

Libros de **Cátedra**

Diseño de musicalización teatral

La música incidental en las artes como espectáculo

Daniel Reinoso

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


Eduulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

DISEÑO DE MUSICALIZACIÓN TEATRAL

LA MÚSICA INCIDENTAL EN LAS ARTES COMO ESPECTÁCULO

Daniel Reinoso

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

A la memoria del maestro Enrique Gerardi.

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos los estudiantes que han participado activamente, musicalizando con gran compromiso y pasión, las distintas puestas teatrales y realizaciones audiovisuales durante las diferentes cursadas de la asignatura *Música Incidental* de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FdA-UNLP) desde que nuestra cátedra se hizo cargo de la misma, allá por el año 2004, hasta la actualidad.

También quiero agradecer al profesor Pablo Loudet, con quien integro la cátedra a la cual este texto aplica, por su dedicación y compromiso en las tareas que compartimos dentro de la misma. Tanto él como yo nos consideramos discípulos del maestro Enrique Gerardi en cuanto a formación artística, cultural y humanística; y venimos trabajando en esta especialidad bajo su impronta, desde hace ya mucho tiempo.

También quisiera agradecer a los docentes a cargo de las asignaturas *Técnica de la actuación 2* y *3* de la Escuela Provincial de Teatro La Plata, del *Espacio Teatral El Fondo* y a la cátedra de *Realización 4 (RE4)* del Departamento de Diseño en Comunicación Audiovisual de la FdA-UNLP, que les han abierto las puertas a nuestros estudiantes para intervenir las distintas producciones teatrales y audiovisuales respectivamente, durante las distintas cursadas a lo largo de todos estos años.

Índice

Prólogo _____ 7

Introducción _____ 10

PRIMERA PARTE

Música para las artes

Capítulo 1

Las artes como conjunto _____ 14

Capítulo 2

Las artes míticas _____ 19

Capítulo 3

Las artes nuevas _____ 33

SEGUNDA PARTE

Música para teatro

Capítulo 4

Aproximación al entorno teatral _____ 44

Capítulo 5

Recursos conceptuales para la musicalización _____ 51

Capítulo 6

Tareas inherentes al musicalizador _____ 64

Capítulo 7

Inventiva y creatividad en el diseño musical _____ 71

Conclusión	77
Bibliografía recomendada	80
Apéndice	81
El autor	83

Prólogo

El presente trabajo se basa en una serie de apuntes, producidos como materiales de consulta para las cursadas de la asignatura Música Incidental. La cátedra actual viene dictando estos cursos desde el año 2004. Dichos apuntes se han ido reelaborando en años sucesivos, producto de la interacción con los Estudiantes de la Licenciatura en Música, orientación Composición Musical y de La Licenciatura en Diseño Multimedia, más los trabajos en colaboración junto a la Escuela de Teatro de La Plata y la Cátedra de Realización IV del Departamento de Comunicación Audiovisual de la FdA-UNLP. Por ende, la escritura de esta obra está revestida de una intencionalidad didáctica.

Fundamentalmente, el libro está dirigido hacia músicos con inquietudes en hurgar posibles relaciones entre la música y otras disciplinas artísticas. También lo está hacia gente vinculada al teatro, al cine, al diseño multimedia; y luego demás artistas con cierta sensibilidad e interés por comprender a la música como un recurso expresivo de aplicación, vinculable a sus producciones; y valorando a los músicos como posibles colaboradores para sus actividades.

La música incidental es un campo en permanente evolución que, si bien tiene un comienzo prehistórico y mítico, durante mucho tiempo ha sido sobreentendida como un añadido, más o menos ornamental pero también prescindible, de un evento espectacular. Recién con el advenimiento del cine sonoro y su industrialización, se la comenzó a considerar como un recurso digno de ser indagado como objeto de estudio.

Ésta propuesta es solo una, entre un abanico de posibilidades, para abordar esta inter-disciplina. Está basada tanto en las reflexiones tras experiencias fruto de diversos análisis y realizaciones, como en bibliografía específica y complementaria de la temática tratada.

Luego de una introducción breve hacia el área de conocimiento, se sigue un plan de exposición desarrollado en dos partes.

En la primera parte, en forma sucinta, se plantean posibles conceptualizaciones del arte en general. Todo esto para luego se propone describir a las distintas disciplinas artísticas tanto en sí mismas como en relación con la música. En primer lugar se describen las artes míticas: literatura, música, danza, artes visuales, arquitectura, teatro. Luego, las artes nuevas: fotografía, cine, multimedia, electroacústica, multimedia.

En la segunda parte se propone abordar cuatro aspectos que nos parecen fundamentales en la formación del músico de teatro.

El primero se titula *Aproximación al entorno teatral*. Aquí se abordan aquellos conceptos que se deberían conocer para poder ingresar a trabajar adecuadamente dentro de este particular mundo.

El segundo se titula *Recursos conceptuales para la musicalización*. Aquí se proponen herramientas para analizar y sintetizar un modelo referencial de propuesta teatral, más una batería de posibles formas, criterios y funciones musicales y sonoros en relación a los demás elementos constituyentes de una puesta de teatro.

El tercero se titula *Tareas inherentes al musicalizador*, donde se plantea un protocolo de pasos a seguir por parte de los musicalizadores para realizar adecuadamente las tareas asignadas en relación a la propuesta teatral.

El cuarto y último se titula *Inventiva y creatividad en el diseño musical*. Aquí se reflexiona acerca de los distintos criterios discursivos a tener en cuenta en las elaboraciones, selecciones e interpretaciones por parte del musicalizador, de modo que éstas puedan entramar coherentemente con la propuesta escénica integral.

Es complejo detallar cuanta bibliografía específica valiosa existe respecto a la temática de la música para teatro.

Hoy en día, con internet haciendo fluir textos de todo tipo de tema de un lado a otro, hay un *aquí y ahora* prácticamente imposible de cristalizar como *estado de situación actual*.

Pero este texto no pretende darle una respuesta al mundo y menos que menos una metodología universal para abordar esta temática. Solo se pretende proponer una manera de encarar el trabajo de musicalización teatral, basado en experiencias por parte del autor, de haber participado de la movida teatral platense desde mediados de la década del '90 hasta la fecha. Y desde aquí es que se comienza a hablar... a escribir.

El teatro es la disciplina que admite e integra a todas las demás. El teatro es esencialmente escena y cualquiera que arribe a ella debe creerse un poco actor y revestirse de personaje: una bailarina, un pianista, hasta alguien del público.

Lo mismo para con cualquier objeto o elemento que arribe a la escena; éste así se ha de transformar en recurso teatral: una guitarra, una proyección cinematográfica, la música que sale de un tocadiscos, una escultura, etc.

Las artes escénicas actuales, como se indica hacia el final del capítulo uno de este trabajo, admiten a todos y a todo. Los espectáculos escénicos son rotulados como *Concierto*, *Danza* o *Teatro* pero la integración de lenguajes es tal que el rótulo resulta solamente orientativo.

Entonces abordar el rol de músico incidental requiere entenderse un poco como artista integral, más allá de nuestra especialidad musical.

El trabajo se apoya en cierta bibliografía directa e indirectamente específica, considerada válida por los motivos de analogía y compatibilidad artística planteados en el capítulo uno, según la mirada del autor. Así se atienden criterios teatrales preexistentes, pero también audiovisuales, multimediales, dancísticos, escenográficos, etc. que pueden aportar recursos valiosos a la propuesta.

Pero igual, y aunque suene contradictorio, el teatro es el teatro. Tiene puertas de ingreso hacia él mismo, que le son propias y que aquí se pretenden exponer desde el entendimiento, manera de ver y de hacer del autor.

El objetivo de este trabajo es aproximar criterios de diseño de musicalización para las distintas artes en situación escénica o expositiva. Estos criterios se basan a las posibles interrelaciones formales y estructurales entre músicas y objetos artísticos concretos de diversos géneros.

Desde las particularidades respecto a la propuesta de musicalización para teatro, instamos a los lectores, extrapolar dichos criterios hacia el resto de las artes.

Introducción

Cuando vamos al teatro, al cine o nos disponemos a jugar un videojuego, tenemos la expectativa de disfrutar de un espectáculo, de experimentar la representación de un relato.

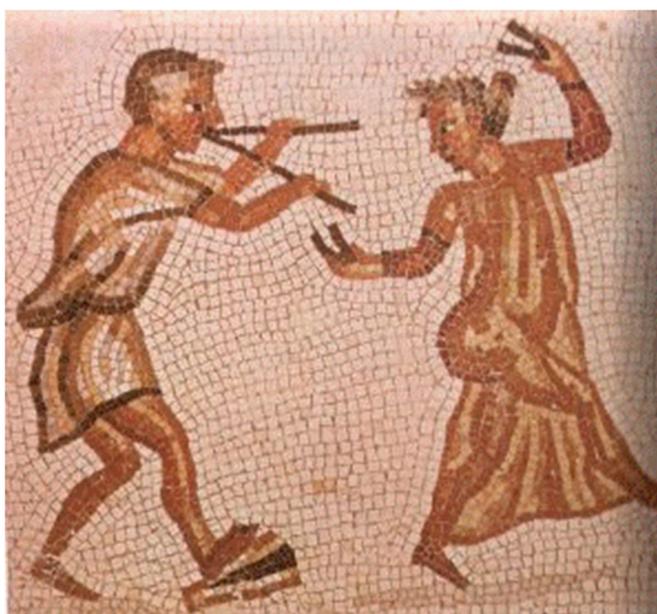
Estos eventos, en su gran mayoría, incluyen a la música como uno de los tantos recursos de representación. ¿Pero por qué tienen que estar *perfumados* por música? ¿Qué le aporta ella?

Se define *Música incidental* a aquella música puesta al servicio de la representación de otra disciplina artística. La música incidental puede ser especialmente compuesta para una representación en particular, o también puede tomarse una música ya existente para luego ser integrada a dicha representación. Es decir que la música incidental no es un género sino un tipo de aplicación en función de la representación de otra disciplina artística. De hecho, se la llama *incidental* porque ésta debe incidir sobre aquella otra.

Sabemos que el origen de la relación entre la música respecto a la danza y el teatro es mítica. El teatro y la danza ya convivían con la música tanto en la Roma antigua, Grecia, Egipto; y seguramente antes también.

El hombre prehistórico posiblemente haya vivenciado estas disciplinas en forma integrada sin necesidad de diferenciarlas unas respecto de otras.

Figura 0.1. *Música y danza en la Roma antigua.*



Nota. Danza de comedia romana, Anónimo (Siglo III d.C.). Fotografía de mosaico del Aventino. Ciudad del Vaticano: Museo Pio Clementino.

Mucho más cercano a nosotros, durante el barroco musical, hacia el siglo XVII, se inició con la invención de la ópera, género dramático-musical que luego evolucionó hasta llegar al final del romanticismo con Wagner, donde podemos llegar a considerarlo la antesala del cine.

Richard Wagner, considerado uno de los compositores alemanes más relevantes del siglo XIX, no solo componía la música de sus óperas, sino también sus guiones, coreografías, etc. Decía que sus trabajos no eran óperas sino *dramas musicales* (2013) y que su búsqueda permanente era alcanzar la realización de *la obra de arte total*¹.

Figura 0.2. Arte total.



Nota. La Valquiria, de Richard Wagner (1970). Fotografía de la versión escénica de la compañía teatral española La fura dels baus (2007). Valencia: Palau de Les Arts Reina Sofía.

Cuando hoy vemos ciertos espectáculos a los que inicialmente podemos llamar de danza, de teatro o inclusive de música; y luego nos encontramos con proyecciones audiovisuales, diseños lumínicos dinámicos, vestuarios con dispositivos interactivos, sonido espacializado, donde el público puede ser soplado con viento artificial, rociado con agua, perfumado, y también puede interactuar con personajes y un largo etc.; podemos considerar a Wagner como el precursor de todo esto.

Teniendo en cuenta estas referencias, podemos ahora tomar conciencia respecto a que las relaciones de la música con las otras artes vienen desde hace ya mucho tiempo. Se puede deducir también, que se abre aquí un gran campo de investigación acerca de la historia de estas relaciones; es decir mirando hacia atrás.

¹ La expresión **obra de arte total** es atribuida a Richard Wagner, quien la acuñó para referirse a un paradigma de obra que integraba los seis tipos de artes (a las cuales luego nosotros, llamaremos *míticas*).

(https://es.wikipedia.org/wiki/Obra_de_arte_total)

Entendemos esta situación por cuanto, al ser la música incidental una inter-disciplina, su estudio no ha sido atendido rigurosamente, tratándose en general como un sobreentendido. De hecho, hasta hoy, muchas de las carreras terciarias y universitarias de teatro, danza y cine le dan a la música incidental un lugar periférico, en ocasiones casi nulo, como contenido de estudio.

De todas formas, dentro de las artes del espectáculo, a partir de la irrupción del cine sonoro y su industrialización, la musicalización comenzó a ganar cada vez más importancia. Y esto trajo como consecuencia que se la comenzara a analizar como recurso importante para lograr mayor eficacia de representación.

El cine, allá por la década de 1920, cuando se hizo sonoro, ya era industria. Esto significaba que existía una producción cinematográfica abundante y continua que requería de insumos para sus productos. Entre estos insumos, la música se fue haciendo cada vez más un lugar preponderante. Hoy en día son conocidos como estrellas del espectáculo, grandes compositores que se han dedicado exclusivamente a la música de cine: Ennio Morricone, John Williams, Nino Rota, Lalo Schifrin, entre otros.

Esta situación fue dando lugar dentro del ámbito académico, a que se comenzaran a estudiar las posibles relaciones entre el sonido y la imagen; y dentro de éste, a la música.

El cine, el arte más preponderante del siglo XX hasta hoy inclusive, a su vez, ha influenciado a las distintas artes escénicas y espectaculares integrándose a ellas tanto en forma concreta como conceptual.

Intentaremos, por medio de estas páginas, hacer un aporte en cuanto a cómo y de qué manera puede la música influir, enmarcar, formalizar, aportar, incidir, comunicar, afectar, contradecir y un largo etc.; en definitiva potenciar, al teatro en particular y en el resto de las artes en general.

Referencias

- Anónimo (Siglo III d.C.), *Danza de comedia romana*, fotografía de mosaico del Aventino. Ciudad del Vaticano: Museo Pío Clementino.
- La fura delsbaus (2007). *La Valquiria*. Perteneciente a la tetralogía *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner. Fotografía de la versión escénica de la compañía teatral española. Valencia: Palau de Les Arts Reina Sofía.
- Wagner R. (2013). *Ópera y drama*. Madrid: Akal Ediciones.

PRIMERA PARTE

Música para las artes

CAPÍTULO 1

Las artes como conjunto

El arte y las artes, o la torre de Babel¹

Figura 1.1. *Babel*.



*Nota. La torre de Babel, de Bruegel P. (1563). Pintura al óleo sobre tabla.
Viena: Museo de Historia del Arte.*

Al decidirnos estudiar Arte, por ejemplo música o plástica, sabemos que esto significa que vamos a formarnos en una carrera y, más importante aún, que vamos intentar emprender el camino para convertirnos en profesionales.

Pero paradójicamente, una vez formados en la academia, es muy posible que salgamos de ésta con un gran conocimiento aprendido de la disciplina que habíamos elegido, pero a su vez con un gran desconocimiento en cuanto a las demás artes.

Para el caso de los músicos, respecto a disciplinas como danza, teatro, cine, multimedia, podemos arriesgarnos a decir que la mayoría de los planes de estudio actuales nos dejan, respecto a éstas, en un estado de un profundo analfabetismo artístico.

¹La Torre de Babel es una construcción mítica mencionada en La Biblia (Génesis 11-1), que brinda una explicación del porqué los habitantes de la tierra, un día comenzaron a hablar diferentes idiomas.

Sin embargo, somos todos *artistas*: músicos, plásticos, cineastas, actores, bailarines... ¿Tendremos algo en común? Seguro debe haber puntos de contacto o equivalencias entre los lenguajes que articulamos los distintos artistas, cuando creamos o interpretamos nuestro arte, unos respecto de los otros. ¿Pero, cuáles serán?

Y si abordamos la problemática de querer definir al arte; es posible que la situación se complejice más aún.

De igual forma, entre unas cuantas definiciones que hemos escuchado, proponemos aquí una que nos parece útil para nuestros propósitos actuales; para nuestra necesidad de contar con criterios adecuados para las tareas que nos proponemos abordar... “hacer todas las cosas lo mejor posible” (Small, 1989, p. 210). Pero, en estas condiciones, parece difícil lograrlo. ¿No?

Hay infinidad de frases como estas. Pero no estamos aquí para bucear sobre el concepto de arte en sí, sino para buscar soluciones para nuestra tarea.

Como ya hemos señalado, resulta ser que la música incidental consiste en poner a la música en función de las otras artes. Es decir que hacer música incidental es musicalizar. Pero, si nosotros los músicos, no conocemos a las otras artes con las cuales debemos vincularnos en cuanto a sus lenguajes, sus criterios discursivos e interpretativos; vamos a estar en problemas.

Lógicamente, para colmo de todo, los bailarines, cineastas, los directores de teatro, los iluminadores, escenógrafos... suelen ser analfabetos musicales. Por lo cual, en principio trabajar junto a ellos es algo así como intentar un diálogo entre sordos.

La solución obvia sería ponernos a estudiar cada una de las otras artes. Pero para eso debemos contar con ganas, tiempo y recursos.

Mediante esta brutal toma de conciencia, estamos enunciando cuál es la primera dificultad a afrontar para hacer música incidental *lo mejor posible*. Por esta razón, lo que sigue de este capítulo es una aproximación a las distintas artes, todas estas musicalizables según nuestra consideración.

Las líneas que siguen serán breves descripciones, pistas, claves para poder comenzar a abordarlas de alguna manera.

En primer lugar haremos referencia a las que damos en llamar *artes míticas*. Las llamamos así porque no sabemos con precisión cuándo se conformaron como tal, pero seguramente si nos ponemos a pensar, fácilmente vamos a llegar a la conclusión de que es posible que sus primeros creadores hayan morado en las cavernas.

Luego abordaremos las artes nuevas, todas estas aparecidas entre mediados del siglo XIX a la actualidad.

Variantes artísticas

Antes de brindar a nuestra propuesta de aproximación hacia ellas, pasemos revista hacia algunos conceptos básicos que nos permitirán construirnos un panorama sobre el campo de las artes susceptibles de ser musicalizadas.

Existen variantes tipológicas comunes entre las distintas disciplinas, que debemos señalar para evitar confusiones futuras.

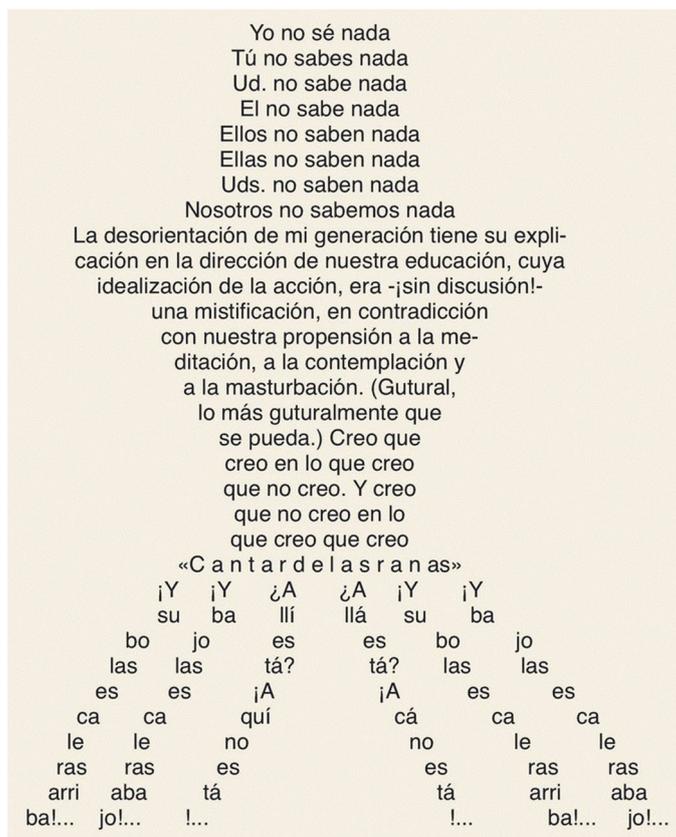
Las artes tienen distintos caminos para abordar sus expresiones:

- Las artes narrativas – figurativas: Se basan en referencias de nuestra experiencia existencial. Nos cuentan o representan algo que tienen que ver con nuestra vida y con nuestro entorno.
- Las artes abstractas – conceptuales: Se basan en conocimientos, hipótesis y experimentos con la forma y la materia y nuestras posibilidades perceptivas, prescindiendo de posibles asociaciones con nuestras experiencias previas de vida o entorno.
- Las artes híbridas: Que combinan elementos de las primeras y las segundas.

