



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música - Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

Écfrasis musical sincrónica: musicalización y sonorización de documentales
televisivos en tiempo real con base en la improvisación instrumental colectiva.

Un ejercicio autoetnográfico

TESINA QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN MUSICAL)

PRESENTA

Israel Morales Mendoza

Tutor: Dr Roberto A. Kolb Neuhaus
(Facultad de Música, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

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

Israel Morales Mendoza

Agradecimientos

Agradezco infinitamente al apoyo y la guía de mi tutor, el doctor Roberto Kolb Neuhaus, por el empeño que dedicó al mostrarme el camino para la realización de este ensayo. Asimismo, expreso mi agradecimiento por haberme otorgado acceso a su biblioteca personal y, por todas sus aportaciones y comentarios, sin los cuales no me hubiera sido posible concluir esta tesina. Agradezco su amistad y camaradería además de su profesionalismo y rigor académico. Querido Roberto, te reitero mis respetos y admiración.

Quiero expresar un agradecimiento también a mi maestro, el doctor Juan Carlos Laguna, por el tiempo compartido en el aula, por todas sus enseñanzas y por ser una inspiración constante en mi vida musical desde tiempo antes de conocerlo en persona.

A la maestra Josefina Robles, por su trabajo, por su amistad, sus enseñanzas y por toda su paciencia, muchas gracias.

Mi gratitud también al doctor Gonzalo Camacho, por cambiar mi forma de apreciar las músicas de todos los géneros.

Agradezco especialmente a mi familia, a mis padres: María Luisa y Alberto, por todo su cariño y por ser unos padres maravillosos; a mi hermano Alberto por ser mi héroe y respaldarme siempre; a la familia Herrera-Cuevas; y, especialmente, a mi esposa Bárbara, por su paciencia, cariño y apoyo incondicional: gracias por tu constante aliento.

Índice

Introducción	5
Antecedentes de la experiencia	19
La musicalización en tiempo real, en el cine silente	21
La musicalización en el cine sonoro	24
Estudios de caso	
<i>Piedras que hablan</i>	29
Cortinilla de <i>Piedras que hablan</i>	37
Música para <i>Sarahuatos</i>	41
<i>Toniná</i>	44
<i>Chichén Itzá</i>	49
Conclusiones	52
Bibliografía	58
Anexo	61

INTRODUCCIÓN

En el año 2004 ingresé como guitarrista al ensamble Exsecror Vecordia (EV). Desde entonces he contribuido al desarrollo creativo del grupo como intérprete y creador. Esta agrupación me ha sorprendido gracias a las particularidades que de su práctica musical se desprenden. No obstante, trataré de acotar, apegándome a lo que resulta pertinente para la investigación presente.

EV es una agrupación musical que se formó a finales de 1999, en las aulas de la Escuela Superior de Música del INBA. Su particularidad reside en el propósito de vincular la música académica con la popular, en este caso, el género del rock conocido como metal. Este híbrido tiene consecuencias relevantes para la presente investigación. Por una parte, los participantes de la agrupación se desarrollan como intérpretes en el sentido tradicional: al desarrollar la técnica instrumental enfocada en la interpretación del repertorio perteneciente a la música de arte occidental. A la par, estos intérpretes se apropian técnicas interpretativas provenientes del rock, lo que supone, entre otros aspectos, la ejecución de instrumentos alternativos, la adopción de estéticas ajenas a la música de arte y, sobre todo, proponerse asumir una postura creativa: el intérprete es un improvisador. Interpretación y creación están intrínsecamente vinculados entre los miembros del grupo; y, como se verá, esta característica terminó convirtiéndose en premisa fundamental para el proyecto que comentaré en la presente investigación.

Seguramente no fuimos los primeros rockeros en México que han tenido formación musical académica. Sin embargo, me permito señalar lo *sui generis* que resultó esta agrupación, la que hasta el día de hoy ha permanecido en una suerte de “estado liminal

continuo”, transitando constantemente entre recitales de música académica y las “tocadas underground” en la escena “metal/gótico” nacional. Es esta identidad híbrida, la que en apariencia ha llamado la atención entre los públicos.

Gracias a las diferentes presentaciones y shows realizados con este grupo, a mediados del 2011 conocí a Jordi Arenas. Arenas trabaja como realizador y productor ejecutivo, y gran parte de sus producciones se inscriben en la programación del Canal 22.¹ En aquel entonces, Arenas estaba en busca de artistas que, habiendo egresado de las diferentes escuelas pertenecientes al INBA, ejercieran la práctica de su disciplina en contextos novedosos, o bien, poco ortodoxos. Su objetivo era entrevistar a los artistas y registrar en video aquellas prácticas poco comunes. Estos registros serían incluidos en una serie de cápsulas del programa *Noticias 22. Arte y cultura*. En este contexto, se realizó una junta para seleccionar los proyectos de cada una de las escuelas participantes. Acudimos Pablo Ramírez y yo como representantes de EV. De entre todos los proyectos provenientes de la Escuela Superior de Música que se postularon, sólo EV fue seleccionado por Arenas y los representantes de Canal 22.

Al poco tiempo de este primer encuentro, y para mi sorpresa, Arenas me propuso realizar la musicalización de una serie televisiva que recién estaba terminando de filmar. El hecho llama la atención, dado lo inédito: un productor llamando a musicalizar una producción fílmica, no a un compositor, sino a una agrupación musical *sui géneris* como la nuestra. Hasta ese momento, mi única experiencia con una práctica similar había sido la musicalización en vivo del filme silente *Nosferatu* de F. W. Murnau. Este espectáculo es presentado año con

¹ Canal 22 es una señal de televisión pública con sede en la estación XEIMT-TDT en la Ciudad de México. Es administrado por la Secretaría de Cultura y es parte, tanto de la Red de Radiodifusoras y Televisoras Educativas y Culturales de México como de la Red de Estaciones del Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano.

año por EV desde el año 2001. Acepté la propuesta a nombre del grupo sin saber exactamente el reto que representaría.

No está de más aclarar que, en aquel entonces, ni yo ni los otros músicos involucrados en el proyecto teníamos conocimientos de las prácticas habituales en el ámbito de las musicalizaciones cinematográficas. Además, la situación planteada tampoco era habitual, ya que la producción nos solicitaba asistir a la brevedad a un estudio de grabación, donde deberíamos generar “música incidental” para los materiales audiovisuales que ahí se nos presentarían en directo, es decir, de modo improvisado, sin recurrir a partituras. Más allá del interés de Arenas de abordar la sonorización de forma alterna, también había motivaciones bastante terrenales: al parecer estaban trabajando a marchas forzadas para terminar la edición de los documentales, y poder entregarlos en tiempo y forma tanto al Canal 22 como al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Se nos pidió generar “temas musicales” al momento, con base en videos. Potencialmente estas grabaciones podrían acompañar la totalidad de los metrajes. Posteriormente el equipo de posproducción decidiría cuáles escenas ya musicalizadas se mantendrían en su totalidad, cuáles se editarían recortando su duración y cuáles se eliminarían. La peculiaridad de este experimento que mezcla, por una parte, la interpretación individual y grupal con la creación improvisatoria (dando la espalda a la práctica interpretativa tradicional de ejecutar una partitura), y que, por otra parte, “dialoga” creativamente y en tiempo real con fuentes documentales (imagen y palabra), resultó ser una experiencia única que, debido a estas características, amerita una reflexión retrospectiva.

El objeto de estudio de esta tesina consiste en las musicalizaciones de la serie de los documentales televisivos llamados *Piedras que hablan*, realizadas en su totalidad sin (o casi sin) conocimiento previo de los documentales. Por lo común, la visualización sucedió apenas

unos minutos antes de iniciar la grabación del material musical. En todos los casos, se recurrió a la improvisación instrumental a la hora de grabar la música. La particularidad de este abordaje es que, si bien apenas es posible la planeación, aun así se genera una suerte de traducción de lo visual en lo sonoro-musical, un proceso que podría describirse como écfrasis musical sincrónica, similar, por ejemplo, a la musicalización en vivo que realizaban los organistas de la época del cine mudo. Éstos debían improvisar música, según ellos de alguna manera afín a las imágenes proyectadas frente a ellos, tanto en lo que toca a los tópicos representados en los filmes, como, entre otros, a las emociones asociadas a la temporalidad del suceder.

Recurro aquí al concepto de écfrasis musical propuesto por Siglind Bruhn, que trasciende el sentido usual entendido como la representación verbal de una obra visual, en este caso una representación *musical* inspirada en una visual o literaria. A reserva de profundizar en este concepto más adelante, valga aventurar la idea de que las sonorizaciones arriba mencionadas fueron inspiradas tanto en los textos como en las imágenes de los documentales, y en este sentido pueden entenderse como una suerte de representación sonora de dichos estímulos. Lo que distingue el concepto de écfrasis propuesto por Bruhn, sin embargo, es que, a diferencia de los múltiples casos que ella analizó,² en los que las traslaciones intermediales ecfásticas se daban de manera diacrónica —un cuadro retomado por un compositor, a veces siglos después de su creación; un poema o una novela, representada también de modo posterior—, en el caso presente, la traslación intermedial se daba en tiempo real y se representaba también de modo sincrónico: *a)* sonido musical que emerge en el tiempo real de la palabra y la imagen y *b)* palabra, imagen y sonido proyectados

² Véase Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (Hillsdale: Pendragon Press, 2000).

al mismo tiempo. Es a partir de esta doble condición que propongo el concepto de *écfrasis sincrónica*.³

Lo que pretendo comentar aquí es la experiencia de musicalización de la serie televisiva *Piedras que hablan*. Se trata de una serie documental de investigación antropológica que consta de 13 capítulos. Abordo una selección de escenas y sus respectivas musicalizaciones extraídas de diferentes capítulos, cuyas características resultan representativas del enfoque aquí propuesto: la transposición en tiempo real de lo visual a lo musical, o en su caso, el diálogo visual-musical: una vinculación que, como he dicho antes, definiré aquí como creación musical desde la interpretación y que surge de una *écfrasis sincrónica*.

La selección de escenas por comentar pretende ejemplificar momentos específicos donde la improvisación musical colectiva buscó generar musicalizaciones adecuadas al proyecto en cuestión. Como se deriva de lo ya dicho, mi papel en estos proyectos fue doble: como director musical que coordinaba la improvisación colectiva y, al mismo tiempo, como intérprete creador.

A esta dupla se agrega en el presente trabajo mi rol como observador retrospectivo, un observador cuyo objeto de estudio está constituido por su propia persona y sus colegas co-creadores. Intento aportar una suerte de “autoetnografía crítica”, toda vez que el interés de mi investigación radica precisamente en esa evaluación póstuma de las acciones realizadas durante las musicalizaciones. Para tal fin, creo poder valerme de estrategias pertinentes al

³ El proceso de *écfrasis* ha sido abordado por un sinnúmero de teóricos, entre los que cabe mencionar a Claus Clüver, Hans Lund, Erika Fischer-Lichte, John Neubauer, Steven Paul Scher, Walter Bernhart, Ulrich Weisstein, Eric T. Haskell, Eric Vos y Thomas Elsaesser, entre muchos otros. Lo que distingue a Siglind Bruhn de ellos, es que, de manera prominente, ha dedicado su vida a una expresión particular de *écfrasis*: la traducción *ecfrástica* de medios figurativos como la pintura y la literatura a un medio no figurativo, como lo es la música. Es ésta la razón por la cual he considerado pertinente apegarme a sus propuestas a manera de marco teórico.

trabajo autoetnográfico, tales como memoria personal, cronología, autoinventario, autovisualización y autoobservación.⁴

El análisis en cuestión busca responder a preguntas como las siguientes:

- La principal, sin duda, aborda el problema de ¿cómo traducir o corporeizar un mensaje figurativo, presente en una representación visual o verbal, en un lenguaje no figurativo como la música? ¿Es posible dicha traducción? Y de serlo, ¿puede decodificarse el sentido de dicha traducción, dada la naturaleza polisémica de la música?

De estas preguntas se derivan otras, acaso más inmediatas en el contexto presente:

- ¿Qué tipo de sonoridades evocaron (entre los músicos) las imágenes y las palabras contenidas en los documentales, y por qué? ¿Hasta dónde estas evocaciones se dieron de modo consciente o inconsciente? ¿En qué sentido puede considerarse a la música y la ambientación sonora resultante de un tipo de traducción efrástica del estímulo literario o visual?

A estas preguntas de fondo se suman otras de índole más práctica:

- ¿Qué decisiones toman el o los intérpretes al encontrarse ante la imposibilidad de planear el discurso musical en función de la narrativa verbal y visual?

⁴ Para describir el concepto de autoetnografía que pretendo poner en práctica aquí, me apoyo en la definición que propone Johanna Uotinen, quien sitúa la experiencia personal como punto de partida de una investigación, generando así una suerte de reflexión autobiográfica que deriva en un discurso en donde no hay separación entre lo personal y el contexto socio-cultural. Hay características que ella considera inherentes a este tipo de investigación: por un lado, el carácter personal, que no excluye subjetividad y emoción; por el otro, el esfuerzo de ser académicamente rigurosa, analítica e incluso autocrítica. Se trata de un ejercicio de reflexión que tiene la capacidad de transformar al sujeto. Véase “Digital Television and the Machine That Goes ‘PING!’: Autoethnography as a Method for Cultural Studies of Technology”, *Journal for Cultural Research* 14, no. 2 (abril de 2010): 161-175.

