirá una negociación de presupuesto destinado a la musicalización para buscar la mejor realización de esta área a lo largo de un proceso escénico.

Ahora, la música puede también traer problemas a una obra teatral. Cualquier aspecto malogrado llega a derrumbar la creación del mundo que es la puesta en escena. Así como es vital su buen uso, también es vital evitar a toda costa el mal uso del sonido, puesto que afecta en muchos niveles al teatro. ¿Cuáles son sus afectaciones negativas?

Bien puede ser eso tema de otro texto, pero ahora mismo, es importante notar la consciencia de los compositores musicales respecto a ese aspecto negativo que trae consigo un uso inadecuado de la musicalización teatral.

Un detalle más, es que la melomanía funciona para un muestreo de referentes musicales más vasto, así como una opción ante la ignorancia del lenguaje técnico musical. Aunque se pueda malinterpretar, si alguien del equipo creativo sabe desglosar la música con palabras a partir de referentes directos, puede ser una herramienta eficaz para dar a entender aquello que se desea sonoramente. Eso, sin más, es un gran *tip*. Aunque no se debe olvidar la necesidad que ellos mismos expresaron: las/los teatreros/as debemos saber cómo funciona la música lo mejor posible, así como los músicos deben saber cómo funciona el teatro. Sin esa guía que seguir, la zona de confort llegará y estancará la creatividad sonora (cosa que no debe producir el mero desconocimiento técnico musical).

Otro pormenor abordado en las entrevistas fue el silencio visto como un elemento clave que enmarca la composición musical. Cuando eligen el silencio, eligen también que su creatividad individual no estorbe a la grupal de la puesta en escena. Una vez más, el silencio es amigo de la colaboración, así como de la comprensión del público hacia la organización sonora. Si hubiese música a lo largo de toda la obra, sería difícil discernir si lo que se observa es teatro o concierto de música, y en este caso, el primero debe prevalecer sobre el segundo. Además, daría al público un marco de referencia más claro.

Finalmente, es notable que entre todos realizan dos relaciones clave: ritmo-trazo, y timbre-estado de ánimo. Esto, pienso yo, debido a que el ritmo inevitablemente alude al caminar, palpitar, respirar, entre otras acciones que nos permiten comprender el tiempo de manera cíclica. Sin este constante retorno temporal, sería imposible imaginar siquiera

una línea. El ritmo es sucesión de acciones y el trazo lo mismo. Sin duda uno puede suplir al otro desde su respectivo lugar. Ahora, la relación entre timbre y estado de ánimo sucede por una característica del primero: remite a la individualidad del instrumento (sea cual sea); y una característica del segundo: se vive de manera individual. En este caso, los timbres generan instantáneamente atmósferas emotivas —o estados puntuales de ánimo—. Puede sonar un solo timbre metálico durante un segundo y provocar cuantas reacciones como personas en función se encuentren. Al contrario, la melodía puede guiar más fácilmente la emoción precisa. Pero sin ayuda del timbre, probablemente mucha de su fuerza se vendría abajo y, es más, cambiaría por completo la percepción emocional. A saber, el timbre, ritmo y armonía encajan más fácilmente en el mundo teatral, puesto que funcionan de manera individual, por sí solos. Un sonido y listo. En cambio, la melodía requiere de una sucesión de sonidos, por lo mismo es más complejo poder insertarla (sin que llame de más la atención) dentro de la diégesis teatral. En todo caso, la melodía es la metáfora global que concreta sonoramente la musicalización teatral a través de los otros tres elementos.

## **Bibliografía**

- Andrés, Ramón. *El mundo en el oído*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena; La obra de arte viva*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- Baliero, Carmen. *La música en el teatro y otros temas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2016.
- Barker, Paul. «Música y teatro en México y Europa.» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (abril-junio 2011): 62-63.
- Bernstein, Leonard. *El maestro invita a un concierto, conciertos para jóvenes*. Madrid: Siruela, 2003.
- Blánquez Gómez, Javier; Omar Morera. *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Edición Kindle. Reservoir Books, 2018.
- Blanning, Tim. *El triunfo de la música, los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado, 2013.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Traducido por Genoveva Dietrerich. Barcelona: Alba, 2004.
- Byrne, David. *Cómo funciona la música*. 1a Edición. Traducido por Marc Viaplana. Ciudad de México: Sexto Piso, 2014.
- Carrillo Guzmán, Mercedes del Carmen. *Introducción a la dramaturgia musical*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- Castellucci, Claudia; Chiara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout, Romeo Castellucci. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. New York: Routledge, 2007.

- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Traducido por Jesús Bal y Gay. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Dufourcq, Norbert. *Breve historia de la música*. 2a Edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. Traducido por Norah Lacoste. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1974.
- Furtwängler, Wilhelm. *Sonido y palabra: ensayos y discursos (1918-1954)*. Barcelona: Acantilado, 2012.
- García Martín, Judith Helvia. «La musicalización diegética de la crisis en el cine negro hollywoodiense de los años 40. La música clásica como signo del conflicto.» *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* (Ediciones Complutense), diciembre 2017.
- González, Erando. «La música para teatro, un oficio para músicos que aprecian el teatro.» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (abril-junio 2011): 60.
- Gonzales Gómez, Gonzalo Miguel. *La musicalización de videojuegos de disparos en primera persona: análisis de bioshock*. Ciudad de México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, 2012.
- Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro*. 1a Edición. Traducido por Juan Luis Millán Amat. Barcelona : Acantilado, 1982.
- Irazábal, Federico. «La relación entre música y voz en el teatro.» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (abril-junio 2011): 65-66.
- Kantor, Tadeusz. *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Traducido por Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba, 2010.

- Kuri, Claudio Valdés. «La musicalización a través de la experimentación grupal.» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (abril-junio 2011): 71-72.
- Law, Alma H. «Meyerhold Speaks.» *Performing Arts Journal* (Performing Arts Journal, Inc ) 3, no. 3 (Invierno 1979): 68-84.
- López "Chas", Joaquín. «¿Y cómo le ponemos?» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (abril-junio 2011): 54-57.
- Martín, Judith Helvia García. «La musicalización diegética de la crisis en el cine negro hollywoodiense de los años 40. La música clásica como signo del conflicto.» *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* (Ediciones Complutense), diciembre 2017.
- Masgrau, Lluís. «La recepción del actor clásico oriental en la antropología teatral de Eugenio Barba .» *Dossier: Oriente y Occidente, una relación asimétrica* (Estudis Escènics) 33-34 (2008): 431-448.
- McDowell, Richard. «One yellow rabbit: drama, poesía y danza.» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (abril-junio 2011): 64.
- Meyerhold, Vsevolod; Edward Braun. *Meyerhold On Theatre*. 4ª Edición. London: Bloomsbury, Methuen Drama, 2016.
- Noguera, Héctor. «La música en el teatro.» *Reflexiones* (Pontificia Universidad Católica de Chile) 6, no. 11 (noviembre 2002): 11-13.
- Novoa, Leopoldo. «En el teatro todo suena y significa.» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (mayo-junio 2011): 43-44.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.

- Pickenhayn, Jorge. «Semiótica del paisaje.» *Revista geográfica*, no. 141 (enero-junio 2007): 7-22.
- Rico Machuca, Horacio Antonio; Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko. «El fenómeno de la musicalización como una herramienta de expresividad artística en el contexto de la obra teatral.» *Contribución desde Coatepec* 15, no. 29 (julio-diciembre 2015): 195-209.
- Rosas Argáez, Alberto. «La formación musical de los artistas del teatro.» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (abril-junio 2011).
- Sacks, Oliver. *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*. 2ª Edición. Traducido por Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Silva, Gómez de Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. 2ª Edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Stravinski, Ígor. *Poética musical*. 5ª Edición. Traducido por Eduardo Grau. Barcelona: Acantilado, 1940.
- Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Valdés Kuri, Claudio. «La musicalización a través de la experimentación grupal.» *Paso de Gato* (Paso de Gato) 9, no. 45 (abril-junio 2011): 71-72.
- Wagner, Richard. *La obra de arte del futuro*. Traducido por Joan B. Linares y Francisco López. Valencia: Universitat de Valencia, 2000.
- Whitmore, Jon. «El uso del sonido y la música en el teatro.» *Revista Paso de Gato* (Paso de Gato), no. 45 (abril-junio 2011): 47-53.

Zbikowski, Lawrence M. «Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century.»

*Journal of Musicological Research* (Routledge) 31 (2012): 147-165.