En cada disciplina artística existe la posibilidad de priorizar el argumento (lo que quiero contar), la forma estética (como lo quiero contar), o en una tercera opción intentar equilibrar o generar relaciones de ambigüedad entre forma, estética y contenido. Hay discursos que nos quieren contar algo, otros que nos quieren mostrar algo sin contarnos nada, y otros que juegan distintos tipos de relaciones entre una y otra propuesta.

Por ejemplo, la literatura, la mayoría de las veces nos cuenta algo, aunque existen corrientes como el dadaísmo, donde precisamente se hace literatura con la intención manifiesta de no contarnos nada mientras nos muestra algo. Un ejemplo de esto es el libro de poemas *Espantapájaros* del escritor argentino Oliverio Girondo (2008).

Figura 1.2. Dadaísmo en literatura.



Nota. Caligrama sin título, de Girondo O. (2008). En *Espantapájaros*. Buenos Aires: Losada.

Y como ejemplo contrario, la música, la mayoría de las veces nos muestra sin contarnos nada, aunque existen corrientes como la música programática, donde precisamente se hace música con la intención manifiesta de contarnos algo.

Se puede contar, se puede contar con estilo, se puede mostrar estilo sin contar nada y finalmente se puede hacer que se está contando algo pero realmente solo se está mostrando algo con estilo, o viceversa.

Por otra parte, también hay distintos tipos de destinatarios – espectadores. Están los ingenuos pasivos, que perciben el relato o imagen superficial, están los que gustan de develar subtextos y relaciones metafóricas, están los críticos que toman distancia sobre la obra e intentan analizarla a tiempo real, etc.

Y en ocasiones, ciertas obras se ocupan de varios de ellos a la vez, y en ese caso nosotros deberíamos ser coherentes y orgánicos respecto a esas variantes texturales discursivas.

En conclusión, una vez más observamos la infinitud del campo que necesitamos abarcar y se nos hace abrumador. Entonces para alivianar enredos, en este conciso trabajo vamos a referirnos a lo más usual de cada una de estas artes, y no a sus excepciones, que las hay, y que cuando se nos presentan nos suelen descolocar aún más en nuestra tarea. Seguramente para estos casos deberemos extrapolar conceptos para acceder a posibles soluciones de trabajo.

Artes creativas y recreativas

El proceso de producción artístico suele tener dos etapas más o menos diferenciadas. Por un lado está la etapa del diseño, donde la idea se cristaliza en libreto, guion, publicación, partitura, esquema coreográfico, bosquejo plástico, plano, etc. Todas estas son instrucciones más o menos definidas que luego deberán ser interpretadas, representadas, implementadas, puestas en escena, etc.

Por lo cual, tenemos artistas recreadores (compositores, escritores, guionistas, coreógrafos, arquitectos, etc.) que parten desde una hoja en blanco; y tenemos artistas recreadores (intérpretes musicales, actores, directores de cine y teatro, bailarines, etc.) que parten de una idea ajena y aportan su arte de representación haciendo de puente entre el creador y los espectadores destinatarios.

Existen a su vez ciertos casos en donde se unifican ambos roles. Por ejemplo un escultor que sale directamente a la búsqueda de su obra sobre un material determinado sin hipótesis previas, o un músico improvisador que prescinde de la partitura, o el teatro de actor que se basa en la creación mediante improvisación, o el compositor de música electroacústica que compone manipulando directamente la materia sonora, o el cineasta que crea su película desde tomas documentales, etc.

La música incidental usualmente trabaja en la etapa de recreación artística. Es decir que, en general, es un recurso de representación. Aunque también es posible que se la requiera como recurso de exploración por parte de las otras artes en diversas etapas creativas.

Mientras más conocemos el arte de nuestros colegas artistas, más posibilidades tendremos de trabajar en conjunto con ellos.

No podemos esperar reciprocidad en este sentido. El resto de los artistas suelen vernos a los músicos como raros alquimistas que logran efectos sumamente potentes combinando unos sonidos, vaya a saber uno con qué criterios.

A diferencia de nuestro arte, la mayoría de las expresiones artísticas son figurativas, referenciales y representativas de la existencia cotidiana o no tanto. A los elementos que las constituyen se les aplica recursos poéticos para lograr alcanzar distintos niveles de tensión y significación. Mediante criterios por analogía y complementariedad podremos propiciar encuentros felices entre éstas para con la música: curvas temporales, rítmicas, contrastes de intensidad, tesituras, estructuras diversas, etc.

Referencias

- Brueghel P. (1563). *La torre de Babel*. Pintura al óleo sobre tabla. Viena: Museo de Historia del Arte.
- Girondo O. (2008). *Calígrama sin título*. En *Espantapájaros*. Buenos Aires: Losada.
- Small C. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Música.

CAPÍTULO 2

Las artes míticas

Denominaremos *artes míticas* a aquellas disciplinas cuyo origen desconocemos. Es decir que sus expresiones primigenias se suponen de origen prehistórico y se entranan con el nacimiento de la cultura. Éstas son la literatura, la música, la danza, las artes visuales, la arquitectura y el teatro.

Literatura

Figura 2.1. *Literatura argentina.*



Definiciones

Podemos definir a la literatura como el arte de imprimirle tensión a la lengua desde una intención estética. Esto se logra seleccionando y disponiendo palabras y frases para lograr el efecto deseado. Así como el músico selecciona y enlaza acordes, intervalos y demás elementos musicales para lograr eficacia en la elaboración de su discurso, así el escritor selecciona distintos elementos de la lengua y juega con disposiciones, variantes y contrastes (personas, tiempos, tipo de oraciones, metáforas, etc.) con la misma finalidad.

Nos es útil aquí diferenciar tres géneros ficcionales: poesía, narrativa y dramaturgia. La poesía suele utilizar diversos recursos para representar subjetivamente un instante, un pensamiento,

para valorar un hecho o sentimiento aproximándolo hacia una experiencia espiritual, mística. Tradicionalmente ha venido utilizando reglas como la rima, métrica, etc. (recursos que la aproximan a la música:) aunque en la actualidad se ha ido liberando de éstas.

La narrativa es un tipo de texto en prosa que recorre una serie de hechos de ficción relatados por un narrador (en sus variantes de 1ra, 2da y 3ra persona). Este narrador articula durante dicho recorrido acciones, descripciones, expresiones y pensamientos de los distintos personajes y entornos intervinientes, etc. Si bien hay un cuidado en la elección de las palabras, aquí no hay reglas compositivas fijas.

La dramaturgia nos cuenta una historia cristalizada en diálogos y monólogos de personajes insertos en entornos definidos. Este tipo de texto está destinado a cobrar vida mediante la interpretación de actores y actrices. Estos diálogos y monólogos contendrán los conflictos a desarrollar durante la obra, que se dividirá en actos, mediante una o varias crisis (curvas dramáticas) que la conducirán hacia una resolución final.

Existen puntos de contacto y ambigüedades entre los límites de cada género. Una obra teatral puede contener una narración o una poesía dentro de ella. Pero es importante entender que en la dramaturgia, el relato se cristaliza en diálogos. Y que si querríamos realizar una película u obra teatral, más o menos convencional, basada en un cuento o novela (al menos en sus formas usuales), primero deberíamos transformar su narración en escenas dialogadas para obtener una dramaturgia apropiada para su representación.

Oralidad

El término *literatura* deriva del latín *littera* (letra), evidentemente refiriendo al concepto de lo alfabético; pero la literatura como práctica, es anterior a la invención de la palabra escrita.

La literatura oral es la forma primigenia de la literatura. Es la literatura inicial, que no ha necesitado de la invención de la escritura. Ésta se ha venido transmitiendo de boca en boca a lo largo de los siglos, comprendiendo cuentos, canciones, mitos, leyendas, etc.

La historia de la literatura oral se remonta a la prehistoria. A causa de ella la literatura es un arte mítico. Desde épocas remotas las personas han creado historias para comunicar experiencias, para entretenerse, para educarse, para compartir, etc.

Obras como *La Ilíada*, *La Odisea* o *El cantar de los Nibelungos*, o incluso muchos cuentos clásicos infantiles como *Caperucita Roja*, tienen su origen en tradiciones orales que luego alguien volcó a la lengua escrita.

Dentro de la literatura oral, son ejemplos los *Bardos* europeos, *Escaldos* vikingos y *Druidas* celtas que eran las personas, imbuidos de la *awen*¹, encargadas de transmitir en forma oral las

¹ El reino británico de Gales es de origen celta. *Awen* significa *inspiración* poética o musical, en idioma galés.

historias, leyendas y poemas pertenecientes a sus respectivas culturas, hacia las sociedades a las cuales ellos pertenecían.

Representación literaria y música incidental

Cuando pensamos en literatura, pensamos en libros, en escritos. Pero hay otras cuestiones que parecen obvias y no lo son tanto.

La literatura es palabra y por lo tanto pensamiento. Pensamiento que se crea y se vuelve palabra; y palabra que se interpreta y se imprime en el pensamiento de los destinatarios. Pensamos lo que hablamos, entonces mediante las palabras es que creamos, y también recreamos.

La primera y más directa representación literaria se da simplemente dentro de nuestra mente, cuando nos ponemos a leer, por ejemplo, un cuento. Lo que hacemos, concretamente, es decodificar el texto escrito en forma silenciosa, pero esa acción de decodificación nos hace imaginar. Entonces muy rápidamente nos sumergimos en un campo, o en la montaña, o el medio del mar; asistimos a un drama amoroso, o a un diálogo amistoso, o a una venganza sanguinaria... Y todo eso tan solo con leer en silencio.

Es más. Es tan poderosa esa posibilidad de representación mental mediante narración y descripción en la lectura silenciosa, que incluso podemos cerrar con un señalador por un momento el libro, ir a hacernos un mate y luego volver a reabrirlo y continuar con ese estado de ensoñación literaria.

Si en cambio, ese mismo cuento lo escuchamos leído en voz alta por un locutor, de pronto se suma a la experiencia anterior el sonido y la rítmica de las palabras. Y si ese locutor toma el rol de actor, seguramente le añadirá una interpretación determinada, utilizando distintos tonos y timbres de voz, generando silencios, aceleraciones, susurros, gritos, etc. De pronto hemos accedido a una puesta espectacular: en un escenario, en una audición de radio o en un audiovisual.

He aquí nuestra primera posibilidad de musicalización. Esa interpretación vocal ya se metió en la línea temporal tangible, que nos permite compartir con ella nuestro discurso. Podemos partir de su rítmica, su sonoridad, etc. para complementarla con alguna música que enriquezca dicha interpretación.

Una canción es poesía musicalizada (o melodía letrada). En este caso, a la métrica, la rima y la acentuación de la palabra se la guía melódicamente. Si la canción es silábica, cada intervalo sucesivo estará comprendido entre dos notas-sílabas; si es melismática, varios intervalos sucesivos quedarán enlazados en una misma sílaba. Luego podrá venir el acompañamiento instrumental.

La música que acompaña a una letra cantada (y el mismo canto) se encuentra en una zona liminar con la música incidental.

La música que acompaña la interpretación vocal de un actor que nos cuenta un cuento, ya ingresa en la categoría de música incidental.

Estos dos campos son utilizados a menudo por ejemplo por cantores de tango, mediante la utilización del *recitativo*: Roberto Goyeneche en *Balada para un loco* de Ferrer/Piazzolla, Carlos Gardel en *El día que me quieras* de Le Pera/Gardel, etc.

El personaje *Micky Vainilla*, creación del actor Diego Capusotto y el guionista Pedro Saborido para el programa de televisión *Peter Capusotto y sus videos*¹, interpreta proclamas racistas en un soporte de canciónailable, a la cual el mismo personaje define como que “es solo pop para divertirse...” (2008). Este es un buen ejemplo de dos discursos que se integran por contraste, por antítesis. Es lo que Michel Chion llama a uno de los tipos de valor añadido: *música anempática* (1993, pág. 19), que no genera empatía con lo que expresa verbalmente el personaje. Es una suerte de música incidental, indiferente a sus dichos en este caso.

Música

Figura 2.2. *En concierto.*



Rasgos musicales

Describirles el campo musical a los músicos siempre resulta arriesgado. Y la situación se complejiza aún más si incluimos en dicha descripción a las vanguardias del siglo XX. Pero nuestra intención es proponer una mirada sobre la música, digamos amigable, para compartir con otros tipos de artistas. La idea aquí es elaborar un bosquejo de *carta de presentación de nuestros productos*.

¹**Peter Capusotto y sus videos** es un programa cómico-musical televisivo que se inició en el año 2006 para la Rock & Pop TV y luego fue difundido en la Televisión Pública Argentina y en otras plataformas.

La música instrumental, en principio, pertenecería al ámbito de las expresiones artísticas más abstractas. En ella, al menos en apariencia, no encontraremos referencias directas a nuestro entorno o a nuestra experiencia de vida.

Vemos una película y reconocemos rasgos humanos en sus personajes; en una pintura reconocemos objetos, personajes, paisajes; en la literatura podemos conectar nuestra experiencia de vida y forma de pensar con lo que ella nos propone, nos cuenta o nos describe. Pero, al menos que tengamos formación musical, no sabemos a qué refiere la música. Podemos reconocer clichés de nuestras experiencias como espectadores, pero no mucho más (por ejemplo: música alegre, triste, etc.). La música instrumental no representa o refiere a rostros, flores, paisajes, palabras, aullidos, ni nada que reconozcamos de nuestro entorno. Es solo música: intervalos, acordes, duraciones, intensidades, timbres, formas temporales, texturas...

Sin embargo sabemos que, misteriosamente, la música provoca en nosotros sensaciones, sentimientos, emociones, evocaciones muy sutiles y profundas.

Por supuesto que hasta aquí nos estamos refiriendo a la llamada *música absoluta* o *música pura*, es decir, la música en función de sí misma; sin ningún contexto extra musical, sin ninguna letra de canción que la condicione.

Hay otras músicas que encontramos a las márgenes de este campo.

La música programática es un intento de oposición hacia la música absoluta. Es una música que intenta describir miméticamente un evento extra musical. De todas formas su eficacia descriptiva es muy arbitraria. Los auditores pueden *ver* cosas distintas. Y por eso lo de *programática*, ya que es el programa del concierto el que te orienta sobre la intención representativa de ésta. Es algo así como querer hacer representación figurativa con la música, hacer una música *para ver con los oídos*.

La música que utiliza nuevas fuentes sonoras también puede ser un opuesto a la música absoluta. Cuando hablamos de nuevas fuentes nos referimos a los cotidiáfonos o fuentes de sonido no convencionales y a la electroacústica. Y esto es así en parte porque estas músicas juegan con distintos tipos de la escucha humana. Más allá de estética, hay una intención de jugar a evocar las posibles fuentes de los sonidos que en ellas se articulan.

La música étnica está condicionada de hacer referencia en nosotros respecto a su origen geográfico-cultural.

Pero, en general, salvo algunos experimentos del siglo XX y la intención programática, la música absoluta es la más abundante y su rasgo principal sería un alto grado de abstracción.

La pieza y la versión

Mucha gente suele creer que el material de trabajo del compositor es el sonido. Y en realidad ese material pertenece al intérprete.

El compositor trabaja con relaciones y disposiciones de sonido. Pero no con el sonido en sí. El compositor no hace grabaciones, hace partituras. Esas partituras son como libretos a interpretar, planos a construir, diseños a implementar...

La música académica suele privarse de versionar sus productos. Se entiende que a Beethoven hay que interpretarlo lo más fielmente posible a lo que se cree que *fue la idea del compositor*.

Si hacemos una comparación, por ejemplo con el teatro, veremos que Shakespeare al escribir *Romeo y Julieta*, entendía que Julieta iba a ser representada por un hombre, ya que en la época del teatro isabelino las mujeres tenían prohibido actuar. Si hoy una puesta teatral se propone representar a Julieta como un hombre, esta situación se vería como una ruptura, como un gesto de vanguardia, y sin embargo, nada más fiel al Shakespeare original.

La música popular, por el contrario, si permite todo tipo de versionado. Por ejemplo, la famosa pieza titulada *El choclo* de Ángel Villoldo, ha tenido innumerables versiones, todas bastante distintas a la primigenia de 1903, tal vez con una extrema digna de mención en este sentido, a cargo de Astor Piazzolla.

Las distintas y variadas versiones de un determinado tema musical conforman uno de los recursos más importantes en la producción de música incidental. La utilización de un único tema aporta unidad y coherencia al discurso, mientras que distintos y variados versionados aportan posibilidad de evolución y desarrollo a éste.

Musicalizar la música

Parecen detalles..., pero no solo son.

Si un cantante de tango novato va a dar un recital en una milonga (donde se suele bailar antes, durante y después de la presentación), es importante que las reproducciones musicales anteriores y posteriores a su presentación no incluyan grabaciones de Gardel, Sosa, Goyeneche, etc. por cuestiones obvias. Es mejor que sean tangos instrumentales y en lo posible sencillos y no muy conocidos.

En la presentación de un grupo de rock pesado, tal vez si en el hall del teatro o en la misma sala se reproduce a una intensidad tenue, música infantil o naif, esto puede ayudar a generar contraste respecto a lo que se escuchará al comenzar el recital. Un ejemplo conocido de esto es el principio del álbum *The Wall* de grupo de rock británico Pink Floyd.

El silencio es una musicalización eficaz en un concierto y muy utilizable por parte de las orquestas. Los instrumentistas suelen hacer silencio sonoro y corporal antes de comenzar para, de este modo, enmarcar las obras a interpretar. Ese silencio no es mera ausencia de sonido, es un silencio musical en sentido escénico. Es el silencio que hace de frontera entre la experiencia cotidiana y la experiencia de concierto. Esto es musicalizar al concierto con silencio...

Por el contrario, se pueden musicalizar los lapsos entre un tema y otro con aplausos. Esto es, al producirse éstos, no permitir que se extingan para comenzar el tema siguiente. Este recurso

da una sensación de continuidad y de respuesta al festejo por parte del público, opuesta al efecto de silencio articulador entre tema y tema.

Otro recurso de musicalización en recitales y conciertos es cuando, entre tema y tema, un presentador, que puede ser el mismo cantante o algún intérprete, dice algunas palabras respecto a lo que se interpretó o se va a interpretar, o evoca alguna anécdota, o reflexiona sobre el clima del evento... Todo esto mientras el pianista, por ejemplo, va anticipando algunas notas del próximo tema o juega con algunas escalas o acordes *ambientizantes*.

Por supuesto que todo esto que estamos comentando, es bien conocido por todos nosotros, los músicos. Pero es bueno diferenciar y entender que función cumplen todos estos *detalles*.