- ¿Cómo y de dónde surgen las ideas de musicalización, dado que no están sujetas a un proceso de planeación y estrategia fundado en las funciones que tradicionalmente cumple la música en el cine y el documental?
- ¿Qué ventajas, si acaso, tiene la musicalización en vivo frente al modelo usual, la composición y grabación postedición filmográfica? O, por el contrario, ¿qué desventajas implica respecto del modelo tradicional de musicalización filmográfica?
- ¿En qué medida la improvisación obligada resultó limitante; o, por lo contrario, productiva en cuanto a la posibilidad de lograr un lazo orgánico con la trama y la imagen?
- ¿En qué sentidos se distingue el resultado de este tipo de musicalización en vivo del modelo tradicional?

Las interrogantes planteadas son las que enfrenté y que ahora someto a escrutinio en el desarrollo de esta reflexión. Pero responder a estos cuestionamientos representa un reto mayor en muchos sentidos. Queda claro que, al igual que mis compañeros de EV, no soy un compositor. Además de eso, durante la realización de la musicalización para *Piedras que hablan*, no teníamos conocimiento alguno de metodologías o maneras tradicionales para realizar las musicalizaciones filmográficas. La literatura sobre musicalizaciones en la historia de la cinematografía y la televisión era totalmente desconocida para nosotros. Para bien o para mal, como quiera verse, los criterios de musicalización surgieron de la imaginación y no de experiencias previas, salvo las que tenemos interiorizadas inconscientemente todos los que crecimos consumiendo con regularidad el cine sonoro.

Los proyectos para la musicalización de los documentales se nos presentaron a través de mi persona por iniciativa del productor ejecutivo de los mismos, al parecer motivado por

consideraciones un tanto pragmáticas: su decisión se debió, entre muchos factores, a dos que parecen haber sido las problemáticas más apremiantes para el equipo de producción:

1. Debido quizás a un mal cálculo, en cuanto al tiempo que se requería para editar y posproducir el material de video y a que faltaban tan sólo unos días para la difusión del documental, no se contaba con el tiempo adecuado para comisionar la composición de la música, ni tampoco para grabarla y producirla en el estudio según los métodos tradicionales.
2. Hubiera resultado más caro comisionar la música para la serie en cuestión a un compositor profesional, alguien dedicado al campo de la composición del “score cinematográfico”, o bien, pagar los derechos de reproducción de músicas preexistentes para incorporarlas a la banda sonora.

En estas circunstancias, como ya se ha sugerido, la improvisación era el único recurso posible para sonorizar los documentales. No es posible realizar una partitura instrumental en sólo una jornada, ni mucho menos unos minutos antes de iniciar las grabaciones. Por tanto, los videos del proyecto terminado me servirán como referentes para la presente reflexión sobre este particular experimento de éfrasis sincrónica surgido desde la interpretación de una improvisación musical colectiva.

Dado lo inusual de esta forma de musicalización filmográfica, existe una carencia de marcos teóricos *ad-hoc* que proporcionen categorías de análisis, más allá de las que proponen los teóricos de la música para cine. Redundando, enumero las características que distinguen esta práctica de las tradicionales.

Se solicita, no a un compositor, sino a un intérprete sin preparación como compositor. No se adjudica tiempo para la planeación de la musicalización. No se puede plasmar la música en una partitura, recurriéndose a la creación desde la improvisación en el mismo

momento: los intérpretes reaccionan a las imágenes en tiempo real, creando sonoridades que intuyen afines a las mismas. La sincronización, por tanto, se realiza, no de modo posterior sino directamente “en el acto”. Como ya he sugerido antes, la creación es colectiva y asume la forma de una improvisación “sonoro-musical conjunta”. Se trata de un fenómeno en extremo inusual, una suerte de écfrasis sonoro-musical sincrónica: un discurso verbal y visual es motivo de una clase de representación sonoro-musical inmediata, proyectándose el resultado de modo simultáneo. A diferencia del concepto tradicional de écfrasis, aquí la transposición medial no *sustituye* al referente, sino que se *suma* a él de modo sincrónico. A final de cuentas se observa un diálogo intermedial entre guion, imagen y música, pero su proceso de gestación se distingue de las prácticas de musicalización tradicionales. Mis lectores podrán imaginar que la “transposición ecfrástica sincrónica” basada en la improvisación, inevitablemente contrasta con una musicalización planificada, resultante de la pluma de un compositor previamente informado sobre el filme y su edición. La pregunta de investigación principal, por tanto, se relaciona con la detección y descripción de esta diferencia.

Como ya dije antes, no parece existir literatura que aborde de modo genérico el estudio de situaciones o problemáticas similares en la musicalización de audiovisuales hoy en día, al menos no hasta donde logré investigar. Si bien existe un paralelo entre las musicalizaciones que se realizaban durante los años del cine silente y las musicalizaciones que pretendo analizar, no he encontrado literatura específica que trate de un ejercicio similar de modo analítico.⁵

⁵ Con esto, por supuesto, no quiero decir que no existan fenómenos similares de interacción imagen-palabra-sonido. Todo lo contrario: la era digital ha fomentado un sinnúmero de posibilidades de correlacionar estos medios, y existe amplia literatura al respecto. Estos fenómenos, sin embargo, son tan diversos y dinámicos, que tomará tiempo antes de que se generen marcos teóricos capaces de abordarlos de manera genérica.

El fenómeno es tan inusual, que requiere de herramientas novedosas para su evaluación y estudio. Dada su naturaleza, buscaré partir para dicha reflexión, no de un comentario exclusivamente enfocado en la música resultante, sino de su vinculación con el guion y la imagen, a la luz de la experiencia previa en los ámbitos de la musicalización e improvisación por parte de los intérpretes que colaboraron en estas musicalizaciones y sonorizaciones.

La música resultante del experimento de creación improvisada puede contrastarse con la música utilizada en algunas de las producciones cinematográficas tanto de la actualidad como de otras épocas, destacándose contrastes y coincidencias. Para tal fin, utilizo, como punto de partida, las categorías acuñadas por Claudia Gorbman sobre la vinculación del sonido con las imágenes.⁶ Estas categorías describen los métodos y características tradicionales de las musicalizaciones para cine y televisión, pero servirán para distinguir y contrastar los resultados de esta creación en tiempo real con los modelos conocidos.

Hay antecedentes de este quehacer que pueden resultar útiles en este acercamiento. Acertarían mis lectores al recordar que en la época del cine mudo la musicalización en vivo era la regla. Eran por lo general los tecladistas quienes se encargaban de *improvisar* la música que consideraban apta para el filme, recurriendo a géneros musicales tradicionalmente

⁶ Véase Claudia Gorbman, *Unheard Melodies* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 73-92. También son dignos de mención otros autores, como Theodor Adorno, Mervin Cook, Hanns Eisler, Simon Frith, Lydia Goehr y Richard Davis, quienes han aportado mucho a este campo, pero no necesariamente proponen un marco teórico para el análisis sistemático de la música para cine. A nivel de premisas para el análisis intermedial imagen-guion-música/sonido, los tratados más recurrentes son los que proponen Gorbman y Michel Chion. Yo he optado por apegarme al marco teórico propuesto por Gorbman, sobre todo dada la pertinencia de la categoría de música diegética versus no diegética, la cual, como se verá, constituye una perspectiva fundamental para reflexionar sobre las musicalizaciones y sonorizaciones llevadas a cabo y comentadas aquí. Estas categorías, además, permiten establecer un vínculo (aquí propuesto por primera vez, hasta donde tengo conocimiento) con las categorías semióticas propuestas por Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, como se discutirá más adelante.

asociados a emociones o tópicos genéricos. (Cuando la musicalización era realizada por un ensamble u orquesta, la improvisación no era posible. Se recurría entonces a partituras que incluían música genérica apta para “ilustrar” todo tipo de escenas filmicas. Estos fragmentos genéricos eran organizados por el director musical de acuerdo con el guion fílmico). Sobre estas prácticas hay literatura que puede resultar útil para el análisis del presente experimento.

Acaso el abordaje más pertinente lo podríamos encontrar en las prácticas improvisatorias de órgano y piano de principios del siglo XX, antes de la invención del cine sonoro. Rick Altman aporta información valiosa al respecto en su libro *Silent Film Sound*.⁷ Los intérpretes de la época enfrentaban los mismos retos que, paradójicamente, surgieron de la circunstancia *sui géneris* que concierne el caso presente. Pero las diferencias también son significativas: nuestro ensamble nunca recurrió a partituras o modelos estandarizados basados en la retórica musical clásica y romántica. ¿Cómo, entonces, abordar el caso presente?

Como ya he dicho antes, al momento de ocuparme de la dirección musical en los casos descritos como objeto de estudio, no estaba consciente de todas las formas en las que tradicionalmente se llevan a cabo las musicalizaciones en el cine y la televisión. Estas prácticas se han desarrollado a lo largo de la historia del cine sonoro y se han vuelto la norma cuando de musicalizar se trata. Por otro lado, la naturaleza de nuestras prácticas de musicalización y sonorización coinciden parcialmente con otras que han sido teorizadas por Gorbman en el terreno de la música para cine y por Bruhn en el de la traducción medial (écfrasis). Aunque no tomé conciencia de ello hasta después de implementar mis acciones,

⁷ Véase Rick Altman, *Silent Film Sound* (Columbia: University Press, 2004), 5-155.

sus respectivos conceptos me fueron útiles, primero para explicarme estas acciones, y posteriormente para compartirlas con mis lectores en el presente ensayo autoetnográfico.

Las siete categorías elaboradas por Claudia Gorbman al respecto, identifican de manera muy precisa no sólo las funciones de la música cinematográfica, sino también las distintas maneras en que logran estos objetivos. Para el caso presente, vale la pena considerar algunos de estos enfoques, pero es necesario establecer, antes que nada, la distinción entre música *diegética* y *no diegética*. La primera es música que se deriva de manera directa del contenido narrativo del filme; como, por ejemplo, la música asociada a la acción: desde un trasfondo de música escuchada en un ambiente de fiesta, hasta la música que vemos interpretada directamente por una agrupación o voz solista en escena. En cambio, la música no diegética representa una expresión autónoma, que informa sobre la acción expresada en palabras e imágenes. Esta música suena *a la par* de dicha acción, reforzando las emociones asociadas, o, por el contrario, creando distancia frente a éstas. La música no diegética puede coincidir con la duración de una escena, o servir para vincular o contrastar escenas a manera de puente, pero puede también sostenerse como un discurso autónomo paralelo que no sirve a estos propósitos de refuerzo y conexión.

Tomando lo anterior como referencia, me atrevo a comentar el uso de los siguientes términos, que serán presentados en las reflexiones autoetnográficas: *a) écfrasis por analogía* y *b) écfrasis simbólica*. Estos conceptos se derivaron del modelo de écfrasis musical de Bruhn. Es mi intención presentar estos conceptos creando un paralelismo directamente relacionado con las categorías de música diegética y música no diegética. Intento vincular la idea de la relación entre écfrasis por analogía con la música diegética, toda vez que, por un lado, en algunos de mis ejercicios ecfrásticos surge una suerte de translación analógica, un diálogo directo entre palabra y movimiento visual provenientes del medio original (video) y

la consecuente e inmediata representación en el medio musical. Mientras que, por otro lado, la écfrasis simbólica parece estar relacionada con la categoría de la música no diegética. Esto es así debido a que, en otros ejercicios, el simbolismo re-presentado en el producto musical se originó de asociaciones personales, surgidas en la mente del que suscribe de forma intuitiva y personal. Esas musicalizaciones no pretendían traducir el discurso del medio original al medio musical sino, más bien, sonorizar la sensación que el medio original transmitía al intérprete –creador– improvisador. La relación entre música/sonido e imagen/trama es aquí indirecta y arbitraria.⁸

El enfoque presente contrasta con el modelo usual: el de un artista o investigador que se forma en lo teórico y práctico *antes* de proceder a la creación, interpretación o a la investigación. He insistido ya en el hecho peculiar de haberme acercado a la musicalización de documentales careciendo de experiencia alguna, así como de criterios teóricos y prácticos. Se invierte aquí, por tanto, la norma: aprendizaje y teorización se gestan a partir de la praxis artística. Es éste un caso de musicalización que responde en el acto al instinto e imaginación