Danza

Figura 2.3. *Danza en escena.*



Baile, danza, ballet

Estas tres palabras por un lado son utilizadas como sinónimos, pero por otro son variantes de una misma disciplina. Comencemos definiéndola.

El arte del movimiento en el espacio y el tiempo es nombrado como baile, danza, ballet. Una vez dicho esto, veamos cómo podemos utilizar sus variantes para diferenciar distintos campos de este arte.

Baile: Llamamos *baile* a un evento social, no espectacular, donde los participantes realizan movimientos corporales que involucran piernas, brazos, torso, cabeza, pies, manos; siguiendo una rítmica dada por una música *bailable*. El baile es en general libre en cuanto a secuencia de movimientos por parte de los participantes. El propósito de estos eventos es la diversión, el esparcimiento y la socialización dentro de un marco que puede ser estético pero sin rigurosidad.

Con otro sentido, solemos denominar *bailarín-bailarina* a personas que bailan en un marco estético, espectacular y profesional.

Danza: Llamamos *danza* al arte del movimiento corporal mediante una rítmica determinada que sigue patrones estéticos específicos. La danza requiere estudio, práctica y ensayo. La danza tiene un carácter espectacular.

Diversas culturas contienen sus propias danzas que las identifican. Sus propósitos pueden ser estéticos, reproductivos, religiosos, etc.

La denominación *danzarín-danzarina* se la utiliza como sinónimo de *bailarín-bailarina*.

Ballet: Se denomina *ballet* a la variante clásica o académica de la danza. Esta variante tiene su propia técnica. También se denomina *ballet* a las músicas compuestas con el propósito de ser interpretadas y representadas por medio de la danza clásica.

También se denomina *ballet* a una compañía de danza identificada por un rasgo cultural, regional, de pertenencia: por ejemplo El ballet folklórico, chino, del teatro Colón, de Juan Carlos Copes, etc.

Coreografía

Literalmente la palabra coreografía significa *escritura de la danza*. Existen distintos sistemas de notación para danza, pero no existe uno aceptado en forma universal, como si lo es nuestro pentagrama (por lo menos en occidente).

En general cada coreógrafo (equivalente a la combinación de compositor y director de danza) tiene su método personal de registro (algo así como variantes de grafías analógicas). Podemos entonces más ajustadamente, definir a la coreografía como el arte de crear estructuras *a priori* en la que articulan movimientos de uno o varios bailarines (intérpretes). Los ejes compositivos de la coreografía son el movimiento, el espacio y el tiempo. Los distintos elementos (movimientos corporales, disposiciones y recorridos espaciales, definiciones y variaciones temporales), más características específicas de una danza (disposición corporal) se utilizan para elaborar una coreografía, y a partir de ellos pueden inventarse nuevos movimientos para crear nuevas coreografías.

Tradicionalmente los intérpretes de este arte son los llamados *bailarines* o *danzarines*, que representan mediante sus cuerpos a una determinada composición coreográfica. Pero el concepto puede ir más allá, y una *coreografía* también puede ser utilizada en situaciones especiales, como en la cinematografía, el teatro, performances, presentaciones gimnásticas, espectáculos musicales, etc.

Musicalizar la danza

Estas definiciones seguramente son bien aceptadas por gente del ámbito de la danza. A nosotros, los músicos, nos pueden servir como punto de partida, pero aún falta aclarar algunas cuestiones para que nuestra intervención se adecue a las necesidades de este arte. En principio diremos que cuando se habla de movimiento, se refiere tanto a las acciones de movimiento corporal respecto al eje del mismo como a la traslación del cuerpo en el espacio escénico. Es decir, bailan los pies, el torso, las manos, los ojos; situando el cuerpo en un único lugar o trasladándolo.

La clave de la danza pasa por definir estas acciones, en principio en forma independiente del tiempo.

El trabajo del coreógrafo comienza con la elección de movimientos para luego asignarle una rítmica a los mismos.

Tal vez sea oportuno aclarar que la danza no necesita de la música obligadamente. La danza puede proponer su propio ritmo independiente o puede tomar al ritmo musical como punto de referencia para coordinar con éste su propio ritmo.

Por esta razón, una misma coreografía se puede adaptar a distintas músicas. Pero, si la realización coreográfica toma como referencia a una determinada música, entonces debemos saber que el coreógrafo realizará un análisis formal previo de dicha música. En este análisis contará compases, definirá partes, atenderá a los acentos, pies, subdivisiones, frases. Finalmente podrá hacer coincidir, contrastar, contrapuntear o contradecir libremente movimientos en el tiempo respecto a la música de referencia.

Si trabajamos con un coreógrafo, debemos escuchar sus requerimientos *a priori* respecto a la necesidad de contar con un material musical que ofrezca diversas posibilidades, o bien proponer nosotros ciertos rasgos musicales, basándonos en una propuesta coreográfica determinada, mediante la búsqueda de analogías temporales, etc.

Es importante concientizarnos (y no desesperarnos, y menos alardear por esto) en que somos nosotros, los músicos, los que manejamos con mayor precisión el tiempo. Ningún arte temporal se nos aproxima en este ítem. Nosotros contamos con un montón de recursos del lenguaje para precisar eventos rítmicos tales como el tempo, el metro, el pie, la armadura de compas, las distintas figuras y silencios, el puntillo, la ligadura, el calderón, el rubato, etc. Las otras artes temporales recorren la línea temporal jalonándola en segundos o a lo sumo en pulsos, acentos, aceleraciones...

En general, bailarines y coreógrafos están acostumbrados a trabajar con música grabada y por lo tanto previsible. La posibilidad de bailar con música en vivo los saca de sus lugares de confort. Pero, si aceptan el reto o tienen la inquietud de bailar con música en vivo, entonces se pueden abrir valiosas posibilidades de juego temporal mediante interacciones entre ambos lenguajes.

Artes visuales

Figura 2.4. Pintura contemporánea.



Nota. Reproducido de *Guernica*, Picasso P., París (1937). Pintura al óleo sobre lienzo. Madrid: Museo Reina Sofía.

Definición

Las artes visuales o plásticas son expresiones a ser apreciadas mediante el sentido de la vista. Ambas denominaciones, artes plásticas y visuales, refieren la primera a las características del material utilizado para la composición de obras, y la segunda a la percepción que se pone en juego en ellas.

Su campo se ramifica en diversas disciplinas: pintura, dibujo, cerámica, escultura, grabado, etc.

Artes visuales y música

Podemos decir que las artes plásticas o visuales son dentro del arte, el opuesto a la música. La música *pura* es ciega, los objetos plásticos son mudos. La música habita el tiempo y prescinde del espacio. La plástica habita el espacio y prescinde del tiempo.

En principio, esta oposición nos desalienta a relacionar plástica y música, pero los opuestos se pueden complementar.

La música ha utilizado a la plástica para ilustrar sus productos: afiches de concierto con dibujos y fuentes caligráficas de estilo, tapas de discos de vinilo con pinturas y dibujos alusivos al contenido de los mismos, etc.

Pero nuestro tema aquí es ponernos en función, en este caso, de las artes plásticas. Y ellas se temporalizan cuando pasan a habitar la Sala de Exposición y también el posible espectáculo consistente en la exposición de proceso de producción plástica (por ejemplo: un pintor realizando su obra en vivo mientras un intérprete musical ejecuta algún instrumento).

Cabe entonces pensar en la posibilidad de aportar al evento, una musicalización añadiendo de esta manera un valor estético o incluso referencial respecto a lo que se va a dar a visualizar. Cabe también habitar el tiempo de producción plástica con una música que lo jalone, incluso

mediante una improvisación, que tome gestos del artista plástico (cual la mano creadora danzarina) y los complemente de diversas maneras.

Arquitectura

Figura 2.5. *El barrio de la défence de París.*



Definición

La arquitectura es el arte diseñar y construir hábitats humanos articulando criterios espaciales estéticos y funcionales.

Al presentar las artes míticas, hicimos referencia a que seguramente éstas fueron iniciadas por moradores de las cavernas. Bueno, los primeros arquitectos han sido los responsables de mudarnos de la caverna a la choza.

Podemos considerar que, a distancia equidistante entre la plástica y la arquitectura, podemos ubicar a la *escenografía*. Esta disciplina se define como el retrato de un escenario real o verosímil con la finalidad de ser reconocido por el público como tal. Pero también es un entorno donde el actor hace habitar e interactuar a su construcción de personaje.

Al igual que la plástica, esta disciplina se posiciona como opuesta a la música. Y si bien hay investigaciones y planteos conceptuales que relacionan a ambas desde paralelismos y equivalencias de diseño, nosotros aquí proponemos aproximar la música a la arquitectura desde una mirada fáctica.

Arquitectura con música

La arquitectura hoy es la responsable de los grandes monumentos, edificios, rascacielos, estadios, etc. Y en ocasiones hay aquí un intersticio para musicalizar. Nos referimos al Espectáculo de luz y sonido. Este tipo de espectáculos se suelen montar en obras arquitectónicas históricas

o referentes de ciertas ciudades o países. Por ejemplo en la Argentina se ofrece uno de estos espectáculos en las Ruinas de San Ignacio Miní, en la Provincia de Misiones. Otro ejemplo se dio durante la década del '60 en la Pirámide de Giza en Egipto. Y si nos remontamos unos siglos hacia atrás, podemos llegar a hacer referencia a las fiestas del Palacio de Versalles, a las afueras de París, durante el reinado de Luis XIV entre los siglos XVII y XVIII (en este caso la luz era provista por fuegos artificiales). También suelen ser utilizados en presentaciones inaugurales de eventos deportivos, culturales, artísticos, etc.

Este tipo de espectáculo debe contar con alguna obra arquitectónica o entorno natural imponente, que debe hacer las veces de entorno escenográfico a quien poder iluminar. Y he aquí la clave. La iluminación es dinámica (hasta en nuestra cotidianeidad, junto al sol y la luna), es decir que se modifica en el tiempo jugando con colores, intensidades, claroscuros y movimientos. Y esta dinámica permite asociarse con la dinámica del sonido, justificando así este tipo de espectáculo. Si bien el recurso espectacular fue ideado hace unos pocos siglos, el objeto artístico a iluminar si pertenece a las artes míticas.

Más allá del espectáculo de luz y sonido, la arquitectura brinda una gran variedad de recintos más o menos reverberantes o absorbentes, que visten al sonido y a la música de un entorno espacial que puede prescindir de la iluminación, y por lo tanto de la visión. Es decir que el espacio, mediante la reverberancia y el eco y la localización biaural de la fuente, se puede *escuchar*.

De alguna manera, cuando espacializamos un discurso sonoro, cuando lo ponemos en escena, ya estamos vinculando a dicho discurso con la arquitectura.

La acústica, como todos sabemos, es la parte de la física que estudia al sonido; pero a la vez, también es una creación arquitectónica que atiende a sus necesidades y nos invita vestirla con él.

Teatro

Figura 2.6. *Personajes en escena.*



Primeras definiciones

En principio, lo más evidente es que el teatro es el arte del actor/actriz, desde aquí podemos entender que es un arte de representación. Se dice en el ambiente que para que haya teatro debe haber al menos un actor y un espectador. De hecho, la palabra *teatro* tiene su origen griego y significa *lugar para contemplar*.

Existen también otros elementos más que completan al teatro actual. Por un lado, la dramaturgia, que es la base literaria a ser representada. Y por el otro lado está el director teatral, que aporta la mirada externa en la elaboración de la puesta en escena, interactuando con los actores e imprimiendo su interpretación respecto al texto dramático a representar para lograr así delinear la llamada *puesta en escena*, que es la particular propuesta espectacular de representación, adecuada a un determinado espacio escénico.

El director posee un complejo rol ya que funciona como el arreglador espectacular. También podríamos denominarlo *escenificador* o *diseñador escénico*. Él es el encargado de definir la propuesta estética y el sentido último de la representación. También es el responsable de la representación en sí misma, y también lo es del modo de interpretación de la dramaturgia de base. A su vez, él es el nexo entre los actores y demás participantes de la puesta en escena. Y en definitiva, él es muy importante para nosotros, ya que es la persona con la que debemos tratar para articular nuestro trabajo con el resto de la puesta.

Repensándolo podemos, más ajustadamente, decir que el teatro es el arte del actor, del director y del dramaturgo.

Segundas definiciones

Entonces, el evento teatral necesariamente debe contar con un actor, un director, una dramaturgia, para poder así configurar una propuesta escénica.

Pero el teatro no suele contentarse solo con estos elementos. A éste se le suele sumar el trabajo de los demás teatreros: el escenógrafo, el iluminador, el vestuarista, el maquillador y finalmente –otra vez, muy importante para nosotros- el músico.

Luego, además estarán las necesidades edilicias (arquitectónicas) de espectáculo teatral, el diseño de programa, afiches y demás elementos de difusión, la boletería, los acomodadores...

Es decir, en el espectáculo teatral solemos encontrar diversos roles técnicos, y luego todas las artes integradas al servicio de la representación, pero con distintos y variados niveles jerárquicos.

Terceras definiciones

En este punto podemos entender que un espectáculo de danza, o uno de música, para conformarse como tales, deberán estar contenidos en una puesta escénica. Esta puesta por

supuesto puede ser diseñada por un coreógrafo o director musical con experiencia. Pero cuando se llama a un director teatral para cubrir o complementar esta función, se hace la diferencia. Y esto es así porque en la formación de los directores y demás teatreros, el concepto de puesta es esencial. Mientras que en la formación de los artistas de las otras disciplinas, la puesta en escena, también llamada concierto, muestra, exposición, etc. es accesorio en el mejor de los casos y sino prácticamente nula.

Músicos de teatro

El músico de teatro es una realidad compleja.

En primer lugar porque éste, *a priori*, no es considerado *propio* del ambiente; es algo así como un sujeto externo al ámbito teatral. Se lo valora en tanto y en cuanto pueda enriquecer o embellecer la propuesta escénica. Pero la gran dificultad para la comunicación entre ambos mundos es que la gente de teatro no suele saber nada de música (lo que nosotros, los músicos, entendemos que es *saber* música) y en forma análoga, los músicos tampoco suelen saber nada de teatro.

En segundo lugar, el músico tiene la posibilidad de cobrar (percibir haberes) en forma doble. Por un lado puede cobrar por su participación en la puesta como operador, o intérprete en vivo. Por otro lado puede cobrar por su autoría compositiva. El único que tiene esa posibilidad de cobro, además del músico, es el dramaturgo, si es que está vivo y además cumple la función de director dentro del grupo de producción. Esta condición hace que los grupos de producción duden en llamar a un músico para incluirlos en la propuesta. Pero algunos saben que si la música participa en la puesta con un criterio estético adecuado, pueden hacer una importante diferencia en cuanto a la calidad del producto final.

Referencias

- Capusotto D. y Saborido P. (2008). *Micky Vainilla*. Personaje del programa televisivo *Peter Capusotto y sus videos*. Buenos Aires: Ultrabit.
- Chion M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Picasso P. (1937). *Guernica*. Paris. Pintura al óleo sobre lienzo. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Reinoso D. (2022). *Literatura argentina*. Fotografía personal.
- Reinoso D. (2017). *En concierto*. De Candela Juárez, Agrupación *Atípica Tango*. Fotografía personal. Ciudad de La Plata.
- Reinoso D. (2017). *Bailarines en escena*. De Fabiana Quattrini, Espectáculo *La magia dance*. Fotografía personal. Ciudad de La Plata.
- Reinoso D. (2009). *El barrio de la Défence de París*. Fotografía personal.
- Reinoso D. (2008). *Personajes en escena*. De Febe Chaves, Obra teatral *Des(h)echos*. Fotografía personal. Ciudad de La Plata.

CAPÍTULO 3

Las artes nuevas

Denominaremos *artes nuevas* a aquellas disciplinas ideadas a partir de invenciones tecnológicas y cuyo origen conocemos.

Estas son la fotografía, el cine, la electroacústica y la multimedia.

Fotografía

Figura 3.1. Arte fotográfico.



Nota. Reproducido de *Atomicus Dalí*, de Halsman P. (1948). *Fotografía artística*, Nueva York.

Definición

La fotografía es la técnica de obtención de imágenes visuales grabadas en un soporte debido a la acción de la luz.

La palabra *fotografía* significa *escritura de la luz*.

El primer registro fotográfico permanente lo consiguió el francés Joseph Niépce, en 1826, mediante un procedimiento denominado *heliograbado*. A partir de ese momento se inicia una evolución tecnológica hasta llegar a la actualidad con la fotografía digital.

Artísticamente, la fotografía es una variante tecnológica de las artes visuales. Tiene obviamente criterios que comparte con la pintura y el dibujo (encuadre, angulación, iluminación, etc.). De hecho, la podemos entender como una variante del procedimiento del grabado.

La fotografía puede ser entonces una propuesta artística, pero también puede ser un soporte tecnológico expositivo de las artes visuales (Por ejemplo, fotos de pinturas, esculturas, etc.).

La fotografía puede estar contenida en un soporte como el papel, en película (diapositiva) o en archivo digital.

Fotografía y música

Si la fotografía es parte de las artes visuales, en principio caben las apreciaciones ya realizadas en este capítulo bajo el ítem *Artes visuales y música*.

De todas formas, podemos añadir a lo dicho que las fotos expuestas, por dar un ejemplo, en forma secuencial pueden ilustrar un relato temporal entrecortado al cual nosotros le podemos otorgar continuidad añadiéndole sonido y por supuesto música.

Cine

Figura 3.2. *Personajes en función cinematográfica.*



*Nota. Reproducido de El secreto de sus ojos, de Campanella J. J. (2009).
Fotograma de la película. Argentina-España: Haddock Films y otros.*

Primeras definiciones

Para nosotros puede sernos útil, en principio, entenderlo como *el arte de la mirada*. Es decir, el cine nos cuenta un relato desde una mirada particular, una mirada obtenida a través de una cámara. Una mirada que comienza siendo registrada en cada plano y que luego se construye mediante el montaje de éstos hasta llegar al objeto final: la película.

El arte de la mirada es una manera amigable de definir al cine pero también es intencionalmente reduccionista. Más ajustadamente podríamos decir que es *el arte de la mirada que escucha, o el arte de la escucha que mira*.

Cuando usualmente se lo define al cine, se evoca el comienzo de su historia, que ya es muy lejano y poco referencial para comprender lo que es hoy esta disciplina. Y si nos ponemos etimológicos, peor aún.

Igualmente tomaremos brevemente este camino para luego reflexionar cuán lejos está su definición tradicional de su estado actual de situación.

Así como la palabra música deviene de un concepto griego que significa *el arte de las musas*, lo cual no describe específicamente nada respecto a nuestro arte; a la palabra cine le pasa algo similar. Cine es la abreviatura de *cinematografía*, que significa algo así como *escritura del movimiento o escritura de la imagen en movimiento*.

Esta definición refiere a la invención tecnológica de los hermanos Lumière, el *cinematógrafo* del año 1895. Este artefacto proyectaba en forma secuencial, fotos sobre una pantalla a una velocidad suficiente para que el ojo humano percibiera el movimiento de los sujetos y objetos animados registrados mediante una secuencia fotográfica en un período de tiempo.

Ese cine era mudo. Faltaban más de dos décadas para que se inventara la tecnología para sincronizarlo con el sonido.

Hoy el cine, que hace ya muchas décadas que es sonoro, sigue siendo el exponente más importante de un conjunto de productos denominado *Audiovisual*. El audiovisual, como su nombre lo indica, es la denominación de un tipo de percepción compuesta por el sonido y la visión. Refiere a diversas expresiones registradas en un soporte que integra información espacio-temporal visual y sonora.

El conjunto audiovisual está constituido por una innumerable lista de productos y subproductos a saber: cine, televisión, videoclip, películas de ficción, documentales, reality shows, videodanza, videoarte, etc. etc. etc.