⁸ Tratándose de una tesina, no es éste el lugar para cuestionar un marco teórico, propósito que rebasa los límites de esta reflexión. Sin embargo, me permitiré ahondar brevemente aquí sobre la decisión de utilizar el concepto de relación simbólica e introducir el de una relación por analogía entre referente visual o dramático y musicalización o sonorización, las cuales relaciono respectivamente con las categorías de música no-diegética y diegética. Para ello me baso en las categorías semióticas propuestas por Peirce, quien define al modo simbólico como aquel en el que “el significador no se parece al significado [y] es fundamentalmente *arbitrario* o puramente convencional, de modo que la relación debe ser aprendida” (se requiere de información adicional para poder decodificar la relación entre significado y significador). Peirce propone dos modos adicionales que comparten ciertas características de *afinidad* más directa entre la representación y lo representado. Al primero lo describe como un modo “icónico, un modo en el que el significador es percibido como *parecido* o imitando el significado [...] ser similar al poseer algunas de sus cualidades”, incluyendo, por ejemplo, “sonidos ‘realistas’ en ‘música programática’, efectos sonoros en radio drama [...] gestos imitativos”. Muy cercano a este modo de representación es el que defino como “índice, un modo en el cual el significador *no es arbitrario* sino *directamente conectado* de alguna manera [...] con el significado”. Hay pues una *analogía* entre las representaciones y lo representado, tanto en el caso de la relación icónica como en la indéxica. La analogía entre imagen o trama y el sonido (musical o no) muestra paralelos entre la acción, tiempo y espacio mostrados en el documental, y la acción sonoro-musical. El índice se da, por ejemplo, cuando la imagen muestra, por ejemplo, una banda musical, y la sonorización evidencia la música de dicha banda. En ambos casos (el modo icónico y el indéxico) existen paralelismos directos entre la fuente literaria-visual y la sonora-musical, razón por la cual me tomé la libertad de resumirlos mediante el concepto de analogía, vinculándolos al concepto de música diegética. Véase Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics* (London: Routledge, 2003), 36-37.

provocados por el contenido fílmico, si bien quizá son musicalizaciones informadas por usos y costumbres aprendidos de modo inconsciente desde la infancia. Lo que intento, por tanto, es compartir con mis lectores una suerte de reflexión póstuma sobre acciones ya realizadas, derivando de éstas un aprendizaje teórico. Para ello, recurriré a herramientas de la autoetnografía. Abordaré desde esta perspectiva la forma en que se realizaron estas musicalizaciones. Mostraré cómo entró en juego la creación desde la improvisación musical. Describiré las situaciones que se enfrentaron durante la práctica en ambas experiencias. Intento hacer un ejercicio de abstracción y señalar desde una perspectiva lo más objetiva posible aquellas prácticas que resultaron pertinentes en cuanto al cumplimiento de los objetivos, improvisar-crear-musicalizar, sin dejar de lado las que no resultaron del todo satisfactorias para estos propósitos. Los casos de estudio vienen acompañados de las musicalizaciones referidas en formato video (consúltese CD/DVD o bien memoria USB, en el anexo).

Como parte de la defensa oral de este ensayo, propongo complementarlo con una sesión práctica donde se lleva a cabo un performance de creación, mediante la improvisación instrumental colectiva con un grupo de intérpretes, incluyéndome a mí como “instigador” de las acciones creativas.

A continuación, propongo comentar las siguientes escenas, seleccionadas de acuerdo a las características particulares de las mismas, y contrastarlas entre ellas.

1. Cortinilla de *Piedras que hablan. Yaxchilán y el río Usumacinta.*
2. Música para *Sarahuatos. Los primeros pobladores de Yaxchilán.*
3. Entrada para *Toniná. El viento y los dioses.*
4. *Chichén Itzá. Blues-jazz y la metrópoli eterna.*

ANTECEDENTES DE LA EXPERIENCIA

En la actualidad parece haber un resurgimiento de las prácticas de musicalización en vivo de películas silentes. En general parece ser que la tendencia es la de retomar películas producidas entre los años 1895 y 1829, y que resultaron ser icónicas de la época silente, tales como: *El maquinista de La General*, de Buster Keaton, *Metrópolis*, de Fritz Lang, *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene, y algunas obras de Charles Chaplin entre varios títulos más. Estas experiencias corresponden a un “nicho nostálgico” donde los músicos tienen la oportunidad de participar en vivo, ya sea mediante versiones que recrean la música original del filme en cuestión, o bien con propuestas de su propia selección de músicas preexistentes para acompañar la proyección. Hay también quienes se aventuran a componer una partitura propia, creada expresamente para el espectáculo que pretenden desarrollar, pero con la ventaja de tener a la mano el video. También existen algunos casos, al menos en México, en los que ciertos ensambles o intérpretes simplemente tocan su propia música a la par de la proyección, sin considerar siquiera la sincronía entre imagen y sonido.

Yo mismo he participado en estas experiencias desde el año 2004, presentando una musicalización en vivo del *Nosferatu*, de Friedrich Wilhelm Murnau, junto al ensamble EV.

Lo hicimos con música compuesta por el ensamble y con espacios de improvisación “prediseñada”, es decir, las improvisaciones se subordinaban a rítmicas previamente acordadas, así como a tonalidades, cambios de textura o dinámicas que concordaban con las imágenes.

En nuestra musicalización de *Nosferatu*, tanto las improvisaciones como los periodos musicales fueron creados con temas adecuados para poder extenderlos o cortarlos

abruptamente, siguiendo las señales que tomamos de la proyección, para así lograr una sincronía entre imagen y sonido. Surge aquí un paralelo con las metodologías empleadas por los musicalizadores de la era silente.

Este ensayo intenta contribuir directamente a la literatura relacionada con las musicalizaciones en vivo, ya sea de películas, obras de teatro, exposiciones, *happenings*, documentales, capítulos seriados u otros audiovisuales. No solamente se trata aquí de registrar y describir el fenómeno. Mis lectores encontrarán el propósito de obtener un análisis de corte académico que pueda informar y enmarcar futuros ejercicios de musicalización de audiovisuales en “tiempo real”, es decir, de una praxis efrástica sincrónica. Brindar un marco que permita extender y validar la posibilidad de sonorizar y musicalizar videos en tiempo real, de modo sincrónico, valiéndose de la improvisación, sin entenderla como una carencia, sino al contrario, como una opción que puede aplicarse creativamente en nuevos casos. De alguna manera, este ensayo puede emparentarse con lo que hoy día se explora como investigación artística, que considera las prácticas artísticas como formas legítimas de producción de conocimiento, no necesariamente supeditadas a una reflexión teórica preliminar.⁹

Me parece adecuado hacer un breve repaso de las prácticas establecidas en los rubros de musicalización y sonorización por los realizadores de cine y documental a lo largo de la

⁹ Rubén López Cano define este tipo de abordaje como “investigación *a través* de la práctica artística”, a diferencia de los abordajes que investigan *sobre* o *para* la práctica artística. Si bien el campo de la investigación artística es reciente y controvertido, el presente caso es muy claro en tanto que se trata de una reflexión que parte de la praxis artística para buscar *después* una interpretación teórica de dicha acción artística. Se trata de una “experiencia que genera conocimiento recuperable para nuevas propuestas artísticas o teóricas”. En otras palabras, aquí se lleva a cabo un proceso de concientización que siembra las bases para comprender y analizar dicha praxis teóricamente, fomentando el desarrollo de la práctica artística más allá de la experiencia inicial. Véase López Cano, “La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (enero-diciembre de 2013): 223-241.

historia. De esta forma, mis lectores tendrán presente, por un lado, los criterios y las maneras que implementan la sincronía entre imagen y música desde los inicios de la cinematografía; y, por el otro, las similitudes que surgen entre mi trabajo como creador-musicalizador-sonorizador y la tradición heredada de este quehacer, a la vez que podrán esclarecer cómo se diferencia mi práctica de las formas tradicionales de musicalización de cine y documental.

LA MUSICALIZACIÓN EN TIEMPO REAL, EN EL CINE SILENTE

La historia de la música cinematográfica ha sido ampliamente documentada. Muchas de las fuentes que tratan temas relacionados con la díada música/cine coinciden en señalar los inicios de esta relación en los años 1890, 1892, 1895 o 1896, según distintos historiadores. Los dos últimos años hacen referencia a la multicitada exhibición de proyecciones fílmicas de los hermanos Lumière, las cuales contaron con acompañamientos musicales y tuvieron lugar tanto en París como en Londres. Mervyn Cook las describe así:

Los orígenes de la música de cine se remontan tradicionalmente a París a principios de la década de 1890, donde las *Pantomimes lumineuses* animadas de Emile Reynaud se presentaron en noviembre de 1892 con música de piano especialmente compuesta por Gaston Paulin, y una proyección de cortometrajes de los hermanos Lumière en diciembre de 1895 recibió un acompañamiento de piano de Emil Maraval, y un acompañamiento de armonio cuando su espectáculo abrió en Londres el año siguiente [...] Estos emprendimientos continuaron con la práctica de acompañar otros tipos de entretenimiento popular, como

espectáculos de linternas mágicas, vodevil y melodrama, con música apropiada [traducción mía].¹⁰

Durante los primeros años la selección de música que se interpretaría como acompañamiento de las proyecciones silentes corrió a cargo tanto de directores cinematográficos, como de directores musicales. Las selecciones se tomaban de la vasta literatura existente. Se echaba mano de los éxitos comprobados provenientes del repertorio clásico, incluyendo muchos géneros de música popular.

Aproximadamente a partir de 1910 aparecieron los llamados *music fake books*, que eran unos compendios de música genérica catalogada de acuerdo con las emociones o sentimientos que podrían corresponder con aquellos presentes en las películas por musicalizar; por ejemplo, entre los más típicos: amor, terror, humor, ira, angustia, batallas o peligro. La efectividad dramática de las proyecciones recaía en buena medida en las decisiones tomadas por el director musical, quien, después de ver el filme en repetidas ocasiones, seleccionaba las piezas que se interpretarían para escenas específicas. La elección y secuencia de las escenas musicales era compartida con los atrilistas, quienes las ordenaban de manera correspondiente mediante los llamados *cue sheets*. Al respecto señala Richard Davis: “Estas hojas de referencia establecerían la elección de la música y por cuánto tiempo tocar cada pieza, así como también presentarían pautas para la interpretación, con el fin de mantenerse

¹⁰ “The origins of film music are traditionally traced to Paris in the early 1890s where Emile Reynaud’s animated *Pantomimes lumineuses* were presented in November 1892 with piano music specially composed by Gaston Paulin, and a showing of short films by the Lumière brothers in December 1895 received a piano accompaniment from Emil Maraval, and a harmonium accompaniment when their show opened in London in the following year [...] These ventures continued the longstanding practice of accompanying other types of popular entertainment, such as magic-lantern shows, vaudeville and melodrama, with appropriate music”. Véase Mervyn Cooke, *A History of Film Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 7.

sincronizados” (traducción mía).¹¹ Las transiciones entre las escenas, sin embargo, representaban todo un reto para los musicalizadores, pues, los *cue sheets* evidentemente no las contemplaban. Esto obligaba a los directores musicales a componer o improvisar sus propias transiciones.

Las agrupaciones que se encargaban de musicalizar en vivo las proyecciones de aquellos primeros años fueron tan variadas como las salas o teatros donde estos espectáculos se presentaban. Lo más común era que las salas contaran con un piano o pianola, un órgano, una banda, o hasta una pequeña orquesta, aunque en las grandes metrópolis llegaron a existir orquestas sinfónicas dedicadas a musicalizar filmes silentes.

Ahora bien, los músicos no sólo se encargaban de interpretar las partituras designadas por el director musical, sino que contribuían también ocasionalmente con la producción de “efectos sonoros”, ayudando a enriquecer la experiencia de la ambientación en cada proyección. Los percusionistas fueron quienes destacaron ampliamente en este rubro. Ellos podían representar la sonoridad de la metralla con redobles de tarola o la artillería pesada percutiendo un bombo. Para colisiones u objetos que explotan, se valían del estruendo de los platillos de choque, sin olvidar la gran variedad de mazas y baquetas de las que se puede echar mano para conseguir infinidad de efectos tímbricos y ruidos no musicales.

Para la sonorización y musicalización no siempre se recurrió a los músicos. En la década de los veinte se construyeron instrumentos mecánicos, *photoplayers* tipo pianola u órgano que ejecutaban automáticamente sonidos y música a partir de rollos de papel perforado, los cuales eran activados en el momento propicio. En la mayoría de los casos éstos

¹¹ “These cue sheets would lay out the choice of music and give timings for how long to play each piece, as well as present guidelines for interpretation, in order to stay synchronized”. Véase Richard Davis, *Complete Guide to Film Scoring* (Boston: Berklee Press, 1999), 22.

eran operados por una sola persona. Entre 1920 y 1928, cuando se introdujo el filme sonoro, llegaron a fabricarse cerca de 10,000 *photoplayers*, útiles sobre todo en salas pequeñas que no contaban con recursos para contratar una banda u orquesta.

Espacios como éstos se beneficiaban también de pianistas u organistas capaces de musicalizar filmes mediante la improvisación, sin depender de los famosos *cue sheets*. Son precisamente estos personajes los que conforman el precedente relevante de la práctica comentada aquí, si bien la sonorización y musicalización en este caso se dio de forma colectiva.

Gracias a estos musicalizadores solitarios fue posible notar que la improvisación en vivo contra la imagen resultaba la forma más efectiva de lograr una sincronía temporal y temática con la película. Lo que sucede ahí es justamente una suerte de *écfrasis sincrónica*, es decir, la transferencia de la acción fílmica a una acción musical en tiempo real. Retomaré el término *écfrasis sincrónica* más adelante.

LA MUSICALIZACIÓN EN EL CINE SONORO

A finales de la década de los veinte, surgieron los primeros filmes con audio grabado y sincronizado. Aunque existe registro de una gran cantidad de estas producciones, me interesa mencionar aquellas que, por su relevancia y temática, resultan más pertinentes a los objetivos de esta investigación. Al respecto, menciono la película que considero corporeiza de la manera más contundente la división generacional y tecnológica entre la era silente y la transición a los filmes sonoros: *The Jazz Singer* (Warner Bros., 1927), dirigida por Alan Crosland y estelarizada por Al Jolson, cuya voz fue grabada en vivo y sincronizada gracias

a la tecnología Vitaphone. Esta tecnología consistía en grabar el sonido por separado y almacenarlo en discos. Posteriormente, los discos se reproducían desde un gramófono en sincronía con la proyección. Esto permitía presentar las imágenes junto con el sonido proveniente de los sucesos filmados, tales como sonidos ambientales o diálogos y música instrumental. Además se podían pregrabar efectos de sonido diseñados para contribuir al contexto temático: viento, truenos, pasos, entre muchos otros.

Todo ello derivó en nuevas posibilidades, pero también necesidades para la industria cinematográfica. Por un lado, los estudios se vieron obligados a diseñar y construir nuevos *sets*, donde los escenarios contaran con aislamientos acústicos, de modo que los sonidos se registraran con la mejor calidad posible y se evitaran ruidos ajenos. Por el otro lado, las salas de proyección tuvieron que ser equipadas con sistemas de amplificación, acordes con sus dimensiones particulares.

Esta nueva manera de presentar y presenciar el cine terminó por convertirse pronto en lo habitual. Sin embargo, ello no significa que fuese asimilada y aceptada de forma inmediata. Tuvo, entre otros, un efecto terrible a nivel laboral. Miles de músicos que fundamentaron sus carreras en teatros y salas de proyección perdieron su empleo casi de la noche a la mañana, y no es de sorprender que se situaran entre los más escépticos y renuentes a esta “nueva normalidad”. Se dio un cambio total en el paradigma de la musicalización y realización cinematográfica. En gran medida, se perdió la contribución que las interpretaciones en vivo sumaban a la proyección y efecto del filme en el público. En otras palabras, se perdió la éfrasis sincrónica, la musicalización en vivo, y se sustituyó por una suerte de éfrasis diacrónica, la incorporación póstuma de la música al filme. Una de las carencias resultantes fue la desaparición de los músicos de la sala, un elemento fundamental que hasta entonces había servido como puente afectivo entre el público y el filme. En cierto

modo, la música había sido hasta entonces “visible” a través de los músicos, sus instrumentos, o un director, y así fuertemente conmovedora. Ahora pasaba literalmente a un segundo plano, al volverse “invisible”. Así lo sugiere Cooke: “Pocos músicos argumentarían en contra de la noción de que, en muchos sentidos, la interpretación en vivo es preferible a la música grabada, por razones como la espontaneidad, la inmediatez del impacto, la riqueza del sonido, la conciencia espacial, entre otros” (traducción mía).¹² Además, la música en vivo era variable y en este sentido también aportaba frescura: “...otro dato importante es que las interpretaciones en vivo de la misma pieza, como las diferentes representaciones de la misma obra, pueden variar significativamente” (traducción mía).¹³

El sistema Vitaphone, por su parte, presentaba diversas problemáticas. Los discos se agrietaban o corrían el riesgo de romperse durante su manejo, sin olvidar el desgaste natural que repercutía en la necesidad de reemplazarlos con regularidad. A pesar de ser uno de los sistemas de grabación y sincronización con mayor auge en la época, debido a estas carencias el Vitaphone cedió terreno a la nueva propuesta tecnológica: el Movietone.

[...] un método óptico de grabación de sonido en película para películas cinematográficas que garantiza la sincronización entre el sonido y la imagen. Esto se logra mediante la grabación del sonido como una pista óptica de densidad variable en la misma tira de película que graba las imágenes [...] Movietone fue uno de los cuatro sistemas de sonido cinematográfico en desarrollo en los Estados Unidos durante la década de 1920, siendo los otros: De Fest

¹² “Few musicians would argue against the notion that, in many ways, live performance is preferable to recorded music —for reasons such as spontaneity, immediacy of impact, richness of sound, spatial awareness and so on”. Véase Cooke, *A History*, 46.

¹³ “...another important fact is that live performances of the same piece, as in different performances of the same play, can vary significantly”. Véase Cooke, *A History*, 46.

Phonofilm, Warner Brothers Vitaphone y RCA Photophone, aunque Phonofilm fue principalmente una versión temprana de Movietone.¹⁴

El sistema Movietone pronto demostró las ventajas de transportación que poseía frente a sus competidores y ganó popularidad gracias a los Cine Noticieros que la Twentieth Century Fox grababa mediante el uso de esta tecnología. A principios de la década de los treinta, el sistema Movietone se impuso no sólo al Vitaphone, sino también sobre otros sistemas desarrollados en esa época que grababan de manera sincronizada audio e imagen.

La década de los treinta fue una de las más vertiginosas en cuanto al desarrollo de la cinematografía en Hollywood. La industria estaba en auge y se consolidaron grandes casas productoras, como Metro Golden Mayer, Warner Bros y Twentieth Century Fox, por nombrar algunas. También comenzaron a despuntar otras productoras, hasta entonces menores: Universal y Columbia, entre ellas. Las más fuertes contaban no sólo con estudios cinematográficos, sino también con salas y teatros donde distribuían sus filmaciones. Incluso contaban con departamentos musicales perfectamente estructurados y, de acuerdo con Cook, “incluían compositores, arreglistas, orquestadores, copistas bibliotecarios y editores musicales contratados, además de una orquesta residente, todos trabajando bajo la dirección de un director musical en jefe” (traducción mía).¹⁵

Para entonces se había establecido ya como convención concluir la filmación y edición de la película, incluyendo la musicalización (composición, grabación, edición) como parte de la posproducción. A partir de ese momento, compositores y directores musicales

¹⁴ “Movietone_sound_system”, Wikipedia, última modificación el 25 de noviembre de 2020, https://en.wikipedia.org/wiki/Movietone_sound_system.

¹⁵ “Each of the major studios housed a permanent music department, with contracted composers, arrangers, orchestrators, copyists, librarians and music editors, plus a resident orchestra, all working under a senior music director”. Véase Cooke, *A History*, 70.

iniciaban diálogos, tanto con directores cinematográficos como con los encargados del departamento de sonido, siempre con miras a realizar una labor supeditada a la primacía del trabajo fílmico.

Desde entonces a la fecha, el compositor tiene la posibilidad de conocer el producto visual terminado y dialogar con los directores respecto de sus expectativas relativas a la musicalización. De hecho, el compositor tiene acceso a este producto mientras compone la música, pero la partitura final está supeditada a la edición del filme. La película editada brinda la posibilidad de cronometrar las duraciones de las escenas, lo que sirve para componer pensando ya en la sincronización. Ofrece también la posibilidad de planear el tipo de música requerida, sirviendo al propósito de subrayar y ordenar el contenido del filme, como también simplemente proporcionar puentes entre las distintas escenas. Si bien gran parte de las decisiones con respecto a la creación musical son tomadas en conjunto con el equipo de producción, la centralidad resta en la figura del director cinematográfico y no en el compositor. La música como parte de la posproducción, sin embargo, ofrece también la posibilidad de aportar una música más autónoma, que dialoga con la imagen y la trama, invitando a guardar cierta distancia ante lo proyectado en la pantalla: una música que, por su incongruencia con la trama, invita al público a la reflexión. Este concepto es frecuente en lo que ha tendido a denominarse “cine de arte”. En casos como éste, habría que hablar más bien de una suerte de acuerdo entre el director y el compositor. La música aquí puede desempeñar un papel significador paralelo al de la imagen y la trama.

El caso que nos concierne aquí, sin embargo, contrasta dramáticamente con los usos y costumbres de la musicalización en el cine comercial, y se acerca más a este último caso: el cine de arte. Como ya ha sido explicado, retorna en cierto modo a ciertos usos previos al cine sonoro, donde la participación en la sonorización y musicalización del cine se daba en

vivo por los músicos, quienes así co-determinaban en buena medida el efecto que el filme tenía sobre su público. Dichas prácticas, por tanto, informan, por afinidad y contraste, sobre las cuatro experiencias que a continuación comento.

ESTUDIOS DE CASO

Piedras que hablan

A finales de agosto del año 2015, Jordi Arenas, nuestro productor, me citó en las oficinas de su empresa Video Servicios Profesionales. Ahí me presentó al equipo destinado a la realización de la serie *Piedras que hablan*, encargado de la producción ejecutiva, la realización y las cuestiones técnicas. Arenas me presentó ante su equipo de producción como “el que se iba a encargar de la música” y de conseguir a los otros intérpretes que participarían en esta producción. De esta manera fui designado director musical de la serie y mi primera labor fue convocar a un equipo de músicos aptos para estos propósitos y disponibles para poner manos a la obra de inmediato. La designación fue inesperada, dado que yo no contaba con experiencia como compositor de cine, y provocó en mí preguntas acerca de las motivaciones y expectativas de Arenas al invitarme a colaborar.

Debido a que ya figuraba entre mis intereses llevar a cabo el presente trabajo, justo un par de semanas después de haber terminado el proyecto *Días de teatro*, a finales del año 2018, le hice una entrevista a Arenas, que hasta cierto punto ayudó a aclarar algunas de estos cuestionamientos. Inferí de ahí que Arenas buscaba una música que, por un lado, funcionara como un acompañamiento tradicional y, al mismo tiempo, fuera un tanto transgresora en cuanto a lo que se espera de una producción para televisión abierta. Gracias a la entrevista,

pude entender lo que el productor intentaba comunicar mediante su expresión de “música transgresora”: le interesaba utilizar música que transitara por diferentes estilos, incluyendo las músicas académicas, pero visitando también estilos populares y recurriendo a características interpretativas y sonoras del rock y el metal. Entiendo que es esto lo que Arenas definía como “cruzar fronteras”. Cito literalmente:

Y bueno, es interesante cuando alguien hace un fenómeno de transgresión, que ese fenómeno de transgresión esté bien hecho. Eso habla de que dominas una cosa y otra, es decir, que existe una puntualidad dentro del ejercicio, una “tec de artística”. La técnica se domina en uno y otro y entonces puedes transitar [...] si no dominas acá no puedes dominar acá, es decir, no puedes pintar surrealista si no pintas como los clásicos [...] lo que me llamó la atención es que tú puedes pintar como clásico, tocar como clásico, y puedes llevar al surrealismo. Quiere decir que sí existe una solidez en lo que haces. Lo que me llamó la atención fue que había una solidez en esa transgresión. O sea, yo no me creo; sí, sí, ¿sí los hay verdad?, pero los metaleros que sólo son metaleros y que sólo tocan cuatro cuartos; dices, no voy a contratar un metalero que sólo toca cuatro cuartos para hacerme una musicalización de piedras que hablan sobre arqueología; a ti sí, porque sí puedo saber que tienes una solidez, puesto que puedes transitar de acá, a acá, y lo haces técnicamente correcto.¹⁶

[Véase el video *Entrevista* en el anexo.]

No puedo asegurar que en aquel entonces Arenas haya designado mi papel en esta producción como director o compositor filmográfico. Si nos apegamos a las funciones y responsabilidades inherentes a este cargo, tal y como se llevan a cabo en la producción de

¹⁶ Véase Jordi Arenas, “Charla sobre Exsecror Vecordía y *Piedras que hablan*”, entrevista de Israel Morales Mendoza, 21 de diciembre de 2018, video (véase el anexo).

cine y documental, parecería que Arenas no esperaba de mí que cumpliera con esas responsabilidades. Quizá él tampoco las conocía del todo, o tal vez no le interesaba que se cumplieran desde la tradición establecida por la cinematografía. Yo, por mi parte, desconocía totalmente las funciones y responsabilidades del director/creador musical, así que, recurriendo más que nada a mi intuición, asumí la tarea de “creador-musicalizador-sonorizador”, partiendo inconscientemente de mi experiencia como consumidor de cine desde la infancia, en lo que toca a la relación entre sonido y música con imagen y palabra cinemática, así como, también, de mis experiencias previas en la sonorización de la película *Nosferatu* con el grupo EV. Describiré a continuación la manera en que se llevaron a cabo estas experiencias.

A finales de agosto del año 2012 se realizó la primera sesión de grabación para la serie. Nos presentamos Pablo Ramírez, clarinetista y fundador de EV; Gerardo Aponte, en esos años violinista de EV, quien se encargaría de interpretar violín y viola; Iván Torres, violonchelista de EV hasta el día de hoy; Edwin Tovar, percusionista, quien se aprestó con un “*set*” cuya base eran un vibráfono, algunos *toms* de batería, varios platos, un juego de *woodblocks* e infinidad de pequeños *shackers*,¹⁷ y yo mismo, equipado con una guitarra española (que uso para interpretar repertorio académico), una guitarra eléctrica y procesadores de efectos.