El video digital ha permitido dar un salto tecnológico en cuanto a posibilidades de elaboración que cruelmente deja a la invención de los Lumière en un pasado remoto.

Unos cuantos cineastas, hasta hoy, siguen repitiendo que el cine puede prescindir del sonido y por supuesto que de la música. Suelen justificarse en ese origen remoto donde el audiovisual no era posible básicamente porque aún no se había inventado el recurso tecnológico. Y esto se ve reflejado incluso en los planes de estudio, donde a pesar de estar éstos rotulados como *estudios audiovisuales*, la verdad es que al sonido se lo aborda como un accesorio y no como la mitad de asunto.

Pero la realidad es contundente. Basta con anular el volumen del televisor cuando se está viendo una película para darse cuenta la importancia que posee *nuestro* sonido.

Segundas definiciones

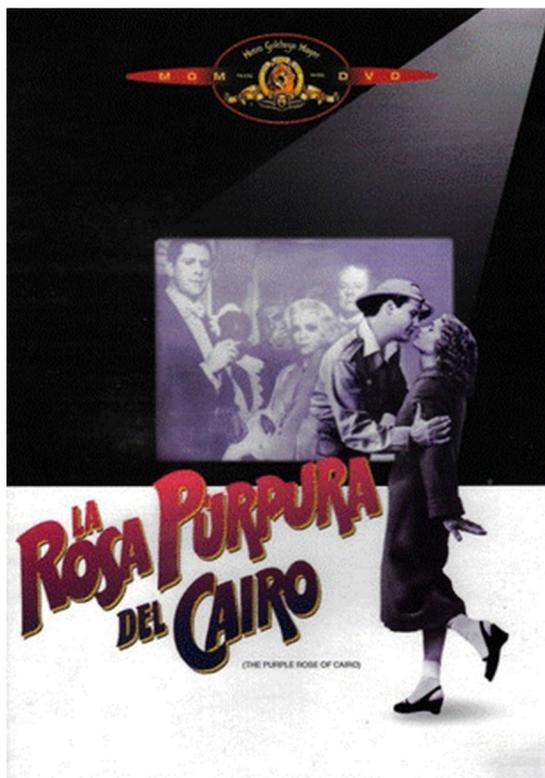
Si el *videoclip* es un producto de música ilustrada articulado mediante lenguaje audiovisual, y el *videodanza* es un producto de danza y música articulado mediante lenguaje audiovisual, y el *videoarte* es un producto de elementos plásticos y sonido diverso articulado mediante lenguaje

audiovisual, el *videojuego* es un producto interactivo lúdico articulado mediante lenguaje audiovisual; entonces el cine de ficción es un *videoteatro*...y el documental un *videodocumento*.

El lenguaje audiovisual es una sintaxis constituida por el diseño de montaje de imágenes cinéticas que se articulan sincrónicamente con el diseño sonoro mediante diversos elementos y criterios que lo constituyen como una unidad discursiva. Dentro de esas imágenes cinéticas, anidan acciones de personajes varios (actores y actrices, bailarines, músicos, gentes diversas, animales, fenómenos naturales, dibujos, etc.). Dentro de esas acciones, anidan guiones; y dentro de esos guiones anidan intenciones. Nosotros debemos entender todo este sistema de discursos anidados para poder entramar nuestro trabajo en forma coherente.

Respecto a nuestra propuesta de ver al cine de ficción como videoteatro, podemos tomar como referencia al ejemplo liminar de la Película *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen, donde, dentro de la película, vemos a un personaje salir de la pantalla de una sala de cine para pasar a vivir la realidad ficcional de los personajes-espectadores de una película: cine de ficción dentro del cine de ficción, análogo al *teatro dentro del teatro*¹, pero con un puente desde una ficción a la realidad de otra ficción.

Figura 3.3. *Cine dentro del cine.*



Nota. Reproducido de La rosa púrpura del Cairo, de Allen W. (1985). Afiche de la película, EE.UU.: OrionPictures.

¹El *teatro dentro del teatro* es un recurso teatral donde una representación teatral anida dentro de otra representación teatral. Tal vez, el ejemplo más famoso sea el que ocurre en *Hamlet*, la obra de William Shakespeare, donde el protagonista produce una obra donde muestra a su madre y su tío, asesinos de su padre, cómo fue que lo ejecutaron.

Otro ejemplo liminar, más contundente aún es la obra de cine-teatro *Cegada de amor* de la compañía española de teatro La Cubana. Al asistir a la obra, el espectador se encuentra con que en el comienzo de la misma se proyecta una película donde el papel protagónico está a cargo de una actriz, que en la historia hace el papel de una actriz que está filmando una película. Al cabo de unos cuantos minutos una espectadora, una persona sentada cerca nuestro dentro de la sala, es convocada por los personajes de la película a ingresar dentro de la pantalla de cine. A partir de ahí los personajes salen y entran a la pantalla logrando un efecto soberbio de pasaje entre existencia cinematográfica a existencia teatral. Tal vez ésta es la más cabal demostración de que el cine de ficción y el teatro, aunque no son siameses, son hermanos y hasta mellizos.

Figura 3.4. *Cine dentro del teatro*¹



*Nota. Reproducido de Cegada de amor, de Milán Jordi y otros (1994).
Fotografía del espectáculo teatral-cinematográfico. Barcelona: Compañía teatral La Cubana.*

Música de cine

La musicalización del cine, que tuvo sus comienzos junto el nacimiento de éste pero con la mera función de enmascarar los tremendos ruidos que hacían los proyectores de comienzo del siglo XX, hoy es una disciplina que se ha desarrollado vertiginosamente en función de la industria cinematográfica, que ha requerido de sus servicios durante ya más de noventa años, mediante compositores especializados, grandes orquestas y medios tecnológicos pertenecientes a los estudios cinematográficos en todo el mundo.

La gigantesca producción cinematográfica, que comenzó a hacerse sonora en la década de 1920, ha generado una gran batería de criterios de musicalización que exceden a la pantalla grande, siendo factible también de ser aplicada eficazmente en función del resto de las artes.

¹Obsérvese el detalle de la mano, gigantesca y real, sobre el escenario del personaje desfallecido que aparece en la pantalla.

Electroacústica

Figura 3.5

Otro concierto



Orígenes

Los comienzos de la música electroacústica fueron la música concreta y la música electrónica, ambas aparecidas en Francia y Alemania respectivamente¹, luego de la segunda guerra mundial. Más allá de los procedimientos compositivos, sus producciones se montaban en cinta magneto-fónica con criterios de montaje análogos al montaje cinematográfico.

Es fácil encontrar la analogía de la invención del cinematógrafo (1895) como herramienta para hacer arte cinematográfico, y del grabador (1857) como herramienta para hacer arte sonoro (aunque hoy utilicemos esta denominación para referirnos a una rama de la electroacústica).

La gran diferencia entre uno y otro es que mientras el cine tardó muy poco en concebir a su dispositivo como recurso para producir un nuevo arte, la electroacústica se tomó noventa años para concebir al dispositivo de base como un instrumento artístico-musical y no como un mero registrador y reproductor sonoro.

La música electroacústica es un arte sonoro concebido para ser reproducido mediante parlantes. Pero desde hace décadas existe un subgénero llamado *Música mixta* que combina

¹Ambas se iniciaron dentro del ámbito de la radio. En París fue en la *Radiodiffusion Française* (RDF), fundada en 1945. En Colonia fue en la *Westdeutscher Rundfunk* (WDR), fundada en 1951.

ejecuciones a cargo de intérpretes de instrumentos musicales convencionales en vivo, en combinación con la reproducción en tiempo diferido de sonidos electroacústicos mediante parlantes. Esto último ha logrado un importante punto de encuentro entre una y otra música.

Cinematógrafo y Cine vs. Grabador y Electroacústica

Del lado de la visión:

Hay un posicionamiento dentro del ámbito del cine, que concibe al cine, al audiovisual como a todo producto registrado por una cámara cinematográfica. Desde este posicionamiento, tanto una película de Fellini, como un documental de la *National Geographic*, como el registro de un cumpleaños registrado por algún familiar, o una propaganda para televisión, etc., etc.; todos ellos son un tipo de audiovisual. Audiovisual como género, como identidad de producto. Y esto coincide con entender al nacimiento del cine como producto de la invención del cinematógrafo.

Y del lado del sonido:

Cuando se inventó el grabador, se lo promocionó en principio como un sustituto de la escritura. Luego se descubrió que al poder registrar música con dicho invento, se podía hacer de este recurso una industria. Tuvieron que pasar nueve décadas para que Pierre Schaeffer (1988) redefiniera al grabador de audio como un medio artístico y no como un recurso de registro. Schaeffer planteaba (mediante su propuesta musical de vanguardia llamada *Música Concreta*, devenida luego en *Electroacústica*) que el grabador podía ser concebido como un instrumento musical cuyo timbre era *el absoluto sonoro*, es decir todo lo que éste podía grabar y luego reproducir.

Mientras todo lo que produce la cámara cinematográfica es *cine* o *audiovisual*, el grabador produce diversos registros de discursos verbales, de discursos musicales, de sonidos referenciales, de ambientes sonoros... y también música electroacústica.

Marco de referencia

La música electroacústica es una música que se cultiva en ámbitos académicos y no tiene una gran difusión. Abordarla requiere una cierta especialización. La mayor parte de los músicos son incapaces de desentrañar su método, su estructura. La gran mayoría de su producción tiene la particularidad de carecer de intérprete y por ende de partitura.

Con todos estos datos, podríamos hasta preguntarnos si la música electroacústica es música o es otra cosa.

En su composición se parte de diseñar, generar, editar y procesar sonidos. Luego éstos son dispuestos en el tiempo y el espacio según criterios que se asemejan más al cine que a otra cosa.

Además de proponer una escucha estética sobre ella, juega con ocultar el origen de las fuentes y es capaz de conllevar cierta semanticidad en su discurso.

A esta altura de la exposición, podemos pensarla más bien como *cine para los oídos* (Siabatto, 2018).

Musicalizar la electroacústica

Para este caso proponemos reformular el concepto de musicalización. Aquí estamos proponiendo musicalizar la electroacústica en el sentido de *definirla como música* en función de nuestras necesidades de utilizarla como música incidental.

Y es que ella tiene la particularidad de disolverse en la banda de sonido de una película por utilizar recursos análogos en su construcción.

En la banda de sonido de una película contamos con cadenas del habla, de ambiente, de Foley (referenciales), música vocal e instrumental y otros que no pertenecen a ninguna de estas cadenas y que suelen ser llamados *efectos de sonido* (¿electroacústica?).

En tanto y en cuanto se utilice un exhaustivo criterio estético en el montaje sonoro de una película, nos arriesgamos a decir que se está haciendo música electroacústica con él. Un ejemplo de esto que decimos lo podemos encontrar en la película *Babel* (González Iñárritu, 2006).

Multimedia

Definiciones

La palabra multimedia apareció en la década del '90 en ámbitos informáticos, gracias a los sistemas operativos GUI (interfaz gráfica de usuario) de las insipientes computadoras personales. Estos sistemas permitían amigablemente que las distintas disciplinas artísticas comenzaran a convivir en un mismo entorno *multimedial* a todo color y sonido¹.

De todas formas ya ha pasado mucho tiempo de eso, y luego la palabra y el concepto multimedia comenzó a utilizarse como sinónimo de novedoso.

Para nosotros serán útiles estos dos posibles tipos de definiciones: Multimedia como entorno interactivo y Multimedia como integración de lenguajes artísticos.

¹Si bien el primer GUI lo implementó la compañía Xerox, luego fue Apple el que lo desarrolló –OS-, y luego Microsoft - Windows; y este último es el que popularmente nos llegó a nosotros.

Multimedia como entorno interactivo

El entorno multimedial interactivo es aquella representación audiovisual que propone al usuario ser el protagonista de un relato potencial. Este relato comenzará a desplegarse ante las acciones del usuario en rol de inter-actor con dicho entorno.

Este entorno, usualmente virtual, representado por combinación de imágenes y sonidos, es guionado, recorrible y las interacciones que en él se suceden suelen dejar huellas (es decir que tiene memoria). El usuario es representado dentro de estos entornos mediante un *avatar* que puede ser la imagen de un personaje en particular, un brazo, una mano, o simplemente un cursor.

Ejemplos de entornos multimediales los encontramos en los videojuegos pero también en el cajero automático, en los sitios de internet, en los teléfonos celulares, etc.

Figura 3.6. Avatar dentro de un entorno virtual.



Nota. Reproducido de Fortnite, Holmes E. (2017). Fotograma del videojuego. EE.UU.: EpicGames.

Multimedia como integración de lenguajes artísticos

En la actualidad, la mayoría de los espectáculos escénicos utilizan este recurso. La integración de lenguajes artísticos suele centrarse en los lenguajes espectaculares: teatro, danza, música, audiovisual. Es decir que a partir de uno de estos como hegemónico, se integran (y en el peor de los casos se adicionan) otros. Por ejemplo:

- Una obra de teatro donde se proyectan imágenes cinematográficas, o se articula con músicos en vivo.
- Una puesta coreográfica articulada con pequeñas escenas teatralizadas, o con imágenes plásticas o fotográficas superpuestas sobre el fondo del escenario o directamente sobre los bailarines.
- Un concierto de música articulado con videos de distintos tipos o conviviendo con bailarines en vivo.

Música y multimedia

A la multimedia, como integración de lenguajes artísticos, le caben los criterios de musicalización de todas las artes participantes.

Pero la multimedia como entorno interactivo tiene su particularidad. Como ya hemos dado a entender, en este tipo de entornos el usuario o actor-usuario o espectador-usuario debe interactuar en un entorno virtual y para que la experiencia tenga valor debe lograrse una eficaz inmersión.

Esta necesidad de mantener la inmersión de usuario en el entorno virtual interactivo precisa que la musicalización tenga en cuenta el *aquí y ahora* de dicha experiencia. Un entorno de este tipo no es equivalente a una película sino más bien es equivalente a la vida misma, es una vida alternativa, virtual, que necesita de referentes cotidianos y extra-cotidianos coherentes con lo que sucede en el entorno en sí mientras éste se despliega.

Referencias

- Allen W. (1985). *La rosa púrpura del Cairo*. Afiche de la película, EE.UU.: OrionPictures.
- Campanella J. J. (2009). *El secreto de sus ojos*. Fotograma de la película. Argentina-España: Haddock Films y otros.
- González Iñárritu A. (2006). *Babel*. EE.UU. – México – Japón: Central Films y Media Rights Capital.
- Halsman P. (1948). *Atomicus Dalí*. Fotografía artística, Nueva York.
- Holmes E. (2017). *Fortnite*. Fotograma del videojuego. EE.UU.: EpicGames.
- Milán Jordi y otros (1994). *Cegada de amor*. Fotografía del espectáculo teatral-cinematográfico. Barcelona: Compañía teatral La Cubana.
- Reinoso D. (2017). *Otro concierto*. De Monaco Electroacoustique, Dir. Mario Mary. Fotografía personal. Principado de Mónaco: Academia Rainier III.
- Schaeffer P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid:Alianza.
- Siabatto C. P. (2018). *Cine para los oídos. Un análisis del diseño de sonido de la película Babel*. México: http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0797-36912018000200004

SEGUNDA PARTE

Música para teatro

CAPÍTULO 4

Aproximación al entorno teatral

... reunir a un grupo de personas
para que presencien
a otro grupo de personas
haciendo de personas.

Mirko Mescia, *Puntos de oído*

Figura 4.1. *El evento teatral*



El teatro

El teatro es la representación corporal de un relato por parte de actores ante espectadores. El contenido de este relato permitirá que se lo clasifique por su género a representar: tragedia, drama, comedia...

En el capítulo 1 decíamos que en el teatro está constituido principalmente por:

- Dramaturgia
- Puesta en escena
- Espacio teatral
- Director
- Actor
- Público

El evento teatral comienza con la elección del texto dramático a representar, equivalente a la partitura del compositor. En base a esta elección se ideará un versionado de la misma: la puesta en escena.

El director será el encargado de diseñar e implementar la puesta. Para eso dirigirá a los actores en sus creaciones de personajes a desarrollar en cada escena. Accesoriamente, también complementará su trabajo ayudado por asistentes de diversos aspectos que conformarán la puesta: escenógrafos, iluminadores, maquilladores, vestuaristas, músicos, coreógrafos, etc. Todos ellos aportarán sus diseños e implementaciones en cada una de sus respectivas áreas. Todo esto se montará en un espacio teatral adecuado (o al cual habrá que adecuarse) para luego exponer y compartir el producto final ante y con el público destinatario que asistirá a las funciones teatrales.

Entonces recapitulando este comienzo, podemos comenzar considerando al teatro como una textura o entramado de diversas artes en función de la representación de un relato, donde el trabajo del actor es el eje principal.

El director y sus funciones

El director es la figura clave para nuestro trabajo. Él es, primero de todo, el responsable de la puesta en escena de la obra. Con él y a través de él nos vincularemos con el equipo de trabajo.

Bien podemos ver al teatro como el arte del actor. Mediante el actor se despliega el personaje de la obra. Pero ese personaje debe habitar un entorno. Y ese entorno suele ser representado articulando una cierta cantidad de disciplinas artísticas.

Es que el teatro juega a representar la existencia humana, real, imaginaria, absurda, subconsciente... y todas las artes pueden aportar a esto.

El encargado de coordinar todas las tareas, de supervisar la articulación de los distintos lenguajes y de tomar las decisiones finales, durante toda la elaboración del espectáculo, es el director teatral.

Él comenzará su tarea analizando junto a los actores la obra dramática elegida. Entre ellos buscarán acordar un cierto recorrido hacia una búsqueda estética para su representación. Él se hará cargo de velar por todas las tareas posteriores al inicio de las actividades que confluyan con dicho camino a seguir. Delimitará etapas de elaboración hasta el estreno, organizará días, modalidad de ensayos, etc.

Por lo expuesto, se entiende que todos los artistas incidentales (escenógrafos, músicos, iluminadores, etc.) deberán acordar con él sus formas de trabajo e inserción dentro del espectáculo. Él deberá contener a todos los participantes de la puesta, alentándolos y dándoles confianza en sus elaboraciones.

A su vez deberá atender necesidades de todos éstos y servirlos (y servirse) para lograr de ellos su mejor rendimiento.

Relación entre director y actores

La función principal del director es la de elaborar cada escena de la obra junto a los actores. Entre los actores y el director se debe dar un trabajo en colaboración donde los primeros deben idear y desarrollar las escenas a partir de diversas acciones corporales y el segundo debe asistirlos interpeándolos, criticándolos, proponiendo posibles variantes e ideas. Esto debe generar una dinámica de retroalimentación hacia la conformación de la representación, escena tras escena.

El objetivo conjunto es alcanzar a estructurar cada escena en forma orgánica y eficaz. Esta organicidad y eficacia debe lograrse internamente dentro de la misma escena, como externamente en relación las escenas que anteceden y suceden a ésta.

La macro organicidad se comienza a lograr en el montaje final donde el director debe ajustar movimientos y tiempos para obtener así proporciones adecuadas para cada componente del conjunto de la puesta. A este logro se accede, con un poco de oficio y fortuna, luego de unas cuantas funciones posteriores al estreno de la obra.

El director es la máxima autoridad de la puesta, pero también es posible que pueda ser cuestionado por diversas decisiones o actitudes que incomoden al resto de los participantes. Éste debe saber escuchar, ser autocrítico, permitirse adecuarse y poder definir límites entre reclamos de unos y otros.

También existe otra configuración posible en cuanto a organización teatral, sin director responsable. Ésta modalidad se denomina *creación colectiva*. En ella los actores alternan sus tareas con las de dirección, acordando entre ellos y junto a los demás participantes de la puesta el camino a seguir en la elaboración de la misma.