¹⁷ Los *shackers* o sacudidores son instrumentos de percusión que generalmente se emplean para producir ritmos. Se presentan de diversas formas y materiales. En su interior contienen granos, piedras, semillas y otros materiales pequeños que producen sonoridades percutivas mientras se sacude el instrumento. También pueden contener objetos externos, tales como cadenas, colgijes o platillos minúsculos, como es el caso de las panderetas.

Nos encontramos en el estudio de grabación con Javier Gómez, editor de video, y Julio Fernández, camarógrafo y director de cámaras de la serie, y, por supuesto, con Arenas, el realizador y productor ejecutivo.

La dinámica que se estableció en el momento y sin previa planeación fue la siguiente: los músicos, una vez habiendo hecho los ajustes necesarios en cuanto a micrófonos, pruebas de sonido y captación de audio, debíamos esperar a que Javier y Julio nos presentaran los videos con los primeros cortes de edición por medio de una computadora portátil. El reto era mayor: cómo sonorizar un evento dramático visual y verbal en tiempo real, es decir, creando la musicalización/sonorización a partir del estímulo dramático y ejecutándola de modo síncrono. Así fue el primer contacto con el contenido de los documentales y así continuaría siendo en las siguientes sesiones de grabación para cada capítulo. No sabíamos tampoco cuánto duraban las escenas, ni dónde habría cortinillas,¹⁸ ni dónde exactamente se insertarían las salidas y entradas del corte comercial. Por lo tanto, debíamos generar ideas musicales que acompañaran al video, pero no teníamos la posibilidad de planear correspondencias con lo que sucedía en la pantalla. Dado que era mi responsabilidad coordinar las acciones de las interpretaciones musicales, decidí en ese momento partir de la improvisación de ideas y acciones sonoro-musicales como opción para crear la música. Como mis lectores podrán intuir, la vía de la improvisación surgió de una necesidad y no fue una decisión fundamentada y consciente por parte de los productores y mucho menos por parte del que suscribe.

El resultado fue una suerte de respuesta sonora que se dio de forma intuitiva, pero también conscientemente, inducida por la imagen y la trama de manera directa, proceso al

¹⁸ Las cortinillas son secciones cortas de audio y video usadas tanto en radio como en televisión para señalar el inicio y final de un programa, transiciones entre secciones, o también, salidas y entradas a corte comercial. Generalmente su extensión ronda los 20 segundos y rara vez excede los 30 segundos.

que me he referido como “écfrasis musical en tiempo real”. Para definir el concepto de écfrasis musical, parto de las reflexiones que al respecto ha elaborado Siglind Bruhn, sin duda la autoridad máxima en esta particular forma de transposición intermedial. Desde las primeras líneas en la introducción de su artículo “A Concert of Paintings”,¹⁹ la autora esclarece elocuentemente su postulado respecto del proceso de écfrasis musical.

No sólo los poetas pueden responder a una obra de arte visual con un acto creativo en su propio medio, transponiendo el estilo y la estructura, el mensaje y las metáforas de lo visual a lo verbal. Los compositores, cada vez con mayor frecuencia, también están explorando este modo de transferencia interartística. Aunque el medio musical tiene fama de ser abstracto, los compositores, al igual que los poetas, pueden responder de muchas formas diferentes a una representación visual [traducción mía].²⁰

[...]

La écfrasis musical [...] narra o pinta historias o escenas creadas por un artista distinto del compositor de la música y en otro medio artístico. Además, la écfrasis musical se relaciona típicamente no solo con el contenido del texto fuente transmitido poética o pictóricamente, sino también con uno de los aspectos que distinguen el modo de representación primaria: su estilo, su forma, su estado de ánimo o una disposición conspicua de los detalles [traducción mía].²¹

¹⁹ Véase Siglind Bruhn, “A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century”, *Poetics Today* 22, no. 3 (2001): 551-605.

²⁰ “Not only poets may respond to a work of visual art with a creative act in their own medium, transposing the style and structure, the message and metaphors from the visual to the verbal. Composers, more and more frequently, are also exploring this interartistic mode of transfer. Although the musical medium is reputedly abstract, composers, just like poets, can respond in many different ways to a visual representation”. Véase Bruhn, “A Concert”, 51.

²¹ “Musical ekphrasis [...] narrates or paints stories or scenes created by an artist other than the composer of the music and in another artistic medium. Furthermore, musical ekphrasis typically relates not only to the content of the poetically or pictorially conveyed source text but usually also to one of the aspects distinguishing the mode of primary representation —its style, its form, its mood, or a conspicuous arrangement of details”. Véase Bruhn, “A Concert”, 554.

Cabe hacer notar que aquí Bruhn se refiere a composiciones musicales inspiradas en obras literarias o visuales, tal como las analiza, caso por caso, en su antes mencionada obra fundacional: *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Había, en estos casos, distancia temporal y física entre la representación inicial y su posterior interpretación musical, en la que los compositores se apropiaban simbólicamente de la lectura de dichas obras. Esta distancia temporal es similar a la que reporté arriba, en el caso del cine sonoro, aunque ahí la fuente dramático-visual termina ligada en tiempo real a la música derivada de ésta. Había tiempo para una apropiación conceptual, entrelazándose, al final, físicamente cine y música. En nuestro caso, la écfrasis sucedió en tiempo real, dado que la apropiación sonoro-musical se dio casi inmediatamente después de que los músicos entramos en contacto por primera vez con el contenido de los videos. No había tiempo para elaborar una obra musical ecfrástica o música que elaborara una suerte de programa musical.

Dialogamos, pues, en tiempo real, con la representación de los vestigios de estos pueblos, con sus ciudades, su arte, su entorno geográfico y con sus edificaciones, así como con el relato que de estos referentes hacían los participantes del documental. Reaccionamos intuitivamente a las sensaciones que nos provocaban sus paisajes, sus monolitos y hasta los huesos de sus entierros, partiendo de una improvisación musical colectiva. Es en este último aspecto, la cualidad colectiva e improvisada, donde también se distingue nuestro abordaje de las tradiciones de la musicalización del cine sonoro. Partíamos de una propuesta de material sonoro sugerida por mi persona, encaminada a lograr cierto grado de homogeneidad musical, pero, a partir de ese momento, el contenido era aportado por cada miembro del ensamble. La transferencia músico-sonora que hacía cada uno de nosotros se daba y registraba en tiempo real.

Surge aquí la pregunta de cómo nos apropiamos del referente audiovisual y lo transformamos en uno sonoro-musical, sobre todo porque evidentemente la música no es capaz de representar las imágenes contenidas en los videos, los diálogos de Juan Villoro o de los arqueólogos que aparecen en las filmaciones comentando los hallazgos de sus investigaciones. Más que traducir tales contenidos, me imagino que establecimos intuitivamente ciertas relaciones entre la acción en tiempo y espacio representado en los videos, y la acción en tiempo y espacio como la corporeiza el sonido musical. Pero lograr esta transferencia no implica partir de la nada. Todos hemos consumido cine y televisión desde la infancia y, por lo tanto, es natural asumir que hemos absorbido de manera inconsciente cientos de ejemplos de acompañamientos musicales vinculados a cualquiera de las situaciones presentes en un audiovisual. Como ya he comentado antes, se presentaron dos formas de articular la asociación. Una buscaba analogías entre la acción representada en el audiovisual y una acción similar producida por nuestros instrumentos musicales. Este proceso condujo, por ejemplo, a que alguno de los músicos ahí presentes echaran mano del *tremolo* en situaciones de suspenso, miedo o peligro. El *tremolo* se puede asociar al concepto de temblor físico, y éste puede representarse musicalmente con un temblor causado por la alternancia rápida y constante entre dos notas adjuntas. Hay aquí una suerte de analogía por la asociación física entre el cuerpo que tiembla ante una situación de suspenso o miedo, y el temblor representado con la música. Podríamos hablar aquí, acaso, de una suerte de écfrasis por analogía. La otra forma de asociación intermedial, atañe, por ejemplo, a la propuesta de melodías alegres en tonalidades mayores para acompañar escenarios igualmente alegres. La elección de una melodía en tonalidad mayor no tiene una relación física con el estímulo visual o verbal. Se basa tan sólo en una costumbre establecida en el ámbito de la música de arte occidental, donde arbitrariamente se vincula la tonalidad mayor con “alegría”, entre otros

sentimientos positivos. Esta relación, por tanto, no es análoga sino simbólica, y conduce a la posibilidad de hablar de una traducción efrástica de índole simbólica.

El apego inconsciente a estos usos de musicalización parece haber sido suficiente para recrear prácticas establecidas por la música cinematográfica, a pesar de no contar con un conocimiento teórico-práctico al respecto. ¿Cómo se puede interpretar esta herencia en términos de teoría de la música fílmica?

En su propuesta de marco teórico, Gorbman se refiere a una modalidad de musicalización que denomina “inaudibilidad”, aludiendo al sonido-música que no es percibido conscientemente por el público. Habla de cuatro modalidades, que describe de la siguiente manera:

- a) La forma musical generalmente está determinada o subordinada a la forma narrativa.
- b) Subordinación a la voz.
- c) Para la edición, ciertos puntos son “mejores” que otros en los que la música puede detenerse o comenzar, porque “la música tiene su inercia: forma un cierto trasfondo en la subconciencia del espectador que escucha, y su repentina cesación da lugar a una sensación de perplejidad estética.
- d) El estado de ánimo de la música debe ser “apropiado para la escena (traducción mía).²²

Todas estas categorías ayudan a entender lo que aquí propongo como écfrasis análoga. El sonido musical se relaciona directamente con la narrativa, y se supedita a ésta. Diegéticamente, proporciona un trasfondo que refuerza el ambiente emotivo implícito en la

²² a) Musical form is generally determined by or subordinated to narrative form. b) Subordination to the voice. c) For editing, certain points are “better” than others at which music may stop or start, “music has its inertia: it forms a certain background in the subconsciousness of the listening spectator, and its sudden cessation gives rise to a feeling of aesthetic perplexity”. Véase Leonid Sabaneev, *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors* (London: Pitman, 1935), 22, citado en Gorbman (1987). d) The music’s mood must be “appropriate to the scene”. Véase Gorbman, *Unheard Melodies*, 78.

imagen. La temporalidad de la sono-musicalización²³ se rige por las exigencias de la narrativa del documental, subrayando la estructura escénica o fungiendo como enlace entre escenas.

En realidad, no consciente de estos usos y costumbres, lo que parecía estarse gestando era una traducción efrástica de la imagen al sonido en tiempo real. La inspiración directa de lo visual en el resultado sonoro condujo a una búsqueda improvisada e instintiva de analogías entre la articulación visual de tiempo y espacio, y el tiempo y espacio sonoro-musical. La forma musical se subordinó a la duración de los sucesos narrativos en el filme. Más que música, lo que la imagen inspiraba en mí era un ruido sonoro. La creación de una estructura musical autónoma, con melodías sustentadas en un discurso armónico estaba a todas luces fuera de lugar. La inmediatez del proceso de transferencia hacía imposible ese tipo de musicalización. Pero, ¿cómo se dio, en la práctica, el proceso de musicalización en este caso?

Cortinilla de *Piedras que hablan*

La primera exigencia por parte de la producción fue la de crear el *signature tune* (tema musical) para la cortinilla que se utilizaría en todos los capítulos de la serie *Piedras que hablan*. En dicha cortinilla se muestra una animación sin sonido, donde bloques de piedra caen frente a nosotros como si se tratara de un derrumbe, llenando la pantalla y apilándose unos sobre otros. A partir del caos y la polvareda se constituye un muro a manera de vestigio arqueológico y se muestra una pequeña etiqueta igual a las que los arqueólogos utilizan para inventariar y registrar sus hallazgos. En la etiqueta se lee el título *Piedras que hablan*.

²³ Me tomo la libertad de introducir este concepto, dado que, de modo contrario a las prácticas del cine sonoro, donde la sonorización (sonidos representados en la escena, tales como pasos, viento, goteo, ruido urbano, etcétera) está a cargo de un equipo y la música de otro, en nuestro caso utilizamos nuestros instrumentos para aportar, no sólo música sino también la imitación de ruidos ambientales.

Propuse crear un clúster²⁴ que acompañara esta cortinilla, utilizando el clarinete interpretando un multifónico, el violonchelo haciendo armónicos en una altura indefinida y el vibráfono tocando un trémolo sin afinación específica, utilizando dos baquetones en mano izquierda para extender un poco el registro del clúster que pretendía construir. Sugerí también al percusionista que tocara con la madera (*butt*) en vez de emplear la parte acojinada del baquetón y que sostuviera en su mano derecha un puñado de llaves que logramos reunir en ese momento: eran las llaves de nuestros automóviles y el llavero de las cerraduras de las puertas del estudio de grabación. Hicimos el clúster en *crescendo* para rematar con un *glissando* del llaverío sobre el teclado y un plato de batería estilo “China”²⁵ justo en el momento en que aparecía la etiqueta con la leyenda *Piedras que hablan*. Después, como final, había un *tremolo* de la percusión en *diminuendo*.