El actor y su técnica

¿No es tremendo que ese cómico, no más que en ficción pura,
en sueño de pasión, pueda subyugar así su alma a su propio antojo,
hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro,
salten lágrimas de sus ojos, altere la angustia su semblante,
se le corte la voz y su naturaleza entera se adapte
en su exterior a su pensamiento?
...¡Y todo por nada!

-William Shakespeare, *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*.

El actor es un intérprete de textos dramáticos. Podríamos decir que tiene cierta analogía con el intérprete musical, solo que al actor se le permite dar una interpretación mucho más libre respecto al texto de referencia. Podríamos decir mejor que es análogo a una síntesis entre intérprete y arreglador musical.

La tarea del actor es estudiar y analizar la obra dramática a representar, luego acordar una búsqueda estética con sus compañeros actores (partenaires) y director. A partir de ahí memorizará la letra y luego comenzará a abordar la construcción de su personaje. A través de los ensayos este personaje se irá conformando en relación a los otros y al entorno escénico.

El actor resuelve escenas, no obras. Estas escenas, como pequeñas piezas, luego se montarán en un hilo temporal a cargo del director. Pero el actor no debe hacerse cargo de eso. Él debe hacer que su personaje habite y experimente cada escena como si fuera única. Actuar en la obra es algo así como interpretar un repertorio de piezas, (para él, de escenas). Dijimos que el personaje es una construcción. Esta construcción se realiza mediante diversas técnicas de actuación. Técnicas que requieren entrenamiento, concentración, conocimiento, introspección, inventiva, memoria, etc.

El actor, al interpretar su personaje, dotará a éste de una rítmica, de diversas intensidades vocales y gestuales que pueden resultar claves para nuestro trabajo. Es importante poder contemplarlo y analizar su trabajo desde diversos criterios. Hay todo un manejo temporal con el cual podemos comulgar con él.

El fragmento de *Hamlet* citado al comienzo de este ítem, refiere a lo que nos suele sorprender de los actores. Dentro de esta obra de Shakespeare (a la cual ya hemos hecho referencia), el protagonista dirige una pieza de teatro dentro de la historia y reflexiona acerca del arte del actor.

Cuando vemos actuar a actores y actrices, nos sorprende el control que ellos tienen sobre su cuerpo y mente. No sentimos que nos están mintiendo, sino que habitan un estado de ensoñación, a veces con tal intensidad... y llegamos a olvidar que son solo personas haciendo de otras personas.

El público

Hoy y aquí, en Argentina, el teatro es un lugar de culto. No es un espectáculo industrializado, aunque sí existe un teatro comercial regido desde la Ciudad de Buenos Aires, vinculado con la industria de los medios de comunicación y entretenimiento local. Más allá del teatro comercial porteño, en todas las grandes ciudades y hasta en muchos pequeños pueblos hay actividad teatral: profesional, alternativo, artesanal, vocacional...

El público de teatro no es masivo. Hay gente que es habitué de concurrir al teatro, aunque también hay otra que aparece *de tanto en tanto*.

El público de teatro disfruta de presenciar al actor haciendo su trabajo en vivo. Asiste gustoso al ritual de la función teatral sabiendo que de alguna manera será también partícipe del evento y no solo un contemplador distante.

Los actores a su vez y en diversos momentos, pueden tener o no en cuenta al público. A través de sus personajes, pueden ignorar su existencia, o convertirlos en personajes circunstanciales; pueden acercarse a ellos, caminar entre ellos, a veces asustarlos, intimidarlos, hacerlos cómplices...

El público de teatro...

Se sienta, se para, bosteza, estornuda, resopla, tose, hace crujir su cuello sus dedos...

Busca desenvolver un caramelo, introducirlo en la boca, masticarlo y, por fin, guardar el papelito; todo con una lentitud dramática...

Reír. Llorar. Asustarse. Maravillarse. Gritar. Protestar. Besarse. Rasgarse.

Dormir...

Abanicarse con el programa, y con más cosas.

Avisar al personaje de un peligro o decirle qué hacer...

Llegar tarde.

Irse temprano.

Aplaudir. Silbar. Y...

¿qué más?

(Mescia, 2014, p. 31-32)

Y todo eso lo escuchan los demás asistentes a la función, incluidos los actores. Esta situación propicia el diálogo, la interacción, la retroalimentación entre público y espectáculo.

Es interesante, a través de las funciones, como aparecen diversas conductas colectivas en el público. Aunque la obra es siempre la misma, a veces todos los que asisten a la función ríen a carcajadas, y otras veces ríen en forma reprimida. A veces generan un clima sepulcral, y a veces se están chistando entre ellos reclamándose silencio.

El público de teatro es sin duda, parte del espectáculo.

Los diversos procesos preparatorios de la puesta teatral

Básicamente, el desarrollo de una representación teatral cuenta con distintos procesos de preparación.

En el teatro comercial, estos procesos se suelen plantear en forma secuencial, mientras que en el teatro alternativo, artesanal, *under*, los procesos de preparación suelen solaparse, alternarse o incluso superponerse.

Es importante entenderlos para poder ubicarnos dentro del engranaje productivo en forma adecuada.

Hay un proceso que podemos llamar de *proyecto*. En él una o varias personas se proponen representar una obra teatral. Luego de elegir una determinada obra, se comienza a investigar antecedentes de distintos tipos acerca de ella (referencias históricas, puestas anteriores, referencias acerca del autor). En base a todo esto se propone una cierta búsqueda estética a transitar en la preparación de la obra. Luego se comienza a pensar en la factibilidad de ponerla en escena. Finalmente comienzan a atenderse las diversas necesidades para estos: casting de actores, lugar de ensayo, asistentes artísticos, colaboradores.

Hay otro proceso, que es la llamada *puesta en escena*. En él los actores y el director comienzan a delinear diversas escenas de la obra. Esto se puede hacer de distintas maneras: se puede avanzar secuencialmente desde la primera hasta la última escena, o se puede abordar primero las escenas estructuralmente clave y luego abordar al resto en función de éstas. A medida que las escenas son abordadas, los actores construirán sus personajes en base a diversas técnicas de actuación.

Finalmente hay otro proceso, que podríamos llamar *de cierre*, que es la de elaboración y luego integración de los distintos elementos artísticos incidentales en el montaje final de todos los componentes de la puesta. Nos referimos los diseños de música, escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje, publicidad... Este proceso culmina con el estreno de la puesta teatral.

Nosotros, los músicos, mientras más temprano participemos de estos procesos, mejor (en los primeros dos como observadores, recabando información que nos pueda ser útil para luego comenzar con nuestras tareas durante el último proceso descrito).

Hay un último proceso post-estreno, que podríamos llamar *de ajuste*. En él se suelen realizar correcciones de la puesta en base a la dinámica de representación ante el público percibida por los distintos integrantes de la propuesta.

Hay un teatro, llamado *teatro de actor*, donde la dramaturgia puede incluso surgir de la exploración de los actores junto al director a partir de improvisaciones. Es un proceso mucho más artesanal, con una carga de incertidumbre respecto al recorrido de elaboración posible hasta llegar a un resultado final. Participar en una experiencia de este tipo, puede llegar a implicar que los músicos trabajen a la par durante el trayecto creativo, incluso compartiendo escenas y actuando.

Insistimos que no tiene por qué haber secuencialidad entre estos procesos. Es decir, se puede ir de uno a otro proceso según el recorrido de trabajo que proponga el director en base a necesidades creativas.

El productor teatral

Sólo para diferenciar el rol, brevemente no referiremos al productor teatral.

Él es el responsable de convocar, gestionar y articular los distintos recursos humanos y materiales necesarios para producir una obra de teatro.

El productor es el que nos va a contactar para integrarnos al equipo de realización. Al igual que las otras identidades ya referenciadas, es un rol. El productor a su vez puede ser el mismo director, actor, etc.

La remuneración del músico de teatro

La remuneración por nuestro trabajo es siempre un tema sensible. Lo mejor es definirlo al comienzo del proceso, aunque luego pueda haber reconsideraciones durante el desarrollo del mismo.

Los músicos de teatro podemos ser remunerados como autores de música original, como diseñadores de musicalización, como operadores técnicos o como intérpretes en vivo. La remuneración como autores puede ser mediante una suma fija acordada por nuestra obra, y/o por el registro de la misma en Argentores (Asociación Argentina de Actores).

Argentores se encarga de recaudar en cada función hasta un 5% de la recaudación por música original. Esta suma luego es depositada a la cuenta del compositor registrado.

El resto de nuestras tareas posibles (diseño, operación e interpretación) deben remunerarse en base a un acuerdo con el grupo de producción, mediante un porcentaje de la recaudación por función (también llamada *borderó*, *borderreau*, *bordereaux*).

Es importante tomar conciencia que pros y contras tiene el hacerse cargo tanto de la operación técnica como de la interpretación en vivo.

Las obras de teatro se exponen durante una cantidad de tiempo que suele estar en función del éxito que ellas tengan.

Éxito aquí significa capacidad de convocatoria de público. Y esto se logra por calidad de la propuesta, pero también por difusión, por obtención de premios mediante acceso a certámenes o mediante contratos con organismos diversos. El éxito genera a su vez prestigio, contactos, acceso a giras, notas de prensa, entrevistas radiales y televisivas, etc.

Por todo esto, involucrarse para con la puesta, tomando el compromiso de asistir a sus funciones como operadores o intérpretes, nos puede dar acceso a todo esto aquí señalado. Por otro lado, se aprende de teatro haciendo teatro, y comprometerse con estas funciones es parte de dicho aprendizaje.

Recapitulando

El ambiente teatral cuenta con una tradición respecto al funcionamiento del conjunto de participantes, cada uno en su rol, dentro del gran engranaje que constituye la representación escénica.

Es como un barco que necesita de marineros, maquinistas, diversos técnicos a bordo, mozos, capitán, oficiales, etc., todos trabajando, y cada uno en su puesto, para guiar la nave hacia un puerto, no digamos seguro, pero si posible.

Nosotros debemos descubrir cómo trabajar en nuestro puesto para aportar eficazmente a la evolución de este viaje y también para potenciar el trabajo de los otros.

Referencias

Mescia M. (2014). *Puntos de oído*. Buenos Aires: Corregidor

Reinoso D. (2021). *El evento teatral*. De *La rapiña*, puesta teatral dirigida por Hernán Godoy

Fotografía personal. Ciudad de La Plata.

CAPÍTULO 5

Recursos conceptuales para la musicalización

Figura 5.1. Hamlet y sus conflictos¹



Nota. Reproducido de Hamlet, de Zeffirelli M. (1990). Fotograma de la película. EE.UU.-U.K.-Francia: IconProductions y otros.

Recursos de indagación

Necesitamos conocer en profundidad la obra teatral a musicalizar. Este conocimiento debe abarcar distintos niveles de análisis para luego así poder realizar una síntesis de nuestra propuesta mediante un diagnóstico de obra que nos permita plantear una hipótesis de trabajo a desarrollar coherente con la misma.

Planteamos aquí algunos recursos de indagación para abordar diversos aspectos de la obra teatral:

- a- Estructura dramática: Análisis del texto literario original (más una referencia a un posterior análisis diferencial de posible adaptación).

¹“Ser o no ser...” son las primeras palabras del famoso monólogo de Hamlet (aquí encarnado por el actor norteamericano Mel Gibson), perteneciente a la tragedia de William Shakespeare (Acto III, escena 1). El protagonista expone los conflictos internos que lo atormentan, luego de haber salido al encuentro del fantasma de su padre y antes de ejecutar acciones resolutorias de los mismos.

- b- Estructura escénica: Análisis literario y espectacular.
- c- Síntesis estructural: Conclusión de la propuesta de representación.

Estos trabajos de análisis deberían ser comunes a todos los participantes del espectáculo ya que mediante ellos se puede acceder a la comprensión de la interpretación que el director desea hacer respecto a la obra elegida. Pero esto no necesariamente se va a hacer siempre de un mismo modo.

Estos análisis nos permitirán comenzar a trabajar desde un lugar de coherencia y equilibrio discursivo, y a su vez nos van a permitir compartir conocimientos y comunicarnos adecuadamente con el resto de los participantes de la propuesta.

Estructura dramática

Un relato se construye mediante una serie de elementos que cumplen distintas funciones estructurales. Al conjunto de estos elementos los llamamos *Estructura Dramática*¹. Luego, este relato podrá ser representado de diversas formas tales como una puesta teatral, un audiovisual, una representación sonora, una narración oral, una historieta, etc. Pero dentro de él siempre subyacerá esta estructura que tiene mucho que ver con su grado de legibilidad.

Un relato clásicamente se estructura en tres partes, que se suelen denominar *actos*. Cada acto contendrá ciertos elementos que lo identificarán, más la característica de progresar dentro de una continuidad temporal y espacial. Por esto último, los actos se articularán entre sí mediante la discontinuidad de tiempo y espacio entre uno y otro.

Acto I

Lo primero que se presentará en este acto serán las *circunstancias dadas*, luego se harán presentes los *personajes* que llevarán adelante el relato, luego se presentará el *conflicto motriz* y el acto se cerrará presentando el *primer punto de giro*.

- **Circunstancias dadas:** Son todos los elementos que anteceden al relato, las historias previas de los personajes que intervendrán, hasta lo que venía sucediendo precisamente antes de que comenzara el relato en cuestión.

¹ La estructura dramática es el ordenamiento de una serie de acontecimientos que van a conducir a la resolución de un conflicto estructurante llamado *motriz*. Los conceptos aquí expuestos tienen como antecedente más remoto a la obra literaria conceptual y descriptiva denominada *Poética*, del siglo IV a. C. y escrita por Aristóteles (Espinoza-Montini, 1997, p. 89). Esta obra intenta explicar las leyes que gobiernan a las distintas artes.

- **Personajes:** Son las representaciones de personas ficticias que intervendrán dentro del relato. Los hay protagónicos (los que llevan adelante la acción, con los cuales los espectadores deberían identificarse), los antagonicos (que se opondrán a los protagónicos), los principales (que son imprescindibles para que el relato suceda) y los secundarios (que son prescindibles pero su función es la de enriquecer al relato).
- **El conflicto motriz:** Es el elemento que da inicio al relato en cuestión. El relato comienza realmente cuando éste se presenta y termina cuando se resuelve, para bien o para mal. Para comprender e identificar lo que es un conflicto motriz, primero debemos definir que es un conflicto y cuantos tipos de conflictos existen.
- Un conflicto es básicamente un choque de fuerzas. Es el deseo de alguien que encuentra oposición para poder concretar dicho deseo.
- Tipos de conflicto: a) Conflicto entre dos personajes (un personaje desea algo que es incompatible con el deseo de otro personaje), b) Conflicto con el entorno (un personaje desea algo pero una determinada situación de su entorno no le permite concretar su deseo), c) Conflicto consigo mismo (un personaje desea algo pero algo dentro de su humanidad no le permite concretar su deseo).
- Un conflicto motriz puede ser de alguno de estos tres tipos. A veces, un conflicto motriz es expuesto en forma evidente, pero otras veces permanece oculto dentro de la trama del relato.
- **Primer punto de giro:** Es un evento inesperado que cierra al primer acto. Los puntos de giro son eventos que, como su nombre lo indica, cambian el sentido del relato en forma inesperada. Si ellos no estuvieran, el relato se terminaría prácticamente ahí mismo. A su vez son el preámbulo al cierre de los actos (en este caso, el acto 1), habilitando un próximo acto. Luego de su exposición, el relato se articula por discontinuidad temporal y espacial (es decir, se provoca un salto en el tiempo y un cambio de entorno).

Acto II

Tras un salto temporal y espacial, el protagonista emprende sus acciones en búsqueda de concretar su deseo, y de esta forma resolver su conflicto. Deberá sortear una serie de situaciones hasta que llegará a una situación llamada *punto medio* y luego de ahí las acciones se precipitarán hasta dar con el *segundo punto de giro* que cierra el acto.

- **Punto medio:** Es un evento que profundiza la situación de conflicto motriz haciendo que el protagonista tenga que comprometerse decididamente en sus acciones para poder lograr su deseo. Se llama medio precisamente porque se aloja hacia la mitad del relato. A partir de aquí, ya no hay posible vuelta atrás.
- **Segundo punto de giro:** Similar al primero, solo que este nos lleva hacia el tercer acto.

Acto III

Tras un nuevo salto temporal y espacial, accedemos a este último acto que tendrá un *clímax* y finalmente una *resolución* que cerrará la historia, agotando el relato en una *conclusión* sobre el futuro, luego de éste.

- **Clímax:** Es la situación *antesala* a la resolución del conflicto motriz. Suele estar más o menos cargado de incertidumbre respecto a la característica de dicha resolución. Al clímax lo puede anteceder un anti-clímax, donde todo parece que va a salir mal y al final sale bien, o que va a salir bien y al final sale mal.
- **Resolución:** Es la acción o evento que hace que el conflicto motriz se resuelva y desaparezca.
- **Conclusión:** Son unas palabras finales que dejan entrever hacia donde se dirigirá la historia una vez terminado el relato.

En síntesis, el esquema de la estructura dramática sería el siguiente:

Acto I	Acto II	Acto III
Circunstancias dadas. Conflicto motriz.	Punto medio.	Clímax. Conclusión.
Personajes. 1er punto de giro.	2do punto de giro.	Resolución.

La mayoría de las películas que solemos ver contienen todos estos elementos ordenados más o menos de la forma en que aquí los fuimos presentando. De hecho, todos nosotros usualmente reconocemos estos elementos porque son los que nos permiten comprender las historias. Es importante que podamos asimilar este léxico para nombrar cada elemento, poder diferenciarlos unos de otros y comprender que función cumplen dentro de la estructura.

Durante el siglo XX, la estructura dramática fue también campo de experimentación y de vanguardia respecto a la llamada Estructura Dramática Clásica planteada por Aristóteles en su *Poética* (2004). Permítaseme plantear la siguiente analogía para hacer más comprensible este contenido: La Estructura Dramática Clásica es, a las estructuras del relato de las vanguardias del siglo XX, lo que la Tonalidad es a las vanguardias musicales de la música académica contemporánea. El conflicto motriz sería equivalente a la relación *tónica-dominante* del relato, y si no la encontramos, todos sabemos que al auditor promedio se le complica...

Es muy posible que en nuestro trabajo de musicalización nos encontremos con propuestas que quieran poner en crisis a esta estructura. Pero para poder entender estas propuestas es imprescindible tener claro qué función cumplen los elementos de la estructura dramática clásica, para entender así cuán lejos de ésta se sitúan estas particulares propuestas.

La importancia de conocer y reconocer la estructura dramática de un relato para el músico reside en la posibilidad de musicalizarlo en forma coherente respecto a su estructura.

Los teatreros (directores, actores...) suelen adaptar textos dramáticos para adecuarlos a la cantidad de personajes que puede el grupo abordar, para darle un dinamismo o un sentido particular, etc.

Es importante que podamos primero poder analizar el texto original para luego compararlo con la propuesta del grupo de teatro con el que vamos a trabajar y así entender mejor cual es la intención que ellos tienen para con la puesta en escena.

Estructura escénica

Anticipamos aquí que nuestra propuesta de musicalización en principio se basa en atender los elementos de la estructura dramática como los susceptibles de ser musicalizados en primera instancia, y luego a partir de ahí considerar posibles musicalizaciones hacia referencias derivadas de dichos elementos en escenas de transición.

Cada acto está constituido por un número de escenas. Llamaremos escena a una unidad de acción de una obra dramática. Si bien entre una y otra escena hay cierta continuidad temporal, existen diversos recursos para articular una con otra. La más evidente es la entrada y salida de personajes dentro del relato.