¿El porqué de estas elecciones sonoras? La sonoridad imitó con mucha precisión el caos de la polvareda y el ruido provocado por el derrumbe de las piedras. Éste es un ejemplo de traducción efrástica por analogía. Parece que esta acción fue, por demás, consciente, dado que surgieron aquí analogías evidentes en varios sentidos:

- a) Acústicas: es fácil equiparar el ruido de piedras con sonidos no musicales, ruidos que son producidos por instrumentos musicales, en particular percusiones.
- b) Rítmica: igual que en el derrumbe, no hay presencia de patrones rítmicos, sino un cúmulo concentrado de sonidos.

²⁴ En música se denomina clúster a la construcción de un acorde en semitonos consecutivos. Ejemplo: Sol, Sol#, La, La#, SI, Do, etc. El clúster es considerado un acorde disonante.

²⁵ Percusión: plato cuya construcción se diferencia por la forma cilíndrica de la campana, y que en otros platillos es esférica. Su sonido resulta muy característico ya que es agudo, brillante y similar a la mezcla de un plato de batería tipo *crash* y un gong.

c) Temporalidad: la sonorización reproduce fielmente el resquebrajamiento del muro formado por las piedras y la quietud final.

d) Material tonal: se renuncia a una sonoridad tonal, por ejemplo, manifiesta en una melodía o armonía, imitando así el ruido de las piedras que caen.

En términos gorbmanianos, esto sería a todas luces un caso de música diegética, “música que (aparentemente) deriva de una fuente dentro de la narrativa” (traducción mía).²⁶ Esta definición nos remite llamativamente a dos categorías que propone Bruhn: “transposición” y “suplementación”, en las que se establecen vínculos muy directos y análogos entre el referente visual o literario y la música. Tales categorías las define en los siguientes términos:

a) En la transposición ecfástica, un poeta recrea no sólo los contenidos, sino también, y de manera significativa, aspectos pertinentes de la forma en que presentó la obra de arte primaria (traducción mía).²⁷

En el caso de la écfrasis sono-musical, se reproducirían elementos de la *forma* del referente audio-visual: el derrumbe de las piedras, más que la historia implicada en este derrumbe (el contenido).

b) En la suplementación ecfástica, un poeta agrega a la representación visual cualquiera de las innumerables dimensiones no espaciales que un pintor o escultor puede implicar, pero que no puede realizar directamente (traducción mía).²⁸

²⁶ “...music that (apparently) issues from a source within the narrative”. Véase Gorbman, *Unheard Melodies*, 22.

²⁷ “In ekphrastic transposition, a poet recreates not only the contents, but also, and significantly so, pertinent aspects of the form in which the primary work of art was cast”. Véase Bruhn, *Musical Ekphrasis*, 575.

²⁸ “In ekphrastic supplementation, a poet adds to the visual representation any of the innumerable non-spatial dimensions that a painter or sculptor may imply, but cannot realize directly”. Véase Bruhn, *Musical Ekphrasis*, 576-577.

En nuestro caso, la música complementa aquello que la filmación —el derrumbe de las piedras— no incluyó, notoriamente la dimensión acústica y con ella la sensación de movimiento direccionado y posteriormente de inmovilidad: la sono-música se convierte en el “hablar” de las piedras.

A estas categorías, Bruhn agrega una tercera, la relación intermedial por “asociación”, en donde la vinculación puede conducir a una idea complementaria, que no necesariamente refleja analogías inmediatas.

La ékphrasis por asociación no representa exactamente lo que ven los ojos (en una imagen visual o en la página impresa de una obra literaria), sino que toma la inspiración proporcionada por el creador de la obra de arte primaria y genera nuevos pensamientos o viejos pensamientos o conexiones emocionales [traducción mía].²⁹

Este concepto, también afín a la música diegética, transita en cierto modo a la no-diegética. La escena expresada en palabras e imagen genera una idea sonora suplementaria por asociación, pero al mismo tiempo asume un distanciamiento creativo, cierto grado de autonomía sono-musical que se vincula con el referente indirectamente, de manera simbólica.

En la sono-musicalización de la cortinilla de *Piedras que hablan*, sin embargo, la sonorización propuesta se asocia directamente a lo que el espectador observa, a las piedras que caen. La palabra hablada o la imagen silente no son capaces de expresar lo que sí es expresable por medio del sonido y la música. Las sonoridades que propusimos, que *evocan*

²⁹ “Ekphrasis by association does not render exactly what the eyes see (in a visual image or on the printed page of a literary work), but takes the inspiration provided by the creator of the primary work of art and spins off new thoughts or old mental or emotional connections”. Véase Bruhn, *Musical Ekphrasis*, 578.

el ruido pétreo sin reproducirlo tal como sucede en la realidad, contribuyen así a suplementar metafóricamente la idea de que “las piedras hablan”.

[Véase el video *Yaxchilán*; el capítulo completo viene incluido en el anexo.]

Música para *Sarahuatos*

El primer capítulo de la serie nos muestra las investigaciones de la zona arqueológica de Yaxchilán. Estas ruinas se localizan envueltas en la densa vegetación de la selva chiapaneca a la orilla del río Usumacinta. Además de mostrar los resultados de las últimas investigaciones y hallazgos arqueológicos, este capítulo resalta la presencia de los primeros habitantes de la región, los sarahuatos, chimpancés moradores de la selva que estuvieron ahí desde mucho tiempo antes de que se erigieran las edificaciones y que persisten hasta hoy como una clase de guardianes de los vestigios arqueológicos.

Los sarahuatos se comunican por medio de un rugido gutural de carácter un tanto sombrío. Arenas y su equipo nos mostraron algunos cortes del video donde se perciben estos rugidos mientras las cámaras registran la densa vegetación que rodea la zona arqueológica (video con sonido). Pareciera que la vegetación ha vuelto a tomar su lugar, ya que florece sobre las edificaciones y ha resurgido por entre los muros de edificios y basamentos.

“Aquí quiero música para sarahuatos”, dijo Arenas. Después de escuchar esto, me dirigí en son de broma a nuestro clarinetista Pablo Ramírez, quien se encontraba con el instrumento en las manos, diciéndole en tono de complicidad: “Música para sarahuatos, maestro”. Acto seguido, Pablo tomó el clarinete bajo y comenzó a improvisar notas muy graves que asemejan un poco el timbre que escuchamos de los rugidos producidos por los chimpancés. Las duraciones rítmicas de esta sonoridad son completamente irregulares y una

vez combinadas con los sonidos provenientes del video, crean un *mimetismo* sonoro que, parece, en efecto, un diálogo de sonoridades guturales. Sin duda, se trata aquí de un ejercicio diegético de transposición y suplementación. Los ruidos emanados del clarinete refuerzan el paisaje sonoro generado por los sarahuatos, en coincidencia temporal y física.

Este capítulo de la serie cierra con una toma del atardecer en la cual podemos apreciar la puesta del sol que se refleja sobre las aguas del río Usumacinta. La cámara registra las imágenes desde una lancha en movimiento. Ello sugiere que el día ha terminado y seguramente el narrador y los camarógrafos se están retirando de la zona arqueológica. El sonido ambiental de fondo deja escuchar claramente los rugidos de los sarahuatos. Durante los últimos tres minutos del capítulo se mantiene este estado de ánimo —*mood*— un tanto misterioso. Tomé la guitarra eléctrica y, retomando la idea musical que inició el clarinete, comencé a tocar repeticiones de las notas Do y Si, en un registro medio, y un pedal de la nota Mi de la sexta cuerda de la guitarra pulsada al aire. Poco a poco esto fue variando y de pronto surgió una melodía muy simple que utilizaba de forma aleatoria las notas La, Sol, Do y Si. En ocasiones visitaba el Mi agudo, pulsando la primera cuerda de la guitarra al aire, pero irremediablemente regresaba y descansaba el movimiento en el pedal Mi grave de la sexta cuerda. Se desarrolló entonces una improvisación musical en un contexto tonal similar a “La menor”. El violín se incorporó tocando algunas notas aleatorias, trémolos y *glissandos* descendentes, el cello contribuyó con armónicos sobre el puente en pianísimo, y el percusionista se ocupó de girar un palo de lluvia lentamente, como imitando los sonidos de sarahuatos invisibles corriendo entre los matorrales. Aquí se articuló lo mismo el ruido instrumental imitando la naturaleza que la música que por asociación crea un ambiente congruente con el suceder sombrío de la narrativa fílmica.

Todo este conjunto de sonoridades, ruido y música diegéticos, que son resultado de un ambiente sombrío y misterioso, se integra muy bien, por un lado, a los rugidos constantes de los sarahuatos; y, por el otro, al cambio cromático de la imagen, que aquí pasa a blanco y negro, mientras muestra algunos subtítulos que aportan datos sobre la zona arqueológica, retornando después a las imágenes de la selva (también en blanco y negro). El paisaje selvático, la vegetación, el río y el camino por el que se llega andando a la zona arqueológica, se perciben cada vez más lúgubres debido a la caída de la noche, y la sono-musicalización contribuye a esta sensación. De esta manera, al igual que en el documental, la tranquilidad de la noche, así como el fluir continuo, calmo y silencioso del lanchón son reflejados con una sonorización discreta e incesante. Y, como en la selva filmada, esta calma es interrumpida solamente por incidencias inesperadas del sonido imitando un sarahuato de modo realista. El sonido nace de la imagen y narrativa fílmica por analogía. De hecho, la transpone y así la suplementa. La sonorización del sarahuato desde el clarinete bajo es tan realista, que no hay forma de saber si se trata de un sarahuato o de un instrumento musical. Los sonidos de la selva, por su parte, se han convertido en sonidos musicales.

[Véase el video de *Yaxchilán*; el capítulo completo viene incluido en el anexo.]

Retomando a Gorbman, me parece que recreamos aquí su referencia a la corporeización y potenciación de la emoción a través del sonido y la música. Sostiene la autora que la participación de la música en la tradición cinematográfica constantemente refuerza o complementa emociones y estados de ánimo, implícitos en los metrajes.

Se considera que la música aumenta la representación externa, la objetividad de la imagen-pista, con su verdad interna. Sabemos que los compositores añaden música fascinante a una escena de persecución para aumentar su excitación, y una orquesta de cuerdas conjuga cada

voto de devoción en una cita romántica para conmover más profundamente a los espectadores, y así sucesivamente. Sin embargo, más allá de esas connotaciones emocionales específicas, la música en sí misma significa emoción, profundidad, el anverso de la lógica [traducción mía].³⁰

En el caso de la creación de música para sarahuatos, creo que se intensificó la sensación de misterio que percibíamos del documental gracias al acompañamiento de ruido y música con las mismas características evocativas que se retratan en el video y que se narran en diferentes momentos del capítulo. En este corte se integra una secuencia final bastante larga, que contiene el sonido ambiental y el acompañamiento musical descrito arriba. Al mismo tiempo, se dio centralidad al personaje del sarahuato a través de gestos sonoros equiparables. El ejercicio ecfrástico surgió de un modo síncrono con la imagen y mayormente sin planificación. A partir de esta primera sesión de grabación y el ejercicio de improvisación colectiva, adopté esta estrategia creativa como una de las maneras principales para generar la música y el sonido que se integraría al documental.

Toniná

El segundo material audiovisual con el que tuvimos contacto fue el correspondiente a la zona arqueológica de Toniná. Este yacimiento arqueológico se encuentra en el estado de Chiapas a pocos kilómetros al este de la ciudad de Ocosingo. Una de las características principales de estas ruinas arqueológicas radica precisamente en su ubicación. El video de este capítulo

³⁰ “Music is seen as augmenting the external representation the objectivity of the image-track, with its inner truth. We know that composers add enthralling music to a chase scene to heighten its excitement, and a string orchestra inflects each vow of devotion in a romantic tryst to move spectators more deeply, and so on. Above and beyond such specific emotional connotations, though, music itself signifies emotion, depth, the obverse of logic”. Véase Gorbman, *Unheard Melodies*, 79.

retrata claramente esta característica geográfica: “Toniná se encuentra en la frontera entre tierras altas y bajas, [que le] confiere características únicas; se ubica estratégicamente en el extremo occidental del área maya, en una de las partes más altas del valle de Ocosingo”.³¹

Al encontrarse las edificaciones a una altura considerable respecto del nivel del mar, es fácil escuchar el constante sonido producido por del viento. Por esta razón, los micrófonos que registraron los testimonios de los arqueólogos y los diálogos de Villoro, grabaron al mismo tiempo el sonido ambiental del viento. Al equipo de producción le gustó este elemento sonoro y, a pesar de que lograron mantenerlo durante la mayor parte del capítulo, la presencia del viento es mucho más preponderante al inicio.

El episodio de la serie inicia mostrando tomas de video con diferentes perspectivas del valle durante la salida del sol. En los primeros segundos de reproducción del video, se muestra una toma del sol en ascenso y una bruma muy ligera. Enseguida se observa un cambio de locación y aparece el historiador Alfredo López Austin hablando sobre dioses mayas y ofrendas a los mismos. Después se presenta un plano que muestra nuevamente la bruma. Pero esta vez la neblina es lo suficientemente espesa como para transmitir la sensación de una mañana, quizá un tanto fría en las montañas chiapanecas. Aproximadamente diez segundos después aparece a cuadro la historiadora Mercedes de la Garza, quien nos cuenta sobre lo sagrado de la relación de los hombres con la naturaleza, sobre todo en tiempos prehispánicos. Enseguida, Villoro hace una breve narración de algunos pasajes del *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, recordándonos las leyendas que narran los intentos de los dioses para crear al hombre a partir de diferentes materiales terrenales. Intentaron primero con barro, madera y, finalmente, maíz, sumado a la sangre de los propios dioses.

³¹ Véase “Zona arqueológica de Toniná”, INAH, consultado el 5 de octubre de 2020, <https://www.inah.gob.mx/zonas/29-zona-arqueologica-de-tonina>.

Mientras esta narración tiene lugar, se muestran diferentes planos del valle y la zona arqueológica. La bruma aparece recurrentemente, y en el último cambio de plano de esta secuencia, la bruma se eleva y se disipa con mayor velocidad gracias a la reproducción acelerada del video.

Ésta fue la segunda sesión de grabación musical y por algunos imprevistos sólo nos presentamos el clarinetista, el percusionista y el guitarrista. Considerando esto y también el protagonismo del sonido del viento y la bruma constante junto a las narraciones de Villoro, se me ocurrió que podríamos integrar sonidos vocales a los sonidos ambientales, utilizando nuevamente los recursos instrumentales para *imitar* sonoridades, más que para generar una música acorde a la ambientación. Al respecto, lo primero que se me ocurrió fue agregar la voz como un elemento más de nuestras posibilidades tímbricas. Decidí que nuestra opción sería imitar al viento, pero agregando una suerte de vocablos apenas distinguibles y sin ningún significado concreto. Los vocablos que sugerí a mis compañeros eran una especie de imitaciones onomatopéyicas del viento: “shaaaaa...”, “fuuuuuuuuuhhhhhh...”, “tzzuuuuuooooooffff...”, entre otras. Les pedí que éstas fuesen cantadas como un susurro, casi espectral, y que se acercaran mucho al micrófono al momento de grabar. Igualmente les sugerí que agregáramos libremente sonidos de consonantes como las letras “k” o “g” para variar la longitud de los susurros. Ejemplo: “Shaaahhhgg..., shaaaaoooooook”. Acordamos también grabar exhalaciones de aire suaves y prolongadas para que esto permitiera a cualquiera de nosotros integrarse con un nuevo vocablo, u otra exhalación, mientras los otros se tomaban tiempo para respirar y participar de nuevo.

[Véase el video de *Toniná*; el capítulo completo viene incluido en el anexo]

En este ejercicio, a todas luces los intérpretes nos centramos en el sonido no musical. Nuevamente preponderó el ruido instrumental apegado al contexto visual, un ejemplo más

de éfrasis por analogía: la sonorización sirvió como refuerzo del paisaje sonoro implícito en la imagen, un paisaje sonoro por demás imaginado. Mis lectores podrán relacionar el ejercicio narrado anteriormente con las maneras en que los músicos colaboraron en los primeros años de la industria cinematográfica, agregando, por así decirlo, “efectos especiales” a sus musicalizaciones; pero, mucho más ahora, asumiendo los roles de los equipos de sonorización en el cine sonoro. Éste, sin embargo, no fue el caso. La pirámide de Toniná es una ruina rodeada de silencio que desde sus construcciones impactantes alude a un pasado sonoro, a un ámbito poblado por una comunidad densa. Si bien muy libremente, los sonidos que aportamos de algún modo aluden a dicho pasado sonoro por medio de sonoridades que podrían evocar ruidos de la naturaleza, de movimiento humano, de sonoridad animal, de rituales, pero todo ello desde una quietud intensa y el suspenso del presente.

Lo anterior evoca en mí lo que Gorbman denomina *narrative cueing*, música que puede señalar, ilustrar, enfatizar o subrayar ambientes o emociones mediante señales connotativas.

La música narrativa del cine “ancla” la imagen en el significado. Expresa estados de ánimo y connotaciones que, junto con las imágenes y otros sonidos, ayudan a interpretar los eventos narrativos y a indicar los valores morales / de clase / étnicos de los personajes [traducción mía].³²

³² “Narrative film music “anchors” the image in meaning. It expresses moods and connotations which, in conjunction with the images and other sounds, aid in interpreting narrative events and indicating moral/class/ethnic values of characters”. Véase Gorbman, *Unheard Melodies*, 84.

A diferencia de lo que parece sugerir el comentario de Gorbman, me parece importante señalar que nos rehusamos a recurrir a símbolos musicales (como más de uno propondría para la musicalización de un espacio como Toniná), por ejemplo, el empleo de melodías pentatónicas para simular una cultura primitiva, o de ritmos dancísticos que pudieran despertar en la imaginación del público un escenario ritual. El pasado maya es relatado por los arqueólogos entrevistados, pero la realidad sonora de dicho pasado es y permanece desconocida. Las sonoridades que aportamos no comprometen el imaginario de la cultura maya; son tonal, rítmica y colorísticamente ambiguas e imprevisibles, siempre inesperadas y discontinuas, y en este sentido crean un ambiente de reflexión; metafóricamente hablando, ambientan la pregunta sobre un pasado irrecuperable.

Salvo al inicio, cuando las sonoridades propuestas se tejen de modo realista (diegéticamente) sobre el concepto de viento y bruma, la gestación de los paisajes sonoros en este documental tiende a alejarse de los conceptos de écfrasis por transposición o suplementación, definiéndose más bien como un producto de asociación libre, inspirado en preguntas sobre el pasado y rehusándose a ofrecer respuestas sonoras gratuitas. Los sonidos que surgen aquí van más allá de los estándares aprendidos de la sonorización de los filmes silentes o sonoros. Después de la sonorización del viento, no hay más sonidos que puedan vincularse a sonoridades análogas a lo mostrado en el documental. Entramos aquí en el ámbito de lo simbólico, de la vinculación libre e imaginaria a referentes documentales. Aquí pienso que hay una aportación artística original que se *suma* al discurso arqueológico y visual, enriqueciéndolo.

Chichén Itzá

En el caso de este capítulo de la serie, las primeras escenas que se muestran en el video nos dejan ver la muchedumbre que se reúne frecuentemente en la zona arqueológica de Chichén Itzá. Estos tumultos de visitantes son comunes en las fechas relacionadas con el equinoccio de primavera.³³ Su diversidad recuerda a las culturas que se entrelazaron ahí en épocas pasadas. Los diálogos que Villoro sostiene a lo largo del capítulo con los arqueólogos José Huchim, Rafael Cobos y Luis Alberto Martos versan precisamente sobre este tema, reflejado en la diversidad que revelan los vestigios arquitectónicos e iconográficos descubiertos en esta zona arqueológica. En su época de esplendor, Chichén Itzá fue una metrópoli “cosmopolita” donde confluían visitantes de regiones muy lejanas cuyos representantes influyeron en la actividad política, social, cultural y militar de la ciudad. Aun en nuestros días, Chichén Itzá continúa siendo el centro donde convergen cotidianamente miles de visitantes de todas las regiones del mundo, perpetuando así su condición de metrópoli.

Chichén Itzá es el mejor ejemplo de los movimientos migratorios que se dieron en Mesoamérica hacia el Posclásico Temprano, ya que reúne rasgos de cultura material tanto del área Maya como del centro de México, particularmente de filiación tolteca. Además Chichén Itzá fue capital de un amplio territorio en la península de Yucatán, encabezado por la liga de Mayapán, del 987 hasta el año 1200 d. C.³⁴

³³ Cada año, con la llegada de la primavera, en Chichen Itzá se puede presenciar este espectáculo óptico relacionado con el equinoccio. Durante el ocaso se proyectan triángulos de luz solar y sombra sobre la pared norte del templo de Kukulkán, llamado coloquialmente “el Castillo”. Este efecto luminoso semeja la figura de una serpiente y tanto lugareños como guías de turistas contribuyen al imaginario de los visitantes describiendo el suceso como “la bajada del dios serpiente desde el cielo al templo”.

³⁴ Véase “Zona Arqueológica de Chichén Itzá”, INAH, consultado el 8 de enero de 2021, <https://www.inah.gob.mx/zonas/146-zona-arqueologica-de-chichen-itza>.

Las vestimentas de los turistas que aparecen retratadas en las muchas fotografías mostradas al inicio del capítulo,³⁵ me hicieron pensar en la moda atribuible a los aficionados del jazz. Los videos mostraban aglomeraciones de personas atiborrando no sólo las escalinatas de las pirámides, sino también las calzadas de Chichén Itzá. Otras personas aparecen tomándose fotos sobre las esculturas del Chac Mool o descansando sobre la yerba y levantando las manos para mostrar las palmas al sol y así cargarse de su energía (como es la creencia popular). Recuerdo haber pensado: “esto parece un carnaval”.

De ahí me surgió la idea de iniciar este capítulo con una improvisación tipo blues/jazz, sobre una cadencia Bm, Dm7, Bm, F#M que se repetiría durante un largo tiempo. Toqué estos acordes en la guitarra, en un compás de 4/4, y con un rasgueo ligero en un bit cercano a 170 pulsaciones por segundo, en ritmo de negras. A su vez, pedí al cellista que nos ayudara a marcar la entrada a los demás intérpretes, haciendo las funciones de contrabajo. Le indiqué que tocara un *walking bass*³⁶ cromático, realizando un *glissando* descendente en la cuerda de Do y que tanto él como el percusionista y el violinista se integraran libremente al acompañamiento. Ellos tres y yo mismo crearíamos un colchón rítmico/armónico, proporcionando un acompañamiento para que nuestro clarinetista hiciera un solo tan largo como él quisiera.

La idea era crear música al estilo del jazz callejero de Nuevo Orleans, evocando las bandas de músicos que marchan por las calles seguidos de lugareños y paseantes durante los festejos de Mardie Gras, en cierto modo simbolizando un ambiente florido de gente

³⁵ Aunque no puedo asegurarlo, esas imágenes parecen datar de la década de los cincuenta del siglo pasado.

³⁶ Parte del bajo en 4/4, en la que se toca una nota en cada tiempo del compás y que normalmente asciende o desciende en la escala en pequeños pasos, en este caso cromáticos.

deambulando, en este caso no por las calles de las comunidades afroamericanas sino por las avenidas mayas de Chichén Itzá.

[Véase el video de *Chichén Itzá, blues/jazz*; el capítulo completo viene incluido en el anexo.]

Este caso difiere de los anteriores en un aspecto por demás importante. A pesar de haber encontrado un *modus operandi* para la sonorización o musicalización improvisada, como se venía replicando desde los casos anteriores, la musicalización de la secuencia fílmica que recién he descrito presenta una nueva modalidad de transferencia intermedial. Desde la perspectiva de Bruhn, podría bien catalogarse como una écfrasis musical por asociación simbólica, en la que el compositor —en nuestro caso un colectivo de intérpretes/creadores— deriva ideas nuevas a partir de conexiones emocionales con el referente, ideas que dejan de tener un vínculo inmediato con dicho referente por la vía de una transferencia directa de elementos análogos de acción en tiempo-espacio que suplementan lo que el documental no muestra desde la imagen o la palabra.

Nuestra musicalización de la escena inicial (y de una en la que Villoro alude precisamente al público del presente) apunta, mediante la sonoridad de un carnaval festivo y populoso, no sólo hacia la diversidad de los visitantes contemporáneos de las pirámides mayas, sino también, simbólicamente, a la de los habitantes del pasado. Representa la emoción colectiva que genera, en este caso, la música del blues, aunque pudimos recurrir también a otros géneros de música popular. Nuestra música aquí no reforzó o reprodujo la narrativa del documental, sino que la *comentó* desde una postura muy personal y actual, y por demás atrevida. Musicalizar imágenes de la cultura maya con música de blues llamaría la atención del público y lo llevaría a especular sobre esta decisión acaso controvertida.

Sin embargo, como en el caso de Toniná, también en esta sono-musicalización cambiamos de estrategia después de esta acción inaugural. La alusión al blues quedó atrás, dando pie a una secuencia de montajes sonoros sueltos y siempre cambiantes, marcados, como antes, por la corporeización de estados de inmovilidad, de ausencia de una narrativa teleológica, lograda, por ejemplo, mediante una melodía y su desarrollo. Nuevamente —y esto es fundamental— nos rehusamos a contribuir con una dimensión exotizante de la representación arquitectónica de la cultura maya. El valor de los documentales de *Piedras que hablan* es precisamente la no idealización del pasado sino la actualización del saber, incluyendo todo lo que aún hoy desconocemos sobre la cultura Maya. Villoro describe el escenario de sus ruinas llenas de jeroglíficos y esculturas como un “borrador que aún espera ser descifrado”. En cuanto a la sonoridad de la música prehispánica, salvo por los instrumentos que se han encontrado, nada sabemos. Habría sido, pues, una aberración haber inventado un paisaje sonoro primitivista, esperado quizás por el público de una producción comercial como, para no ir más lejos, el filme nacionalista *La noche de los mayas*, de 1939. La creación de módulos sonoros estáticos, que *evaden* los desarrollos melódico-armónicos, así como las alusiones a danzas o rituales imaginados, generan, entonces, una sonoridad desconocida que *no condiciona a priori* la experiencia de los vestigios arquitectónicos mayas, los parajes solitarios y deshabitados en donde sólo se escucha el sonido constante de los pájaros y donde el tiempo parece haberse detenido.

CONCLUSIONES

Resumiendo algunas de las experiencias vividas en torno a la sono-musicalización, podría afirmar que el material sonoro empleado en las musicalizaciones descritas en mi investigación sí proviene de la intuición y la imaginación de los intérpretes que ahí participamos, pero también de las experiencias previas en lo que a improvisación musical se refiere. Los instrumentistas que en aquel entonces ya formábamos parte de EV contábamos, al menos, con el antecedente de nuestras presentaciones musicalizando en vivo la película silente *Nosferatu*. Al parecer, estas experiencias potenciaron el uso de recursos musicales compatibles con la sincronización sonoro-musical del video en tiempo real, debido a la flexibilidad y adaptabilidad que implica la improvisación. En ésta, recurrimos, entre otros, a ruidos producidos por nuestros instrumentos, recursos melódicos postonales, patrones rítmicos irregulares y flexibles, y motivos rítmico-melódicos de corte minimalista. Este tipo de recursos invitan a seguir al video como si fuese un director de ensamble, respondiendo de modo inmediato a los cambios y contrastes presentes en el mismo.

Surge naturalmente la pregunta respecto del resultado de este experimento de sono-musicalización simultánea, desprovisto de la posibilidad de planear y componer una partitura a la luz de un conocimiento previo del documental. Como he propuesto en este ejercicio, las musicalizaciones realizadas desde la improvisación musical colectiva son una suerte de traducción efrástica, en tanto asocian trama e imagen al sonido instrumental, simbólicamente o por medio de analogías, estableciendo vínculos entre acción, tiempo y espacio del medio sonoro con los medios verbales y visuales. La traducción, o si se prefiere, la interpretación del estímulo visual en el medio musical, en nuestro caso, fue inmediata y surgió como una respuesta sonora de los intérpretes, tanto de manera individual como colectiva. Sin embargo, fue precisamente esta condición de inmediatez la que generó la tendencia a sono-musicalizar los documentales en términos imitativos, es decir, derivando

del referente visual y de las narrativas verbales, analogías sonoras, más que interpretaciones conducentes a un discurso musical autónomo, que dialoga con los documentales, como en el caso de las partituras filmográficas realizadas después de la edición de un producto cinematográfico.

Partiendo de la reflexión de estas experiencias por medio de la autoobservación crítica, considero haber desarrollado una mayor capacidad de reflexión sobre mi actividad profesional, guiada por la literatura que me proporcionó el programa de la maestría en interpretación. Debo reconocer que, hasta antes de iniciar este proyecto de investigación, desempeñé mi trabajo como intérprete únicamente intentando cumplir con metas concretas asociadas al campo de la interpretación musical: mi principal objetivo se enfocaba en intentar “tocar lo mejor posible”. Mis esfuerzos se centraban en cumplir con las exigencias técnicas y estilísticas propias de mi instrumento y pertinentes al repertorio académico o popular. Ahora bien, situarme a mí mismo como objeto de estudio, me permitió tomar distancia frente a mi quehacer cotidiano, cuestionándolo e incluso cambiándolo como consecuencia de esta toma de conciencia.

Mi actividad como intérprete en el ámbito de EV, sin embargo, ya era, de sí, una forma de trascender los hábitos del estudiante de guitarra en un ambiente conservatorio, sobre todo porque implicó desde el inicio un papel como *creador* a través de la improvisación. Este aspecto choca directamente con el modelo de una licenciatura o maestría instrumental, donde el enfoque está puesto en la ejecución e interpretación de las creaciones de otros. Como ya dije en la introducción, más que mi identidad como intérprete instrumental, fue mi rol como músico “híbrido” (por una parte familiarizado con la música de arte y ciertos géneros de música popular; y, por otra, como intérprete del repertorio clásico y a la vez creador) el que me condujo a los proyectos de musicalización de documentales.

Fungí ahí no sólo como intérprete, sino también como creador. El escenario que se me presentó en este sentido abría dos posibilidades: la imitación de prácticas establecidas de musicalización de documentales, o el replanteamiento de éstas, y fue este último escenario el que, de inicio, predominó. La iniciativa de Arenas de acercarme a este proyecto determinó la *obligación* de enfrentar algo por demás inédito: la sono-musicalización de documentales desde mi identidad, *no* de compositor sino de intérprete-improvisador, quien además trabajaba, no con un ensamble clásico, lector de partituras filmográficas, sino uno igualmente conformado por músicos improvisadores. Esta invitación incitó de partida a una innovación, a un cambio de paradigma tanto para los productores como para nosotros.

Como he relatado a lo largo de este escrito, nuestros puntos de partida en cuanto a la forma de relacionar imagen y narrativa documental con sonido y música eran en un comienzo puramente intuitivos. La familiarización con textos sobre historia de la música en el cine y marcos teóricos sobre esta práctica, así como sobre la relación intermedial entre estos ámbitos, sin embargo, condujo a una toma de conciencia que ayudó a sustentar decisiones de manera consciente, como espero pueda inferirse de la musicalización realizada como resultado de este ejercicio teórico-práctico, es decir, la sono-musicalización de *Psicosis* 4:48.³⁷

En este último ejercicio, se partió expresamente de la noción de improvisación colectiva como écfrasis musical sincrónica. Decidí no mostrar a mis compañeros el video que íbamos a sonorizar, sino hasta el momento mismo de comenzar la grabación, intentando así mantener un diálogo entre sonido, música e imagen en tiempo real. Sin embargo, en esta ocasión sí opté por una reflexión previa del trabajo que se estaba por realizar. Antes de iniciar

³⁷ Obra de teatro adaptada a formato de video, musicalizada por un grupo de intérpretes y por el que suscribe, como complemento práctico de esta tesina. Véase el anexo.

la grabación, dediqué aproximadamente 45 minutos para comunicarle a mis compañeros mi deseo de lograr una sono-musicalización no descriptiva (diegética) sino más bien simbólica, dialogando en tiempo real y en paralelo al contenido del audiovisual a través de la improvisación colectiva.

El video contiene el monólogo de una actriz, actuado en un escenario por demás parco: una casa vacía. Es decir, no hay en este video acciones visuales que pudieran asociarse con ruidos o esquemas musicales, como sí los había en el caso de los sonidos de la naturaleza en los documentales previamente discutidos. El texto del monólogo tampoco hace referencia a acciones representables diegéticamente. Es, ante todo, un discurso reflexivo que corporeiza, no acciones físicas sino fuertes emociones, el debate entre vida y muerte. Y es este aspecto, la expresión de emociones, lo que hizo posible crear un diálogo simbólico a través de una sono-musicalización paralela. Nuestro hilo conductor sería “simbolizar” la emoción asociada a la aparente obsesión de Sara Kane³⁸ por formar parte del Club de los 27, un grupo de artistas pop integrado en su mayoría por músicos de rock y blues, quienes murieron todos a la edad de 27 años. Algunos de los nombres más afamados de esta lista son Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Robert Johnsons, Kurt Cobain y Amy Winehouse. Mis músicos, pues, estaban enterados de la temática, y se esperaba su reacción sono-musical al dialogar entre nosotros y con la actriz; algo así como la manifestación muy personal de un pensamiento musical provocado, en reacción inmediata, por el contenido emocional del monólogo de la actriz.

La experiencia fue intensa, pero merece también una reflexión autocrítica. Para comenzar, las emociones que provocó en cada uno de nosotros el dramático monólogo eran

³⁸ Dramaturga de origen británico y autora de *Psicosis 4:48*, entre otras obras.

muy personales y no puede presumirse un diálogo sonoro entre nosotros, precisamente debido a la naturaleza sincrónica con la imagen. La suma de gestos sono-musicales, por tanto, era producto de la casualidad, y no representó un discurso sono-musical congruente y relativamente planeado, como sí fue el caso en varios de los documentales analizados, donde yo propuse algunos formatos melódicos, rítmicos o colorísticos, que gestaban cierto grado de congruencia sono-musical. También puede considerarse que la presencia sono-musical fue excesiva, al grado de competir de modo desleal con la voz de la actriz. El sonido tendía a ser constante y omnipresente, en contraste con los gestos de los documentales, donde el sonido *alternaba* con el silencio y guardaba también cierta autonomía frente a los discursos verbales de los antropólogos. Finalmente, consideré necesario hacer una edición del resultado final, en cierto modo similar a la que se practicó en colaboración con el equipo de producción de los documentales. De modo ya no colectivo, sino personal, tomé como base este experimento para derivar de él el diálogo planteado como punto de partida: la reacción inmediata a las emociones provocadas en cada intérprete, para llegar a partir de ahí a una propuesta de éfrasis sincrónica.

Por último, quisiera destacar la utilidad metodológica que representó para mí la autoetnografía para la concreción de este documento. Las estrategias del trabajo autoetnográfico me resultaron sumamente apropiadas y me ayudaron a dar forma al corpus de mi tesina. Gracias a la utilización de la autoetnografía, me fue posible tomar conciencia de mi hacer artístico y potenciar así mi desarrollo como intérprete-creador.

Por otro lado, soy consciente de lo poco frecuentes que aún resultan las investigaciones artísticas en los conservatorios y facultades de música. Predomina el interés por los repertorios históricos o las teorizaciones sobre la técnica e interpretación instrumental; y no, en cambio, por las investigaciones que *emanan* de la praxis instrumental,

tal como es el caso aquí comentado. Después de haber realizado este ejercicio de teorización desde la praxis, considero totalmente pertinente que se promuevan con mayor frecuencia este tipo de proyectos dentro de la maestría en interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- ARENAS, Jordi. “Charla sobre Exsecror Vecordía y *Piedras que hablan y Días de teatro*”. Entrevista de Israel Morales Mendoza, 21 de diciembre de 2018. Video, 03:27.
- AUSLANDER, Philip. “Musical Personae”. *The Drama Review* 50, no. 1 (primavera de 2006): 100-119. Project MUSE.
- BARRIGA MONROY, Martha Lucía. “Estado del arte y definición de términos sobre el tema: la investigación en educación artística”. *El Artista* 8 (2011): 224-241.
- BLANCO, Mercedes. “¿Autobiografía o autoetnografía?” *Desacatos* 38 (enero-abril de 2012): 169-178.
- BLANCO, Mercedes. "Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimiento". *Andamios* 19 (mayo-agosto de 2012): 1-13.
- BORISLOVA, Nadezhda Borislavovna. “Écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin Francisco Villegas y Sergio Ocampo”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- BRUHN, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.

- BRUHN, Siglind. "A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century".
Poetics Today 22, no. 3 (2001): 551-605.
- CHUMACERO, Daniel Ruge. "El documental como formato televisivo: entretenido, inteligente y rentable". Tesis, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, 2010.
- COOK, Nicholas. *Music, Performance, Meaning. Selected Essays*. Hampshire: Routledge, 2007.
- COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- CHANDLER, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge, 2003.
- DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.
- ELLIS, Carolyn, Adams, Tony E. Bochner y Arthur P. "Autoetnografía: un panorama".
Astrolabio 14 (2015): 249-273.
- ESTRADA, José. "Propuesta de un set de videos educativos sobre la musicalización". Tesis de Licenciatura, Universidad Rafael Landívar, 2013.
- FELIU I SAMUEL-LAJEUNESSE, Joel. "Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía". *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social* 12 (2007): 262-271.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GUERRERO MUÑOZ, Joaquín. "El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa". *Azarbe. Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar* 3 (2014): 237-242.
- HARPER-SCOTT, J. P. E. y Jim SAMSON. *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). “Zona arqueológica de Toniná”, consultado el 5 de octubre de 2020. <https://www.inah.gob.mx/zonas/29-zona-arqueologica-de-tonina>.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). “Zona arqueológica de Chichén Itzá”, consultado el 8 de enero de 2021. <https://www.inah.gob.mx/zonas/146-zona-arqueologica-de-chichen-itza>.

LÓPEZ-CANO, Rubén. “La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (enero-diciembre de 2013): 223-241.

LÓPEZ-CANO, Rubén y Úrsula San Cristobal Opazo. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.

PIMENTEL, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, no. 4 (2003): 205-115.

SABANEEV, Leonid. *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors*. London: Pitman, 1935.

UOTINEN, Johanna. “Digital Television and the Machine That Goes 'PING!': Autoethnography as a Method for Cultural Studies of Technology”. *Journal of Cultural Research* 14, no. 2 (2010): 161-175.

WIKIPEDIA. “Sistema de Sonido Movietone”. Última modificación 25 de noviembre, 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Movietone_sound_system.

WIKIPEDIA. “Autoetnografía”. Última modificación el 6 de febrero de 2021. <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Autoetnografía&oldid=108256065>

ANEXO

Los videos complementarios se pueden consultar en la siguiente liga.

https://drive.google.com/drive/folders/1wEdDsA0_dmXPI5yZgziUKwX08TxjKIW?usp=drive_link