Un texto teatral suele asignarle un número a cada escena. Tal vez es importante, al analizar la estructura dramática, rotular cada escena con un título que refiera a la acción principal que en ella sucede. A este procedimiento se lo denomina *escaleta*, en este caso *de escenas*.

Obviamente los distintos elementos de la estructura dramática habitarán escenas clave: la escena donde se presenta el conflicto motriz, la escena del punto medio, la escena del clímax, etc.

El método de análisis que sigue es para aplicar en estas escenas en particular, aunque también se puede aplicar a todas las escenas de la obra.

Así como hay un conflicto motriz de la macro estructura, así hay un conflicto motriz escénico, que puede coincidir o no con el primero.

Así como hay un protagonista de la obra, así hay un protagonista de la escena, que también puede coincidir o no con el primero.

Este protagonista es el que lleva adelante la acción en dicha escena. A él se le planteará un conflicto mayor entre otros menores que deberá resolver favorablemente o no, o dejará abierto sin resolución (acumulándolo como circunstancia dada para una próxima escena). Es posible que el protagonista de la macro-historia sea en varias escenas un personaje principal, secundario o incluso antagonico.

En una escena, el planteo de un conflicto y su resolución es análogo al recurso de tensión dado en una progresión armónica, donde podemos resolver una frase mediante los distintos tipos de cadencias conocidas.

Es importante recordar que los actores se forman para representar solo escenas. Luego el montaje de la totalidad de escenas es indicado por el director. Pero el actor vive en la escena, no en la obra. Es como misma la vida: se vive una mañana, esa tarde, aquella noche, mañana por la tardecita... y así llegamos a fin de año y no nos dimos cuenta.

Existirá una escena literaria y una escena representada o espectacular.

La escena literaria constará de diálogos y monólogos donde se plantearán conflictos pequeños, medianos y grandes. Por ejemplo:

- Necesito la lapicera y no la encuentro.
- Tengo que estar a las 8 en la estación de tren y no sé si voy a poder llegar a tiempo.
- Estoy muy enamorado de vos y no encuentro la manera de hacer para que te enamores de mí.

A cada uno de estos conflictos, planteados dentro de la escena literaria, hay que poder individualizarlos, segmentando el texto entre su planteo y su resolución.

Una vez hecho esto, hay que observar que proponen los actores en sus representaciones. Ellos pueden matizar dichos conflictos, subrayar algunos sobre otros, agregar conflictos de acción sin texto o reemplazar textos por acciones. Por ejemplo: palparse los bolsillos para luego decir que no tienen con que firmar.

Entonces, recapitulando, hay que realizar un análisis de cada escena clave de la obra, en sus variantes literaria y espectacular, diferenciando los distintos tipos de conflicto que se juegan en ella, e intentando definir los distintos elementos que la componen, análogos a los elementos de la macro estructura dramática: protagonista escénico, conflicto matriz escénico, punto de giro escénico, etc.

Al haber realizado todo este trabajo, estaremos en muy buenas condiciones para dialogar con el director y entender que es lo que él está proponiendo junto a los actores para con la puesta.

Síntesis estructural

Las distintas puestas teatrales que abordemos en nuestra vida no van a responder necesariamente a la totalidad de los elementos conceptuales aquí planteados. Algunas tal vez sí, otras se van más o menos a aproximar, y otras directamente se van a oponer. Pero lo que aquí planteamos es un punto de referencia para ponernos a trabajar en la comprensión tanto de la estructura y como de la intención dramática, y de cómo se busca representar una obra en general.

Debemos llegar a una síntesis estructural y una conclusión respecto a la intención del director respecto a la puesta. Es decir, poder expresar en pocas palabras como se estructura la obra, que elementos clave la articulan y le dan coherencia a la propuesta, y cuáles son las intenciones de representación de la misma (las intenciones aparentes o superficiales y la intención última o profunda).

Esta conclusión y síntesis estructural debemos compartirla con el director para ajustarla, corregirla e incluso rehacerla. Cuando nuestra mirada coincida en gran medida con la mirada del director, estaremos en condiciones de comenzar a diseñar nuestra musicalización con la certeza de ir por el buen camino.

Referencias para elaboración sonora y musical

Lo que Pierre Schaeffer propuso con la *música concreta* (1959) terminó de concientizarnos de que cualquier sonido de nuestro entorno puede ser dispuesto estéticamente en un discurso sonoro/musical. Lo mismo ha planteado el *SoundScape* (paisaje sonoro) de Murray Schafer (1969). Además, también la música programática ha sido un recurso cuasi-pictórico, representativo de un entorno sonoro, sin dejar de ser música. Y luego simplemente la música, con sus múltiples parámetros y dimensiones; con su ritmo, su habitar del tiempo. A ese mismo tiempo lo habitan los personajes, las luces teatrales y el público dentro del teatro.

Los músicos podemos tomarnos de alguna o todas estas cosas. Podemos transformar las acciones de un actor en danza, su mirada en pensamiento perturbador, su gesto en evocación melancólica.

Hay cuestiones que son cliché, pero hay otras que tienen que ver con fenómenos perceptivos y condicionamientos culturales.

Lo que vamos a describir aquí es una tipología de vínculos posibles entre sonido-música en relación a lo que se ve dentro del teatro. Estos vínculos se constituyen en gestos audio-visuales (para no decir audiovisuales, lo cual nos puede hacer pensar en el cine y sus derivados, aunque hay una raíz común, a la cual ya hemos hecho referencia).

Estos vínculos posibles nos serán útiles cuando tengamos que anclar nuestras elaboraciones sonoras-musicales en la escena teatral. Nos darán pistas de cómo vincular eficazmente nuestro producto con la representación teatral. En otras palabras, nos ayudarán a teatralizar nuestro trabajo.

Los recursos que aquí plantearemos han sido estudiados dentro de la industria cinematográfica. Los conceptos que expondremos a continuación provienen en su mayor parte de ahí. Pero aquí nosotros los brindaremos, adaptados a las necesidades de un espectáculo teatral, y listos para tener en cuenta dentro de este ámbito.

Audiovisión teatral

Precisamente Michel Chion, compositor de música concreta y discípulo directo de Pierre Schaeffer, fue el que acuñó el concepto de audiovisión. La audiovisión es una percepción compuesta, producto de la fusión por simultaneidad de eventos visuales y sonoros en un mismo tiempo.

En su libro *La audiovisión* (1993), Chion siempre está haciendo referencia al cine y a los medios audiovisuales en general, es decir a las representaciones en tiempo diferido contenidas en algún tipo de soporte. Pero nosotros veremos aquí que estos conceptos, con algunas adaptaciones, también pueden aplicar perfectamente para el teatro.

Usualmente, cuando vamos a presenciar un espectáculo solemos decir que los vamos a ver (una película, una obra de teatro, ballet, etc.). Chion corrige esta expresión diciendo que en realidad

lo que hacemos es *audioverlo*. Deberíamos aquí agregar que también lo olemos, lo sentimos, y si nos convidan con algo para comer o tomar, también lo degustamos. Podemos sintetizar esta idea diciendo que a un espectáculo, en realidad lo *presenciamos* con todos nuestros sentidos.

Chion nos aproxima a la idea de esta percepción compuesta diciéndonos que muchas veces creemos ver algo y en realidad lo estamos escuchando, y muchas veces creemos escuchar algo y en realidad lo estamos viendo.

Plantearemos aquí clasificaciones teatrales de identificación de sonidos, de posibilidades de localización del sonido, y de relaciones posibles entre sonidos y visiones. Esto nos dará un léxico útil tanto para el análisis como para el diseño sonoro-musical de la puesta.

Identificación de sonidos teatrales

- **Sonidos del habla:** de personaje, de presentador, de actor, de público, de murmullos (indefinido).
- **Sonidos referenciales:** que hacen referencia directamente a la fuente que los emana. Por ejemplo, sonido de una puerta, una respiración, pasos, una explosión, agua derramándose, un timbre, etc.
- **Sonidos ambientales:** es un compuesto de sonidos referenciales que evocan un ambiente determinado. Sería el equivalente a una escenografía sonora. Ejemplos de esto podrían ser el sonido de bosque a la mañana, de una calle transitada, de un balneario al mediodía, de una fiesta en un palacio, etc.)
- **Música**

Localización de sonidos teatrales

- **Sonido in:** Sonido cuya fuente se expone en la escena y es parte de la representación.
- **Sonido fuera de campo:** Sonido cuya fuente pertenece a la en escena pero no puede verse y es localizada por fuera del campo visual de los espectadores. Por ejemplo, un personaje que grita por detrás de una puerta de la sala teatral.
- **Sonido off:** Sonido que se imprime sobre la escena pero no pertenece a ésta. Por ejemplo, una música que se escuchadurante la escena; música ésta que los personajes no pueden percibir (esto demostrado mediante la indiferencia a ella desde sus acciones).

Una fuente sonora puede articularse en forma continua mientras cambia de un estado de localización a otro. Por ejemplo, un personaje que interpreta una frase verbal comenzando con sonido fuera de campo, para luego aparecer en escena con sonido in, y finalmente articularse virtualmente en sonido off.

Relaciones entre sonidos y visiones

En primera instancia, la visión en el teatro se articula mediante la iluminación. En líneas generales podemos decir que básicamente podemos tener diversos estados de iluminación en la escena, nombrados a continuación:

- **Iluminación de platea:** que usualmente tiene la función de permitir que el público se acomode al ingresar a la sala.
- **Iluminación de escenario:** con distintas disposiciones de luminarias en cuanto a intensidad y color.
- **Iluminación/es puntual/es:** jugando con el claroscuro, donde un haz de luz ilumina un sector determinado, dejando al resto de la sala a oscuras.
- **Encandilamiento:** iluminando al público para interferirle la visión de lo que sucede en la escena.
- **Apagón:** donde nada puede verse, pero si escucharse.
- **Iluminación general:** donde nada queda oculto por oscuridad.

En segunda instancia, la visión es subrayada por la acción dramática. Es decir que un personaje que acciona sobre otros que no lo hacen, tiende a atraer la mirada de los espectadores. Estas acciones pueden ser sonoras: hablar, gritar, golpear, romper, aplaudir, etc.

La tercer instancia de visión la articula cada espectador decidiendo visualmente que atender y que no, e incluso puede utilizar sus párpados para no ver.

Habrà luego distintas posibilidades complementarias entre visión/oscuridad y sonido/silencio:

- **Enlace:** Es cuando un discurso sonoro se prolonga mientras se yuxtaponen dos visiones distintas. Por ejemplo, una música que comienza hacia el final de una escena y luego se prolonga mientras sucede un apagón y luego comienza otra escena con otra iluminación mientras la música aún continúa escuchándose.
- **Valor añadido:** Es cuando la iluminación, el sonido o la música tiñe a una visión cargándola de sentido. Por ejemplo un personaje evoca una situación mientras un vals interpretado de una determinada manera, indica que la evocación es dulce, melancólica, risueña, angustiante, etc.; y el color de la luz se hace más cálida mientras esto sucede, volviendo luego a su color inicial al extinguirse la música, una vez que concluye dicha evocación.
- **Síncresis:** Esta palabra, invento de Chion, combina *síntesis* con *sincronía*. Señala una condición de nuestra percepción por la cual si vemos que algo sucede y a la vez escuchamos algo al mismo tiempo, experimentamos la percepción inmediata de que existe una relación causa/efecto entre ambos eventos, aunque en realidad, físicamente no haya tal relación.

La síncrexis juega con un parámetro que tienen en común la música, la iluminación y la actuación: el ritmo. En la convivencia de los distintos discursos, a veces se evitan coincidencias rítmicas y a veces se provocan. Y ese juego provoca percepciones diversas. Por ejemplo, un acto comienza en oscuridad mientras escuchamos una voz susurrada que viene del escenario. Luego se interrumpe la voz yuxtaponiendo a dicha interrupción luces del escenario que prenden repentinamente toda potencia, al mismo tiempo que un sonido estridente sale por los parlantes, todo esto durante dos segundos; para luego volver nueva y repentinamente a la oscuridad y a la misma voz del principio que continúa su discurso. El público percibirá estos tres momentos descritos como unidades *audio-visuales* indisolubles. Algo así como que *la oscuridad susurra* y *la luz chilla*. Podemos propiciar o evitar síncrexis entre palabra y gesto, gesto y sonido, entre luz y sonido, entre luz y gesto, entre sonido y sonido... Hay que probar para luego reflexionar y así tomar las mejores decisiones.

Teatro para los oídos¹

Ya hemos referido al analfabetismo que tenemos los artistas respecto a las otras áreas del arte por fuera de nuestra especialidad. Y en este contexto, hemos dicho que los teatreros no suelen saber nada de música. Pero también es verdad que son muy sensibles a nuestras propuestas musicales y que son muy intuitivos como generadores de sonido por medio de la voz y de sus propias acciones corporales.

Tal vez creemos que la potencia de un actor es su expresión corporal entendiendo a esta como lo que nos deja ver de su cuerpo y especialmente su rostro. Pero una parte muy potente del arte de los actores es como expresan vocalmente lo que tienen que decir. Al Pacino, Sofía Loren, Jack Nicholson, Emma Thompson, Ricardo Darín, Julieta Díaz, Guillermo Francella, Norma Aleandro y un largo etcétera (así como sus nombres nos recuerdan sus caras, también nos recuerdan sus expresiones vocales) cuentan con la potencia de sus expresiones vocales para hacernos creer lo que nos dicen. A través de sus voces percibimos la angustia, ansiedad, placer, dolor, furia, rencor, felicidad de los personajes que ellos interpretan.

La expresividad vocal se vuelve gesto corporal, y de los más potentes;...y es sonido. Si hacemos una escucha abstracta del sonido que generan los actores, nos encontraremos con un montón de gestualidades y materiales que pueden sernos útiles para lograr coherencia tímbrica y discursiva en nuestras propuestas sonoras y musicales.

¹ La intención de este título que extrapolar el concepto de *cine para los oídos* ya utilizado en el capítulo 3, al referirnos a la música electroacústica, la cual propone múltiples posibilidades de escuchas a considerar, como criterios constructivos de discursos y texturas sonoras.

Estamos capacitados, y nos debemos permitir el percibir lo que está sonando en la escena como una potencial construcción textural sonora factible de ser enriquecida y balanceada.

Potencialidades y funciones de la música de teatro

Por fin, en este ítem vamos a hablar de lo que pueden concretamente hacer las músicas en el teatro. Las composiciones musicales a utilizar en el trabajo de musicalización pueden ser originales¹ o pueden ser músicas anteriores, compuestas en forma independiente, incluso por otros compositores.

Pero hay un aspecto fundamental a tener en cuenta para lograr eficacia en la musicalización: la versión de los distintos materiales musicales. Aquí el arreglo, la interpretación, el manejo del tempo y la dinámica son fundamentales para fusionar a la música con el tempo y la dinámica de la representación teatral.

No nos estamos refiriendo a la calidad de la música en sí misma, sino a las conductas, funciones y vinculaciones que ella puede brindarnos en relación a los demás elementos que constituyen la escena teatral.

Conductas de la música en el audiovisual

- **Comienzos y finales:** La música dentro de una escena puede comenzar o finalizar gradualmente o abruptamente, también puede interrumpirse y recomenzar.
- **Posibilidad de enmascaramiento:** La música puede enmascarar a la voz de los personajes, siempre que este efecto sea el deseado por el director y acordado con los actores. De lo contrario esto se constituye como un gravísimo error. Y también puede pasar lo contrario, es decir, que la voz de los actores enmascare a la música (esto tal vez ayudado por un técnico de sonido que sepa jugar con el volumen adecuadamente).
- **Música diegética o extra-diegética:** Podemos ver la fuente de la música pertenece a la escena, ya esté en modo *in* o *fuera de campo* con posibilidad de pasar de un estado a otro. Podemos entender que la música está *off*, superpuesta a la escena por fuera de ella (mediante parlantes), o su origen puede pasar de ser *off* a *in* (por ejemplo escuchamos la música que entendemos *off* hasta que un personaje se acerca a un reproductor de audio y lo apaga, y la música desaparece, habiéndose convertido en *in* al evocarla).

¹ Se le llama *música original* a una música compuesta exclusivamente para una puesta en particular.

- **Calidad de interpretación:** La música que se escucha puede ser de interpretación perfecta o imperfecta. La interpretación perfecta suele relacionarse con la música *off* y la imperfecta con música *in*.
- **Empalmes o enlaces de músicas:** Una música puede empalmarse con otra por corte directo (yuxtaposición atendiendo la continuidad de pulso entre un segmento y otro) u otros tipos de enlace (imbricación, superposición, crossfade, interpolación).

Funciones de la música sobre la imagen

- **Formal:** Una música puede cumplir una función introductoria, articuladora o conclusiva.
- **Movimiento:** Las músicas, por las características de sus parámetros, pueden otorgarle a una imagen distintas sensaciones de movimiento: velocidad, direccionalidad, estaticidad, indeterminación, dubitación, etc.
- **Connotación:** Una música puede indicar época, cultura, estrato social, estado existencial, geografía, sobrenaturalidad, etc.
- **Denotación:** La música denota cuando se muestra en sí misma. Es decir, por ejemplo, si una escena muestra un personaje que está interpretando un instrumento musical por diversión. Esa música está ahí porque denota que el personaje sabe música.
- **Gestual:** Una música puede anticipar, contrastar, emocionar, potenciar, tensar, relajar, e inclusive sustituir (por dar un ejemplo de esto último: cada vez que un personaje hace algo suena una música, luego solo escuchamos la música y sabemos que ese personaje lo está haciendo nuevamente, aunque no lo veamos).

Vinculaciones entre interpretación teatral y musical

Una canción cuya letra refiera a una situación o estado de ánimo puntual, que de alguna manera oriente el entendimiento del espectador hacia un sentido determinado sobre una escena dada, es una vinculación válida y también obvia.

Pero, si la música no tiene letra, es decir, no cuenta con un recurso literario que la ligue con lo que se quiere representar en una escena, la vinculación estará a cargo del carácter y la expresividad musical.

Una determinada situación en la escena dramática, un estado emocional o el pensamiento de un personaje determinado, el tiempo que se abre paso luego de un evento clave, un momento de espera a que algo suceda... Todas estas situaciones se pueden musicalizar, y esa música aplicada, de ser una abstracción, pasa a ser la representación estados de ánimo como del odio, la tristeza, la alegría, la felicidad, la aceptación, etc. Y en realidad es sólo música.

¿Cómo sería esto?

En un extremo está la dramaturgia y en el otro está la composición musical. No hay vínculo inmediato entre ellas. Pero la dramaturgia se vuelve representación mediante la interpretación del actor; y la composición musical se vuelve representación mediante la interpretación del instrumentista.

El rol del instrumentista es interpretar la música compuesta compartiendo vínculos con la interpretación del actor. Y aquí es donde el concepto relativo de *carácter* musical se debe poner realmente en juego, se debe volver tangible y compartido con la interpretación del actor, para poder acceder así a un común denominador en cuanto a expresividad, para poder alcanzar la mayor eficacia posible en cuanto resultado expresivo conjunto.

Referencias

- Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires: Colihue clásica.
- Chion M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Espinosa L. y Montini R. (1997). *Cómo escribir un guion*. Buenos Aires: Kliczkowski Publisher.
- Schaeffer P. (1959). *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Nueva visión.
- Schafer M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Zeffirelli M. (1990). *Hamlet*. Fotograma de la película. EE.UU.-U.K.-Francia: IconProductions y otros.

CAPÍTULO 6

Tareas inherentes al musicalizador

Figura 6.1. *El taller del músico*



Las acciones correctas

La parte que sigue en este capítulo propone un protocolo de pasos a seguir para trabajar en la musicalización en función de un equipo de producción teatral.

Obviamente, esta propuesta es orientativa y sin ninguna rigidez como consigna. Deviene de experiencias adquiridas en dichas tareas a través de los años.

Tal vez ésta propuesta pueda ser ampliada, sintetizada, alterada respecto a su orden e incluso acciones, personalizada o reemplazada por otra superadora. Pero la idea es que al menos sirva como un posible punto de referencia.

Lectura y estudio del libreto

Al ser contactados y convocados a hacernos cargo de la tarea de musicalización para una puesta teatral, se supone que nos harán referencia a una obra dramática determinada (además

de acordar los términos de nuestra contratación, obviamente). Dicha obra es posible que esté versionada o adaptada de alguna manera por alguien.

En lo posible, debemos acceder a la obra original, la adaptación, a un contexto histórico y estético de la misma, para poder estudiar ese material, plantearnos dudas, incluso salir a la búsqueda de puestas anteriores mediante internet, o películas basadas en dicha obra. Todo esto para luego poder sentarnos a hablar con el director, con cierto respaldo de conocimientos ya adquiridos.

Primer diálogo con el director: Conocer sus intenciones

Luego de haber leído y/o estudiado el libreto, debemos solicitar una primera reunión con el director teatral. En esa reunión él deberá ponernos en contexto del estado de situación de la puesta, respecto de los participantes actores y técnicos de la misma, y del lugar y días de ensayo.

En todas las reuniones con el director, debemos contar con un cuaderno y lápiz para realizar anotaciones.

Hay muchas cosas que registrar. El tema central de la reunión consiste en dialogar con director respecto a la intención estética, comunicativa, ideológica que él tiene respecto a la puesta teatral que tiene a cargo. ¿Cómo imagina que será ésta al finalizar el proceso? ¿Qué expectativas tiene respecto a las distintas áreas técnicas de la puesta: iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje, y por supuesto, música? También si ya está definido, preguntar en que sala se producirá el estreno y que tipo de sala o espacio necesita la puesta para dar función teatral.

Al final, debemos solicitarle permiso para asistir a algún ensayo. Por precario que esté el proceso de puesta en escena, siempre es bueno enfrentarse a los actores y comenzar a experimentar el ambiente de teatro. Todo desde una actitud de observación y contemplación, al menos en un principio.

Asistencia a ensayos y filmación

Los ensayos suelen comenzar utilizando un espacio iluminado con *luz de sala*¹, en donde acuden actores y director para comenzar a bosquejar alguna escena que éste último considera clave para iniciar el proceso de desarrollo de la puesta teatral.

En estos ensayos tampoco se suelen utilizar escenografía, maquillaje, vestuario ni música. Apenas algunos objetos mínimos: una silla, una cama, una mesa, algún objeto particular...

¹ Así se denomina a la iluminación normal con luz blanca, no teatral.

Cuando se nos permite asistir, es conveniente guardar absoluto silencio, no opinar y si nos lo piden, hacerlo mínimamente. Y sólo dirigirnos al director por cualquier inquietud.

Debemos intentar filmar el ensayo para ir tomando registro de material que luego podremos analizar fríamente en nuestro estudio.

También debemos acordar con el director la frecuencia de asistencia a los mismos para no incomodarlo, pero a su vez no perderle el paso al proceso.

Los ensayos, con el tiempo, se irán complejizando, particularizando en algunas escenas por períodos, hasta llegar a lo que se denomina *pasada general* en donde se yuxtaponen la totalidad de las escenas de la puesta. Es ahí donde tenemos que estar y filmar, tal vez durante dos o tres pasadas, hasta lograr un material que no sea útil, que nos sirva de referencia para nuestra labor.

Boceto mudo de musicalización

La filmación nos va a permitir realizar un análisis espectacular, esto es, analizar que hacen en suma, los actores y el director en cuanto a acciones, respecto al texto dramático. Luego de esto debemos llegar a sacar conclusiones formales e idear que función principal puede cumplir a música. Esto es, tendremos elementos de la estructura dramática, tendremos el registro de lo que los actores hacen cuando estos elementos se presentan. Tendremos cuestiones formales como el comienzo, el final, los finales y comienzos de acto, los finales y comienzos de escenas. Desde toda esta información debemos elaborar una propuesta de musicalización ubicando en principio dónde habrá y dónde no habla música.

Esta propuesta debe ser verbal, tal vez plasmada en un esquema escrito, pero sin material sonoro. Esta propuesta debe sintetizar todo lo que entendimos de la obra hasta ese momento y tiene que tener la coherencia de dicha síntesis.

Y de aquí, volver a reunirnos con el director.

Segundo diálogo con el director: Propuesta de boceto mudo

Este momento es crucial. Del éxito de esta primera propuesta, mucho depende la buena aceptación de nuestra tarea por parte del director. La suerte que corramos aquí significa *arrancar con el pie derecho*.

Cuando comencemos nuestra explicación hacia el director de cómo fue que elaboramos nuestra propuesta, debemos hacer hincapié en los elementos narrativos y espectaculares previamente analizados, más las conclusiones tras el primer diálogo con éste.

Y luego si, plantear la propuesta musical a acordar con el director a nivel estético, funcional y estructural a nivel conceptual.

Si logramos esto, podemos seguir adelante. De lo contrario, tomamos notas del desacuerdo obtenido y *volvemos al casillero anterior*. Nos vamos a casa y revisamos todo nuevamente hasta lograr resolverlo.

Producción musical

De algunas de las estrategias musicales en sí vamos a hablar en el capítulo que sigue a éste. Pero aquí al menos diremos que debemos llegar a esta instancia con decisiones ya tomadas en cuanto al cómo vamos a producir la música y además debemos contar con materiales pre-seleccionados, porque en este momento ya no vamos a contar con demasiado tiempo para elaborar nuestro producto final. Si se comenzaron a realizar pasadas generales, entonces no debe restar mucho para la fecha de estreno.

El final de la producción musical consiste en contar con la música sonando en vivo, es decir *en dedos y/o* almacenada en algún soporte, más una *escaleta*¹ de referencia temporal respecto a los puntos de inicio y finalización de los materiales musicales, en relación a pie de texto, acciones o luces. A esta *escaleta* la denominaríamos *de pies de música*.

Aplicación de la propuesta en soporte audiovisual

Esta etapa es la inmediata anterior a la presentación de nuestra propuesta concreta al director. Por lo tanto, necesitamos algo de ensayo casero. La forma más práctica de ensayar nuestra musicalización es sincronizarla con la filmación de la pasada general, definiendo estrategias de aplicación de la misma.

Tal vez es una buena idea presentar nuestro trabajo a gente de confianza y entendida para que nos vierta su opinión al respecto, antes de acudir a la próxima reunión con el director.

Tercer diálogo con el director: Exposición de la propuesta

Este es otro momento crucial. Ponemos al director frente a la pantalla del televisor monitor de la computadora, y procedemos a hacerle ver la filmación de la pasada general con nuestra música sonando, operada o ejecutada en forma paralela a tiempo real².

¹ En el próximo capítulo nos referimos a cómo confeccionar una *escaleta*.

² Operar y/o ejecutar la música a tiempo real es fundamental para que el director se percate que todas estas acciones son factibles de realizar dentro de la sala. Estamos haciendo el simulacro de teatro en vivo, y no audiovisual.

Luego de esto, tomamos el cuaderno y el lápiz y le preguntamos su opinión y si cambiaría algo, mucho, poco, todo o nada.

Y de aquí, avanzamos o atrasamos *uno o varios casilleros*.

Ajustes por críticas del director y última reunión

Este es el momento en donde, fríos y calculadores, al otro día, nos ponemos a reflexionar respecto a las opiniones dialogadas de la última reunión para luego proceder a un plan de ajustes de nuestra concreta propuesta musical.

Se supone que si estamos haciendo ajustes, es que nos estamos acercando al final de nuestra elaboración.

De aquí sobrevendrá una última reunión para terminar de definir la aprobación de nuestro trabajo. Esto deberá hacerse con cierta celeridad ya que el estreno se aproxima y aún falta montar la música en el espectáculo real.

Pasada técnica musical: Entrenamiento de actores

En este punto la música ya está resuelta y aprobada por el director. Yano hay más nada que discutir. Ahora solo hay que integrarla a la puesta.

Los actores vienen trabajando sin música, sin escenografía, sin maquillaje, sin vestuario, sin iluminación. Y ahora repentinamente deben *vestirse de todos estos recursos*. Por lo cual debemos tener paciencia pero también insistencia en la necesidad de entrenarlos. Hay músicas que *pintan* un momento de la escena, *tiñéndola* de un tempo particular. Pero hay otras que deben coincidir con las acciones verbales y corporales de los actores. Si estas músicas se basaron en rítmicas que ellos mismo produjeron en la escena, esa coincidencia se tiene ahora que plasmar, mediante pasadas técnicas.

La pasada técnica musical es un ensayo que va yuxtaponiendo los momentos donde la música ha de intervenir en la puesta.

Será tal vez necesario detenerse en cada segmento para que los actores puedan asimilar sus tiempos con los de las músicas.

Es posible que ellos se sientan condicionados, incomodados al principio por la rítmica musical. Pero una vez que comienzan a experimentarla integrada a sus gestualidades, es decir, cuando comienzan a vestirse de ellas, se les suele crear una cierta dependencia, que luego los puede llegar incluso a perturbar, si por accidente técnico la música no suena ante alguna acción ya fijada de la puesta.

La música fijada a la acción dramática debe funcionar *a medida* de las acciones de los actores; así como el resto de todos los otros elementos técnicos de la puesta.

Pasada técnica general: Entrenamiento con iluminadores

La iluminación suele ser lo último que se ensaya. Y es que ésta funciona a partir de todos los elementos escenográficos que los actores deben terminar de habitar para así acceder a la etapa anterior al estreno.

Las luces son dinámicas como las músicas. Tienen silencios (apagones), texturas variadas (distintas disposiciones), crescendos, disminuendos, ataques y extinciones abruptas.

Muchos ingresos y egresos lumínicos posiblemente deban ser coordinados con los ingresos y egresos musicales. Aquí músico e iluminador deben compartir criterios para poder lograr trabajar en conjunto, codo a codo.

Tal vez sea también necesario coordinar cambios entre acciones musicales en referencia a modificaciones en las disposiciones escenográficas durante el desarrollo de la obra; esto a cargo de auxiliares o de los mismos actores.

En cualquier dificultad respecto a estas coordinaciones, es el director, una vez más, el que tiene que dar la última palabra.

Ensayo general

Se le llama *ensayo general* al último ensayo antes del estreno. Pero en realidad puede haber más de uno.

El ensayo general es la última de las *pasadas* que ya hemos mencionado antes. Estas pasadas, ahora con los agregados técnicos, sirven para coordinar la totalidad de elementos en juego y para alcanzar un tempo orgánico de función teatral.

Suele haber mucha ansiedad entre todos los participantes y, una vez más, hay que tener paciencia para llegar al final del recorrido con buen ánimo.

Luego, solo resta que ingrese el público a la sala.

Estreno

El estreno debe ser un *ensayo general con público*. Ni más ni menos que eso. Escuché alguna vez en una conferencia, al gran director y formador de actores Ricardo Bartís (2016), decir que “hacer teatro es ensayar”. Decía en esa oportunidad que, él que quiere hacer teatro, tiene que hacerse a la idea que en su vida deberá asimilar la rutina del ensayo o los ensayos semanales. Y estrenar entonces, es un ensayo especial, pero un ensayo al fin.

Ajustes post-estreno

La experiencia indica que siempre la función más floja es la segunda, inmediata posterior al estreno. Esto se debe a que, en ese momento todas las ansiedades se extinguen abruptamente. Pero entonces debemos tomar conciencia y tener un cuidado especial con dicha función.

Luego del estreno y de un par de funciones, es posible que aparezcan algunos recursos que ahora puedan ser mejorados.

Tomaremos nota y resolveremos esas cuestiones que suelen ser pequeñas en general. Si la obra tiene éxito, entonces la puesta se irá asentando, hasta lograr su mejor performance. Igual, todas las funciones tienen algo de distinto, y como ya dijimos, el público nunca se comporta de la misma manera.

Otro ajuste post-estreno tiene que ver con las particularidades de cada sala teatral. Seguramente nosotros hemos adecuado nuestra tarea de operación técnica y/o interpretación instrumental teniendo en cuenta las características de la sala de estreno. Pero es posible que luego las funciones muden de sala por diversos motivos (concursos, giras, capacidad de espectadores, ubicación geográfica, etc.). Para estos casos, deberemos conocer previamente, con la mayor antelación posible, la nueva locación que nos albergará para no sufrir así contratiempos por diferencias en cuanto a características y limitaciones diferentes y variadas.

Lo mejor es poder contar al menos, y como mínimo, con un ensayo técnico previo en cada mudanza.

Referencias

- Bartís, R. (2016). *Conferencia sobre teatro*. Registro de audio personal. La Plata: Centro cultural La Grieta.
- Reinoso D. (2009). *El taller del músico*. Fotografía personal. París: INA-GRM.

CAPÍTULO 7

Inventiva y creatividad en el diseño musical

Figura 7.1. Montaje escénico



*Nota. Reproducido de Industrial Symphony No. 1, de Lynch D. (1990).
Fotograma del teatro musical en VHS., EE.UU.: Warner.*

La creación en colaboración

El musicalizador trabajará junto al grupo de producción de la puesta teatral, pero obviamente, también deberá elaborar en soledad su propuesta, sus productos y sus modos de implementación. Lo que se expondrá aquí es a referencia de esto último.

La asignatura Música Incidental, que motiva este trabajo, pertenece al último año de la carrera universitaria de Profesorado y Licenciatura en Música, Orientación Composición. Por lo cual no consideramos abordar aquí cuestiones que tienen que ver estrictamente con técnicas de la composición musical.

Al hablar de diseño de musicalización, nos referiremos a los criterios de selección, interpretación y disposición de los materiales musicales a utilizar en nuestra tarea, y no al cómo generar los materiales utilizados en sí mismos.

Los materiales utilizados en la musicalización serán fragmentos musicales, fluidos sonoros y sonidos diversos. Los podemos disponer en escena ejecutándolos mediante la interpretación de

instrumentos acústicos y electroacústicos en vivo, o mediante dispositivos reproductores de sonido en diferido.

Obviamente, si vamos a querer musicalizar con música original, es decir, compuesta por nosotros mismos, sería conveniente tener un oficio lo más amplio posible en cuanto a recursos compositivos de los distintos tipos de músicas: contemporánea, tonal, modal, electroacústica, popular, étnica.

Plantearemos algunos conceptos para lograr unidad y coherencia formal en nuestra propuesta. También propondremos posibles actitudes de apertura hacia búsquedas creativas en relación al rol que aquí se nos asigna.

Lo que haremos mediante nuestra musicalización, es crear colaborativamente, intercambiando ideas, reaccionando a propuestas, elaboraciones y hallazgos de los otros artistas intervinientes en la producción teatral. Y ellos también harán lo suyo a partir de lo nuestro.

Si sale bien, todo esto será una experiencia artística y humana sumamente gratificante.

Creatividad, inspiración, imaginación

Nuestra primera meta es comenzar a imaginar la música en función de la puesta ya bosquejada. Imaginar de a poco, comenzando por lo que consideremos estructurante de ella: la exposición del conflicto motriz, la conducta de un personaje relevante, el planteo de una situación determinada, un ambiente sonoro requerido... Algo que nuestro entendimiento, nuestra comprensión y/o nuestra intuición indique que debemos tomar como clave para comenzar a musicalizar.

Seguramente, antes de comenzar a ver ensayos de la puesta que muestren cierto hilo de la trama a representar, nosotros ya hemos hablado con el director, estudiado la propuesta y comenzado a elaborar o seleccionar músicas tentativas. Pero la hora de la verdad es cuando comenzamos a entamar nuestro material con la puesta, primero en nuestra imaginación, luego en ensayos íntimos de montaje en nuestro estudio a partir de registros fílmicos de referencia, hasta alcanzar alguna certeza de hallazgo: *Esta es la música de tal personaje, o de tal situación o momento particular.*

Es muy posible que durante el entramado de la música sobre la puesta, tengamos que salir a la búsqueda de nuevos materiales, o tengamos que adaptar ciertos materiales para que respondan nuestras necesidades.

La experiencia indica que cuando sentimos que hemos encontrado la puerta de acceso al entramado de nuestra música dentro de la puesta, el proceso dentro de nuestra cabeza no se detiene hasta el final. Y parte de nuestra mente sigue durante todo el día pensando cómo debería continuar la trama, y dónde podría haber más música, y dónde no, y por qué;...y tal vez si preparara tal material para probar disponerlo de tal manera, etc.

Gestualidades musicales: compositivas e interpretativas

Hay un arte del compositor y hay un arte del intérprete. La composición será el sustento donde el intérprete pueda lograr co-expresar gestos musicales vueltos teatrales, junto a los otros participantes de la puesta.

Los gestos musicales pueden extraerse por analogía, partiendo de gestos vocales o corporales del actor, o modos de accionar de éste con un objeto (por ejemplo, el cómo éste desplaza una silla de un lugar a otro).

Entonces, cuando hablamos de gesto musical, concretamente hablamos de la interpretación de un gesto compositivo, adaptando tempo, dinámica, timbre para lograr el entramado deseado.

Un gesto musical puede entramar en una situación particular de la puesta, que más tarde se volverá a plantear idéntica o variada. Este replanteo escénico seguramente quedará reforzado por la re-exposición de nuestro gesto, idéntico o variado.

Podremos así plantear una serie de gestos que serán expuestos de diversas formas dentro de la puesta. Y también materiales únicos destinados a momentos únicos: el final de la obra, o episodio al margen de la trama principal.

Las re-exposiciones conviviendo con los materiales únicos constituirán parte de nuestra propuesta, otorgándole coherencia y unidad a la misma.

Los materiales a utilizar

Dijimos ya que los materiales a utilizar serán músicas, fluidos sonoros y sonidos. Las diversas músicas a utilizar serán fragmentos musicales con formas abiertas o cerradas, y músicas completas para momentos o situaciones que requieran representar completitud (finales, entre-actos, etc.).

Ya nos hemos referido a las potencialidades y funciones de la música en el capítulo cinco. Por lo tanto la variedad de éstas deberían responder a dichos aspectos.

Los fluidos sonoros y los sonidos sueltos podemos mejor describirlos desde la perspectiva electroacústica.

Llamamos sonidos sueltos a cualquier sonido con no más de 6 o 7 segundos de duración, sintético o grabado de cualquier fuente sonora, lo suficientemente editado y procesado según lo que la necesidad escénica requiera.

Llamamos fluido sonoro a cualquier sonido de gran extensión temporal, que modifica o no su espectro gradualmente durante su evolución temporal.

Los fluidos y sonidos pueden ser ejecutados tanto en tiempo diferido como en tiempo real, mediante instrumentos electrónicos, acústicos, vocales o cotidiáfonos. Por dar un ejemplo, podemos lograr un fluido sonoro haciendo que los actores produzcan vocalmente una letra sonora o fricativa en forma extendida mientras varían la intensidad de la misma durante su mantenimiento. Esto generará cambios texturales en el resultado final.

Los fluidos suelen funcionar muy bien como representación de un estado emocional o mental particular. Ponen en alerta al público y transportan a la escena en otro plano de su propia realidad, generando sensaciones de extrañamiento.

Para asegurar coherencia y unidad en cuanto a los materiales sonoros respecto a la puesta, es muy útil realizar una escucha abstracta de la misma para evaluar así cuales tipos de sonidos se articulan tanto voluntaria como involuntariamente. Los sonidos de las voces, pasos, objetos que se lanzan, arrastran, apoyan; los sonidos mismos del público... Todos estos pueden ser captados, procesados, imitados en forma idéntica o variada, proveyéndonos de recursos que se potenciarán por retro-alimentación.

La rítmica de las acciones de los actores e incluso de la conducta de la iluminación teatral, son elementos que pueden ser tratados en forma análoga a lo aquí planteado.

Diseño de musicalización

Debemos considerar que para nosotros, el sonido de la obra (todo el sonido: los que nosotros proponemos y los que los actores y público articulan) es una composición musical que tendrá sus silencios extendidos pero no por eso fuera de control o librados al azar. Debemos disponer tanto sonidos como silencios en el tiempo, cortos y largos.

En ocasiones los actores realizan sonidos involuntariamente que funcionan como interferencias, ruidos que ensucian el plano sonoro de la obra. Y muchas veces los directores no perciben estos sonidos indeseables. Entonces nosotros debemos asesorar a todos ellos. Sabemos que el público, aunque no perciba conscientemente, puede sentir la perfección o imperfección de la puesta por estos detalles.

Todos nuestros conocimientos acerca de la forma musical pueden ser aplicados en la disposición de los materiales musicales durante la duración de la obra. Nos puede ayudar mucho graficar una línea de tiempo articulada por los actos, escenas y alojamiento de los elementos de la estructura dramática, donde ir distribuyendo referencias numéricas representativas de la ubicación de nuestros materiales musicales sobre la puesta.

Existen momentos particulares donde hay que evaluar si poner música o no, preguntándonos cuál sería el aporte funcional que ella haría:

- La primera música que se escucha: ¿Cuándo, dónde, de qué manera y hasta cuándo?
¿En el hall de entrada? ¿Al ingreso del público a la sala? ¿Al apagarse las luces de sala?
¿Al prenderse una luz de escenario? ¿Cuándo aparece un personaje? ¿Cuándo un personaje hace o dice algo en particular?
- ¿Habrá música al finalizar la obra? ¿Se mezclará la música con los aplausos, o se aprovecharán los aplausos para enmascarar la salida o entrada de la música final? ¿El público se retirará de la sala con música? ¿Lograremos que el público se vaya tarareando algo que nosotros les hicimos escuchar?
- ¿Cuáles escenas tendrán música y cuáles no?

- ¿Pondremos música ante las exposiciones de los elementos de la estructura dramática: conflicto motriz, puntos de giro, punto medio, anticlímax, clímax, desenlace?
- ¿Puede la música hacer un aporte ante una determinada emoción que se quiere expresar: Odio, ira, irritación, tensión, tristeza, alegría, felicidad, serenidad, alivio, hostilidad, aceptación, incompreensión, desamparo, soledad, ilusión, aburrimiento, melancolía, nostalgia, satisfacción, orgullo, placer gratitud?
- ¿Podemos relacionar ciertos gestos, o conductas de actores, o luces de escena con gestos sonoros para intensificarlos?
- ¿Dispondremos la totalidad de las músicas según cierto equilibrio o desequilibrio en la línea de tiempo de la puesta?
- ¿Hay sonidos, fluidos y músicas que cumplirán funciones estéticas, semánticas, referenciales?
- ¿Hay sonidos detonantes de un cambio de clima: gritos, disparos, explosiones, encendido de alguna máquina, llanto?
- ¿Hay momentos donde el público descansa de la música?
- ¿Hay momentos demasiado vacíos de música?
- ¿Hay músicas esenciales, opcionales e innecesarias?

Responder a todas estas preguntas nos puede ayudar a evaluar cuán completa y ajustada puede ser nuestra propuesta musical.

Implementación

Llamamos implementación a aquellos aspectos concretos en cuanto a decisiones finales de ubicación, articulación e interrupción de los materiales musicales de nuestro diseño. Aquí terminaremos de precisar que materiales se expondrán, cuándo, de qué manera y hasta cuándo.

Se trata de alcanzar a reproducir la puesta en escena con el agregado de la música dentro de nuestro laboratorio, con el fin último de presentar el trabajo ante el director para lograr su aprobación¹

Una vez alcanzado este objetivo, se partirá hacia el ensayo técnico para entrenar con los actores e iluminadores con la música, y de ahí desembocaremos en el o los ensayos generales y de ahí al estreno de la obra.

La implementación se puede hacer editando el video de una pasada general, insertándole la música. También se puede hacer reproduciendo el video de la pasada mientras se disparan las pistas a tiempo real y/o mientras se ejecutan los instrumentos necesarios para interpretar las músicas.

¹Mediante el *tercer diálogo con el director*, indicado dentro de la parte *Tareas Inherentes al musicalizador*, capítulo seis.

Pero, la clave de la implementación es la confección de escaleta musical. Ésta es la referencia escrita que nos indica los distintos momentos en donde la música debe articularse dentro de la puesta. Esta herramienta junto con el libreto y las músicas almacenadas en un tipo de soporte y/o las partituras para los intérpretes son las que deberemos contar en cada función.

La escaleta musical consta de:

- Número y referencia de música
- Pie de texto o evento de comienzo
- Duración de la música
- Control de dinámica de reproducción
- Ubicación temporal aproximada dentro de la función teatral

Las músicas deberán llevar números en columnados y ordenados sucesivamente, más una referencia verbal que nos permitirá individualizarlas.

Al lado de la columna de números le seguirá la columna de los pies de texto o evento donde comenzará a articularse cada música. Llamamos pie a la acción temporal de referencia para comenzar a producir o reproducir la música. El pie puede ser verbal (una palabra determinada de un personaje), de acción (una acción determinada de un personaje), una conducta lumínica o una acción determinada del público (ingreso a sala, aplausos).

Al lado de la columna de los pies, le seguirá la columna de las duraciones de cada fragmento musical más la indicación de referencia de cuando dicho fragmento debe extinguirse por completo.

Al lado de la columna de las duraciones, le seguirá la columna de la dinámica de reproducción. Aquí se indicará si la música debe presentarse gradualmente o abruptamente y a que intensidad, en relación a la intensidad de la voz de los actores, o de los aplausos del público.

Finalmente, al lado de la columna de duraciones, le seguirá la columna de ubicación temporal aproximada dentro de la función teatral. Esta información es útil porque nos indica cuando debemos estar alerta porque se aproxima un pie de ingreso a una música determinada. Es posible que entre un fragmento musical y otro haya segmentos temporales muy prolongados (desenas de minutos, por ejemplo). Contando con un cronómetro o reloj podemos ir controlando cuanto nos falta para prepararnos para lanzar la siguiente música.

Una vez que hemos confeccionado la escaleta musical y hemos ensayado el ingreso de las músicas sobre el registro de video, estaremos en condiciones de implementar nuestro trabajo en la puesta ante el director, luego ante los actores y demás técnicos auxiliares de la puesta y finalmente ante el público destinatario de la representación teatral.

Referencias

Lynch D. (1990). *Industrial Symphony No. 1*. Fotograma del teatro musical en VHS., EE.UU.: Warner.

Conclusión

Disponernos a hacer música incidental es cambiar copernicanamente la manera de apreciar el arte en relación a nuestra instrucción como músicos. Nos hemos formado para valorar la música por sobre todas las otras disciplinas artísticas. Pero, aquí debemos comenzar a valorar al arte en su conjunto, y a la música como un lado de éste, potente en sí mismo pero también en cuanto a sus posibilidades de incorporación dentro de espectáculo integral. Esto es, comenzar a considerarnos *especialistas* en una rama del arte, pero en función de una actividad espectacular.

En el presente trabajo hemos indagado la problemática de la formación artística especializada, y las dificultades que esta concepción trae a la hora de trabajar en forma cooperativa para la elaboración de un espectáculo.

Recorriendo las distintas artes, tanto las míticas como las nuevas, nos hemos aventurado a relacionar a cada una de ellas con la música, a veces evocando y a veces conjeturando, en posibles tipos y clases de articulación.

Nos hemos sumergido en el entorno teatral. Nos aproximamos a los distintos componentes que conforman esta disciplina, y a sus modos de vinculación durante la elaboración de la *puesta* teatral.

Nos hemos aproximado a los distintos recursos para hallar posibles puertas de acceso de la música hacia el lenguaje teatral: estructura dramática y escénica, audiovisión teatral, potencialidades, funciones. Bosquejamos la idea de un común denominador entre expresividad teatral y musical.

Hemos propuesto un protocolo de acciones necesarias para abrirnos paso en el camino de la elaboración y aplicación de nuestro producto.

Y finalmente hemos sugerido algunas estrategias procedimentales para realizar nuestras composiciones y diseños de musicalización desde una actitud creativa.

Dentro de la puesta en escena, la escenografía, el vestuario, el maquillaje; todos ellos son más sumisos que la música incidental. Esto es así porque la música habita y debe convivir, junto a la palabra y la acción dramática, la misma línea temporal y el mismo sentido de la audición.

La música, para verdaderamente ser incidental, se tiene que disolver en la propuesta representativa. El espectador tiene que sentir que las músicas tanto del comienzo, de la conformación escénica y del final, incluso hasta la de salida de público de la sala, le pertenecen a ésta íntimamente; y son imprescindibles para con el espectáculo ofrecido.

Si la música llama la atención por demás, es señal de sobresaturación respecto al evento artístico integral; como cuando un plato de comida es arruinado por haberlo condimentado con demasiada sal.

Y este concepto es reciente. La actriz, directora, dramaturga e investigadora teatral Beatriz Seibel, mediante un reportaje contenido en el libro de Mescia (2014), muy coloquialmente nos señala:

Históricamente, la música en el teatro como música incidental digamos, es una cosa relativamente nueva si te pones a pensar. Y la especialización de música teatral es más nueva todavía. Si vos te fijás en la historia del TNC (Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires) había algunas obras con música que encargaban a un músico “famoso” de la música clásica, por ejemplo; otra la encargaban a uno “famoso” de folklore. Pero a un músico destacado en esa área. Un “músico de teatro”, alguien que se dedica a componer música de teatro, es algo nuevo. (2014, p. 361)

Es posible que, producto de analfabetismo artístico mutuo, muchos artistas del espectáculo hayan entendido, o hayan caído en el cliché durante largo tiempo, de entender a la música como decorativa y ambientadora; mientras que el músico haya aceptado, por desconocimiento, que seguramente eso era así. La música ambientadora y decorativa, como unas flores perfumadas y coloridas en una mesa: el florista no ha de necesitar saber nada acerca de organización de tertulias para ofrecerlas.

Pues no. En el primer prólogo¹ del mismo libro de Mescia (2014), el músico del Théâtre du soleil Jean-Jacques Lemêtre, arremete contra esta idea de la siguiente manera:

La música de teatro no acompaña, no ilustra, no decora.
Es la voz que dice al personaje que vaga en el teatro: “te escucho, te oigo, transformo tus gritos, tus chirridos, tu dolor, tu angustia en tempestades majestuosas”.
La música baña de sangre y de lágrimas los monólogos de esas reinas y reyes que combaten en escena con palabras; es el mar que lleva en sus brazos la obra teatral de un continente al otro... Ella lleva las obras más allá de la muerte, cuando la lengua... calla...

La República Argentina posee una larga tradición de teatro. Y nosotros aquí, en La Plata convivimos con una gran actividad teatral; sin duda referente de calidad en la región, la provincia y todo el país.

Muchas de las obras aquí creadas han participado en infinidad de festivales nacionales e internacionales obteniendo una gran cantidad de premiaciones y reconocimientos por parte de distintos públicos y de distintas prensas.

Muchas de sus puestas en escena potenciales están esperando ser asistidas mediante músicas incidentales que den con la talla para mantener y acrecentar así el prestigio ya alcanzado.

Tal vez ya sea hora que los músicos de nuestra región pasemos a formar parte, como teatros y no como invitados, del entramado histórico contemporáneo del teatro autóctono.

¹ Denominado *Prólogo internacional*, porque luego, a éste le sigue luego otro prólogo.

Creo que puede ser bueno concluir este trabajo, planteando algunas últimas ideas, a modo de prevención ante largas convivencias teatrales entre músicos y resto de teatreros dentro de la elaboración de una puesta en escena. En ocasiones, tal vez a causa de la incomprensión de las necesidades de éste para con sus tareas, se suelen dar algunos inconvenientes. Y por lo pronto, siempre hay que tratar de evitar que los directores se pregunten ¿para qué lo llamé? Y desde aquí es que sugiero estas pautas finales, pretenciosamente a modo de máximas:

- Hablar siempre al comienzo del trabajo, respecto al acuerdo de la remuneración económica a percibir (por música original y por operación técnica) para evitar sobreentendidos desagradables.
- Siempre dirigirse al director, y a través de él, al resto del equipo de producción.
- Nunca hablar con los actores respecto a la música, sin obtener antes el permiso y acuerdo previo con el director.
- Prohibido interrumpir. Nunca intervenir en un ensayo, al menos que te lo requieran.
- Solicitar respetuosamente permiso para filmar ensayos, con el fin de poder analizar el desarrollo del producto adecuadamente en la intimidad del estudio.
- Periódicamente, hay que ir preguntando al director cuando se comenzarán a hacer pasadas generales. Ellas son el indicativo de que el estreno está cerca. Y la música ya debería estar prácticamente resuelta en ese momento.
- Para entrenar a los actores respecto a la música, hay que solicitar pasadas técnicas de la puesta especialmente para dicho fin.
- Plantear respetuosamente de antemano cómo deseáramos aparecer dentro del programa, porque es posible que nos mencionen en forma inconveniente (o hasta se olviden de nombrarnos); lo cual sin duda nos generará un gran disgusto.
- Hay muchas buenas maneras de rotularnos: música original, musicalización, diseño sonoro y musical, dirección musical, músico en vivo, etc. Hay otras que tal vez no.
- Hay que hacerse a la idea de que este trabajo también consiste en acudir a los ensayos, siempre que se nos permita y requiera.

Idealmente, el operar el sonido en la función, el interpretar la música en vivo, ya sea expuesto u oculto al público, completa la experiencia teatral y hace al oficio. Es ahí donde terminamos de comprender como funciona la música respecto a las actuaciones, a la iluminación y a toda la puesta en general. Ya hemos mencionado que incluso las primeras funciones pueden permitir ajustes en el trabajo. En mi opinión la obra se estabiliza, se termina de conformar luego de una veintena de funciones.

Referencias

Seibel B. (2014). *Críticos, investigadores...* En M. Mescia, *Puntos de oído* (361). Buenos Aires: Corregidor.

Bibliografía recomendada

- Basso G. y otros (Comp.) (2009). *Música y Espacio*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Chion M. (1999). *El Sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion M. (1997). *La Música en el Cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Dembner S. A. (Dir.) (1981). *El mundo de la cultura – tomo Danza*. Buenos Aires: Viscontea.
- Dondis, D. A. (1976). *La Sintaxis de la Imagen*. Barcelona: Gustavo Gilli Editor.
- Grotowski J. (1994). *Hacia un Teatro Pobre*. México D. F.: Siglo Veintiuno.
- Morales M. (2014). *El arte de combinar los movimientos: técnicas coreográficas para tango y otras danzas*. Buenos Aires: Gama Estudio gráfico.
- Murray J. H. (1999). *Hamlet en la Holocubierta*. Barcelona: Paidós.
- Núñez A. (1993). *Informática y Electrónica Musical*. Madrid: Paraninfo.
- Pavis P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Huertas F. J. (1998). *Introducción a la Multimedia: Realización y producción de Programas*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Pierce J. R (1985). *Los sonidos de la música*. Barcelona: Biblioteca Scientific American.
- Pleyán de García López C. (1957). Teoría y técnica de la literatura. En Alcobé S. y otros (Dir.), *Enciclopedia Labor - tomo VII (1-44)*. Barcelona: Labor.
- Sánchez R. (1970). *Montaje Cinematográfico, Arte de Movimiento*. Santiago de Chile: Pomaire.
- Strasberg L. (1997). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires: Emecé.
- Rinaldi M. (1998). *Diseño de iluminación teatral*. Buenos Aires: Editorial Edicial.

Apéndice

Breve cronología del teatro de Buenos Aires

- **Año 1757:** Época colonial en Buenos Aires. Aparece el primer teatro denominado *Teatro de óperas y comedias*.
- **Año 1783:** Aparece en las actuales calles Alsina y Perú el teatro *La Ranchería*. En base a la fecha de su creación, 30 de noviembre, se celebra el Día del teatro nacional. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, las compañías de teatro tienen su orquesta fija. La puesta escénica presenta una obertura, intermezzo entre partes y final musical.
- **Año 1804:** Aparece el tercer teatro, llamado *Coliseo chico*.
- **Año 1812:** Luego de la revolución de Mayo de 1810, se estrenan *El himno de la libertad*, en *La Sociedad del buen gusto*, poseedora de una sala de teatro.
- **Año 1838:** Durante la época del gobierno de Juan Manuel de Rosas se crean el *Teatro de la Victoria*, el *Teatro del Buen orden* y el *Teatro de la Federación*. Juan Bautista Alberdi, como dramaturgo, durante su exilio en 1842, escribe *El gigante Amapolas*.
- **Año 1886:** Aparece *El Circo criollo* con la familia Podestá. Se estrena allí la pantomima *Juan Moreira*.
Hacia fines de siglo, la inmigración europea trae consigo al *sainete español* que luego deviene en *sainete criollo*.
- **Año 1900:** Las compañías de teatro y circo cuentan con su orquesta y su maestro concertador (antecedente del músico de teatro). Los Podestá lo tienen a Antonio, que compone y dirige la orquesta. Hay tangos suyos, especialmente compuestos para sainetes.
- **Año 1918:** Se hacen sainetes con escenas de cabaret; con orquesta, bailarines y cantantes.
- **Año 1930:** Aparece el *Teatro del Pueblo*, que marca el comienzo del teatro independiente, opuesto al teatro comercial. En él se estrenan obras de Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, etc.
En la década del '30 la novedad es tener orquesta en escena. Por ejemplo *La Orquesta típica* de Francisco Canaro.

- **Año 1951:** El teatro independiente tiene un nuevo impulso con el *Teatro popular Fray Mocho*¹, entre otros.
- **Año 1965:** Aparece el teatro experimental y de vanguardia dentro del *Instituto Di Tella*.
- **Año 1980:** En época de la dictadura del '76, existen espacios de resistencia: *el Teatro del Picadero*, El Teatro Escuela Central, etc.
- **Año 1985:** Con el regreso a la democracia, aparecen *movidas* teatrales como el *Parakultural*, *La Organización Negra* (antecedente de *De La Guarda*) y *El Periférico de Objetos*.
- **Año 1995:** En Buenos Aires existe una gran actividad teatral denominada *teatro alternativo*, con autores y directores como Mauricio Kartún, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Ricardo Bartís, Alejandro Tantanian, etc.

¹*Fray Mocho* es el seudónimo de José Álvarez Escalada, escritor argentino de relatos costumbristas (1858-1903).

El autor

Reinoso, Daniel Emilio

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actor, egresado de la Escuela de Teatro La Plata (ETLP-DGCyE). Profesor Titular Ordinario de la Cátedra de Música Incidental (Departamento de Música-FdA-UNLP). Profesor Titular Regular de Tecnología Multimedial 3 (Departamento de Multimedia-FdA-UNLP). Profesor a cargo de Espacio de Integración Artística y Prácticas Profesionalizantes de Composición Experimental en el Bachillerato de Bellas Artes (BBA-UNLP). Docente-Investigador categoría II. Director de proyectos enmarcados en el Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación desde el año 2006. Compositor y musicalizador de teatro con más de veinte años de trayectoria. Trabajó junto a la directora teatral Febe Chaves, integrando diversas producciones premiadas a nivel nacional e internacional.

Reinoso, Daniel

Diseño de musicalización teatral : la música incidental en las artes como espectáculo /
Daniel Reinoso. - 1a ed - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2024.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2365-3

1. Música. 2. Teatro. I. Título.
CDD 792.024

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2024
ISBN 978-950-34-2365-3
© 2024 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA