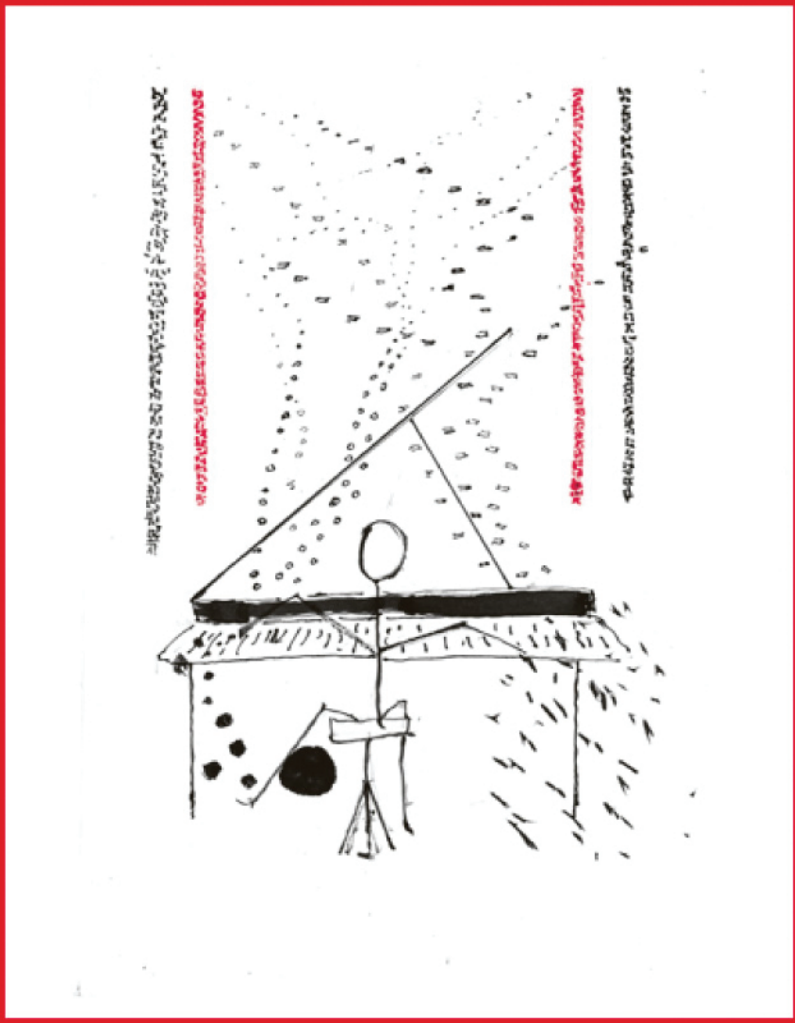
Carmen Baliero

la música en el teatro y otros temas

Colección Estudios Teatrales



la música en el teatro y otros temas

Carmen Baliero

Baliero, Carmen

La música en el teatro y otros temas / Carmen Baliero. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2016.

248 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-3811-22-7

1. Critica Musical. 2. Teoría de la Música. I. Título.

CDD 780.1

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta Nº 486/15

CONSEJO EDITORIAL

> Carlos Pacheco
> Rodolfo Pacheco
> Federico Irazábal
> Claudio Pansera

STAFF EDITORIAL

> Carlos Pacheco
> Graciela Holfeltz
> Florencia Aroldi
> Fernando Montes Vera *(Corrección)*
> Mariana Rovito *(Diseño y diagramación)*
> Teresa Calero *(Distribución)*

> Carmen Baliero *(Ilustración de tapa)*

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN 978-987-3811-22-7

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Edición a cargo de Eudeba. Impreso en Buenos Aires, noviembre de 2016
Primera edición: 2.500 ejemplares

A Ana Freiberg, por su estimulante escucha y lectura.

A Raúl Farías, por su valioso aporte del material bibliográfico sobre Balerie McRoen e Ibraemn Al E'cro.

A Sonia Hlito, por presentarme a Román Berlieca.

A María Gabriela Maiarú, por su fundamental ayuda en investigación, asistencia y paciencia en la concreción del libro.

Agradezco el aporte y las generosas charlas esclarecedoras de Omar Corrado y de Rodolfo Pacheco.

Cuando recibí la propuesta del Instituto Nacional de Teatro para escribir este libro surgió en mí la misma pregunta que cuando tengo que hacer música para un obra de teatro: ¿Será necesario? Como ocurre en todo proceso creativo, ante la imposibilidad de asegurar una repuesta afirmativa, tuve que inventar un argumento para que lo fuera. Creo que el primer trabajo del libro fue justificarlo.

Uno de los motivos que me estimuló a escribirlo fue intentar generar un canal de diálogo entre hacedores teatrales del país. Entre estos incluyo a músicos, directores, iluminadores, vestuaristas, y otros rubros que, de manera tangencial, piensan en el tema. A pesar de que la música para teatro no es un tema muy tratado habitualmente –y creo que merece una mayor reflexión– admito que, como pasa en el arte en general, el libro es una excusa para hablar de otra cosa. Me interesó la posibilidad de pensar y compartir los mecanismos y fundamentos, a veces arbitrarios, que utilizo para poder componer y pensar la música, y me esperanzó pensar que podía servirle a alguien. Me gustó la idea de hablar con pares, sin verles la cara, como en el confesionario o en el psicoanalista, cuya ausencia aparente permite hablar sin tanta precaución y relacionar libremente.

En general, los teatristas hablan en primera persona del plural, tienen conciencia de que sin el otro no existiría el teatro. Los compositores hablamos en singular. Como bien dice la compositora Patricia Casares en su intervención en este mismo libro: "La composición es una actividad solitaria".[1] Hay excepciones, como la composición grupal de una banda, pero en la mayoría de los casos el trabajo es individual. Ese pensamiento estuvo presente siempre y despertó el deseo de compartir aquello que hacemos y resolvemos los compositores y las compositoras, la mayor parte de las veces en soledad.

La composición musical teatral fue, en mi caso, un proceso empírico y práctico; tal vez por eso, al intentar plasmar en el libro su exposición teórica, la experiencia personal se perdía en un laberinto de explicaciones que, si bien no habían sido expuestas literalmente, siempre estuvieron implícitas en mi forma de encarar la música. Finalmente llegué a la conclusión de que tantas explicaciones eran innecesarias para el lector.

La traducción a la palabra de un hacer que se basa en la exploración transforma a las búsquedas personales en reglas taxativas que no son tan generales ni útiles para los demás. En cierto sentido, el pensamiento taxativo funciona para poder crear,

actuando como marco de contención o como delimitación necesaria para concretar una idea. Cuando ese pensamiento se escribe o se formula a un tercero, el resultado es de un pragmatismo que imposibilita un canal de diálogo. Necesariamente el interlocutor piensa que lo formulado podría ser o no así. Lo más probable es que este último pensamiento sea cierto, pero a los efectos de la creación, la pureza lógica no funciona. El que *crea* debe *creer* y la creencia se constata en la obra, no en otro pensamiento. Ese postulado me llevó a replantearme varios párrafos del libro.

Los motivos de elección de ciertas formas de abordaje de la música me parecieron más útiles, por lo menos para abrir canales de discusión entre el lector y el libro. Cómo transmitir mi experiencia para que el lector pudiera sacar provecho de mis aciertos y de mis errores fue uno de los principales retos.

Al principio del trabajo, empezaron a aparecer tantos temas que temí terminar haciendo un extenso y tedioso compendio de ideas arbitrariamente volcadas. Si bien no tengo claro si he podido evitarlo, opté por tocar ciertos temas cuyo planteo me pareció importante. El lector decidirá si he logrado cumplir con el cometido.

Soy consciente de que hay muchos factores del teatro que no están incluidos, pero la visión es desde la música e intento hacer hincapié en aquello que me compete. Fue así que decidí simplemente seleccionar algunas de las tantas ramas que vislumbro en la música para teatro. Algunos capítulos proponen y plantean formas de abordaje técnico a problemas que no veo resueltos en la formación músico-teatral, como es el caso de la voz, la escucha o la información musical, temas abordados en el capítulo III: "El silencio en el teatro" y el capítulo IV: "La voz, el timbre, los fonemas y la palabra". A varios capítulos los cerré con la propuesta de ejercicios que ayudan a experimentar sobre los temas expuestos. Me pareció pertinente nombrar la influencia que tiene el mercado en el quehacer artístico en general y el peligro que implica no ser consciente de ello en las elecciones estéticas por las que se opta. Creo que en toda profesión que tenga que convivir con sus propias reglas de manera expuesta, como le ocurre a un actor o a un músico, se debe ser prudente y estar alerta. A mayor formación e información consciente y profunda, menor es el riesgo de –si se me permite el término– "hablar por boca de ganso". Este tema está desarrollado en el capítulo V: "Musicalización y música original". Para ampliar visiones, en el penúltimo capítulo, "Algunas opiniones sobre el tema", invité a colegas a que expresaran su libre opinión. Los capítulos IX y X, "Experiencias propias" y "Experiencias fuera del teatro" respectivamente, exponen los motivos por los cuales decidí encarar la música de tal o cual manera, con ejemplos de algunas de las obras –teatrales y no teatrales– que me parecieron más ilustrativas: *El pecado que no se puede nombrar*, *El niño argentino, 1500 metros sobre el nivel de Jack, Molly Bloom, Máquinas, Maquinarias, Bocinas, El Gran desfile*, etcétera.

Mi formación nunca contempló la musicalización, el jingle o la música para otro objetivo extramusical. Por ende, al encarar el proyecto carecía de fórmulas, métodos o teorías que apoyaran mi posición, solo la experiencia, la prueba, el error, la convivencia con directores, actores y dramaturgos que apostaban a un trabajo creativo me dieron la posibilidad de sostener una posición al respecto.

Todo lo que está volcado en este libro es fruto de la experiencia que fui adquiriendo en el trabajo como compositora y con las clases de música para teatro y de composición que dicté mediante talleres por el país. En ambas experiencias pude constatar que la formación de un actor y sus necesidades varían según el lugar. El teatro y la música dependen del entorno, la densidad de población, la información, la economía, la arquitectura, el clima, las costumbres, los estímulos, la geografía y las variaciones idiomáticas. La relación con la ficción varía desde el noroeste argentino a la Patagonia. Confirmé que la mirada cultural centralizada y simplificadora de Buenos Aires condiciona la mirada de las otras provincias en el criterio de qué es necesario para la formación, qué es teatro, qué es expresividad y qué es creatividad. Así mismo constaté su omnipresencia, su absoluta lejanía, su influencia y su absoluta ignorancia.

Trabajé y trabajo de manera constante en el teatro. Compuse para muchas obras de manera muy cercana con varios directores. A través de muchos de ellos conocí elementos que me sirvieron para pensar la música. Con el tiempo, me encontré pensando ambas disciplinas de maneras muy similares. Una alimentaba a la otra. Soy música y a eso me dedico. Y siempre prevalece ese pensamiento. Mi primer problema fue entender que la música para teatro no es música independiente. Que la música para teatro se piensa teatralmente. Eso implica que los deseos y el imaginario del compositor tienen que supeditarse a los del director y que el teatro tiene su propia música en los sonidos y en las palabras. Sus reglas son diferentes a las de la música *pura*, se descifran, se inventan o se cree inventarlas. Noté muchas veces que los actores y directores saben pedir una gelatina, un cenital, pedir el mismo color en el vestuario, pensar en telas, material para la escenografía, pero no saben cómo pedir texturas, timbres, ecualizaciones, graves, agudos o medios. Buscan metáforas que el músico debe traducir para entender qué está pensando y qué está pidiendo. Creo que se ahorraría mucho tiempo si se supiera pedir el equivalente a *cenital, calle* o *gelatina* en música. La confusión se produce porque la palabra gelatina se adscribe en la convivencia y en la experiencia teatral. La familiaridad con el término es generada en la convivencia con el oficio, no antes. El término confirma el conocimiento relativo de la materia, mientras que a la música se la escucha desde que nacemos, por lo cual, hay una familiaridad confusa en la que los límites entre la familiaridad y el conocimiento se desdibujan. Una persona puede pasar todos los días por un parque y reconocer cada uno de los árboles que en este se encuentran, inclusive saber sus nombres y diferenciar un

álamo plateado de un jacarandá, pero ese conocimiento de familiaridad con los árboles no le otorga un conocimiento profesional de paisajista, ingeniero agrónomo o jardinero, simplemente tiene una convivencia cotidiana con ese paisaje. La convivencia cotidiana con la música genera este tipo de confusiones. A mi entender, su familiaridad desorienta o confunde a la hora de pensar qué debería o no saber alguien que convive y usufructúa de la música como el teatro lo hace.

En la formación teatral no está contemplada la materia Música en función del teatro, tampoco en las escuelas de música. En ninguna de las dos formaciones se contempla algo que constantemente se utiliza. Ambas disciplinas parten de la base de que la otra se ocupará del tema. Si en las escuelas de teatro hicieran una dramatización sobre un director narrando una obra e intentando pedir al músico la música que quiere, se percibirían a nivel estadístico falencias en el vocabulario y confusiones de términos.

Para entender a la música teatral hay que entender qué es la música, ya que el término contiene dos disciplinas: la música y el teatro. Es como querer entender el extraño término *no docente* sin saber qué es un docente.[2] La música para teatro cumple una función parcialmente musical. Es parte de dicha disciplina. Se puede utilizar literalmente o tener una lectura musical del sonido propio de la obra.

El trabajo en el teatro suscitó en mí una cantidad de preguntas que no son necesariamente respondidas en el libro. ¿Por qué se ejercita la voz y el ritmo y no se investiga el concepto del ritmo músico-teatral cuando casi todas las obras van a tener música –en el sentido de música *para teatro*–? ¿Cómo se ejercita el ritmo en función de la música teatral? ¿Cómo se camina con ritmo teatral? –Travolta es un caso ejemplar–. ¿Qué es musical y qué no? ¿Cómo se enseña música a actores? ¿Qué materias sobre música hay en las escuelas de arte dramático? ¿Cómo las califican? ¿Quién las programó? ¿Por qué los actores las cursan? ¿Por qué no? ¿Qué incidencia tiene el timbre de la voz del protagonista en la música? ¿Cómo se trabaja musicalmente el timbre de la voz? ¿Cómo se trabaja el timbre teatralmente? ¿Qué diferencia hay entre una y otra? ¿Cómo se enseña a escuchar? ¿Cómo escucha un actor? ¿Cómo se escucha un actor? ¿Cuánto pesa en la formación escuchar o no? ¿En qué medida se incluye la acústica en la formación teatral? ¿Cuánto incide en la idea musical? ¿Qué es tocar bien un instrumento musical en el teatro? –un buen ejemplo es la obra de Alberto Ajaka, *¡Llegó la música!*, profundizada en el capítulo IX–. ¿La música para teatro es abstracta? ¿Qué es música abstracta? ¿Cuándo no lo es? ¿Si no es original, qué aporta a la escena y que resta? ¿Cuánto aporta entender el planteo estético de la música en la música teatral? ¿Cuánto pesa y qué riesgos tiene un hit preexistente insertado en una obra? ¿Qué es lo contemporáneo en la música? ¿Quién es el Kantor o el Boal en la música? ¿Qué escucho cuando escucho música pura? ¿Cómo se escucha la música para teatro? ¿Si cierro los ojos, qué escucho?

No pretendo arribar a conclusiones, ni a fórmulas para aplicar. Simplemente es una reflexión, más bien una reflexión en equipo, ya que comparto el libro con varios hacedores del país, que trabajan en dicha disciplina directa o indirectamente. Tuve la firme decisión de invitar gente de todo el país, con posturas estéticas variadas, coincidentes y antagónicas. No busqué adherir a ninguna postura, ni reforzar la mía con exposiciones ajenas. Simplemente aproveché este espacio para tener y brindar la oportunidad de leer y ser leídos, pensar y ser pensados, saber de otras existencias y confirmar la propia. Cada uno decidió libremente qué y cómo escribir su parte. Varios de los temas expuestos por mis invitados pueden aportar a la forma de abordar la composición y facilitar a los directores el qué pedir a un músico. El mayor deseo es que este libro aporte a seguir pensando en aquello que cada uno hace y saberse acompañado por actores de la misma escena desde lugares cercanos y lejanos.

Agradezco y comparto el libro y sus dudas con los colegas que generosamente aportaron con sus reflexiones: Patricio Abadi (dramaturgo), Alberto Ajaka (actor y director), Fernando Aragon (actor y director), Cristina Banegas(actriz y directora), Ricardo Bartís (director), Pablo Bronzini (compositor), Patricia Casares (compositora), Pablo Cecere (compositor), Guillermina Etkin (compositora), Maximiliano Farber (compositor), Gabriela Aurora Fernandez (vestuarista y escenógrafa), Cynthia Fittipaldi (arquitecta), Nadia Grandón (actriz), Osqui Guzmán (actor), Luis Herrera (actor), Mauricio Kartun (dramaturgo y director), La cebolla de Tucumán, Silvio Lang (director), Martin Laurnagaray (compositor), Cecilia López (compositora), Edgardo Rudnizky (compositor), Matías Sendón (iluminador), Jimena Sivila Soza (actriz y directora), Rubén Szchumacher (director y actor), Pablo Todero (actor y director), Bárbara Togander (compositora) y Fernando Tur (actor y músico).

NOTAS:

1 v. capítulo VIII.

2 Hace muchos años leí un grafiti sobre la pared de una facultad que preguntaba: "¿Un no docente es un no jirafa?". Si conociera al autor le reconocería los derechos, además de felicitarlo

capítulo I

la música

Cuando se habla de *música para teatro* hay que tener en cuenta que no se habla de música a secas. Es el único motivo por el cual justifico que no se enseñe música a los actores.

Su enseñanza ayudaría a la cultura general, a escuchar, a conocer otro nivel de expresión, a comprender otras formas de pensamiento, a comprender el por qué de ciertas decisiones estéticas, a conocer reglas de otra disciplina, posturas, respuestas, reacciones frente a la realidad en diferentes épocas, paralelismos históricos con el teatro, con la literatura, con la pintura, comprensión de una expresión más abstracta, conocimiento de diferentes discursos, timbres, y personas... Todo aquello que nutre tangencialmente la vida de alguien. Pero quien la estudiara no abrevaría necesariamente, de allí, música para teatro. Simplemente conocería, aprendería y comprendería temas relacionados con la música. La utilización posterior de esa experiencia dependerá de cómo se comprenda la diferencia entre una música y otra. En este caso, la intención de conocer música no es funcional a la música, es funcional al teatro.

El estudio de la música es muy amplio y tiene especificidades y compartimentos delimitados por objetivos disímiles. La información y entrenamiento varían según las ramas. El entrenamiento físico que precisa un instrumentista es mayor al que precisa un director de orquesta o un compositor. El entrenamiento gestual de la dirección permite transmitir, como en lengua de señas, su interpretación de una obra, su decisión estética. Similar a un titiritero, mueve los hilos invisibles para hacer sonar a la orquesta, casi como él quiere. La claridad gestual es parte de la técnica y especifica al instrumentista o instrumentistas cuál es su idea de la obra. A su vez, para lograr el objetivo, el instrumentista recurre a su técnica para producir con el instrumento, aquello que le fue pedido. Un instrumentista de orquesta no tiene el control del todo, es una parte de aquello que el director concibe en su totalidad. La técnica del instrumentista es individual y grupal. Aprende a escuchar y a tocar en equipo. Director e instrumentista estudiaron y entrenan en el campo de la música, pero la formación de ambos se bifurca en algún momento del camino.

En el caso de la composición, ocurre algo similar. Los objetivos o intereses que mueven a componer a un músico académico, atonal, experimental, rockero, sambista, folclórico, comercial o publicitario exigen o simplemente producen diferentes entrenamientos, informaciones y técnicas. El filtrar o negar ciertas técnicas permite generar otras funcionales al objetivo propio y la resistencia a algunas de ellas permite imaginar, desear y hacer música.

Sin embargo, todas son técnicas pertenecientes al ámbito musical. Esta reflexión surge de la bastante generalizada creencia de que ciertas técnicas son universales y multifuncionales. Esta creencia sobrevive especialmente en ámbitos académicos y sobre todo en los conservatorios. La valorización clasista de la información genera confusiones, tanto en el terreno académico como por fuera del mismo. Utilizo el término *clasismo*, consciente de que su uso, en este caso, es discutible. El clasismo se percibe en la diferencia de valor que se le da, tanto entre *alfabetos* y analfabetos musicales, a la formación académica y a la popular. Es muy común encontrar, tanto en músicos populares como en estudiantes académicos, cierta creencia de que la música no escrita, o construida a partir de los acordes básicos aprendidos de oído y sin saber el nombre de los mismos, es menos elaborada que la surgida del conocimiento formal y de la escritura en pentagrama. La formación musical académica o erudita, como en todas las disciplinas, obedece y se origina en el estudio e información de una clase determinada, que no solo ha tenido acceso a la formación óptima para defenderse en el mundo tal como está planteado, sino que ha marcado el camino y ha determinado, para bien o para mal, la vara con la que se mide el saber. Dentro del mundo académico encontramos críticos e innovadores, así como matemáticos, médicos, investigadores, artistas, que ampliaron la visión del mundo, democratizaron la salud, descubrieron curas, etcétera.

Aclarado este punto, vuelvo a la música.

La respuesta a las diferentes corrientes musicales académicas también surgió de las mismas academias, así como el pensamiento conservador y tradicionalista también se encuentra en aquello que se denomina música popular. Por lo tanto, no es la academia lo que determina el pensamiento "clasista", sino el valor que le dé a dicha información cualquier persona, movimiento, medio o clase.

En el caso de la música, constantemente se apela a la formación y técnicas académicas suponiendo que dichas técnicas son "multiuso": aplicables a todas las expresiones musicales del mundo, pero es imposible cantar flamenco con la técnica lírica, o cantar ópera con la técnica vocal de la baguala. En ese caso, si se estudió canto académico, se deberá aprender a cantar otra vez.

En la música, las diferentes técnicas –así como la prescindencia de las mismas–, hacen a la particularidad estética. La particularidad estética precisa de un entrenamiento diferenciado. Supongamos que un estudiante del conservatorio, acostumbrado a vocalizar para cantar Franz Schubert o Carlos Guastavino, fuera trasladado a un morro de Río de Janeiro y tuviera que cantar bebiendo, bailando y bajando por un empinado camino. Probablemente se quedaría ronco, sin aire, podría tropezar, y los efectos de la bebida podrían impedirle recordar la letra. En caso de que pudiera entonar con gracia la música de carnaval, seguramente

carecería del entrenamiento físico que implica el cantar sambando. El estudio de la música es tan amplio como sus estilos y orígenes. Gran parte de ella se transmite oralmente, no necesita de un pentagrama ni de otro tipo de registro. Grandes músicos del rock salieron de un garaje, sacando de oído temas ajenos que les estimulaban a hacer su propia música. Las canciones de cuna –así como cantos de trabajo, rituales, etcétera– fueron transmitidas y transformadas oralmente. Otras ramas precisan de complejas fórmulas matemáticas, otras toman la física como modelo, estímulo o excusa, otras graban y se copian a sí mismas. Hay obras que llevan años de pensar y concretar, hay canciones que salen, sin contar los años de oficio, en un día. Hay fórmulas implícitas e influencias reconocibles y respetadas en la construcción de los himnos –sobre el Himno Nacional argentino, hay un libro muy interesante de Esteban Buch,[1] donde cuenta el origen y sus transformaciones a lo largo de la historia, según las corrientes políticas y culturales que predominaran–. Hay músicas concebidas con instrumentos fabricados a partir de la prohibición, con restos de otras culturas, como es el caso del *steel drum*[2].

Partiendo de esta rápida e incompleta enumeración de formas y técnicas desarrolladas a lo largo de la historia de la música, es claro que no hay una forma de abordarla y que todas son necesarias para cada una de las corrientes. Solo la fluida y espontánea influencia de unas sobre otras permite generar nuevas tendencias, mientras que la imposición, por el motivo que fuera, de una sobre las otras, corre el peligro de transformarse en una parodia o un pobre reflejo de algo que no llega a ser. Un híbrido que carece de esencia y de discurso propio.

Comprendiendo este punto, se puede hacer, sin caer en el simplismo, la pregunta de **qué tipo de enseñanza musical requiere un actor o qué tipo de técnica precisa la música para teatro.**

Me parece pertinente hacer una pequeña reflexión sobre las diferentes ramas o roles que cumple la música, ya que este libro está destinado a hacedores del mundo teatral, y tal vez el pensar en música no tiene un lugar muy amplio en dicha formación. El pensar en las posibilidades y peligros permite tener una mayor conciencia en su uso. El estudio de la música para un no-músico (y para un músico), debería ser el aprender a perder cierta "inocencia" y ganar independencia auditiva. La independencia de la escucha, por fuera de los bombardeos constantes de radios, modas, clases sociales y mercados. La independencia por fuera de la mayoría de las escuelas primarias, secundarias y conservatorios. La independencia por fuera de las generaciones y de la tecnología. La independencia por fuera de las tradiciones. La independencia por fuera de los gustos personales o cotidianos.

Dado el lugar que la mayor parte de la sociedad le otorga a la música y a los ruidos, el trabajo del músico o el de quien trabaje con la música es doblemente

ciclópeo. Parte del esfuerzo lo constituye la necesidad de pasar por el tamiz de la sensibilidad y de la lucidez millones de formas sonoras que invaden por todos los medios imaginables. La utilización de la música en tantas situaciones cotidianas impone miles de escenas "musicalizadas". Por ello, la utilización de la música en el terreno teatral necesita diferenciarse de lo cotidiano para producir la escena teatral, casi como el actor que tiene que luchar contra la imagen de galán que le otorgó una fugaz novela, a la que cediera por razones económicas.

Creo necesario para un actor o director el advertir la similitud entre el objetivo de un discurso propio en la disciplina teatral y el discurso maduro en el terreno musical; es decir, llegar a una coherencia estética entre ambas disciplinas. Por ese motivo, la reflexión sobre el fenómeno de la música en la sociedad y en su enseñanza es un tema para trabajar en ambas materias: teatro y música.

La pobreza en el aprendizaje de la música no se circunscribe al teatro. Hace unos años, repartí entre varios estudiantes de primaria y secundaria un cuestionario que se focalizaba en su relación con la música en la escuela y en el ámbito privado. La diferencia de vivencia entre unas y otras era notable: la mayoría de los alumnos no había adscripto a su vida ninguna música aprendida o conocida en el colegio. Es decir, la música del colegio no formaba parte del universo de la música que ellos consumían o que les gustaba en su vida privada, la misma pasaba a ser una materia más de la escuela. No relacionaban la música con las clases de música –como tampoco a la literatura con las clases de literatura–. Esta es una de las tantas razones, creo, por las cuales se produce una confusión entre lo que es aprender, saber o gozar de la música.

En el caso de la música para teatro, la pérdida de la "inocencia" implica permitir construir un discurso total, en el que ambas disciplinas mantengan una coherencia estética, sin sentir que una de ellas ocupa un papel de "visitante" o de amable polizón.

Sin embargo, hay entre ambas una diferencia a tener en cuenta. La música conforma un universo que no necesariamente precisa de otro apoyo que no sea ella misma. Un lenguaje ajeno no suma a la música musicalidad, a lo sumo opera como un "traductor" del discurso musical, cuya fidelidad jamás podrá ser confirmada, dado el nivel de abstracción que la música maneja. Ese nivel de abstracción confirma que la música no necesita una traducción de sí misma. La utilización e interpretación subjetiva proponen una lectura parcializada de su esencia. Es decir, aquello para lo que se la utiliza no es la razón ni el motivo de su existencia; dicha música tiene un motivo anterior y menos funcional, que es la necesidad de existir por fuera de toda disciplina ajena a la misma. Es más común utilizar música en el teatro que teatro en la música. El hecho de que sea **utilizada** habla de su intrínseca independencia. La bicicleta está construida para trasladarse. No es una lectura parcial, ya que esa es su finalidad. Para espantar un perro, le arrojo una rama de un árbol, sin que este exista

para dicho fin. No se le da una **utilización posible** a la bicicleta al trasladarse porque ese es su objetivo y por eso existe –podríamos pensar en su **utilización** en cuanto que herramienta necesaria para una prueba acrobática en un circo–. Sin embargo, sí se le da una utilización a la música al musicalizar con ella.

Esta reflexión no intenta desestimar la utilización de la música en escena, sino ampliar las posibilidades.

la música en escena

La obediencia en la música

La música suena en muchos lugares: aeropuertos, tiendas, supermercados, salas, consultorios, esperas telefónicas, bares, hoteles, albergues transitorios, taxis, colectivos, lavaderos. No hay música en los bancos, escuelas, comisarías, cárceles ni hospitales y estos últimos son, en mayor o menor grado, espacios de aislamiento de lo cotidiano que quienes los habitan, si pudieran, los evitarían. Parecería que nuestra cultura (occidental) toma al silencio y al sonido como castigo.

El silencio permite decidir cuándo y cómo escuchar. La música utilizada como instrumento de tortura, nos dice que no podemos elegir, y esto también ocurre con la música funcional.

La música funcional nos dice que estamos en la sociedad. Si en todos los espacios que transitamos trabajando, pagando impuestos, comiendo y consumiendo, lo natural es que haya música, podríamos arriesgar que el silencio está desnaturalizado y que la música también, por lo cual, para ser escuchada y para ocupar un lugar único y propio en la escucha media, necesita de un esfuerzo mayor. La enorme variedad de formas de su utilización produce una mezcla de diferentes niveles de escucha de la misma.

Se denomina música a la música con la que nos hace esperar siglos una empresa telefónica. La espera y la utilización del tiempo se ven disfrazadas por un falso deseo de escuchar. Si escucho, no estoy solo esperando. Escuchando, comparto el pretendido clima con el que me dicen que debo esperar. La empresa y la sociedad musicalizan la espera y con ello, el tiempo muerto, arbitrariamente prolongado, que nos roba la empresa telefónica. Si a esto le sumamos que muchas veces la música tiene un aire norteño o folclórico nacional, casi podemos llegar a creer que estamos cumpliendo con una misión patriótica. En caso de que la música sea extranjera, sobre todo anglosajona, casi podemos sentir que estamos lidiando con una multinacional, por lo cual, debe de tener una eficiencia diferente a la nuestra.

La música se utiliza para mentir. La mentira no es solo para el usuario, también lo es para la música, al recurrir la empresa en cuestión a falsas citas musicales de obras concebidas con fines diferentes, como el "*Himno a la alegría*" de Beethoven, los preludios de Chopin o de Bach –muy utilizados para la espera–. Este repertorio, tocado con teclados, pretende insinuar que la obra, privada de su timbre, mantiene algo de su esencia y que efectivamente estamos escuchando a Bach o a Beethoven. En caso de que un oído sensible comprendiera que eso que escucha no es Beethoven, es posible que igual conciba como normal la utilización de dicha música para esperar en el teléfono. Es decir, está naturalizada la utilización de la música para cualquier fin. La compulsiva necesidad de llenar de música cada situación social y por ende, pretender cambiar el signo de ese momento que estamos viviendo, aunque sea la triste espera en un teléfono, hace muy difícil discernir cuándo se trata de musicalización y cuándo se trata de abuso, y este punto compete peligrosamente al teatro.

Si la reversión del Himno a la Alegría con teclados es claramente una aberración, ¿qué se escucha cuando se la escucha y qué se escucha en el original? ¿Qué se rescata? ¿Por qué se cita a Beethoven y no se compone una música original para dicho fin? Una teoría posible es pensar que, en principio, cualquier empresa de estas características es indefendible y traer mediante el sonido un recuerdo del mundo exterior la humaniza. Insinúa en el oído que a pesar de todo, es parte del mundo y adhiere a las expresiones del *arte más elevado.* La empresa tiene cosas en común con el cliente, podría ser un amigo, ya que conoce y escucha la misma música. Suponiendo que la teoría fuera cierta, la pregunta siguiente sería: ¿por qué, entonces, la empresa priva a la obra de su timbre original?

Continuando con la impunidad teórica, arriesgaría que la complejidad tímbrica de ciertas obras compuestas de manera seria impone una cantidad de información a ser develada. Esta información es parte de su estructura y para comprenderla es necesario de otro tiempo y contexto. La intención de cercenarle a la música dicha complejidad se debe a que obstaculizaría la inmediatez del efecto. Es necesario un efecto contundente en poco tiempo (tema desarrollado en el capítulo VII). Este tipo de efecto consiste, entre otras cosas, en el reconocimiento superficial de algo que pertenece a nuestro mundo cotidiano y cultural, inserto en un mundo que generalmente nos es hostil y frío, como lo son una empresa telefónica, un banco o una compañía aseguradora.

La intención de generar un clima ameno, tranquilizador, o simplemente disfrazar el tiempo de espera, sería anulado por la contundencia musical y, en ese caso, la persona estaría utilizando su tiempo escuchando. Ese tiempo vacío dejaría de serlo y la que mandaría sería la música. La empresa dejaría de ser tal, se convertiría en un mecenas cultural y el objetivo principal de la empresa, que es vender un producto u ofrecer un plan de pago, no tendría razón de ser. Es decir, la música tiene que morir para que la empresa sobreviva.

En la repetición eterna en el teléfono de un falso Beethoven, el tiempo se relativiza y Beethoven también.

La espera es parte de la obediencia así como la escucha forzosa. Si para esperar hay que escuchar música, habría que preguntarse qué hay que esperar de esta cuando se la escucha.

Volviendo al timbre: al obviar el timbre original, se transforma la obra en una melodía carente de contenido, un esqueleto infiel de una obra vaciada –y el vacío necesario para ser utilizado con otros fines–. Se borra la opinión y el pensamiento original, transformando a la pieza en un producto prostibulario, un producto de mercado o un botín social.

La música de los teléfonos y de las alarmas no avisan que no son música. De hecho, en los celulares hay variantes melódicas para elegir. La elección del timbre que ofrecen es muy particular. Confirman la eficacia del mismo, Todas tienen la agresividad similar a la del silbato, juego electrónico o a la de una alarma. Es la utilización del sonido para sobresaltar, ordenar o mantener a la sociedad en estado de alerta constante. Es una de las tantas utilizaciones del timbre como ideología. El timbre, como cualidad y calidad sonora, es parte y contenido del discurso musical y del que no lo es. Cuando su objetivo es generar un estado de alerta al que escucha, como en el caso de las alarmas, teléfonos o aviso de que se liberó una caja en el banco, tiene en su uso social y cotidiano otro valor que es el del acatamiento.

Es curioso el cuidado y la dedicación que tiene la sociedad para diseñar timbres de sonidos coercitivos, timbres que esperamos escuchar, reconocer y obedecer. Por ellos sabemos que es nuestro turno para ser atendidos, sabemos que hay que dejar paso a una ambulancia o que debemos volver a la celda. Sin embargo es llamativo el no tratamiento acústico que tienen los espacios públicos. El hecho de que haya música implicaría que hay una intención de hacer escuchar, sin embargo, la intención está más cercana a provocar obediencia. Ya que los espacios no solo no están construidos acústicamente para dicho fin, sino que difícilmente se puede discriminar entre la gran variedad y selección de melodías pseudo country, orientales, norteñas, etcétera y el ruido que hacen los tacos, las máquinas, fotocopiadoras o lectores de códigos de barra. Es decir, el lugar que ocupa la música no es musical, simplemente aporta un ruido más a la imposibilidad del silencio y a la polución circundante.

La música es utilizada para ser obedecida. Se acepta su existencia y su invasión en todos los ámbitos. Los lugares están poblados de música que uno no elige escuchar. El escuchar constantemente estímulos sonoros con intención discursiva, se altera el valor de la música, ya que dichos estímulos están construidos con materiales similares a los de la misma. Son estímulos que se emparentan con las tristes macetas con flores de plástico, con las falsas calles de los paseos

comerciales, con los troncos de cemento en las chimeneas a gas, con los falsos copos de nieve en Navidad, con las casas alpinas en la planicie, con la filantropía de la empresa telefónica, con un mal actor que simula ser Beethoven pero sin avisar que es una ficción. Se produce una falsa creencia de la escucha.

La música calla para servir al entorno. Escenifica y suma un clima a aquello que es el transitar por los espacios de la ciudad. Musicaliza al teatro y a la sociedad también.

La música de una época revela el estado del Estado –como en el caso de China–.

la música como espectáculo

El valor de la música es relativo. El espectáculo que se monta alrededor de ciertas músicas es similar a lo que suma la música en las áreas mencionadas (empresas, hoteles, etcétera). Las funciones de gala, ciertos conciertos políticos, ciertas aperturas de festivales, etcétera, la utilizan para montar otro espectáculo, que va más allá del objetivo musical.

Por lo general, los funcionarios culturales se preocupan más por el buen funcionamiento del dispositivo que por el valor estético de la obra seleccionada. La música actúa como espectáculo de una puesta en escena mayor. La forma de consumo de la música hace a su valor. Un mismo concierto cambia su valor según el entorno y las circunstancias en que se lo presente. Si el móvil de un concierto a beneficio es muy altruista, poco importa el contenido musical del fenómeno. Se pagará la entrada, y en ese mismo acto el concierto pasará a segundo plano. Lo que se escucha en esos casos es la buena intención del músico, del público y la adhesión de ambos a la causa. Claramente, la paciencia del oyente está muy condicionada por la causa común. No pongo en tela de juicio varias de las causas posibles en cuestión, ni es objetivo de este libro el analizarlas puntualmente, el tema central es remarcar el carácter utilitario y extramusical de la música en nuestra sociedad, para poder identificar el carácter utilitario y la voluntad de la música de ser escuchada como fue concebida.

En el espectáculo, el estímulo musical concreto pasa a ser absorbido por un tema mayor que prevalece por sobre cualquier necesidad estética de expresión o, incluso, de escucha. Lo mismo ocurre con el teatro o cualquier otra expresión artística. Pero en este caso estamos hablando de música y su utilización por fuera de su disciplina: más concretamente, en el teatro. Siendo consciente del hecho de que todos vivimos en la misma sociedad, me parece importante entender el riesgo de cierto tratamiento de la música con el objetivo de evitar transformarla en un signo contradictorio al que se plantea en la obra de teatro.

En el teatro, la música musicaliza la escena. En la vida, la sociedad escenifica la música. La música en el teatro demuestra el poder de la música para el bien o para el mal.

música para / música pura

La música para teatro necesita liberarse de ciertas búsquedas inherentemente musicales para poder ser utilizada en el campo específico del teatro. Se podría decir que es, en sí, una disciplina cuyo origen es la música. El teatro utiliza el sonido como apoyo para resaltar climas que están planteados desde su campo. Es parte de su universo el recurrir a ella como a la luz o la escenografía –que no es escultura ni pintura, aunque utilice los mismos materiales–. Cuando se compone para teatro, se evitan muchos factores, principalmente porque la búsqueda no se reduce a lo musical. Se intenta, mediante la indudable abstracción del sonido, generar un efecto figurativo. Es decir, se le da al sonido una lectura ajena a sí mismo.

Desde el punto de vista musical, lo que hace que un sonido sea misterioso –adjetivo relativamente discutible dentro del campo musical– es su entorno, su antes y su después sonoros, la construcción retrospectiva y su interpretación musical. El sonido en el teatro puede ser misterioso por una acción, un movimiento, una mirada, un cambio de luz o un gesto que lo preexiste; es decir, por motivos externos a la música. La comprensión de la diferencia evita que, en el campo musical, se anulen unos a otros.

Como su nombre lo indica, la música *para* teatro está compuesta en función de una disciplina ajena a la misma. Su razón de ser, su duración e intensidad van a estar sujetas a una decisión teatral. El *para* condiciona los mecanismos compositivos en el uso de la prueba y del error. El *cómo se prueba* y el *por qué se descarta* son totalmente diferentes a los de la música pura. El hallazgo musical puede ser barrido por su incapacidad de sumar al teatro lo que este necesita de la música. No todo aquello que se imagina como música para una escena determinada termina cumpliendo esa función. En ese caso, lo curioso es que parte del disparador u objetivo deja de ser efectivo en la práctica, por lo cual la validez musical cambia. La percepción musical del que compone oscila entre el interés puramente musical y el oficio.

Es muy común que un músico componga para una escena y el director decida utilizar la pieza para otra. También ocurre que la música es anulada por motivos ajenos al deseo, talento o inspiración del compositor. En ese caso la música deja de existir, a no ser que el músico decida utilizarla en otra obra o crea que su

valor justifica trasladarla al mundo de la música pura. Es decir, la existencia de la música para teatro depende casi exclusivamente del teatro, no de la música.

Esa diferencia influye en el abordaje compositivo. Saber que por razones externas a ella la música es susceptible a la desaparición hace que la relación de esta con su existencia sea diferente a la que tiene un compositor con su obra independientemente del teatro. La lealtad a la idea no se sostiene por el entusiasmo o la convicción de la forma a la que se arriba en el proceso creativo: su forma puede ser manipulada por lugares impensados en una obra puramente musical. Por ese motivo hay una extraña dinámica entre la obra, el compositor y el director. Una especie de triángulo amoroso en el cual el compositor intenta convivir, sin herir a nadie, cediendo y aceptando manipulaciones de su música en favor de los deseos y necesidades del teatro.

La relación que tiene un músico con la música para teatro se sostiene en la medida en que se pueda dejar de lado ciertos deseos, gustos o preferencias musicales. Siempre quedará la impronta del que la compuso, su sello, pero no debería establecerse un diálogo íntimo entre el compositor y su música. Los diálogos permiten llegar a un acuerdo entre dos partes, en este caso el compositor actúa como obrero e intermediario de dos mundos que deben necesariamente transformarse en uno. Así como un actor que deja de lado sus rasgos personales para construir un personaje, el músico debe descartar rasgos musicales particulares para infiltrarse en el mundo teatral.

Lo complicado, a mi entender, es transmitir el oficio del músico teatral desde la música pura. No basta con el dominio de la técnica, como se nombraba al principio, o con el conocimiento de orquestación, de códigos o de estilos musicales. Irónicamente, a veces hay que olvidarlos para poder crear desde la lógica teatral o, más exactamente, desde la lógica de la música teatral.

Es imposible enseñar música para teatro sin teatro. De nada serviría acudir a un compositor o a un maestro de música para consultarle sobre la calidad y eficacia de lo pensado sin llevarle la obra de teatro. No se puede descifrar la calidad de la música sin conocer la escena a musicalizar. Incluso sería insuficiente si se la narrara. Para comprenderla es necesario conocer su espacio, la acústica, las voces, ritmos, el antes, el después, sin estos datos la música no nos otorga los elementos necesarios para conocerla. Se transforma en un soliloquio desesperado, sin saber quién será el receptor final.

El hecho de que su función sea acompañar, completar o resaltar una narración determinada en una escena contradice a la naturaleza abstracta de la música. Su característica se emparenta en cierto grado con la música para funciones sociales, como los himnos o los cantos de cancha, canciones de trabajo, marchas políticas, casamientos, entierros, etcétera.

La música *pura*, insisto, no tiene ninguna función –sin hilar fino– por fuera de su propia existencia.

La música para teatro cumple una función estética, no social como en algunos ejemplos nombrados. Es parte de dicha disciplina. Se puede utilizar literalmente o tener una lectura musical del sonido propio de la obra. La comprensión de la diferencia evita que se anulen unos a otros en el campo teatral.

La música en función de sí misma tiene límites como cualquier otra disciplina artística: los límites propios de la creación. La música sin texto no tiene traducción posible. Se percibe su lógica o no. Nadie puede narrar un intervalo (la distancia que hay entre una nota y otra), nadie puede narrar una melodía y menos puede narrar una obra dodecafónica.

La música no pregunta: en todo caso suscita la pregunta.

La descripción no acerca la materia. Su lógica no se basa en los estados del alma, en el amor, en la alegría o en la neurosis, aunque los compositores utilicen cualquier tema como disparador. La lógica interna de su estructura es la que la hace convincente. Lo que hace que Schumann suene no es el contenido del título *Warum*?[3] Puede estar lleno de preguntas y angustias existenciales pero la música no llora. Nadie puede contar *Warum*?

Todo disparador es una excusa para hacer música. Cuando la música intenta ser didáctica por fuera de su materia generalmente pierde música. Su motor principal es el deseo de que suene. Se piensan sonidos.

La música para teatro reprime ciertos deseos del sonar en pos de la expresión teatral. Acompaña la narración del cuerpo, la voz y la historia. Surge de un planteo externo a ella como la pregunta en *Warum*?, pero en el caso del teatro, la música no construye ni completa lo planteado, simplemente se suma o no.

NOTAS:

1 Buch, Esteban, *O juremos con gloria morir*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013.

2 A partir de 1884, Inglaterra prohíbe la utilización de tambores en Trinidad y Tobago, isla que estaba bajo el dominio británico. La explotación petrolífera en la zona dejó innumerables barriles metálicos abandonados que fueron utilizados por los lugareños. En 1930, aproximadamente, se construye el *steel drum*, un barril de acero abollado que permite generar diferentes alturas. Su sonido se transformó en característico de la música llamada Calypso.

3 *Warum*? (¿Por qué?): obra para piano, pieza Nº 3, de las *Piezas Fantásticas* de R. Schumann.

capítulo II

el límite como marco en el proceso de la creación

Todo proceso creativo se enmarca en el límite. Así como la luz necesita de un objeto o espacio a iluminar para corporizarse, el límite es el que nos permite corporizar una idea. La diferencia entre el límite y la limitación es que el primero es el encuadre con el que estamos trabajando y el segundo es un impedimento para aquello que podríamos haber hecho. Si una persona es paralítica, tiene una limitación: no puede caminar. No camina, porque la parálisis es un impedimento para aquello que sí podría hacer, que es caminar, ya que tiene piernas. Pero para una planta el no caminar no es una limitación, porque su estructura no contempla el caminar. Su límite es moverse con el viento hasta donde le permita su flexibilidad.

Para encarar un proceso creativo es fundamental poder diferenciar entre límite y limitación. Muchas veces se mezclan durante el trabajo. En ciertas ocasiones, cuando las escenas carecen de interés o ritmo, se tiende a tratar de resolver el problema mediante inclusión de música. En esos casos, la música actúa como detector de falencias más que de apoyo logístico. La *limitación* de la escena es reforzada por el *límite* de la musicalización, actuando como una lupa involuntaria, que deja ver aquello que pide a gritos ser rescatado de su propia limitación o diluido en un mar de efectos y espejos de colores. La música nunca puede agregar lo que al teatro le falta, cuando no se trata de sonido. Siempre es mejor volver atrás y replantearse la escena que pedirle a la música parches milagrosos.

El teatro enmarca su límite en un espacio físico determinado (una calle, un estadio, un cuarto, un escenario cubierto o descubierto, etcétera). Sea cual sea el espacio decidido, el límite se encuentra en los bordes donde aquél lugar deja de serlo. En la construcción de la obra, se toma en cuenta hasta dónde llega ese espacio, por razones visuales, acústicas o dramáticas. Aunque la intención sea transformar una caja neutra en un campo infinito, necesita que la caja neutra exista. La delimitación del espacio es lo que permite decir en dónde reina el pacto ficcional. Cuando se rompe el pacto espacial, genera en el público cierta incomodidad. Es muy común que ocurra eso cuando la mirada de un actor se encuentra con la del público, o cuando le dirige la palabra sin previo aviso. Esta conducta muchas veces genera en el público la sensación de que el actor se *extralimitó*, y el público pasa de ser un espectador a un *voyeur* de una escena que abandona la complicidad implícita entre ambos. Con la música ocurre lo mismo, es materia trasladándose en el espacio, que circula por el aire entrelazándose con la luz y los cuerpos. El sonido toca al cuerpo que actúa, no al del espectador, forma parte de él, como lo hacen el vestuario

y la voz. La potencia y la cualidad textural del sonido pueden ser anuladas si el límite físico de su alcance no se tiene en cuenta. Su naturaleza indómita exige un cuidado meticuloso, como una cometa que tiene que ser dominada para que el viento no la traslade indiscriminadamente de un lado a otro.

El sonido no respeta al límite visual, su onda expansiva es mucho más poderosa que la de la vista, se puede generar un sonido desde muy lejos, y ser nítidamente escuchado por el espectador sin que alcance a visualizar su fuente. De la misma manera, un cuerpo con voz débil puede estar en el proscenio, pegado a la primera hilera de butacas, ser visto perfectamente y empequeñecerse por la falta de potencia sonora. El cuerpo connota al sonido y viceversa.

El pasar el límite supuesto puede ser efectivo, pero el hecho de que se atraviese confirma su existencia. Cuando el límite se percibe por atravesarlo o por respetarlo en exceso, se transforma en un tema más de ese hecho teatral. Es decir, su manipulación pasa a ser parte de la narración teatral, y el espectador lo percibe como tal.

Hay un límite que se decide plantear para poder producir o, mejor dicho, un planteo estético o proyecto de obra: existe porque cualquier otra variante fue dejada de lado. El limitar las opciones produce una obra. Si una sonata se concibe para piano y violín, la composición se limitará a esos instrumentos, a sus rangos de altura, sus timbres y a la forma sonata. Todo lo que se agrega por fuera de esas pautas replantea el proyecto entero. La variación de esa forma previamente planteada o el corrimiento de su límite confirman la existencia del mismo. De alguna manera, en ese caso es parte del tema el desplazamiento del límite.

Hay en la idea de obra una limitación concreta instrumental, una limitación concreta tímbrica y bastante delimitada formalmente. Si es un monólogo, se limitará a una sola voz, y si el límite es el silencio, se abstendrá de hablar.

Hay límites en lo creativo, en el talento, en lo económico, en los horarios para ensayo, y límites físicos. El otro límite es el personal, el límite de lo que uno es, de lo que puede y de lo que no. Hay un límite de comunicación entre el director y el músico. Es el límite lógico entre dos códigos y lenguajes diferentes que pueden convivir y suponer, a veces, que están hablando el mismo idioma. Pero las diferencias existen, y es imposible la traducción real de un lenguaje a otro.

El artista intenta constantemente atravesar el límite en una nueva obra, ese es otro tipo de límite, similar al que vive un jugador. Su búsqueda tiene una suerte de paralelismo con la idea de luchar contra la finitud, sintiendo burlar una y otra vez el camino aparentemente concluido en la concreción de una obra. El límite de una obra produce la necesidad de una nueva.

Producir porque hay un límite. El trabajo consiste en trabajar con él, porque es parte del mismo. Pero dentro del proceso compositivo a veces es necesario proponerse límites que enmarquen el trabajo.

el límite en la música teatral

Más allá de los inherentes a la creación, el teatro propone o estimula límites concretos a la música por incluirla en un espacio determinado. En el teatro, la música puede buscar naturalezas propias que generalmente el músico no concebiría como punto de partida compositivo en su propia música. Esto se percibe en los trabajos de compositores de todas las escuelas o rubros. Un músico popular genera cualidades sonoras o melódicas en el teatro que no utiliza en su música personal, así como un músico atonal puede componer un vals melódico para una obra. Es decir, el músico impone un límite a su preferencia musical en pos de la obra.

Se me ocurren varias hipótesis de cómo y para qué limitar la composición al empezar a encarar la música de una obra. Los ejemplos siguientes pretenden ayudar al músico a buscar opciones por fuera de la música incidental y ayudar al director o actor a pedir variantes en el sonido. Varias de ellas carecen de una especificidad aplicable. Incluso el intento de concretarlas puede fracasar. Sin embargo, creo que funcionan como disparadores, y es siempre más útil probar aquello que no sabemos a dónde nos lleva que ir siempre por el mismo camino. Varios de los "fracasos" llevan a descubrir nuevos materiales y otros procesos de búsqueda. Como en el tiro con arco, lo importante no es dar en el blanco. Recomiendo tomar las consignas con la subjetividad que tienen. Por ejemplo, no hay base científica en el deseo de transformar el sonido en vapor, pero el solo intento transforma al imaginario sonoro y técnico, que es uno de los puntos fundamentales para pensar la música teatral.

La dificultad antes mencionada de cómo enseñar a componer para teatro1 se facilita ampliamente al estimular la búsqueda y el imaginario por fuera de la formación más clásica, popular o académica. Recomiendo intentar generar sonidos con estas limitaciones y, sobre todo, recomiendo inventar otras. Me parece prudente pensar que no son las únicas, ni que se deban aplicar siempre ni juntas, porque su utilización va a depender, como siempre, del planteo teatral.

Limitar la música. Escuche atentamente una obra musical propia –en su defecto, ajena– no compuesta para teatro. Reconozca elementos que la conforman (ritmo, instrumentos, coros, estribillos, letra, etcétera), quítele aquello que no

parece fundamental, escuche el resultado y opere de la misma manera hasta que no pueda sacar más nada. Cuando finalice, escuche el resultado unos días después, varias veces, sin escuchar el vaso medio vacío: escuche el resultado como tema. Si todavía le sobran cosas siga sacando; si no, pregúntese por qué puso lo que sacó... Haga esto con varios temas.

Limitar su existencia a la nada. La música en el teatro sobra. Podría y puede sostenerse un hecho teatral sin ningún apoyo sonoro consciente, ni musical. Esto puede inspirar a remarcar el silencio o la ausencia de música. Pensar musicalmente su ausencia resalta los sonidos circundantes provocados por los actores e incluso por el público.

Limitar su existencia al espacio. El límite de la música en el teatro es, en principio, el propio teatro. Por eso, la elección debe ser cuidadosa. Una de las hipótesis posibles es que no debería sobresalir del espacio planteado —como lo intenta, generalmente, la luz—. Su límite no debería violarse, ni siquiera cuando la música es el tema de la obra. El sonido ocupa espacio y lo resalta, lo hace presente. Si la fuente sonora está fuera del escenario, el escenario se agranda, la música se despega.

Limitar a la música en el teatro es como limitar la personalidad en pos del personaje. Una vez que está en escena pasa a ser una parte más de los elementos que conforman la obra. Su valor y sentido están medidos y percibidos por la vara escénica. La música se vuelve un elemento casi anónimo, en el cual, la opinión del músico y sus gustos personales quedan ocultos bajo la máscara teatral. Ante la posibilidad de estar sumando a la obra apetencias musicales propias, propongo recortar todo aquello que no parece necesario o determinante. Es interesante ver cómo la obra respira y cobra otro valor cuando se cercenan opiniones musicales en una buena escena.

Limitar su materia hasta transformarla en vapor. Buscar texturas sonoras que insinúen una naturaleza incorpórea genera una sensación de expansión espacial, similar a la que se produce cuando el aire infla al globo. Al llevarlo hasta lo casi intangible, el sonido cambia su conducta, y en vez de atravesar el aire con un discurso musical, flota en él como el polvo atmosférico, sin una direccionalidad determinada. Nuevamente, el sonido se emparenta con la luz e hilvana con su materia inderteminada espacio, sombras, luces y cuerpos.

Limitar el sonido espacialmente. Que no se extienda más allá de una zona de la escena, o que así parezca. Separar el espacio escénico por zonas sonoras y otras silenciosas. Este tipo de zonas, no necesariamente tienen que responder a una lógica causal (un pájaro porque hay una ventana, un auto, etcétera). Se puede tratar de un sonido delimitador del espacio sin referencias externas –un ejemplo excelente

de este efecto es el que utiliza el grupo La Cebolla de Tucumán, nombrado en el capítulo V–.

Limitar la percepción espacial. No poder descifrar si se extiende o no, de manera similar al caso de vapor pero no necesariamente incorpóreo, el sonido no es ubicable en el espacio, no se puede determinar de dónde proviene. Este recurso suma incógnitas a la trama, no necesariamente identificables, o simplemente colorea sonoramente el espacio. Su carácter abstracto impide una lectura referencial, por lo que ayuda a una percepción estética intraducible. La percepción o identificación espacial de un sonido lleva al espectador a pensar cómo es su fuente, dónde está ubicada y por qué suena. Cuando la ubicación no es clara, la escucha cambia su mecanismo lógico. Simplemente escucha, como cuando se mira un color, sin pensar en otra cosa.

Limitar la percepción sonora. El sonido que se escucha no es descifrable, es confuso como una cara detrás de un vidrio esmerilado. No tiene una impronta clara que actúe como contrapunto del espacio o emule algún objeto o animal. Este tipo de sonidos muchas veces se transforma en un sonido originario de la obra porque no genera referencias externas a la misma.

Limitar las buenas ideas o las ocurrencias en favor de una lógica discursiva. Una buena idea puede actuar como un elemento desestabilizador de una obra entera si no convive con el todo. Es preferible replantearse la buena idea, a no ser que el replanteo se extienda a la obra en su totalidad.

Limitar el protagonismo, aunque parezca que todo lo que suena queda bien. Poder prescindir de utilizarlo, y escuchar varias veces qué ocurre con la escena sin su música. En caso de que la escena funcione igual, oblíguese a no volver a poner su música.

Limitar la independencia de un sonido. Un sonido potente puede ser tan efectivo como una luz enceguecedora. Pero su duración tiene un límite, que va a depender de los acontecimientos pertenecientes a la obra, no al sonido. Su nacimiento, existencia y desaparición no son un hecho independiente. Limitar la existencia de un hecho potente es un acto de disciplina y generosidad para la obra.

El sonido puede estar aislado, enmarcado en el silencio, con otros discursos extramusicales, como una situación dramática (asesinatos, pasiones, confesiones descarnadas, etcétera). Pero su límite va a ser la intensidad con que se plantea la actuación, no la anécdota. Limitar la intensidad de una idea en pos de la limitación de la actuación.

Limitar a la música en el discurso músico-teatral. A un sonido o a una melodía interrumpida puede precederla una cara, una luz o una palabra, y ese será

el discurso completo, no el sonido. Cuando la música construye su discurso paralelo al acontecer de la escena, en general se escinde del resto y cobra un protagonismo independiente. Habría que pensar en cierta manera en la construcción de un todo con diferentes materiales que se interrumpen mutuamente para producir uno solo, un contrapunto físico, textual y sonoro.

Limitar las traducciones de ideas musicales a palabras, para que sean comprendidas por el director, o los actores. Ese mecanismo transforma al músico en un proveedor inconsciente de falsas promesas, ya que es imposible saber qué entendieron y qué está imaginando el músico. Puede que a la hora de mostrar esa música que fue previamente narrada, encuentre cierta recepción hostil, o desilusionada por parte de director y actores, ya que en su imaginación habían construido un sonido totalmente distinto al concretado, y es muy difícil conseguir que desistan de su idea. Las discusiones pueden terminar remitiéndose a la frase: "Pero... esto no era lo que había imaginado...". Entonces, el músico apela a todo tipo de argumentos, como "Lo que pedís es técnicamente imposible", o trata de convencer al director que lo que hizo es prácticamente lo mismo que lo que el director había imaginado, y que materializado suena así. Es preferible limitar las explicaciones a lo mínimo indispensable para mantener la armonía y el trabajo.

Limitar la confianza.

Limitar la desconfianza.

Limitar las limitaciones externas.

Aceptar el límite de la infraestructura y de la producción y, a partir de ello, pensar cuál es el campo real con el que se trabajará. Tomar la limitación económica como límite del proceso creativo, algo que se conoce y se ejercita mucho en el tercer mundo. Cuando funciona, los resultados pueden ser más interesantes que los de una producción sin restricciones presupuestarias. A veces, el deseo enmarcado en el límite real se transforma en obra. Sin intentar ser una optimista del quehacer teatral, creo que es más fácil hacer teatro con graves limitaciones económicas que montar un laboratorio nuclear de alta tecnología. En el caso de la música, si se toma como modelo alguna originada en una producción con mayor margen de tiempo de trabajo y mayor solvencia económica que la propia, además de generar cierto resentimiento y frustración inevitables, acotan el posible imaginario real de la obra a concretar. Las libertades de búsqueda no siempre están directamente relacionadas con la tranquilidad de un sustento económico detrás. Hay veces que dicha tranquilidad adormece el acto desesperado de la búsqueda. Tal vez porque el saberse aceptado y sustentado antes de haber emprendido un proyecto le quita al estado de creación su sentimiento de urgencia y premura. Esta opinión se basa en la experiencia de haber viajado y trabajado en teatro y haber tenido la oportunidad

de presenciar obras de diferentes países con diferentes modelos y calidades de producción. Sin embargo, como casi todo el contenido de este libro, esta es una apreciación relativa, que perfectamente puede ser discutible, pero no por ello deja de promover una reflexión al respecto. De todos modos, el no aceptar el límite de infraestructura y de producción con el que se cuenta es empezar a trabajar sobre lodo. Todo se mueve y se deforma alrededor hasta quedar muy lejos de la idea original.

la melodía

La narración musical en la música es muy potente, y si la narración es melódica, el límite de la melodía es la escena. Su desarrollo, a pesar de inspirarse con respecto al tema musical planteado, resulta poco efectivo en la obra. Un intervalo, una conclusión, tres notas finales, pueden resignificar una escena hacia un lado equivocado a pesar de funcionar musicalmente. Por ende, es necesario trabajar en cercanía, con constancia, para observar hacia dónde va derivando el planteo de la dirección y de la actuación, y así resolver el final musical de la melodía teatralmente. Resolver un discurso melódico teatralmente implica prescindir, en cierto grado, de las reglas discursivas propiamente musicales y comprender que la aparente traición a dichas reglas, permite producir aquello llamado música para teatro, cuya coherencia se basa en aceptar la propia incompletitud. No se está resolviendo un planteo musical, se está trabajando con materiales robados del mundo musical, transformados en elementos teatrales. Por ello, la melodía muchas veces precisa resolver o desviarse a lugares aparentemente arbitrarios o menos interesantes musicalmente.

Cuando no se aceptan las reglas del juego, esa limitación que exige el teatro genera cierta incomodidad y hasta torpeza. El músico se siente limitado y frustrado; confunde *limitación* con el *límite* propio de dicha disciplina. Como consecuencia, termina ignorando el contexto necesario para que se produzca el matrimonio.

Las limitaciones varían ampliamente según los lugares y situaciones particulares; de acuerdo a sus características, se toman de diferentes maneras. El valor que tiene la limitación depende, en gran parte, del impacto que esta produce, cómo influye en el deseo creativo y qué frecuencia tiene. Convivir con limitaciones genera una filosofía del arte muy diferente a la que produce la limitación esporádica.

Como ya dije, no siempre la facilidad de recursos implica una mayor productividad y viceversa. En Argentina, como en casi toda Latinoamérica, estamos acostumbrados a trabajar limitados por limitaciones conocidas de

antemano. La limitación se transforma en aire, ya no se la nombra. Es parte del paisaje. En el caso de las provincias menos cosmopolitas, los límites y las limitaciones se intensifican. Esta condición constante de convivir con las limitaciones propias del paisaje produce una confusión entre límite y limitación. En muchos casos, se mide la propia obra y sus limitaciones con cierta solidaridad, producto de la creencia de que somos simplemente sobrevivientes en la nada, y ante la nada, nuestro producto es digno de ser. La limitación injusta produce un decaimiento o una merma del deseo ante la posibilidad de caer posteriormente en la frustración; por ende, la persona víctima de una limitación externa empieza a pensar desde ese lugar. De la misma manera en que un pobre agradece enfáticamente un colchón, el que trabaja en actividades artísticas se reconforta pensando en todo lo que pudo hacer con semejante limitación. Pero la posibilidad de imaginar, pensar y reflexionar sobre un proceso creativo es mayor de lo que el mercado y la sociedad de compartimentos estancos impone.

Gran parte de la limitación no es un descubrimiento del limitado, sino que está validada por la propia *división internacional de los límites*, y el limitado actúa respondiendo a dicha división. Recuerdo que en una entrevista hecha al Comandante Tacho, del Frente Zapatista de Liberación Nacional,[2] una periodista española o francesa le preguntaba de manera retórica el motivo por el cual se habían rebelado, citando ella misma las reivindicaciones que suponía justas y reales. Entre ellas, nombraba la libertad de tener su propio idioma, libertad de culto por fuera de la iglesia católica, el respeto de la sociedad por sus costumbres, vestimentas, etcétera. El Comandante Tacho la escuchó muy respetuosamente. Cuando la periodista finalizó, respondió: "Sí, pero también queremos saber física y química". Este es un ejemplo claro de la división y fijación de límites, en cuya ecuación no está concebida la posibilidad de que un originario mexicano traspase el límite de lo que debe desear. El acatamiento a ese límite produce una falsa libertad de elección en el deseo y en el imaginario. Por esa razón el independizarse de dicha posición prefijada exteriormente produce un acto estético liberador.

Este pensamiento, que no adjudico a la población artística entera, lo percibí en mí misma, y en varias experiencias con los talleres que dicté en diferentes puntos del país. El límite constante infantiliza la mirada hacia nuestra propia obra y hacia la ajena. Se convive con la creencia de ser más limitado de lo que se es, por las limitaciones externas y también se cree inventar la pólvora. El efecto que producen las limitaciones externas nos pueden llevar a dejar de intentarlo o caer en una omnipotencia ciega. El ideal sería poder descubrir los límites de las limitaciones propias y ajenas.

Sin otorgarle al creador una responsabilidad mayor de la que tiene, sostengo que parte del éxito consiste en despegarse del personaje que la sociedad le propone,

apelando al factor sorpresa y a la profunda reflexión sobre el arte en general, sin reducirse a lo local, ni a los ejemplos paradigmáticos, transformando la limitación en un campo de resistencia inteligente.

Ejercicios:

1. Tome una obra propia o ajena, ya musicalizada. Saque toda la música y empiece, por goteo, a incluir en las escenas lo que resulte imprescindible. Si todo resulta imprescindible puede que la musicalización original haya sido perfecta, o que a usted le cueste mucho desprenderse de lo que no usa.

2. Trabaje una obra nueva, imaginando que la música fue prohibida en el planeta. Llegar hasta el final de la misma y escucharla seriamente, viendo cómo podría suplantarse con la misma obra aquello que llamamos música.

3. Grabe un ensayo de la obra entera, sin música, y escúchela.

4. Grabe un ensayo de la misma obra con la música incluida. Escuche la versión y compárela con la del punto 3.

5. Propóngase, por un tiempo extenso, ser alemán, y que todo lo que imagina será subsidiado por el Estado. Recién ahí, imagine lo que quiere hacer.

NOTAS:

1 v. capítulo I.

2 Comandante Tacho. Miembro del Comité Revolucionario Indígena. Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (México).

capítulo III

el silencio en el teatro

El teatro puede tener cuerpos visibles, objetos, luz, textos, paredes, sonidos. El teatro puede no tener cuerpos visibles, objetos, luz, textos, paredes ni sonidos.

Un mimo no habla. El **silencio** es un factor fundamental en la música. El mimo dibuja con el cuerpo en el silencio aquello que tiene su propio sonido, pero que está ausente. Enmarca en el silencio y en el vacío un espacio, un objeto y su sonido. Al no estar lo evocado, su materialización en el imaginario es más unívoca: no hay traducción, solo reconstrucción. Se puede escuchar el galopar de una tropilla, un ferrocarril, una bomba o un concierto de pájaros recibiendo al día. Simplemente porque no están, y porque nada intenta emularlos con elementos similares. El espectador lleva a la escena el sonido que falta. Pero si en el medio de una silenciosa orquesta de pájaros o en un enmudecido concierto de bocinazos alguien abre un paquete de caramelos, el cantar de las aves o las bocinas se quiebran como el humo se difumina en el aire. El sonido evocado ocupa espacio y precisa de un pacto ficcional con el silencio.

En el teatro para ciegos el **cuerpo** no tiene intención de ser visto, la narración corporal se escucha. Al revés que en el mimo, el sonido narra el desplazamiento de los cuerpos y de los objetos. En el teatro de cuerpos visibles, el sonido que provocan estos y los objetos al ser desplazados también narran. Narran distancias, pesos, texturas y características espaciales. El movimiento de un cuerpo pesado, arrastrado por un pasillo vacío produce un sonido peculiar que remite a lejanías, soledades, cansancio o todo lo contrario; depende, como siempre, del contexto, la forma, el antes y el después.

Los **objetos** no hablan pero ocupan espacio, y muchos de ellos hacen ruido. El objeto evoca a su sonido y viceversa, el sonido evoca al objeto. En escena pueden existir tanto uno como el otro. Pero la diferencia es fundamental. Un taladro en escena ocupa físicamente más espacio que la reproducción de su sonido a través de un parlante pero en su reproducción sonora, la potencia y proyección van a depender de la decisión del sonidista o del director.

La reconstrucción o la relación del sonido con el objeto que no está ocupa mayor tiempo de asociación para el espectador que si el objeto estuviera presente. Si está el taladro, no necesita recurrir a su memoria para relacionar ese sonido con su fuente. Sin embargo puede necesitar recurrir a su lógica para comprender el

motivo del taladro en la escena. ¿Por qué hay un taladro? ¿Estuvo siempre en escena? ¿Lo fueron a buscar? ¿Hay un enchufe cerca? ¿Cuál es la distancia entre el taladro y la primera fila de butacas o sillas o almohadones? Si está grabado, no necesita enchufe y no es necesario esconderlo hasta su entrada en escena. Pero, ¿porqué no hay un taladro? ¿De dónde sale el sonido? ¿Están las cajas a la vista? ¿Están ocultas? El sonido ensordecedor característico del taladro no es parte de su esencia? ¿Qué escucha el espectador cuando ve un taladro? ¿Qué ve cuando lo escucha grabado? Los objetos evocan sonidos. Un piano en escena sin ser tocado es un piano mudo, o no tanto. Resalta su potencial sonoro con el silencio e inevitablemente el espectador rememora el sonido propio del instrumento, por lo cual, el silencio es relativo porque hay un *sonido evocado*. Si el cerebro no pudiera traer a su memoria sonidos y alturas, sería imposible cantar. La cabeza puede evocar sonidos y reproducir aquello que evoca, así como puede rememorar historias relacionadas con los mismos.

Pero los objetos también imprimen una opinión sobre ellos, como un actor imprime una opinión o una lectura personal del texto. Evocan y opinan aunque no se los tenga en cuenta sin pedir permiso. Transfieren a la escena un sonido en complicidad con la memoria de cada espectador y de cada experiencia. Cuando esto ocurre con sonidos disparados en una obra, los mismos generan un discurso paralelo, un guión fantasmagórico que algunos con percepción parateatral lo registran –o lo padecen–.

La **luz** es silenciosa. La oscuridad es luz silenciada. Se escuchan más sonidos en la oscuridad que en un ámbito muy iluminado. Cuando uno quiere escuchar atentamente música, en general cierra los ojos. Y cuando se quiere leer de manera concentrada un libro, generalmente se apaga o se baja la música. En caso de que no lo hiciera, es muy posible que alguno de los dos estímulos prevalezca más que el otro, incluso sin percatarse de ello. El sonido interfiere en el mirar y en el pensar, positiva o negativamente. Las personas pintan o trabajan con música o en silencio. Es muy difícil que las condiciones sean invertidas. Cada uno percibe y es condicionado por ambos contextos, la música o el silencio, de maneras muy diferentes. Pero en ningún caso es inocuo. Los objetos y la luz interfieren en la escucha y en el decir. Es más posible que dos personas hablen más bajo de volumen en un espacio oscuro o en penumbras que en un espacio altamente iluminado. En este caso, podríamos arriesgar que el silencio de la luz incide en el silencio del sonido, y que parecería necesario no interrumpir la penumbra con un volumen de voz más alto que el de la intensidad de la luz.

Sin embargo, en el teatro muchas veces hay equipos de luces que hacen ruido. En ese caso, uno también escucha la luz y hay un porcentaje de la concentración que se traslada a la fuente sonora: uno escucha **luz generada**. Y

aquel pacto del sonido y de la luz se ve alterado por un factor externo que inevitablemente altera algo de la magia.

La oscuridad es a la luz lo que el silencio al sonido. En el teatro, la oscuridad absoluta es sólo un poco más fácil que el silencio total, pero si ambos coinciden es un milagro. Si no abrieron aún el paquete de caramelos, puede que alguien se acomode en la silla o butaca. En general, los teatros no contemplan el ruido que generan e, indefectiblemente, el espectador, a veces consciente de la situación, rompe el misterio.

La luz también se puede relacionar con el timbre, de hecho se la clasifica con términos similares como *intensidad, brillo, opacidad, densidad, etéreo, frío, cálido,* etcétera.

Las coincidencias entre el timbre y la luz pueden generar un diálogo similar al del silencio y la oscuridad, enmarcando y significando de manera muy efectiva el mundo más emocional e incorpóreo de una escena. Los acuerdos y desacuerdos entre espacialidad e intensidad lumínica y sonora producen diferentes construcciones de figura y fondo. La alternancia de prevalencia entre una y otra inciden enormemente en la sensación de tiempo y espacio de la escena. Cuando ambas áreas trabajan en equipo se produce un nuevo elemento *lumínico-sonoro* indivisible: una resultante estética apreciable, como la construcción inteligente de una buena canción, en la que letra y música son una sola cosa.

Creo que sirve entender el sonido y la luz como materias a ser combinadas, mezcladas, alternadas, mimetizadas, como se seleccionan telas y texturas en el vestuario o en los elementos escenográficos. Fundamentalmente, porque dichas combinaciones se van a producir de cualquier modo; es decir, el espectador percibirá resultados diferentes producidos por la combinatoria de dichos elementos, hayan sido o no previstos por la dirección.

La música en un lugar bailable rodeado de penumbra o luces intermitentes tiene otra presencia que en un lugar abierto y muy iluminado. En estos lugares, en general, se acompaña la música con ritmos, colores (texturas) e intensidades similares a los que la música propone... y viceversa. Los cuerpos y la música son tocados por la luz de la misma manera, provocando una escenografía peculiar en cada uno de ellos, generando zonas corporales iluminadas fugazmente, zonas ocultas en la penumbra que se van balanceando al ritmo de la música. La sensación de estar rodeados de luz o de sonido va a alternarse según la potencia e intención de una u otra. Lo mismo ocurre en el teatro, sin embargo el motivo por el que hay música/sonido y luz está supeditado a otro elemento mayor que es la escena teatral; por lo tanto, hay más factores que forman parte del todo.

Las **paredes** hablan y contestan. En escena, las paredes actúan de manera similar a la ecolocación en los murciélagos. Cuando el murciélago emite señales

con su radar, estas rebotan en el objeto que tienen delante y, así, el animal puede tener una idea de la distancia a la que está el objeto, si está vivo, si se mueve o es inanimado. La distancia de las paredes en la escena, su densidad y altura resignifican al sonido y a la palabra. Dejando de lado los efectos acústicos que generan las medidas de una pared escenográfica, su sola presencia resignifica el sonido del habla. Una voz potente delante de una pared muy alta es muy diferente al resultado que provoca la misma voz delante de una medianera baja. El espectador relaciona de manera inconsciente la fuga del sonido con el fondo ilimitado que provoca la medianera; un porcentaje de la potencia vocal se escapa de manera fehaciente o subjetiva. También es posible que el espectador suponga que el discurso puede ser escuchado por personajes desconocidos que se encuentran fuera del campo visual: más estrictamente, detrás de la medianera. El cerebro establece una relación entre el emisor y el receptor, de acuerdo al espacio físico que se le propone: imagine un actor hablando muy bajo con un océano pintado detrás de él. Luego imagine al mismo actor en un cuarto pequeño. La simple idea, sin escucharlo, produce dos sensaciones muy diferentes.

En la escenografía, como con las butacas, no siempre se tiene en cuenta la calidad del material en lo que a sonido se refiere. Cuando se toman en consideración, son buenos instrumentos de contrapunto. Pero, en general, los pisos, sillas, puertas, escaleras, generan todo tipo de sonidos que acompañan a las obras de manera más tenaz que la música compuesta especialmente. Como planteaba en el capítulo I, la acústica y los sonidos generados por los objetos no están contemplados en un vasto sector de los espacios públicos; por ende, considero que hay una cierta naturalización de la invasión sonora en la vida cotidiana que insensibiliza la relación con el sonido, con su incidencia y con sus consecuencias. El trabajar con sonidos exige un distanciamiento de esta realidad planteada para poder resignificarlos.

la musicalidad en el teatro

Entre los yuyos puede haber manzanilla.
Román Berlieca[1]

En síntesis, todo lo que suena en escena, suena. Se puede soslayar, pero suena. El ejercicio de escuchar o tratar de escuchar todo lo que suena es como buscar entre los yuyos menta o manzanilla. Entre todo un universo de sonidos, puede haber uno o dos o varios sugerentes que sirvan para musicalizar. Su utilización exige una técnica que surge de manera empírica a partir de la manipulación del objeto. Se estudia como un instrumento musical cuyo origen y técnica desconocemos. La

ventaja es que ninguna academia o conservatorio podrá decir que está mal interpretada la licuadora o la manzanilla; por ende, depende de la imaginación, la sistematización y la confianza en que la manzanilla suene, y que suene eficaz, en función del núcleo central, que es el hecho teatral. Si no perteneciera a la disciplina teatral, la búsqueda sería la expresión sonora en sí misma, que es, hablando de música, otro cantar. Para que los ruidos de los objetos tengan una lectura estética y teatral es menester detenerse en ellos, escindir el sonido de la acción que lo provoca: es decir, no detenerse en cómo escribir sino en cómo hacer que el lápiz suene a pesar de que estamos escribiendo. Teniendo en cuenta que estamos hablando de teatro, la técnica consiste en estudiar el objeto por separado y luego ocultar la técnica para que el resultado no sea musical, sino teatral. La aparición en escena de sonidos ficticiamente casuales pero discursivos aporta un discurso más al sonido general de la obra y permite una lectura estética de algo ignorado en la rutina, ya que es muy difícil que alguien se detenga a escuchar musicalidad en la birome de una secretaria cuando está dictando sus datos personales en una oficina. Es una ventaja del teatro el poder crear universos ficcionales donde el espectador puede observar, escuchar y gozar de sonidos aparentemente cotidianos, trasladándolos al espacio teatral, como se trasladan los conflictos, personalidades e historias.

El denominado **ruido** que aparece en el escenario puede ser un enemigo o un poderoso aliado. El ruido de los tacos puede ser irritante, sensual, amenazante o simplemente ruido, depende de cómo se utilicen. El ruido es ruido cuando no tiene una decisión discursiva ni estética. Cuando su aparición y desarrollo son indómitos y nadie lo resignifica. La banda municipal puede llegar a ser más ruidosa que un grupo de tacos en un piso de madera, todo depende con el oído que se lo escuche y la utilización que se le dé (basta imaginar un baile flamenco). El chirrido de una puerta puede avisar la llegada de un personaje siniestro o puede contrastar con una criatura dulce y pequeña. La criatura se vuelve más pequeña y vulnerable y el chirrido pasa a ser la música exacta para dicho fin. Los muebles y sus gemidos oscuros, el metal y sus sonidos fríos. La ropa puede arrastrar peso en su rozamiento o ser etérea y silenciosa. Las joyas golpeándose mutuamente como pesadas herencias, recuerdos de riquezas pasadas o nuevas fortunas. Las lapiceras sobre escritorios rebotando con nerviosismo o con golpes secos y distantes, transmitiendo eficiencia y frialdad. El lápiz sobre una hoja, garabateando veloz y febril, rozando con aspereza el papel en un rapto de inspiración o interrumpiendo cada tanto por quién sabe qué desesperado pensamiento. Pasos sobre maderas, hojas, papeles, piedras, agua, metales, telas o yuyos: todo puede cobrar un significado poético si se lo utiliza con sutileza y musicalidad.

el que manda es el espacio

Si los tacos taconean sobre un piso de madera pero no hay paredes, van a sonar diferente que sobre un piso de madera en un cuarto pequeño. Si están en un anfiteatro al aire libre o las paredes son muy delgadas y se filtra el ruido de la calle, el resultado va a ser muy diferente. El taco en sí mismo no asegura efectividad, el espacio lo puede absorber y transformarse en una señal muy débil o resaltarlo hasta hacerlo insoportable.

Así como cada objeto tiene un potencial sonoro a ser utilizado, el que manda es el **espacio**. En realidad, uno trabaja con el sonido que el espacio permite, aun utilizando amplificación. Las obras ensayadas en un espacio diferente al que se va a utilizar para hacer las funciones pierden y ganan según lo que se previó y según factores impensados. Si no se tiene un conocimiento profundo de la sala en la que se va a estrenar, las pruebas de sonido son prácticamente inútiles. Los sonidos de los instrumentos pueden desaparecer o aturdir y la voz no asegura su potencia. Los diálogos aparentemente íntimos y los gritos desaforados pueden cambiar cualitativamente al mudarse de espacio. Por eso es necesario tener una segunda opción, ya que no siempre se puede ensayar en el espacio en que se va a actuar. La segunda opción no necesariamente es un cambio radical de puesta sonora, a veces basta con acercar o alejar los cuerpos y objetos. Otras veces hay que montar un dispositivo de sonido con micrófonos ambientales. Estos últimos son un arma de doble filo ya que amplifican todo, con lo cual, la sensación de espacialidad que otorgan los diferentes niveles de ruidos que se producen en el escenario pasa a generar una superficie plana, sin matices naturales. Se puede escuchar la amplificación pero no es escuchar lo amplificado, como ocurre al iluminar con una luz potente y enceguecedora un rostro, en donde los rasgos y la mirada se pierden bajo el manto lumínico. Como digo siempre, si se utiliza como recurso es válido, si no se tiene conciencia sobre el resultado, la luz se transforma en tema y la cara en fondo. Lo mismo ocurre con el sonido.

la voz y el micrófono

En estos casos es importante tener en cuenta las capacidades de proyección vocal de los actores. Si no tienen proyección, el micrófono ambiental amplificará, cual lupa, las diferencias de volumen entre sonidos ambientales, música y voces. El efecto y los desequilibrios serán los mismos, pasados por la "lupa" del micrófono. Esto quiere decir que, si bien las voces se escucharán, el equilibrio general y contrapunto de los sonidos producidos consciente e inconscientemente se escucharán más nítidamente, por lo cual, la calidad sonora resultante será discutible.

Este punto nos lleva al tema de cómo se escucha. La preocupación por conseguir que las voces estén más presentes desde el punto de vista dinámico puede llegar a generar un efecto de mosca pasada por un microscopio en donde los detalles no pretendidos pasan a cobrar una relevancia negativa. Siempre recomiendo pedir menos al músico y/o sonidista y exigir mayor rigor técnico vocal a los actores.

En el teatro independiente el espacio acústico puede ser transformado parcialmente, depende mucho de la suerte de conseguir el lugar más óptimo, de que no haya una obra antes o después que impida un despliegue de cambios muy grandes. Las salas independientes no siempre tienen en cuenta el factor acústico ni el tiempo necesario para resolver los problemas o temas que ella presenta. Es más factible que a la hora de pensar un lugar prevalezca el tamaño, capacidad, posibilidades de habilitación, costo de alquiler y ubicación geográfica. Si bien es comprensible, no impide que las obras se encuentren con sorpresas acústicas de todo tipo. El tema de la acústica es muy complejo. Resolverlo puede ser carísimo o barato. Se necesita un ingeniero acústico que lo resuelva o un amigo con mucha noción del tema –lo ideal es un amigo ingeniero acústico–.

Insistiendo en el tema, es necesario reflexionar sobre cuál es la óptima solución para ciertos problemas de la escucha. El cómo decir en el teatro se transforma en cómo se escucha el decir, siendo este punto no solamente un tema de volumen. Hay una pregunta frecuente en el teatro: "¿Cómo se escucha?". Respuesta: "Bajito". Pero si se pone un micrófono puede que se escuche mal, porque hay un problema mayor y, tal vez, lo que se supone "bajito" es una cualidad acústica por la cual la voz rebota en diferentes puntos e impide que se escuche *claramente*. En ese caso, lo único que producirá el micrófono es una amplificación de la indeterminación sonora. La calidad del cómo va a depender de la forma en que se utilizan las limitaciones acústicas que impone el espacio.

Resumiendo, los problemas acústicos deben ser diferenciados de los problemas técnicos. Una mala proyección o modulación vocal no se resuelve con una amplificación. Y una mala amplificación atenta contra un buen sonido, anulando su calidad poética y técnica, tanto cuando es mediante un micrófono o cuando se compensa de manera natural, ya que el hablar fuerte no es lo mismo que gritar. La voz cambia su cualidad y si esa no era la intención, es mejor buscar una técnica para tal fin. Sin embargo, si bien hay problemas acústicos insalvables, también –volviendo al capítulo II–, el límite puede ser utilizado a favor.

Ejercicios:

1. Haga un relevamiento de todos los objetos e investigue en cada uno sus posibles producciones de sonido. Intente incluir en una escena una selección de los objetos.

2. Tome un objeto de la obra y llévelo a su casa. Busque en este todas las posibilidades sonoras. Intente generarlas simulando un uso cotidiano del mismo.

3. Una vez conseguido el objetivo del ejercicio 2, olvídese de los resultados y, simplemente, manipule el objeto de manera normal y relajada. Siempre queda en la memoria y en el oído la sensibilidad necesaria para que ya no sea lo mismo.

4. Escuche todos los sonidos que se producen en el transcurrir de una escena e intente organizarlos: a) independientemente uno de otro; b) generando un diálogo o contrapunto entre algunos de ellos.

5. Diga el texto de una obra imaginando un espacio enorme y silencioso alrededor. Después de varios intentos, grábese.

6. Diga el mismo texto imaginándose en un espacio cerrado, muy pequeño y ruidoso. Después de varios intentos, grábese.

7. Escuche los textos de los ejercicios 6 y 7. Compárelos e intente volver a decirlos intercalando ambas versiones.

8. Diga el mismo texto, una vez a oscuras y otra con una luz potente sobre la cara.

NOTAS:

1 Tomado de: Berlieca, Román, *Un relámpago entre los yuyos,* Fondo de Cultura Económica, México, 1987. (Román Berlieca es escritor y ensayista. Nació en la ciudad de Rosario, Santa Fe, en 1957 y se radicó en México. En 1978 comenzó a estudiar literatura latinoamericana y técnicas narrativas de manera particular con Juan José Arreola, ganador del Premio Juan Rulfo en 1998).

capítulo IV

la voz, el timbre, los fonemas, la palabra y el texto desde la percepción musical

El lenguaje es ficción, la información lo confirma.
El timbre es el mensaje.

Balerie Mc Roen, *The sound like ideology*[1]

La **voz** es timbre y el **timbre**, habla. La palabra puede mentir pero el timbre no, como bien dice McRoen en su libro *The sound like ideology.*

El actor trabaja con su timbre y con este impregna todo lo que dice. Es la base y el color desde donde navegan las palabras, mar en el que no siempre se encuentran cómodas. Entonces es cuando se intenta cambiar algo de lo que viene de fábrica y se buscan forzamientos o variantes limitadas para ese timbre coloquial, natural y automatizado. Muchas veces, el timbre actúa o se experimenta como una prisión en la que hay vivir para siempre. Otras veces, se trasforma en un arma de seducción irresistible más allá del discurso y su contenido. Otros reflejan una convicción absoluta de lo que se está diciendo por el simple hecho de sonar. Hay tantos timbres como personas y culturas y, al igual que ellas, pueden mutar por muchas razones.

La persona, antes de decidir hacer teatro, nace con un **timbre** que se va moldeando con los años. Las características físicas propias y heredadas, el medio en que uno se cría y se forma, generan como resultado la voz de uno. Esa voz no conocía el deseo de actuar y no se preparó para ello. A veces, la visión que se tiene del teatro no condice con la visión que se tiene del propio timbre. No siempre se está conforme con el timbre propio y es muy complicado trascender ese sentimiento cuando es parte del instrumento con el que se está trabajando. Es aquello que uno no quisiera que fuera, muy parecido a saber que nunca va a afinar aquel trompetista que es el único al que le interesa el proyecto. Pero uno trabaja con ese trompetista; por lo tanto, la obra es eso: una trompeta de afinación relativa. La trompeta tiene muchas posibilidades; es cuestión de estudiarlas, como los timbres de la voz, que son muchos.

Curiosamente, hay voces desagradables que son superadas por la encantadora personalidad de la fuente. La persona trabaja teniendo conciencia de esa característica y termina utilizándola a su favor. En el caso del trompetista hay dos posibilidades: buscar otro o trabajar con él. Como en todo proceso creativo –volviendo otra vez al capítulo II–, el que manda es el límite.

Pero el timbre también es social. Se mezcla esa valorización en la decisión del decir teatral, como ciertos modelos de ropa que parecerían excluir a muchos cuerpos que no condicen con los parámetros necesarios para lucirlos.

Hay timbres que no parecerían eficaces para susurrar al oído palabras de amor o narrar una historia trágica. Entonces, la voz empieza a pedir permiso para decir aquel texto que no merece o que no está a su altura. Lo enrarece para poder decirlo, lo ridiculiza, lo solemniza o, simplemente, se niega a interpretar ese papel. Como en el caso de la portación de rostro, en la que ciertas características físicas estimulan a ser llamadas para ciertos papeles (galanes, prostitutas, pobres, malos, etcétera), la portación de timbre condiciona ciertos lugares del decir, para su dueño y/o para terceros. Hay otros que tienen plena seguridad de su eficacia. A esto últimos los que denomino *timbres ad hoc*: timbres indiscutibles, seguros, potentes, graves, aparentemente sin aire, que con solo sonar, generan un respeto por fuera del contenido y se acomodan en esa característica sin necesidad de buscar nada más. Son un carnet de presentación a lo indiscutible. Este tipo de timbre corre el riesgo de perder el sentido de la prueba, de la búsqueda y, muchas veces, del decir; o también puede brillar en el firmamento de las palabras con una soltura envidiable. Otros representan la irreflexiva aceptación de sí mismos y de las personas o personalidades que los portan, son timbres relajados y sin necesidad de expresar nada más que la palabra impuesta por el director o por el texto. Esa relajación podría provenir del carácter irreflexivo que mencionábamos, y por eso se percibe una fuerte ausencia de autodiagnóstico y de autoescucha. Este tipo de timbre produce en el oído sensible cierta irritación por la ausencia de toma de posición frente al enunciado y porque, indefectiblemente, el que escucha termina agregando de manera inconsciente la agresividad o tonicidad que el timbre ignora. Me recuerdan a las reacciones que provoca la escucha de una anécdota personal, cuyo contenido es sumamente violento y es narrada de manera mecánica sin registrar la gravedad del caso. El oyente, generalmente, termina gritando, por ejemplo: "¿Pero cómo te dejás hacer una cosa así? ¿¡No le dijiste nada!?". Es decir, el interlocutor termina haciéndose cargo de la reacción que el narrador supuestamente debería tener frente a tal situación injusta. Nada es más agradable que escuchar una historia injusta, con vehemencia o dignidad y con un buen remate.

Hay timbres que son generacionales, que –otra vez, como la ropa– pertenecen o refieren al presente o al pasado. En Buenos Aires, actualmente existe un tipo de timbre que transmite cierta displicencia, tal vez, producto del naturalismo televisivo, o por corrientes teatrales que se imponen en una cantidad considerable de personas que oscilan entre los veinte y treinta años,

aproximadamente. No me refiero a la utilización consciente de este timbre, por decisiones estéticas, más bien me refiero a la ausencia de registro de dicha característica. En este tipo de timbres, el tono y la energía inciden, como en algunos casos, las posturas físicas constantes o la falta de natación afectan en el resultado postural. Esta característica provoca que el abordaje de ciertos textos termine transformándose en una suerte de ánfora o cuenco, utilizable para un acto autorreferencial: de su propia postura frente al mundo.

En todos los casos el timbre es también conducta y, por lo tanto, modificable principalmente con la escucha de uno mismo. Si bien parecería un tanto ingenuo el método, creo que el principal problema del tratamiento del timbre es, como diría un músico, la falta de retorno. Los músicos escuchan a través de una caja (retorno) el sonido amplificado de ellos mismos y de terceros. Esto les permite controlar volúmenes, dinámicas y sobre todo, escucharse y tocar con el otro. En caso de que la música no fuera amplificada, el mecanismo de escuchar es el mismo, se reduce al acto de escuchar para incidir en lo que está sonando en el devenir mismo. Los actores reiteran la pregunta de cómo se los escuchó, muchas veces por la falta de entrenamiento de la escucha propia. Es una pregunta honesta ya que el protagonista difícilmente podría contestarla por carecer de la dinámica del escucharse y transformarse en el camino. En la formación teatral se estimula, a mi juicio, muy poco el mecanismo de la propia escucha. Hay una dependencia enorme con la mirada externa y poca con el oído propio. Personalmente, estimulo a los alumnos al autodiagnóstico. El conseguir apropiarse de este mecanismo simplifica gran parte del camino en este tema, así como el actor se mira en el espejo antes de salir a escena y es consciente del espacio y de las marcaciones en el mismo, también debería entrenar, además de la vocalización o calentamiento preliminar de la garganta, el dominar su propio retorno, que consecuentemente lo independiza de la excesiva mirada externa.

Cuando un director de orquesta aborda una obra determinada, su trabajo consiste en imprimir su lectura de la misma. Para tal fin necesita de los instrumentistas, pero su trabajo no empieza en la enseñanza básica del instrumento: en teoría, el músico se escucha a sí mismo para rendir de la manera más óptima en el pedido del director.

La **voz** es a la palabra lo que un instrumentista es a una obra musical: un medio eficaz o un intermediario que diluye el sentido original. La palabra es una abstracción que puede ser vestida con diferentes ropas. La palabra propone, instiga, sorprende. La voz es su medio de transmisión. Toma lo que percibe, lo que interpreta y lo viste según su criterio. Además, tiene la capacidad de mentir pero, generalmente, el timbre y el tono se ocupan de descubrirla. La palabra puede pretender brillar, golpear, seducir, emocionar o enmudecer, dependerá

del objetivo y del deseo del que la escribe, pero la voz como instrumento apelará a su capacidad de generar dinámicas, ritmos, timbres, ataques, acentos, etcétera, para interpretarla. El descansar, en el sentido plano de la palabra, puede mermar los reflejos interpretativos, y el obsesionarse con ella puede llevar a un tecnicismo quirúrgico que anula el fluir dramático. Siempre les digo a mis alumnos que se fijen cómo está su ropero, si organizaron la ropa por colores. Les recomiendo que estén alertas. Si no pueden encontrar nada, también. Ambas conductas son más fáciles de percibir que los mecanismos de abordaje a un texto, y de manera tangencial, ayudan a comprenderlos.

Sin embargo, basta una palabra, como una gota de sangre, para trabajar cualquiera de estos mecanismos. El cómo se repite una palabra es parte de las herramientas técnicas y de la personalidad. Un ejemplo a seguir es el de una gran parte de los músicos, que ejercitan con intervalos, escalas, velocidades, por fuera de una obra determinada, pero también ejercitan el ataque de una sola nota con la conciencia de que las diferentes formas de abordarla les otorgará diferentes sentidos. Esos sentidos se utilizarán inmediatamente o quedarán en la memoria técnica para ser utilizados cuando se crean necesarios. Así como en el estudio, un violinista va repitiendo el sonido de una cuerda frotada, escuchando las diferencias –sutiles y no tanto– de calidad de la que, en teoría, es la misma nota, la palabra puede repetirse, variando la entonación, ataque, intención, velocidad, altura, etcétera, otorgándole sentidos diferentes, y variando su textura, a través del timbre.

En varias ocasiones, escuché comentar a gente de teatro la necesidad de saber música para su profesión. Sin embargo, en su mayoría, lo que suponen que deberían saber es el carácter más académicamente informativo de la música cuando, en mi criterio, lo más interesante que puede otorgar la música a un actor o director, es la comprensión de la abstracción y el manejo de la misma para producir un hecho estético sin traducciones.

Un cantante de ópera comprende que el aria que está interpretando contiene muchísima más información que el texto o la problemática argumental que narra. Por esa razón aborda el estudio de la obra desde diferentes ángulos. De la misma manera, el actor puede explorar las capas discursivas, no traducibles, y aportar al discurso una lectura estética propia.

La voz es también una característica de la personalidad (tímida, atropelladora, dulce, agresiva, etcétera) y la sumatoria de los actos con los que una persona va transitando su vida. Basta imaginar hablando a un militar, una directora de escuela, a un político o a una madre arrullando a su hijo para comprender que las voces varían según los valores que se le otorga a cada elemento de la vida. Nada sería más siniestro que una madre acunando a su hijo con el timbre de un general impartiendo órdenes o viceversa: escuchar a un general, hablando a su tropa, como

si estuviera acunando a un bebé. Cuando las voces no condicen con el discurso y sus valores, se percibe un corrimiento de la realidad, cerca de la locura o la mentira. Si los ojos son la ventana del Alma, el timbre y la voz son su discurso.

En el caso del teatro, el corrimiento de la voz natural o coloquial no solo es lícito, sino necesario. El apego a las formas propias del habla debilita las posibilidades de la actuación misma: el actor y el personaje no siempre sienten, piensan y valorizan de igual manera; por ende, no hablan igual. Con la práctica y el estudio, puede cambiarse la forma del habla, incluso cierta calidad del timbre, pero creo que lo más importante es saber trabajar el cómo desde el entrenamiento expresivo.

Para actuar se intenta, en general, prescindir de la personalidad o, por lo menos, evitar que esta interrumpa la realidad ficcional que se plantea. Generalmente se utiliza la voz. Cuando no se está alerta, la voz/personalidad aflora y la palabra se tiñe de su opinión de la misma en vez de la del personaje. El personaje tiene una personalidad que, indefectiblemente, se relaciona con una cualidad determinada de voz. Esto es posible evitando que la voz de la personalidad del actor no se infiltre demasiado.

Si la voz es una parte de la personalidad, habría que pensar cómo es la personalidad de ese personaje antes de emitir palabra.

Uno reconoce a una persona de otra parte del país o de Latinoamérica por su acento. El acento acentúa diferente las palabras, y pronuncia diferente los **fonemas**. La pronunciación varía según el lugar en que uno vive y según ciertas características físicas, como en el famoso "gangoso" o el "frenillo".

Sin embargo, más allá de la Patria Grande, en la voz teatral los fonemas tienen su propio aporte al decir. Así como la falta de minúsculas partículas de calcio cambian el aspecto de todo un cuerpo, el uso o el no uso del fonema, se percibe en la totalidad de la voz.

Los sonidos de los fonemas en las palabras se llaman **alófonos**, que es la forma en que suena el fonema, un fonema puede tener varios alófonos (grande/giro). El punto es que un alófono cambia el sentido de las palabras, agrio/atrio. Pero la acentuación cambia el sentido dramático.

Ejemplos:

1. "**Basta!**" (la **B**, puede ser suave, atacada, arrastrada y cambiar el estado del personaje de manera terminante).

2. "**¡BAAsta!**" (las **AA** pueden insinuar un ruego para que esto termine).

3. "**BASTa**" (la **a** final muy suave y tímida, contradiciendo al primer impulso, arrepintiéndose o controlándose).

Las **palabras** son al texto lo que los alófonos a las palabras. Llegando a este punto de la caja china hay que volver a la música. La forma de hilvanar los timbres, fonemas, alófonos y personalidad incluida, conforma un discurso sonoro. Como la utilización de diferentes instrumentos en la orquesta, el contrapunto de cada uno de esos elementos genera capas de informaciones paralelas. Informaciones y, por qué no, contradicciones que son parte de la personalidad de cada uno, construida con innumerables experiencias, recuerdos y dudas. En la voz de cada persona se genera una resultante, producida por esas creencias, convicciones y discursos que hacen a la totalidad. La información que llega al oyente va a ser la sumatoria de ellas y otras que se me escapan. Pero con todos esos elementos se genera el río que encauzará el texto.

El **texto** encauza los elementos a través de una dinámica mayor, compuesta por la sumatoria de los elementos antes mencionados. En el teatro, el texto es una excusa para encauzar todos los elementos y viceversa. El motivo por el cual se elige un texto u otro no es simplemente para reproducir fielmente su contenido neto. El texto, si es teatral, actúa como una horma con sentidos propios para ser completada por sentidos ajenos. En caso de que no lo fuera, el teatro lo transforma en horma a ser llenada.

Su contenido viene, en general, escrito y sin sonido. Si surgiera de una improvisación en vivo, devendría de una idea que tampoco tiene sonido. La idea del texto es una relativa abstracción hasta que suena. El contenido ya está escrito, pero mutará su sentido a partir del sonar. La información del texto dependerá de cómo se utilicen todos los elementos que lo conforman. Cada uno impondrá sus signos y, si conviven en paz o no, será el resultado final.

Después de todo lo expuesto, volviendo a la voz, podría decirse que nunca será excluida su "esencia tímbrica": a lo sumo puede mejorar la dicción, intensidad, capacidad respiratoria, claridad, acentos y otros factores que no se me ocurren. La forma de hablar hace a la forma de emitir y, a su vez, la forma de hablar está condicionada por la forma de pensar, en donde incluyo los valores que se le otorgan a las palabras y a sus significados. Volviendo al ejemplo del general, nadie enuncia la palabra *patria* como los militares. Es claro que el valor que tiene esa palabra para un general es muy distinto al que le otorga un estudiante de secundaria o un niño de jardín de infantes. También es curiosa la diferencia entre la voz de una persona cuando habla en su lengua materna y el mismo texto en un idioma aprendido tardíamente. Tal vez el texto teatral, es un idioma a aprender.

Los actores, en general, cambian su forma de hablar en escena. Otras veces, hacen de su voz un escudo nacional indiscutible para todo uso. El arte

sería saber hablar tanto un idioma aprendido como una lengua materna. El cuidado de la dicción y volumen no es suficiente para devenir en personaje. Aquí entra la **técnica**. Pensar la técnica no como una mejora de las cualidades tímbricas ya existentes, sino como la adscripción de lenguas maternas hasta ese momento inexistentes, que tienen sus propias reglas. El teatro evoluciona y plantea nuevas corrientes estéticas, pero uno de los instrumentos que casi siempre se utiliza es la voz. Como señalamos anteriormente, con los años, la voz cambia en la forma del habla coloquial, así como cambia en la forma de decir un poema, y en la forma del decir en una obra. Un mismo texto se repite en diferentes épocas, pero las voces de los intérpretes varían según la forma del habla de cada momento. La forma de hablar de las tatarabuelas o abuelas es muy diferente a la de sus bisnietas o nietas: basta ver una película de los años 50 o escuchar una grabación de Berta Singerman o Tita Merello.

El texto se vuelve contemporáneo por su forma de abordarlo desde la escenografía, vestuario, música y también desde la voz.

Si partimos de la hipótesis de que en la formación teatral la música ocupa un espacio muy restringido, no es descabellado pensar que el trabajo de la voz teatral carezca de profundización en las sutilezas tímbricas.

Una palabra (Esteban Ascencio)

> *"relámpago" –ese tetrasílabo esdrújulo–, paré la orejita de niño y me maravilló tanto como si esa palabra contuviera más significado para mí que el ruido, la fiereza, el zumbido y el destello mismo del relámpago. Diríamos que la palabra "relámpago" me fue más* RELÁMPAGO *que el relámpago. En ese momento descubrí el portento de la palabra. ¡Qué curioso!*
>
> *Nadie me había enseñado nada, ni a silabear siquiera, pero descubrí que en esa palabra había un mundo. Esa fue la revelación. Ahí me fue dada la revelación de la palabra. Esto es muy serio. Por eso siempre he sido un animal fónico, más que visual. Mi poesía es rítmica y vuelta a la oreja. Es como si yo registrara el mundo no de una sino de muchas orejas. ¡Eso es muy curioso![p]*

Una palabra (Chico Buarque de Holanda)

Palavra prima
Uma palavra só, a crua palavra
Que quer dizer
Tudo
Anterior ao entendimento, palavra
Palavra viva
Palavra com temperatura, palavra
Que se produz
Muda
Feita de luz mais que de vento, palavra
Palavra dócil
Palavra d'agua pra qualquer moldura
Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa
Qualquer feição de se manter palavra
Palavra minha
Matéria, minha criatura, palavra
Que me conduz
Mudo
E que me escreve desatento, palavra
Talvez à noite
Quase-palavra que um de nós murmura
Que ela mistura as letras que eu invento
Outras pronúncias do prazer, palavra
Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O coração do pensamento, palabra[3]

la técnica

La técnica es una aliada cuando precede al deseo. La técnica no puede estar antes que el deseo, porque el deseo es el que produce la necesidad de buscar una técnica para concretarlo. La técnica está condicionada por el deseo.

La necesidad y el deseo de trasladarse más lejos y más rápido conciben a la bicicleta. No es la técnica del pedal y el pedaleo el objetivo: es el deseo de trasladarse. Es muy factible que en un terreno muy empinado, pedregoso o

cubierto de pantanos, nadie conciba a la bicicleta, pero si a un tipo de barcaza para agua de poca profundidad. Extraño sería que en dicho pantano, existiera una academia de ciclismo y cientos de entrenadores. El deseo está condicionado por el entorno.

Se inventa una barcaza porque se conoce el pantano, porque hay árboles y las ramas flotan, porque los peces nadan... se concibe un avión porque se observa a los pájaros y por ende a sus alas y también porque existe el cielo. El entorno proporciona la técnica al ser observado.

Hay muchos paisajes, muchos deseos y muchas técnicas. La técnica de navegación es diferente en un río calmo que en un mar furioso. La técnica de construcción es distinta en el desierto que en la selva. La técnica del canto tuvano o la de la baguala son diferentes a la del canto lírico. La técnica del canto en el teatro va a depender del enfoque del mismo.

canto y técnica

El estudiar canto suma a la formación del actor. Puede darle herramientas para ampliar su capacidad vocal, registro, timbre y dicción. En el caso de los cantantes ocurre algo similar. El estudiar teatro los puede ayudar a tener más conciencia de lo que significa el estar en un escenario, darles mayor soltura, noción del cuerpo en el espacio, etcétera. Pero no es lo mismo estudiar una disciplina para dedicarse a ella que hacerlo para sumar herramientas a otra.

En el teatro, cierta técnica vocal puede llevar la obra a otro terreno (en la música también), puede insertar en ella una técnica que corresponde a otro código. La técnica pensada para otro objetivo, al ser utilizada fuera de contexto, nos remite a ese objetivo. Como ya fue dicho anteriormente, hay tantas técnicas como paisajes. Un ejemplo de extrapolación de técnicas y códigos es la utilización de repertorio popular en los coros académicos. Por definición, los coros son académicos mientras utilicen la técnica de vocalización coral para cantar, esta los diferencia de una murga o de la ya nombrada en el capítulo I, *scola do samba*. Sin embargo, muchas veces tienen en su repertorio canciones folclóricas, y populares. He escuchado coros interpretar Charly García, Silvio Rodríguez, Chico Buarque o canciones infantiles. El resultado, a mi juicio, es triste. Pero más allá de las apreciaciones y preferencias personales, objetivamente ese repertorio surge como expresión popular, y el coro busca, con su técnica, lo contrario. El coro occidental y su técnica vocal, de origen religioso, buscan la uniformidad de las voces y los timbres, evitando los rasgos personales del decir,

para generar un determinado resultado –no en vano todos los curas y todas las monjas se visten exactamente igual, evitando entre otras cosas, mostrar sus características físicas singulares–. A mi entender, la música popular es una expresión, una opinión singular, un emergente de un momento, de una cultura en un lugar determinado. Su existencia y su valor varían, mutan con la realidad de ese lugar y con los intercambios e influencias. El coro que vocaliza y suena de la manera que describimos anteriormente es exactamente lo contrario. Su técnica congela las voces y las reviste de atemporalidad. Su técnica está indemne a la aparición de la penicilina, la guerra de Vietnam, el amor libre o la legalización del aborto. Ese "sonar" se utiliza indiscriminadamente para cantar Brahms o Buarque. Haciendo justicia, hay coros excelentes que promueven la música antigua o contemporánea con un profesionalismo y musicalidad maravillosos, como el caso del Grupo Vocal de Difusión dirigido por Mariano Moruja. Pero no es el momento ni el libro para aclarar mi posición frente a los coros, que en este caso es compleja e innecesaria.

Volviendo al teatro, creo que el ejemplo del coro y la música popular sirve para pensar qué busca el actor en la técnica vocal. Y, por qué no, pensar paralelismos en las discusiones técnicas de la formación teatral. Ciertas habilidades o dominios técnicos disparan otras realidades que desvían del pacto ficcional planteado.

El teatro no se resuelve simplemente con mayor soltura ni con mayor noción del cuerpo ni el canto por la capacidad vocal, registro, timbre o dicción. Si fuera así, Goyeneche debería haber estudiado canto; sin embargo, es más efectivo que los cantantes y actores estudien a Goyeneche.

Ejercicios:

1. Haga dos listas de palabras que contengan las letras **v** y **b** respectivamente. Léalas intentando acentuar las letras de diferentes maneras. Por ejemplo: arrastrando, golpeando o alivianando el ataque.
1. 1. *Pronuncie cada palabra acentuando las* **v** *y las* **b**.
1. 2. *Vuelva a pronunciar suavizando los ataques.*
1. 3. *Intercale ambas formas según el sentido que se le quiera dar a cada palabra. Por ejemplo: bebote (suave);* **b***asta (acentuado); viene (suave);* **v***iento (acentuado).*

2. Lea las listas agrupando rítmicamente las palabras en dos, tres, cuatro y cinco paulatinamente, con diferentes velocidades.

3. Invente dos o tres módulos rítmicos y lea sobre los mismos la lista, aunque la rítmica divida silábicamente o varíe las acentuaciones originales de las palabras.

4. Agregue dinámicas a la lectura (subir y bajar de volumen).

5. Agregue cambios tímbricos (voces más suaves, roncas, agudas, etcétera).

6. Invente oraciones que contengan palabras de las listas y trabaje los ítems 2, 3, y 4 en las oraciones.

7. Junte varias oraciones –no importa que tengan coherencia– a modo de párrafo. Utilice los mismos ejercicios y agregue factores opuestos a su (aparente) personalidad. Por ejemplo: si usted es gorda/o, hable como si fuera flaca/o; si es alta/o, como petisa/o; si fuma, como si no fumara; si no fuma, como si lo hiciera, etcétera.

8. Cante mentalmente una canción que conozca mucho. Diga un texto con la melodía sonando en la cabeza. Déjese llevar por los ritmos y dinámicas sin cantarla "hacia afuera".

9. Tome un personaje ya trabajado e investigue, imagine más profundamente sobre su personalidad. Tome fragmentos pequeños aplicando lo encontrado. Diga el texto a partir de esta premisa y compárelo con su versión anterior. Si el resultado es el mismo, vuelva a hacerlo, o disculpe por la pérdida de tiempo.

NOTAS:

1 Balerie McRoen nació en Albuquerque, Nuevo México (1924-1994). Discípula de Herbert Marshall McLuhan, en la Universidad de Saint Louis durante los años 1943 y 1944. Escribió *Reality and culture. A deceit morphology,* New perception, Palo Alto, 1972; *The domesticated clang-tint,* New perception, Palo Alto, 1980 y *Sound rules*, Critical content, Boston, 1992.

2 Extraído de Ascencio, Esteban, *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas,* Laberinto, México, 2002. Esteban Ascencio, escritor mexicano (Ciudad de México, 1965), estudió Sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus libros se cuentan *Me lo dijo Elena Poniatowska* (1997), *Memorias de un poeta: diálogo con Gonzalo Rojas* (2002), *Poesía y tango: encuentros con el poeta Horacio Salas* (2003) y *Los cántaros de la noche* (2005). Dirige el sello Laberinto Ediciones.

3 © Marola Edições Musicais Ltda, 1989.

capítulo v

musicalización y música original

la música invisible

En el teatro hay cierta música que podríamos llamar *invisible*, es aquella que actúa como la luz, que se ve en el objeto o el espacio iluminado, y no en sí misma. Cuando alguien, al salir de ver una obra, comenta: "¡Qué buenas las luces!", la mayoría de las veces se refiere a cómo está iluminado el espacio y sus objetos. No habla de lo bueno que es el equipo, cenital o parrilla con que se ilumina. La música invisible actúa de manera parecida, subliminal, sobre el espacio y el objeto en escena. Existe porque hay un devenir, un espacio a musicalizar, no se escucha como entidad propia, ni siquiera se escucha como tal. No se percibe la fuente emisora ni una narración sonora: está adherida a los cuerpos y al espacio. Transmite un clima a través de una textura o timbre sin tener entidad melódica ni instrumental. Nadie la tararea al salir del teatro, pero la escuchó… o la *vio*.

Llamo música *visible* a la que uno recuerda después de una obra, e incluso llega a reparar en ella durante esta. Si en el durante la música se independiza de la escena, deja de ser visible y pasa a estar superpuesta a la obra. Hay un delicado filo entre la música visible y la *independentista*. Cierta visibilidad atenta contra el todo de una obra si no se tiene en cuenta el paralelismo discursivo mencionado en el capítulo II y la confluencia de signos que se producen en escena. Cuanto más melódica y temática es la música, mayores son los puntos de independencia que se perciben. La melodía tiene inflexiones y opiniones sobre sí misma similares a la construcción discursiva del habla. Se percibe el final de una oración, su sintaxis, y el desarrollo. De alguna manera, esta forma compite con el discurso de la palabra y el estado en que se entona. La visibilidad se torna más potente si la música no es original, ya que hay una referencia exterior que se hace presente, a no ser que se cite de forma consciente y se busque introducir un elemento del afuera.

Está en el músico y en el director tener la lucidez para diferenciarlas.

Un ejemplo es la musicalización de la obra *Pasionaria*, de Lucía Möller.[1] La decisión de musicalizar con la versión de *Aguas de Marzo*, de Tom Jobim, suma a la obra un extraño equilibrio y contrapeso entre la voz pausada, relajada, suave de Tom Jobim y Elis Regina, y el descontrolado, arrítmico, por veces chirriante e irracional monólogo que interpreta la actriz Flor Dyszel. En este caso el tema compuesto con otro objetivo es obligado a actuar como contrapunto musical sin saberlo. La eficacia de esta elección consiste en que no se niega su naturaleza original, sino que se la

exacerba y se la incluye. Incluso se reafirman ciertas características, al ser también interpretada en vivo por el actor Anibal Gulluni, suplantando la letra original por una lista de sabores de helados. El hecho de repetir la melodía con una letra propia de la obra, la desplaza parcialmente del lugar de música "prestada" para transformarse en la música oficial, susceptible de ser utilizada de diferentes maneras. La musicalización de Pasionaria es efectiva. Es un caso en que la composición de música original no hubiera podido cumplir con la idea planteada por Möller.

En *Mendiolaza*, del grupo Krapp (2002/2006),[2] Luciana Acuña transportaba un pequeño grabador en el que sonaba una cumbia cordobesa, Mendiolaza es una localidad pequeña de escasa población, a unos 20 kilómetros de la capital. La música seleccionada para esta obra tenía que ver, en gran parte, con la música que se escuchaba allí. La memoria de dicha música estaba relacionada con una característica tímbrica propia de las radios y/o grabadores de dudosa fidelidad. Su aparición en escena era física, estaba legalizada y resaltada, dado que se veía el grabador en la mano de Acuña. En este caso, dudo en llamar simplemente musicalización a la escena, ya que la música no surgía de la nada, estaba adosada al cuerpo de la actriz y de su grabador y era paseada por el escenario o fijada en un punto durante un buen rato. Esa característica no solo legalizaba a la música y a su fuente sino que instalaba su origen de reproducción uniéndose a la escenografía, generando un espacio más de estímulo. Se trata de una clara diferencia con lo que denominaba anteriormente como música "invisible", de la cual no se puede determinar su origen, emparentándose más con las luces. En este caso, formaba parte de una realidad física, como el cuerpo, el grabador y el acento cordobés.

En casi todos los momentos musicales de *Mendiolaza*, la música es registrada por los actores e incide en su estado. De allí, su cualidad material en la percepción del espectador o cualidad física, al generar discurso a partir del cuerpo, que es una de las características del trabajo del grupo. Krapp toma a la música como herramienta para generar una escena en que la acción es la escucha misma y su "tangibilidad". En otro momento de la obra, Fernando Tur y Gabriel Almendros interpretaban *While my guitar gently weeps* (The Beatles, 1968) en piano y voz, respectivamente. A medida que transcurría la música, Luis Biasotto y Edgardo Castro se sentaban junto a los músicos y lloraban desconsoladamente. Este es otro caso en que el grupo legaliza a la música como factor fundamental y como disparador de escena. En sus obras intercalan músicas preexistentes con propias, dando el mismo lugar dramático y nivel de protagonismo a unas y otras. Este fenómeno es posible porque la música, al ser tratada teatralmente, no oficia como disparador de recuerdos: no importa si el espectador la había escuchado antes. Es más, el hecho de que la haya escuchado antes permite escuchar la resignificación que le otorgan los personajes. Este ejemplo es interesante para pensar cómo el límite de lo invisible y lo visible se pierde cuando la música pasa a ser un elemento más de la dramaturgia.

En la obra *La Cebolla o el sellamiento del Chero*, del Grupo La cebolla (dirigida por Raúl Reyes, 2012),[3] la música y la musicalidad se extienden a las palabras, las voces y los cuerpos de una manera poco frecuente. La cumbia vuelve a aparecer como en el caso de *Mendiolaza*, pero no se ve la fuente sonora porque es el vecino, que nunca aparece, el que inunda de música la escena, desde la vereda de su casa. Sin embargo, su origen está legalizado en la dramaturgia y es parte de ella. Uno de los conflictos que propone la obra es la invasión sonora dentro de los barrios marginales, en donde el hacinamiento y la falta de intimidad física, visual y sonora son un resultado de la pobreza y las reacciones que provoca la misma.

Las puertas por las que los protagonistas salen a gritar al vecino se encuentran en el fondo del escenario y a un costado respectivamente. Lamentablemente, cuando tuve la oportunidad de verla en el Festival Nacional de Teatro en Jujuy, los parlantes que transmitían la cumbia estaban ubicados detrás del público, más específicamente debajo de las gradas en las que nos ubicaron. En esa ocasión, por razones de infraestructura, no pudieron colocar los parlantes detrás del escenario, es decir, fuera de la casa: por ende, las quejas y las reacciones que provocaba la música estridente, eran descargadas hacia un espacio contrario del que provenía el sonido. Este es un tema que sirve para volver a reflexionar sobre la real importancia que se le da a la música para teatro. En varias ocasiones pude observar cómo el sacrificio de la calidad y de la puesta del sonido, por razones externas a la compañía, son tomados con mucho menos dramatismo que el que produce el sacrificio del vestuario, de la escenografía y, en menor intensidad, el de las luces. El cómo se ve es, en general, más atendible que el cómo se escucha. Volviendo a *La cebolla*… La música, el sonido y las voces están trabajados con un mismo criterio musical. La cumbia tiene la misma estridencia, ritmo y velocidad que gran parte de los diálogos de la obra. Lo interesante de este caso es que no se puede asegurar si la cumbia incide en el habla, o si esa forma del habla es la que genera a la cumbia. La cumbia deja de ser un factor externo preexistente, y se transforma en un indivisible entorno sonoro. La sensible decisión de Raúl Reyes y compañía consiste, entre otras cosas, en el no permitirse generar una parodia de un medio determinado, como lo es el que mayormente consume cumbia a los gritos, musicalizándolo con aquello que, se supone, grafica y apoya aun más la descripción del mismo. Por el contrario, generaron un contrapunto teatral en el cual sonido, ritmo, música, voces y cuerpos construyen un discurso dramático.

Siguiendo con la teoría de lo visible e invisible en la música y el sonido, otro hallazgo sonoro es un ruido indeterminado que surge esporádicamente, cada vez que se acerca alguien ajeno a la casa o casilla desde un costado oculto con telas, que parecería ser la división del espacio utilizado como dormitorio. El sonido, del cual nadie hace mención en la obra, abre un espacio que, sin este, tendría muchísima menos profundidad y, a su vez, aporta a la narración y a la dramaturgia un

elemento más que queda muy presente en la memoria del espectador. La periodicidad con que aparece es suficiente para no desaparecer en el devenir de la obra y para que no se transforme en una broma la decisión de jamás nombrarlo, acentúa el misterio y fortalece su existencia.

Música visible e invisible conviven perfectamente en la obra. Ambas forman parte del universo escénico, cumpliendo el papel que les fue otorgado sin despegarse como sonidos o músicas independientes. Tanto la cumbia, material conocido y connotado de antemano por el espectador, como el sonido misterioso, que por serlo podría atraer demasiado la curiosidad, tienen una fuerte impronta que podría haber jugado en contra de la idea; sin embargo, la alquimia resulta eficaz. El dominio del tiempo, la intensidad, la velocidad, la periodicidad y el contrapunto entre diferentes elementos sonoros y diálogos conforman una verdadera decisión de pensar teatralmente la música.

Un caso de invisibilidad visible es el de *Querido Ibsen, soy Nora* (2013), de Silvio Lang[4], basada en la obra de Griselda Gambaro. La música es producida en vivo por el pianista y compositor Pablo Cecere, que dispara climas desde un rincón del escenario. El piano es de cola y no pasa desapercibido, pero aplicando la idea de resaltar lo que no se puede esconder, Lang transforma al piano en un mueble de la casa, cuidando de no transformar en un pianista a Cecere: es decir, lo que suena es el piano, pero no se expone el tocarlo. Los actores se acercan, pasan al lado, se acodan en el mismo, sin registrar al músico ni a la música. La intermitencia de su uso evita que su existencia sea un tema, mientras que la asiduidad del sonido produce un acostumbramiento que en momentos lo invisibiliza, a pesar de estar tan presente sonora y físicamente. Los actores componen con el cuerpo y la palabra un fuerte contrapunto rítmico que se suma al producido por el piano. Lo curioso es que no se podría especificar qué produce qué… o si algo produce algo. La música está desde el principio pero no llega a instalarse como introductoria ni musicalizadora. Simplemente plantea un lenguaje musical que no se relaciona linealmente con las escenas y viceversa: la actuación no parece condicionada por la música. Sin embargo, todo convive perfectamente, convalidando un código y un lenguaje más allá de cada una de las partes. La presencia tan concreta de la música y de su fuente, sin intención de esconderla, legitima su existencia como un elemento más de la escena.

la música como un disparador de recuerdos

La música que fue escuchada alguna vez lleva en su reconocimiento gran cantidad de elementos que pertenecen a la memoria emotiva. El cómo, cuándo, dónde y en qué contexto fue escuchada le agrega un valor subjetivo y emocional

muy particular. Si su origen es meramente musical y no responde a la musicalización de otra obra, nos remite al momento en que fue escuchada, al recuerdo de su autor, a quien nos la hizo escuchar, al espacio físico en que se produjo y a miles de situaciones más que cualquier ser humano con tales recuerdos puede enumerar. La aparición de la misma en otro contexto –pensemos en una obra a la que hemos asistido– puede retrotraernos en el tiempo e invocar momentos únicos, emotivos u olvidables. En cualquiera de esas variables, la música nos lleva a otro territorio que no responde al momento que estamos viviendo; es decir, a la obra que estamos viendo. La utilización de música preexistente en una obra corre el peligro de sacrificar el presente por la evocación de un pasado desconocido –por ignorar qué valor tiene ésa música en la memoria emotiva del espectador–.

La memoria está condicionada por varios factores. El momento en que se escuchó el lugar, el porqué, el con quién, el antes y el después. Si recibimos la noticia de una tragedia justo en el momento, antes o después de haber escuchado un tema en la radio, es muy posible que por mucho tiempo relacionemos y le agreguemos un valor muy determinado a esa música. Tal vez ya no es música, actúa más bien como **un disparador de recuerdos**. Rememorarla nos llena de congoja, emoción, excitación, melancolía… depende en qué situación se haya infiltrado.

El recuerdo hace que esa melodía, esa instrumentación, esa voz sean nuestra propia historia. Su origen y su adscripción a nuestra vida no se basan en cualidades ni en valores estéticos propios, sino que un acontecimiento fue otorgado a ese o a esos oyentes que el compositor, seguramente, no había previsto. Si fue escuchada en el colegio, lugar que generalmente carece de adhesión por parte de la mayoría de los alumnos, muchas veces –con justa razón– es muy probable que produzca una cierta resistencia a ser apreciada, como si el objetivo del compositor y su visión del mundo fueran los mismos que los de la profesora que nos la hace conocer. El motivo por el que nos la presenta no condice con el motivo por el cual fue escrito –a no ser que sea compuesto para tal fin, como el *Himno a Sarmiento*–. Sin embargo, el proceso de abstraerse y omitir al intermediario para poder apreciar mas "ascéticamente" la obra es muy difícil y, en ciertos momentos, innecesario. Porque el momento y el lugar (nueve de la mañana en la clase de apreciación musical) condicionan a tal grado la escucha que la obra se transforma en una cruel cómplice de la escena.

De esta manera, la persona y el contexto en que es presentada esa música (profesora de música del colegio) determinan la calidad de la escucha y su valor. Por eso es muy común que quienes hayan conocido ciertas obras clásicas a través de su utilización en películas que hayan sido de su agrado, tengan mayor predisposición a aceptarlas, inclusive a apreciarlas con mayor libertad que si las hubieran conocido por medio de la profesora de música. Esta apreciación se sostiene con la salvedad de que no todas las clases de música escolares son

rechazadas y no todas las buenas obras son apreciadas por ser escuchadas en una película. Sin embargo, la hipótesis permite reflexionar sobre la utilización de la música y las consecuencias según el poder del entorno en que se desarrolle.

El recuerdo también reviste a la obra de cierta familiaridad, más allá de cuáles hayan sido los momentos y circunstancias en que la hayamos escuchado. El solo hecho de ya conocerla genera una cierta tranquilidad. El cerebro no necesita descifrar el material de la misma manera, puede reconstruir y acompañar la melodía en una suerte de complicidad. La familiaridad –lo conocido– si no es traumático, siempre es bien recibido. Una parte nuestra vuelve a ser nombrada y, por ende, confirma nuestra existencia citando historias parciales que conforman la vida cotidiana de cada uno. Basta detenerse a observar el rostro de una persona, cuando otro tararea una melodía que alguna vez escuchó. Es muy difícil que no se sume al tarareo o que no entregue una sonrisa, transmitiendo su reconocimiento a la misma.

la memoria social y emotiva en la música

La música en las fiestas de quince, casamientos, egresos, etcétera, tiene un rol fundamental en la escena. Su selección está rigurosamente estudiada. El descenso por una escalera de una quinceañera acompañada por la música de la película *Carrozas de fuego*,[5] imprime un clima de optimismo y esperanza deportiva en el futuro, que difiere mucho de la espiritualidad reconcentrada de un *Ave María* acompañando la llegada de una novia al altar. Las voces limpias y técnicas transmiten una pureza del pasado que hace merecedora a la novia. Ambas son puestas en escena musicalizadas. La escena roba a otras escenas y la música se transforma en portadora de valores extramusicales otorgados por su origen. El clima que imprimió y acompañó en su existencia anterior. La quinceañera se vuelve ganadora de su futuro y la novia de la pureza de su pasado. En ambos casos, la música funciona como **memoria emotiva y social.** El contexto para el que fueron compuestas originariamente da la impronta a los nuevos personajes.

He escuchado músicas –compuestas especialmente para películas extranjeras de gran producción– utilizadas en obras de teatro independiente desarrolladas en un galpón al que asisten 80 personas que conocen el galpón, al director, o son parientes de uno de los actores y decidieron apoyar la quijotesca carrera de su familiar. La inclusión de este tipo de músicas, intenta aportar algo a aquello cuyo origen objetivo y, si corresponde el término, ideológico es diametralmente opuesto a la música seleccionada. La memoria en ese caso actúa de manera comparativa. Esa es una diferencia fundamental con el caso del tarareo anteriormente planteado. La complicidad en la sonrisa del que escucha un tarareo, está estimulado por el

conocimiento particular, personal y selectivo. Lo que produce la sonrisa es encontrar en la multitud a alguien que adhirió a lo mismo. El cómo y por qué adhirió el valor que le otorga el que tararea a esa melodía no está explicado ni importa, y la alegría del que sonríe es absolutamente personal. En el caso de la música superproducida, el motivo de su reconocimiento radica en la imposibilidad de desconocerlo. Por ende, la escucha se tiñe de cierto triunfo del mercado y de cierta derrota de la libre elección.

Volviendo al galpón, la memoria comparativa radica en que si conocemos la música y la relacionamos con aquella fastuosa superproducción, inevitablemente veremos a la obra del galpón más pobre de lo que es, y si la desconocemos, escucharemos la diferencia entre ambas. La forma de **producción** hace la diferencia y es parte del mensaje. En esos casos, la posibilidad de discriminar quién utiliza y quién es utilizado es confusa, porque los signos, los objetivos de ambas y el motivo de su existencia son diferentes. El teatro tiene que luchar para prevalecer como entidad principal contra un objeto cuidadosamente estudiado. Dicho objeto, llamémoslo "el tema que ganó el Oscar musicalizando una historia de amor en la guerra de Irak", existe para ser difundido como objeto indudable, que remite a una realidad mayor que es el mercado y su prácticamente infalible capacidad de transformar a sus productos en objetos de indiscutible pregnancia cotidiana.

En síntesis, cuando la música fue compuesta para una producción espectacular y de alto presupuesto, remite a un contexto muy diferente al que está manejando el galpón, lo que lleva a escuchar el límite, y no al hallazgo en su propio límite… La música tiene un contenido diferente en su **contexto** que fuera de él, así como lo tiene dentro o fuera del mercado.

la memoria delatora

La memoria guarda varias capas de información que, a su vez, contienen diferentes grados de valores afectivos y sentidos. El gusto y el motivo por el que recordamos una música entran dentro de estas capas de información compleja.

La música funcional a un espectáculo o película generalmente lleva en su mochila a su "dueño" o "progenitor". Con él, su visión del mundo, su opinión sobre lo acontecido, su decisión estética, su moral, y con todo eso una escena, un personaje y una historia. Si conocemos el entorno en el que y para el que fue compuesta, inevitablemente trasladamos varios de estos factores a la música en cuestión.

El querer llevarla a otro terreno es una tarea sumamente difícil de conseguir. Es como querer borrar por necesidad, la memoria musical del espectador y exigirle obviar todos los recuerdos, disparadores e imágenes que dicha música imprimió en él. Sobre

todo, cuando dicha música fue compuesta para otro fin, y es parte y referente de otra obra. Intentar borrarle su motivo original de existencia, se asemeja a un robo de identidad destinado al fracaso. Casi siempre gana su pasado. El espectador escucha la música de ***x*** en la obra de ***y*** o, en casos más graves, ve al héroe de ***x*** en el transcurrir de la música como si estuviera merodeando un polizón proveniente de otra historia.

la memoria amorosa

Las diferentes orquestaciones, arreglos, letras, timbres, ritmos, tienen que ver con diferentes formas de expresiones culturales. Cuando se escucha música por el placer o el interés de escuchar, la persona se entrega a todas esas variables musicales, sin intervenir con temas personales. La memoria no funciona como **disparador de recuerdos** puntuales: "con esta canción me besó", "esa melodía sonaba cuando lo conocí". Porque en esa melodía que sonaba cuando me besó, poco importa qué instrumentación tenía, cuáles eran los patrones rítmicos, si era de Tasmania o de Venado Tuerto, etcétera. En ese caso, la referencia es uno y sus circunstancias.

música y contexto

El motivo por el cual se compuso una obra musical puede ser desconocido para uno, pero existe. El entorno y contexto histórico en que fue compuesta es posiblemente descifrable. La música lleva consigo una cantidad de signos que, como un arqueólogo mirando un pedazo de vasija, permiten reconstruir su vida o su pasado.

Un pasodoble, un chamamé, un vals de Strauss, llevan consigo un paisaje, una cultura que son claramente identificables. Utilizados fuera de su contexto mantienen una fuerte impronta que inevitablemente será parte del nuevo paisaje. Su existencia y la información que traen consigo van a ser parte del mundo planteado en la obra ya que están legitimados por el simple hecho de que alguien decidió incluirlos.

La utilización de cierta música en una de obra de teatro, tiene que tener en cuenta que su contexto original viene en la valija. Obviar este punto, es como insertar en el medio del desierto la catarata selvática y tomarlo con naturalidad. Si no se comprende, es mejor sacar la catarata o el desierto –siempre que la intención de la obra no sea plantear ni distraer con una incongruencia geográfica–.

La propia información o la falta de esta pueden jugar en contra si no se tiene en cuenta cuál es el origen de aquella música que fue seleccionada para una obra. El que se ignore todo sobre ella no quiere decir que el público también lo haga. Por lo

tanto, la función musical de aquel tema puede ser muy distinta en la apreciación del público de lo que uno imagina. La información no se debe restringir al mero hecho de haberlo conocido o escuchado, por lo menos para un hacedor en el arte. Ese tipo de información conlleva a una acumulación de materiales indiscriminados que están más cercanos a un botín manipulable que a la formación y al replanteo personal mediante nuevos estímulos. Su manipulación transforma al objeto en un elemento pasivo donde no hay interacción, no hay transformación, simplemente hay datos apropiados, carentes de incidencia, resultado contradictorio para un hecho creativo.

Comprender estas diferencias aporta un rigor mayor en el momento de hacer música para teatro. Lo que un músico o director deben saber no es tanto una técnica de orquestación determinada, tener ritmo, dominar un instrumento ni tener una información enciclopédica o acumulativa de la música, sino comprender lo importante que es la significación que tiene la música en el medio para no contradecir la propia propuesta estética, ya que todo lo que suena y ocurre en un escenario tiene infinitos significados anteriores y a veces pueden atentar o contradecirse mutuamente. Las decisiones estéticas o las discusiones de las diferentes corrientes teatrales también existen en la música y cada una de las corrientes, tanto teatrales como musicales, se vuelca a aquellas formas con las que se identifica que muchas veces necesitan dejar de lado otras por ser contradictorias con aquella que se decide trabajar. Por eso la comprensión de las diferentes posturas estéticas musicales permite al teatro que hace uso de la música utilizar o trabajar con aquellas que son afines y evita generar discursos paralelos o elementos descontextualizados.

El contexto es parte del contenido de una obra, el contexto ajeno, agrega un límite impuesto, al límite natural del hallazgo.

la novedad

Novedad personal. Novedad en un medio. Novedad cultural. Novedad de mercado. Novedades.

Una parte del consumo de música se limita a los productos que el mercado provee. La oferta es relativamente limitada y focalizada. Sacando del ejemplo a los artistas promovidos por las radios masivamente, el contenido depende de las regiones y medios del país y del mundo. Por lo tanto, en cada medio se toma como novedad música que para otra parte significativa de los consumidores puede no serlo.

La palabra **novedad** en el mercado tiene que ver con aquello que el mercado no había lanzado a los medios. La lambada, el reggae, incluso el bolero de Ravel fueron popularizados mucho después de su existencia. El peligro es darle un carácter

de novedad mundial a lo que una parte del mundo no conoce, pero otra sí. Si a cierta música preexistente se la toma como una novedad mundial, se anula su pasado, su origen y su historia, y pasa a ser utilizable para cualquier fin, incluso para transformarla en una novedad más. La necesidad de novedades es una característica compulsiva de la sociedad de consumo, cuando no la tiene la inventa o la roba.

La **novedad** en la música para teatro es diferente a la **novedad** en la historia de la música. Si en la obra teatral la **novedad** no está contemplada como parte del tema, puede haber **novedades**.

Otra parte del consumo de música se construye por recomendación de un amigo. Está en cada uno saber qué hacer con ella.

La diferencia entre la novedad personal, la novedad cultural y la novedad de mercado: ¿Qué pasa si un correntino escucha en una obra de la capital un chamamé incorporado como tema exótico?

¿Cómo musicaliza al paisaje mexicano la música flamenca? –*Kill Bill*.[6]

¿Cómo se musicaliza Perú con música mexicana? ¿Porqué hablan quechua los mexicanos y maya los peruanos? ¿Por qué dice que son dialectos? –*Indiana Jones*.[7]

En Villa Gesell, Argentina, hay lagos, nieves, montañas y pinos. –*X Men: First Class*.[8]

En Buenos Aires está lleno de monos y palmeras. –*El Santo*.[9]

Una mujer llega a la Argentina y suenan tambores bahianos en una cabaña de madera. –*How I met your mother*.[10]

Parte de la manipulación del mercado es transmitir parcial o erróneamente lo esencial de la música. Descontextualizar una obra, quitarle su historia y transformarla en una novedad sin pasado. Esto permite utilizarla sin el filtro de la contradicción: una catarata selvática puede, así, estar en el desierto y un oso polar, en Perú. En las superproducciones norteamericanas es muy común encontrar errores de ese tipo. La mirada del poder le legitima el valor necesario para su utilización, y la forma de mirar o escuchar de una superproducción norteamericana se transforma en el valor real, el valor aceptado socialmente de la música utilizada. La mezcla arbitraria de culturas, músicas y paisajes transmiten su omnipotencia.

Creo que parte de la responsabilidad del teatro argentino, sobre todo el independiente, es no incurrir en el mismo atropello. La arbitraria información atenta contra el resultado final de la obra de teatro.

Ejercicios:

1. Escuche obras musicales paradigmáticas de diferentes épocas. Busque expresiones artísticas contemporáneas a estas en pintura, literatura y teatro –si tiene entusiasmo, investigue también movimientos políticos, pensamientos científicos y filosóficos–. Compare, busque similitudes entre ellas y con usted.

2. Escuche el sonido ambiente y trate de reproducirlo con un solo objeto (papel, aire, electrodomésticos, voz, etcétera).

3. Invente un idioma, un lugar, una geografía y pida al músico o a usted mismo que componga el himno de ese lugar y algunas de sus canciones más populares.

NOTAS:

1 *Pasionaria* / Dirección: Lucía Möller / Actores: Flor Dyszel, Aníbal Gulluni / Iluminación: Mariano Diluch, Carolina Rolandi, Pedro Zambrelli / Sonido: Nicolás Méndez / Diseño y fotografía: Clara Zuccarino / Asistencia de escenario: Matías Dinardo, Marina Saladino / Asistencia de producción: Matías Dinardo / Asistencia de dirección: Mónica Paixao / Producción: Ariel Honigman, Ilona Szentiványi / Dirección de arte: Sol de San Bruno / Supervisión: Daniel Veronese. (Música utilizada: Aguas de marzo, intérprete: Elis Regina, autor: Tom Jobim, 1973).

2 *Mendiolaza* (2002) / Creación e Interpretación: Luciana Acuña, Gabriel Almendros, Luis Biasotto, Edgardo Castro, Agustina Sario, Fernando Tur / Vestuario: Gabriela A. Fernández / Escenografía: Ariel Vaccaro / Diseño de luces original: Marcelo Álvarez / Adaptación lumínica: Matías Sendón / Asistente de iluminación: Sebastián Francia / Música original y diseño sonoro: Gabriel Almendros, Fernando Tur / Producción: Mariana Tirantte / Asistencia técnica: Paula Russ / Coreografía: Luciana Acuña, Luis Biasotto, Agustina Sario / Dirección: Luciana Acuña, Luis Biasotto.

3 *La cebolla o el sellamiento del chero* (2012) Autor y director: Raúl Reyes / Actores: Martín Lombardelli, Samuel Cortez, Pablo Salas, Luciana Dimarso, Nelda Erazú / Asistencia de dirección: Jacinto Sacur / Asistencia técnica: José Ignacio Gramajo.

4 *Querido Ibsen: soy Nora* / Autora: Griselda Gambaro / Elenco: Belén Blanco, Agustín Rittano, Alberto Suárez, Ezequiel Díaz, Leonardo Saggese, Victoria Roland, Pochi Ducasse y Pablo Cécere / Colaboración artística y entrenamiento físico: Alina Folini / Música original de Pablo Cécere / Escenografía e iluminación de Gonzalo Córdova / Diseño de arte y vestuario: Renata Schussheim / Dirección: Silvio Lang.

5 *Carrozas de fuego* (Vangelis,1981)

6 *Kill Bill 2, Tu mirá* (Lole y Manuel - 1992).

7 *Indiana Jones, Marcha de los cazadores* (John Williams, 1981).

8 *X-Men: First Class* (2011).

9 *El Santo* (Roger Moore, 1962-1969).

10 *How I met your mother* (2005).

capítulo VI

ficción y representación

El conejo habla, no simula.
Ibraemn al E'cro, *Revelaciones de un conejo*[1]

Uno de los factores comunes entre las diferentes ramas del arte es la **ficción**. La ficción no como una oposición a lo real, sino como una **representación** de la realidad.

Cuando un **músico profesional** musicaliza en vivo una escena teatral, conviven ambas disciplinas preservando las técnicas propias de cada una. Algo similar al fenómeno de la ópera. El instrumentista de la orquesta no sabe necesariamente las técnicas de cada una de las disciplinas que la conforman: canto, actuación, literatura o iluminación. Sabe tocar su instrumento. La ópera lo habilita como parte de una trama compleja en donde muchas disciplinas coexisten para construir ese género denominado ópera. La escenografía puede simular un castillo o un mar embravecido pero el instrumentista no simula, es un instrumentista que interpreta. La piedra con la que se construye el castillo es de cartón, incluso la voz es impostada. Pero el instrumento y el sonido que de él surge son reales.

La música en la ópera no es ficcional, la música en el teatro puede serlo o no.

No es lo mismo músicos en escena que actores haciendo música. La música teatral exige un gesto teatral. El resultado va a depender de ello. Siempre me gustó ver en una obra a un actor luchando con un instrumento. En dicho contexto, es más interesante que un músico profesional dominándolo. El esfuerzo del actor, si es que lo hubiera, es parte de la escena. Arranca del objeto la música que pertenece a la ficción.

La música no representa a otra música: es en sí misma. Sería ficción si un actor emulara a Chopin tocando una polonesa, pero el sonido que genera el actor con cualquier instrumento u objeto es parte de la realidad escénica. Si al terminar el falso Chopin el concierto, otro actor hablara de su talento simulando que el Chopin es real, el espectador tendría que hacer un esfuerzo enorme para aceptar que lo que escuchó fue efectivamente Chopin, porque la música en sí misma no pertenece a ese pacto ficcional. Si la música estuviera planteada desde el campo teatral, otro sería el efecto ya que al instrumentista actor lo legitima el teatro y la música que él propone.

Como el conejo de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*,[2] que solo habla en dicho país, el instrumento suena con el límite y el gesto del actor: con las reglas propias de ese mundo planteado. Es el sonido real de esa obra. Un conejo puede hablar, un actor tocar un instrumento y la música dejar de serlo, para transformarse en sonido teatral. Esa es la realidad en la ficción. No hay representación de la ficción, la misma existe como tal y tiene su lógica y sus reglas. Ella puede ser transgredida o traicionada como la realidad misma, en el tan mentado pacto ficcional. Por eso es importante decidir qué lugar ficcional ocupa el actor instrumentista.

¿Por qué toca el personaje?
¿Al tocar, deja de serlo y se desdobla por un momento?
¿Está tocando música?
¿Está musicalizando?
¿Está actuando?
¿Cómo toca?
¿Cómo aprendió a tocar el personaje?
¿Cómo aprendió a tocar el actor?
¿Qué música escucha el personaje?
¿Escucha música?
¿Habla de música?
¿Estudia o practica durante la obra?
¿Es necesario justificarlo?

En el país de las maravillas nadie explicaría por qué alguien acompaña musicalmente un monólogo o una escena, simplemente porque la realidad construida contiene una lógica que permite el fluir de ciertas acciones, que en otras realidades tendríamos que hacer un esfuerzo enorme para aceptarlas como posibles. La realidad concibe situaciones y la sumatoria de situaciones genera una realidad. Ese es el contexto necesario para producir situaciones extraordinarias.

la técnica aparente

El cómo y desde dónde toca va a definir la naturaleza de la música y su búsqueda técnica y sonora. La técnica surge de la necesidad y la necesidad de la toma de postura estética (capítulo IV). Enseñar a tocar un instrumento que no debe ser tocado como tal exige una técnica determinada.

Tal como fue planteado en el capítulo IV en relación con la voz, el instrumentista teatral no tiene por qué tener la misma formación que un

instrumentista profesional. El objetivo y las cualidades de sonido, virtuosismo, conocimiento de repertorio, dominio de lenguajes, etcétera, pueden llegar a distanciar y desviar al músico teatral de su formación como tal. Y más aún, en caso de que hubiera estudiado un instrumento con anterioridad, no le asegura el entenderlo desde la teatralidad. Muchas veces, tiene que volver a aprender.

Supongamos que un actor decide aprender un instrumento que se quiere utilizar en una obra. El tiempo requerido de aprendizaje de dicho instrumento, si se busca dominarlo académicamente hablando, es mayor que lo que falta para el estreno de la obra. Pero la técnica y el tiempo que precisa para aprender a tocar teatralmente, son otros. Ambos elementos, técnica y tiempo, corresponden al trabajo teatral, no al puramente musical. Confundir los planos de ficción y realidad lleva a recurrir a técnicas ajenas al objetivo y a perder tiempo.

No es el dominio real del instrumento lo que se necesita y no es real el instrumento en sí. Sin embargo, lo son. Un oboe, o un violín en manos de un actor son muy diferentes a un oboe o a un violín en manos de un instrumentista profesional de una orquesta sinfónica. Es muy probable que ninguno de los dos sea intercambiable. Lo que va a tomar el actor del instrumentista es un gesto, no un sonido y en esa utilización del gesto aparece el sonido teatral, privativo de ese campo e intransferible. La traspolación de las técnicas puramente musicales y teatrales produce un infantilismo mutuo. Nada es menos creíble que un músico actuando y que un actor intentando tocar "musicalmente" –como en toda conclusión taxativa hay excepciones y fisuras que permiten relativizarla, mi intención no es declarar verdades unívocas, sino utilizar el pensamiento extremo para generar una reflexión sobre el tema que me parece más útil que confirmar cualquiera de estas verdades–. Si uno de los dos llegara a dominar el campo del otro en exceso (músico o actor) produciría un comentario de asombro, por percibir un dominio de una técnica ajena a la planteada y no esperada por el espectador o el oyente.

Es decir, se comentaría, de alguna manera, que hay un elemento llamativo, por ser externo al código planteado, más allá de que se le diera un valor positivo o negativo a los efectos producidos por dicho elemento. Actor y director sabrán qué significa dominar el instrumento en el campo teatral de esa obra específica, si comprenden la diferencia.

En la ficción, es necesario comprender las reglas de su música para poder usarlas y para poder romperlas. Su lógica discursiva va a depender de la lógica discursiva de la obra teatral. No todos los sonidos, estructuras, géneros, instrumentos, concebidos en la vasta historia musical son pertinentes en ese micro mundo teatral creado. Tampoco sus lógicas formales y sus diferentes códigos deberían estar necesariamente respetados en la concepción del músico teatral. Así como no se intenta en *Alicia…* que el conejo aprenda a comportarse como un

conejo de granja, la música en el teatro no debería necesitar tener un desarrollo lógico desde el punto de vista musical. En varias ocasiones, el excesivo desarrollo de una obra musical en el teatro despega del pacto teatral para instalarse en el oído de espectador-oyente de manera autónoma.

Volviendo al conejo, no solo no debe comportarse como un conejo de granja, debe aprender a hablar; de hecho, el que hable nos hace suponer que, efectivamente, lo hizo. Si el conejo hablara dificultosamente, nos provocaría la sensación de que está simulando el poder hablar, o simplemente le cuesta hacerlo porque es conejo. Pero como bien dice A'l Ecro: *no simula, habla*. La posibilidad de tocar como un instrumentista real sin serlo es una tarea infructuosa e innecesaria para el teatro. Ignorarlo nos dificultaría concebir, inventar y entender a qué técnica deberíamos recurrir para que el conejo hable o para que un instrumento suene como el conejo. Esto significa ampliar los elementos técnicos para inventar un sonido que pertenezca al teatro y no a la música. Esto no debe generar desazón ya que es parte del mundo ficcional generar técnicas para seguir siéndolo. Tal vez es útil tener en cuenta que el conejo no habla solo en el país de las maravillas; es decir, hay una zona fronteriza entre ambos mundos, compatible. Una zona limitada. Por esa razón, ningún familiar de Alicia vio o escuchó hablar al conejo. Alicia cae por el hueco del árbol por haber visto, escuchado y en consecuencia haber seguido a un conejo que aparentemente habla en la vida "real". Sin embargo, el factor que más le llama la atención a Alicia es que el conejo vestía un chaleco y tenía un reloj de bolsillo, como si fuera un hombre. Dentro de la lógica, hay diferentes grados de concepción de corrimiento de la realidad; es decir, si bien ambos elementos son extraños, el habla y el vestuario, uno es más concebible que el otro. Es decir, Alicia ya está hablando desde una de las capas de la ficción en cuya lógica es más aceptable el habla que el reloj.

Volviendo al teatro, es importante plantearse qué es concebible y qué es artificial en el desempeño musical teatral. Una parte de la respuesta va a depender del lugar o desde qué capa de ficción estamos planteando la acción. Es decir, si la ficción concibe que alguien toque bien o no, o si se acepta tanto el habla como el reloj.

la técnica en la ficción

Desde la realidad, se pueden adquirir técnicas para abrir caminos o huecos en los árboles que darán como resultado la teatralidad musical o la música ficcional.

En la mayoría de las obras donde el mundo mágico es un tema central se utiliza una música sin centros gravitacionales claros, melodías por tonos o pasajes

abiertos, sin solución o resolución (para quien que no domine cierta terminología musical, le propongo que imagine la música que se utiliza generalmente para acompañar la aparición de un hada y trate de tararearla, verá que es un esfuerzo enorme). La relación que se hace entre la magia, lo imposible, lo que está por fuera del razonamiento humano, con la música no tonal o no *claramente* tonal, es casi siempre similar. En esos casos, se toma como perteneciente al campo de lo posible, de lo cotidiano, del orden "natural" a la escala, al timbre y a la melodía claramente descifrables por tenerlos adscriptos desde las canciones de cuna (dentro de la cultura occidental), mientras que al primer caso, a la música atonal, se la relaciona con lo irreal, lo imposible lo ficcional, lo no gravitacional. Una extraña opinión musical sobre lo real y lo ficticio, o sobre la verdad y la mentira, o sobre lo posible y lo imposible. Tal vez por eso, no hay bandas militares ni himnos deportivos o escolares atonales. A pesar de que no todos fueron compuestos en la misma época, mantienen el mismo código musical, como si lo estable y lo inalterable fueran lo mismo.

Incluso obras complejas, renovadoras en la historia de la música, son utilizadas en el teatro o en el cine, hasta en la televisión para climas misteriosos, mágicos y de locura.

Es curioso cómo ciertas corrientes musicales se relacionan con lo irracional y el misterio. Tal vez, también por eso se vuelven indescifrables para el oído medio. Su utilización les otorga un valor extramusical a priori. Creo que si se hiciera una estadística de cuántas películas y cuántas músicas son consumidas por el oído medio, ganaría por varios números el consumo de películas. Por lo cual, infiero que gran parte de la relación media con ciertas corrientes de la música es inducida por el cine y su lectura sobre ellas.

Lo extraño, lo desconocido, conlleva cierto aire de peligro. Hay público que se enoja cuando no entiende, incluso he escuchado oyentes, en un concierto de música experimental, aseverar en un arrebato de autoridad que eso que se escuchaba directamente no era música. La música se transforma en aquello que nos representa y, por ende, en aquello que nosotros decidimos cuándo es y cuándo no. Es funcional a nuestras necesidades sociales desde la canción de cuna, la música bailable (según nuestras necesidades coreográficas, percepciones rítmicas y experiencia) hasta el himno nacional. La música que no cumple con esos requisitos puede llegar a considerarse, para un número bastante amplio de oyentes, extraña e incluso inaceptable.

De alguna manera, sin caer en el pragmatismo, aporta a este valor otorgado por el público a dichas músicas, que el cine o el teatro las utilicen para generar climas extraños, siendo ellas también expresiones artísticas. Al no ser una estudiosa en el tema, no puedo asegurar cuál es el huevo y cuál la gallina.

El otorgamiento de otro sentido y valor a la música podría compararse con un ser humano oriundo de cualquier lugar del mundo (fuera de Japón) que para ejemplificar el sin sentido hablara en japonés.[3] Ante el desconocimiento personal del idioma japonés, la persona en cuestión le otorga una cualidad de confusión o abstracción que no corresponde a tal idioma. Algo parecido sucede al otorgarle a ciertas corrientes estéticas o técnicas una atmósfera de misterio, por desconocer el código y llevarlas a un terreno conocido con un nuevo signo, produciendo un corrimiento de la realidad en su percepción.

La música compuesta especialmente para teatro debería, en mi opinión, buscar diluir aquellas posibles relaciones con la música pura y no imprimir en esta signos que atentan contra su necesidad de existencia por fuera de una interpretación teatral. El músico debe saber que el introducir en una obra teatral cierto tipo de obras musicales preexistentes que tienen la dificultad social de ser escuchadas más masivamente, atenta contra los elementos más esenciales de la misma ya que ante la imposibilidad de ser escuchada con tiempo y concentración, lo que queda de ella, en escena, es un gesto extraño que aporta a la voluntad de extrañamiento de la obra pero infantiliza y simplifica el discurso absolutamente abstracto e intraducible de la obra musical. Creo que ambas disciplinas tienen que tener un origen similar. Ambas deben salir del mismo hueco del árbol. Ambas deben tomar como posible la existencia de la otra, sin una lectura de extrañamiento o de excentricidad *ad hoc*. Cuando esto se cumple, la música puede tener por finalidad insinuar una naturaleza parecida al mundo que se está planteando en el teatro, sin ser una visitante ocasional.

el pasado aparente

El mundo ficcional tiene una historia anterior que curiosamente no existió, pero el obviarla quita material para trabajar en dicho mundo. Plantearse cómo aprende un conejo a hablar o cómo aprende un actor a tocar es casi lo mismo. Hay que empezar por entender que ambos lo pueden hacer porque los legitima su realidad. El actor construye un pasado hipotético del personaje para comprender la naturaleza de sus actos, sus reacciones y su carácter. Dentro de la ficción también hay que inventar un origen que no está en la obra y que tampoco está explicado para comprender la naturaleza del sonido. El origen del sonido va a estar más ligado a ese pasado aparente que a la historia de la música real. Como la peculiaridad de la voz del conejo, el sonido tendría que tener, en lo posible, características intrínsecas de la ficción planteada en escena. Es posible que en ese mundo no exista un oboe o un fagot, instrumentos totalmente legitimados en una orquesta. Es posible que una

guitarra nos remita a escenas de la vida real, sobre todo si la forma de tocar el instrumento es convencional o académica. Así como en cierto mundo planteado el conejo tuvo acceso al aprendizaje del idioma, el personaje pudo nunca haber conocido un conservatorio de música y, por ende, jamás haber aprendido a dominar el instrumento de la manera que nosotros conocemos.

Insisto en este tema porque, a mi entender, el concebir la ficción desde todos los elementos que conforman una obra permite generar nuevas búsquedas de lenguaje, más allá del resultado final. La capacidad musical de un actor no tiene porqué que ser la misma que la de un instrumentista. Necesita entender el gesto con el que se construye esa música. Su capacidad histriónica le permite captar ese gesto musical, más allá del dominio real del instrumento. Partir de la premisa de que no estudió música como un músico, es decir, tener en cuenta el pasado real, es lo que le permite generar música desde un pasado aparente, que es el dominar ese instrumento de esa manera, en ese contexto y en esa historia. Ampliar los elementos técnicos para inventar un sonido que pertenezca al teatro sin condicionarlo con la lógica formal y discursiva de la música.

el sonido aparente

En diciembre de 2011 fui a escuchar a Joao Gilberto al teatro Gran Rex. La escenografía, si así se puede llamar, consistía en una silla, una guitarra, un atril y un retorno. Todo en el medio de un gran escenario vacío. Gilberto entró por un costado, sin mirar a nadie, se sentó, tomó la guitarra y se puso a cantar muy bajo durante dos horas aproximadamente, tal vez más o tal vez menos. El sentido del tiempo se diluyó, aseguraría que el público se inclinó levemente hacia adelante para escuchar mejor el suave canto de Gilberto. Era tal la atención que el teatro parecía en silencio, aunque Gilberto estuviera cantando. No interrumpió el fluir de las canciones con ningún comentario. Gilberto cantaba sin interrumpir al silencio. Gilberto cantaba sin hacerlo. Todo se relativizó. No se sabía si estábamos asistiendo a un concierto o actuábamos impunemente como *écouteurs* de un rito al que no habíamos sido convocados, a pesar de haber comprado una entrada. Nada puede estar más lejos del mundo del espectáculo y estar más cerca. Si algo ocurrió esa noche fue que Gilberto puso en duda qué era realidad y qué era ficción. De la misma manera que replanteaba cuál era el volumen prudente para un teatro de semejantes dimensiones, qué es cantar, qué es cantar para otros y qué es ser simplemente escuchado sin apelar a ningún otro artificio que a la profunda y privada concentración y convicción de lo que se está haciendo. Cuando terminó, se levantó, hizo un leve movimiento de cabeza y se retiró por donde vino. Un

suspiro, un aire de sonidos en el aire. Nada más cercano a la mejor escena. Recortar el espacio con un sonido aparentemente inexistente.

Ejercicios:

A partir de una escena, proponga a cada actor un instrumento para estudiar y darse un tiempo de convivencia e investigación autodidacta con este, hasta conseguir sacar diferentes tipos de sonido.

1. Sonidos tenues, continuos.

2. Un sonido breve, aislado. Repetirlo en forma espaciada.

3. Ataques de sonidos breves fuertes. Repetirlos en forma espaciada.

4. Un sonido que se repita en forma constante, regular. Mantenerlo por un buen tiempo.

5. Una secuencia rítmica, breve. Repetirla espaciadamente.

6. Combinar dos sonidos anteriores. Repetirla espaciadamente. Probar otras combinaciones.

7. Intentar hacer melodías con los sonidos que haya podido generar, buscando una lógica discursiva por fuera de las formas convencionales o que haya escuchado.

8. Si se consiguió producir melodía en el ejercicio 7, inventar una melodía con los mismos elementos pero antagónica a la anterior (cada uno decidirá en qué radica el antagonismo).

9. Escuchar a Joao Gilberto.

Es muy importante repetir los resultados de los ejercicios espaciadamente para entender algo más que la ocurrencia y para no quedarse en la sorpresa alentadora o desalentadora. De esa manera, se genera familiaridad con el sonido y se supera el extrañamiento.

En la repetición concentrada se empiezan a escuchar las posibilidades expresivas del sonido. Cuántas veces, a qué volumen, cada cuánto ese microorganismo interviene el espacio.

NOTAS:

1 Ibraemn al E'cro (1940). Escritor y ensayista egipcio. Estudió Filosofía y Letras, y Lenguas Comparadas en la Universidad del Cairo. Completó sus estudios en Cambridge, especializándose en Literatura fantástica. Sus ensayos y temáticas tuvieron una gran influencia dentro los círculos literarios de vanguardia, tanto en Inglaterra como en Egipto. Fue cofundador de la revista *El espejo roto* (1960), en la que publicó varios de sus principales artículos, como "La ficción en Waquih Ghali", "Nawal El Saadawi, resistencia y género". Entre sus libros más paradigmáticos se encuentran *Revelaciones de un conejo* y *El gramo de arena*.

2 *Alice's Adventures in Wonderland [Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas]* (1865), del matemático, lógico y escritor británico Charles Lutwidge Dodgson, más conocido bajo el seudónimo de Lewis Carroll.

3 De hecho, en Occidente, o por lo menos en Buenos Aires cuando se quiere explicar que algo es incomprensible se dice: eso es chino básico, partiendo de la base de que nadie de los presentes habla chino y diferenciando el chino básico del mandarín o algo similar. Queda flotando la duda de que, tal vez, la persona habla mandarín o chino académico o técnico y por eso no entiende el básico…

capítulo VII

el tiempo y la búsqueda

Cuando se dio cuenta de que el tiempo se había disfrazado, ya era tarde.
Román Berlieca, *Sólo palabras*

Cuando un compositor tiene tiempo y ganas, prueba. La prueba incluye al error y al descarte.

En las obras en que el director no se somete al tiempo tirano de los sueldos convenidos, el tiempo es un aliado porque puede perderse. Perder el tiempo, en el pensamiento empresarial, quiere decir no ganar dinero, o peor aún: perderlo. La famosa frase "el tiempo es oro" no tiene poder didáctico ni coercitivo para alguien que no le da valor al oro. Produciría el mismo efecto si le dijeran que el tiempo es barro.

Uno de los problemas del teatro dependiente de una producción o del Estado es que no siempre coinciden director y producción en el criterio de tiempo necesario para llevar a cabo el proyecto. Los motivos por los que se determina que una obra puede ser concretada en un determinado lapso pueden tener que ver con infinidad de factores que no necesariamente consideran al creativo: coincidir con un festival, pagar menos sueldos por ensayo, aprovechar a un actor porque luego tiene otro proyecto y no podrá participar, cubrir la grilla, etcétera. En el caso de que el proyecto fuera exclusivamente comercial, los motivos son estos y otros, pero se suma la fuerte intervención del dinero, que relativiza aun más el tiempo creativo y pone en su lugar al tiempo resolutivo. En estos proyectos se necesitan personas que sepan resolver y producir en un tiempo muy determinado, cosa que también exige o exigiría un oficio y un profesionalismo concreto.

El tiempo de un proceso creativo independiente tiene distintos parámetros al del lanzamiento de un producto. No depende del cambio de las estaciones, ni de factores externos al mismo. Al tiempo lo determina la búsqueda y el uso que esta hace de aquel. Sus características varían según las formas en que desarrolle la búsqueda y cada búsqueda varía según cada persona. En síntesis, el tiempo es la forma en que cada persona lo transita.

Transitar el tiempo buscando es diferente a transitarlo para encontrar o para resolver.

En el objetivo creativo, el objetivo de la búsqueda no es el hallazgo sino la búsqueda y sus consecuencias... la misma diferencia que hay entre un mochilero

que se deja llevar por los caminos y un turista que reserva todo su veraneo en tiempo, lugar, moneda y entretenimiento. El mochilero puede detenerse porque algo inesperado lo atrajo y entrega su tiempo a esa novedad que justifica el desvío de un camino ya abierto de antemano.

Al valor del tiempo lo determina el valor que le otorga el mochilero a esa experiencia inesperada. El factor sorpresa es un elemento previsto por el mochilero, consciente de que éste ocupará un tiempo pensado anteriormente para otra cosa. Se podría concluir, en este caso, que el factor sorpresa ocupa un tiempo que le pertenece o que esa cualidad de tiempo incluye al factor sorpresa. La sensibilidad del mochilero radica en percatarse de ello y entregarse. De esa manera, el tiempo es habitado, transitado y vivido fluidamente.

Un turista sabe que tiene seis días para recorrer Italia y que visitar Roma le llevará uno. Es decir, Roma vale un día, ocurra lo que ocurra durante la visita. En este caso, contrario al del mochilero, el mirar y experimentar no es lo fundamental sino ocupar el tiempo prefijado con lo que se había propuesto. De esa manera, toda Roma se transforma en lo que un día puede dar. Sin embargo, el turista puede alegar que efectivamente fue a Roma, pero no es la función de este libro discutirlo.

Lo que rescate y lo que nutra al turista la experiencia de ese día en Roma va a estar totalmente condicionado por el tiempo. Su visita se reduce a cómo se resuelve en el tiempo recorrer siglos de cultura, personas, costumbres, etcétera. En general, este tipo de acercamientos a un objeto de una manera tan temporalmente condicionada crean, a mi juicio, un falso concepto del conocer y del descubrir, ya que para que se produzca el encuentro real, se precisa de un tiempo mínimo entregado y de una disposición a ello que, en el caso del turista, no está contemplado ni admitido. Disposición y tiempo trabajan en equipo: imposible separarlos. En estos casos se denomina *conocer* o *descubrir* al acto de haber sometido una realidad y un mundo a lo que el tiempo arbitrario permite, y decidir autoritariamente que ese tiempo es suficiente, que lo que se abreva del mismo es Roma. El éxito se medirá según se haya llenado el tiempo establecido o no. El tiempo establecido es el protagonista y el factor determinante.

Ese mecanismo arbitrario de la utilización del tiempo y del conocimiento está muy relacionado e influido por el pensamiento mercantilista y consumista en el que prima el valor de "mucho en poco tiempo". Se desea y se valora todo conocimiento y adscripción de datos, información y cultura en poco tiempo. Los locutores de radio manejan una velocidad asombrosa para transmitir una innumerable cantidad de información y propaganda en un minuto. Los avances de películas pasan de una imagen a otra en segundos para dar una idea *cabal* del contenido de la misma. El resumen y la velocidad deciden qué información es fundamental para comprender una película de dos horas resumida en tres minutos.

Lo más curioso es que muchas veces lo logra, ya que la película se tomó tres horas para narrar algo que podría haberlo hecho en tres minutos.

La entrega del propio tiempo traducido en horas de la vida dedicadas al trabajo remunerado en la cadena de producción se valora más allá de lo que se produzca. El trabajo y todas las horas que él toma dignifican al trabajador. Al otro tiempo, en el que no hay causa ni efecto económico, se lo denomina ocioso. Es decir, aquello que no es útil para el mercado; pierde su vara de tiempo en una tabla de valores a la cual no pertenece, por ende podría existir o no o ser sustituido por cualquier actividad no remunerada por el mercado. Insisto en este tema porque creo que parte del problema del arte en general es no poder dominar la propia vara y con ello el valor real de aquello que una/o se propone producir por fuera de los intereses del mercado y otorgarle el tiempo necesario sin medirlo con una vara ajena. La vara ajena y su calificación del tiempo y el trabajo productivo es la que hace trastabillar y dudar en la búsqueda creativa independiente. Arriesgo a opinar que este factor incide cualitativamente en el resultado final de varios trabajos.

En los mecanismos compositivos, el tiempo a favor permite encontrar y reconocer lo encontrado. El tiempo limitado exige resolver algo que tal vez necesita más tiempo.

Volviendo a Roma, siempre les digo a mis alumnos de composición que para componer es preferible ser viajero a turista. Armar una mochila para emprender un viaje con una dirección determinada, sabiendo que puede ser muy o ligeramente desviada. Las variables nos sorprenderán y habrá que saber cuándo hay tomar otros caminos laterales. Tal vez, parte de la creación de cualquier disciplina consiste en saber descubrir los desvíos aparentes para llegar a la obra real y no a la aparente Roma.

En cada proyecto musical o simplemente creativo surgen reglas propias que se tienen que descifrar para no generar un compendio de ideas inconexas entre sí a modo de ofertas de supermercado. Para saber cuáles son las reglas con las que nos estamos moviendo, es necesario entender el terreno y, como en los viajes, para ello necesitamos una convivencia consciente e inconsciente que precisa de tiempo.

El tiempo de la música para teatro es compartido o sujeto al tiempo de creación del director. El tiempo de prueba y error que inevitablemente existe en un proceso creativo teatral se suma a los mecanismos de descarte que la música en sí misma contiene. Saber cambiar el rumbo puede ser una necesidad de la propia música pero también de los cambios que van apareciendo en la búsqueda de la obra. Las decisiones de la dirección obligan a replantearse la música que hasta ese momento parecía perfecta para una escena o para una obra entera.

Es importante contar con ese tiempo de incertidumbre en donde la mente se pone en blanco, en donde todo lo hasta ese momento encontrado puede ser descartado de un plumazo. Es un tiempo de limpieza y de gran concentración, que evita mantenerse fiel a ideas y músicas necesarias para el espíritu y el placer del músico, pero no para la obra en cuestión. Un tiempo para aceptar que aquello que la música presiente valioso es descartable por motivos externos a ella y para, finalmente, efectivizarlo. Un tiempo que consiste en idas y vueltas sobre una discusión interna no siempre asumida. Algo parecido a una hoja forzosamente borrada para poder componer.

Sentir que no hay nada para empezar a producir.

Cuando el músico consigue resolver la música de la obra antes de lo previsto, siente un alivio enorme, sobre todo si otro sector del dispositivo sigue sin ser resuelto. Es muy placentero haber terminado la música y saber que el estreno se atrasa porque no está resuelto el vestuario o no se llega con la puesta de luces. Por algún motivo miserable, esta noticia produce cierta alegría. Tal vez por no ser el responsable de la dilación y sentir que las miradas apuntan hacia otro lado. Tal vez porque el atraso nos permite replantear ciertas músicas de las cuales dudamos. Tal vez nada de esto ocurre y es una apreciación miserable y personal.

Si la música se resuelve antes de que el director resuelva todas las escenas, puede ocurrir que cuando la obra se concrete, varias propuestas musicales dejen de ser útiles y el músico se vea obligado a seguir trabajando. La música que propuso el músico correspondía a una obra circunscripta a un deseo y a una narración aún no materializada: mejor dicho, inexistente. Por eso es muy importante la coincidencia de tiempo y búsqueda entre ambas partes.

Cuando el director llega a la conclusión de que va por buen camino, empieza a exigir otro tiempo de producción al músico. No siempre el tiempo que el músico se toma tranquiliza al director. En ese momento el tiempo deja de ser democrático. Su parámetro es otro y el músico empieza a apurar su búsqueda. Convivir con ambos tiempos en la composición: el de las necesidades teatrales y el de las musicales, es algo que se adquiere con el oficio. Se trata de pensar paralelamente ambos parámetros. Una solución personal y heterodoxa es hacerme la distraída conmigo misma y convencerme de que nadie me apura, que el tiempo impuesto es el mismo que yo me propuse o necesito. Otra más metafísica es convencerme de que la música ya está dentro de la obra y que sólo debo encontrarla. Cualquiera de las dos es relativamente falsa, pero me impide caer en la tentación de resolver como si estuviera en Roma por un día. Contra toda lógica, funciona bastante.

En esos momentos puede que el apropiarme o convencerme de que me apropio del tiempo es lo que me está permitiendo producir. En todo caso, apelo a la ficción para producir ficción.

el tiempo invisible

No siempre el tiempo que ocupa madurar una idea musical para teatro es visible para el director.

Ese es otro de los problemas del tiempo. Si no está habitado por acciones o resultados que el otro supone que debería percibir en ese tiempo, se transforma para los ojos de este en tiempo muerto y el músico o la música *pierden tiempo* en tratar de tranquilizar o hacer visible algo imposible de materializar pero no por eso menos real, que consiste en que el tiempo está siendo ocupado por un proceso concreto de maduración intangible. En ese momento, ante la premura de un tercero y la imposibilidad de materializar aquello que está en una etapa de gestación, empieza a utilizarse el tiempo de composición para hacer visible algo que no se puede. Entonces surgen músicas desesperadas por volverse creíbles, buscando ser tranquilizadoras para el director, a la vez que son despreciadas por el compositor. En estos casos, tiempo y director pasan a ser victimarios para los ojos del músico y el tiempo real se desperdicia.

La sumatoria de músicas inútiles en la cabeza del músico le hacen perder un tiempo enorme. Sacarlas de allí lleva tiempo. Siempre hay alguna que insiste en ser utilizada a pesar de que se intente mantener la disciplina de la desintoxicación sonora, como ocurre con los estribillos pegadizos que, aunque no sean bien conceptuados, no se dejan de tararear. Una vez resuelto este problema hay que invertir tiempo en volver a imaginar en el vacío... Simplemente porque el tiempo mesurado y Roma no son compatibles.

Cuando las búsquedas en cada disciplina que conforman una obra de teatro van en yunta, se llega a mejor puerto. Entregarse al camino, no al objetivo final. Pero… estamos hablando de música para teatro y, a veces, el teatro tiene otros tiempos que los de la música. Pero... la música para teatro también tiene los tiempos de la música: para teatro. Cuando el director o la producción, o ambos, intentan que el tiempo sea diferente al que necesita el músico, la obra lo padece.

El tiempo de creación pasa por diferentes escalones: mirar, escuchar, imaginar, descartar, escribir, conseguir un músico, aprender la partitura, grabar, probar, volver a descartar, probar puestas de sonido, etcétera. Todos los pasos están relacionados con la búsqueda real del sonido. Porque cada uno de los escalones incide en la calidad del otro y cada uno de esos escalones precisa de su tiempo.

La búsqueda no se resuelve: simplemente se busca, sabiendo, pero no tan seguro de que tal vez algo se encuentre.

la espera

Esperar encontrar algo lleva implícita la idea de tiempo. Solo en el tiempo hay espera pero en esta hay más que tiempo. Ese tiempo de espera puede ser activo o pasivo. Se lo puede tomar como un blanco entre algo y otra cosa o suponer que entre un tiempo y otro hay algo.

Lo que haya entre dos tiempos dependerá de la utilidad que le demos a ese espacio. Incluso el tiempo que estamos esperando va a depender de ese tiempo que no tiene, en teoría, el valor funcional de los otros. En ese caso, la espera no existe.

La palabra *espera*, tiene la misma raíz que *esperanza*. Claramente, la esperanza es positiva. El deseo de que ocurra aquello que deseamos o de que no ocurra aquello que tememos.

Volviendo al diccionario, a veces parece que el que trabaja en un proceso creativo estuviera perdiendo el tiempo ociosamente. Sin embargo, creo que dentro de ese momento aparentemente inactivo, a veces se está trabajando y esperando el momento de materializar aquello que se piensa y se revuelve sin saber siempre cómo. La diferencia con el tiempo invisible es que, en este caso, ni siquiera el músico sabe que está utilizando el tiempo.

Estoy prácticamente segura de que el proceso del trabajo es tangencial. Las formas de resolver, por ejemplo, la música de una obra nunca son las mismas. Cuando se presiona excesivamente a un compositor de música teatral, el resultado se acerca más al oficio que a la inspiración y creatividad. Si el tiempo es más generoso y hay inspiración, se la encuentra mediante el oficio, entre otras cosas. Cuando se encuentra, se siente la alegría de haber encontrado y la tristeza de haber terminado la búsqueda.

el tiempo entre los yuyos

Volviendo al tiempo. Cuando un compositor tiene tiempo y ganas, prueba.

Muchos directores se toman tiempo. Cuando lo hacen, entienden que el compositor también lo precisa.

El tiempo *perdido* es uno de los más fructíferos. Porque de lo que ocurra con él y por él, van a depender posteriormente motivos centrales.

Pensando en la experiencia propia, que de eso se trata un capítulo –si no todo el libro–, resuelvo mejor un proyecto lavando los platos que sentada mirando fijo una hoja en blanco. Es como curarse una gripe sin saber específicamente qué está haciendo el cuerpo mientras una guarda cama. Hay un intenso proceso y una concreta actividad oculta de la cual no podemos hablar específicamente pero sabemos que existe, sumada a una real concentración en ella.

También sirve hablar con un director de temas ajenos a la obra. Muchas veces descubro en esos momentos que empiezo a encontrar resultados para la música. Por eso debe ser que la mayoría de los actores y directores hablan de tantos temas aparentemente inocuos e irrelevantes antes de un ensayo. Si en ese momento entrara alguien ajeno al proceso, pensaría que hay un grupo de inútiles tratando dilatar el momento de ponerse a trabajar. Sin embargo el resultado es similar al que produce una buena sesión de análisis en la que el paciente se pone a hablar de temas aparentemente triviales y termina entendiendo puntos fundamentales de su conducta. Curiosamente, en el teatro ese tiempo pocas veces es pago, por lo cual es incomprensible desde el punto de vista que planteaba al comienzo del capítulo, suponer que se está robando tiempo al tiempo. Creo que si en ese momento alguien ordenara al músico ponerse a componer o le hablara directamente de lo que no está resuelto, lo pondría en una situación altamente angustiante. Lo mismo ocurriría con el paciente, el director o los actores.

A veces, las conversaciones antes de empezar la obra parecen eternas. No exagero al afirmar que a más de un productor –cuando los hay–, se le dibuja un rictus tenso y en algún momento desliza suavemente la pregunta: "¿Ya empiezan el ensayo?".

Una posible escena podría ser parte del equipo hablando realmente de cualquier cosa.

Se agrupan de a dos, de a tres. Comentan sus vidas, novedades, política, etcétera. Otros, en soledad, miran fijo al vacío pensando en cómo resolver la luz, el sonido, o el vestuario.

En cierto momento, todos, incluso los que parecían absortos en alguna problemática perteneciente a la obra, se interesan por una anécdota casera reciente de alguno y desarrollan el tema opinando, aconsejando o aprovechando la oportunidad para contar algo similar de su cosecha. En general, el director finalmente aporta su opinión sobre el caso –en ese momento es muy común que el silencio sea más concentrado–. Este es un punto a tener en cuenta ya que no se está hablando de la obra.

Sin embargo, el director produce mayor atención. Sus comentarios revisten mayor autoridad, aunque estén hablando de cocina y uno de los actores sea chef. En caso de que fuera el chef el que hablara y su disertación fuera o no interesante, al observar las caras de los otros integrantes encontraríamos varios actores mirando fijo al director para tratar de descifrar sus pensamientos y reacciones ante el tema planteado. El otorgarle al director mayor atención sobre el tema demuestra que el proceso de ensayo ya está en marcha y que los lugares están definidos para que la maquinaria eche a andar. En un momento, el director decide que ese tiempo ya fue suficiente y empieza la segunda parte del ensayo. Su clima y resultado van a tener mucho que ver con lo que ocurrió antes. Algo que nadie organizó de manera consciente pero naturalmente se instala.

Del transcurrir van saliendo ideas que la cabeza resuelve por otras vías sin avisar que lo está haciendo. El pensamiento creativo tiene sin dudas otro concepto del tiempo. Encontrar ese tiempo es un arte dentro del aprendizaje. No se puede apurar ni dejar pasar pero, como la gripe y su cura natural, es muy difícil hacer del mismo un método, una fórmula. Funciona en gran parte de manera inconsciente y se confirma en el hacer.

Los pensamientos tangenciales tienen menos carga dramática que la mirada de frente al tema. La mirada de frente es más heroica pero no siempre más efectiva. En varias ocasiones, el mirar de frente al tema provoca cierta obsesión por resolver de manera directa aquello que, como decía antes, tiene su tiempo evolutivo y el tema pasa a ser la escena del compositor y su insistencia. Volviendo al ejemplo de la gripe, de nada sirve tomarse una aspirina e inmediatamente después quedarse obsesivamente, minuto a minuto, concentrado en percibir la mejoría. El tiempo permite equivocarse y usarlo sin dejar huellas claras. La sumatoria del tiempo perdido es un porcentaje enorme de la obra.

el tiempo musical. el tiempo teatral

Como bien dirá Rubén Szuchmacher en el capítulo VIII: "En todo hecho teatral hay una reflexión sobre el paso del tiempo". Si no la hubo en su origen, la suscita el simple hecho del transcurrir. La música tiene su propia cuenta y utilización del tiempo. Construye sobre este e inevitablemente lo describe en su sonar, por relativizarlo, mesurarlo, diluirlo o extenderlo más de lo que el oyente espera o pretende que dure. La extensión –por breve o extensa– es parte del tema en las piezas breves de Anton Webern,[1] en *Vexaciones* de Erik Satie,[2] en *Plástico* de Rubén Blades,[3] en *Guitarra negra* de Alfredo Zitarroza[4] o en *El Gavilán* de Violeta Parra.[5] Son obras en que se escucha el transcurrir del tiempo. Pero para percibir una

u otra medida hay un parámetro tomado en cuenta. Esto se produce, entre otras cosas, porque hay una estandarización de lo que supuestamente debería durar una obra de orquesta, una canción o una melodía. Recuerdo que en una entrevista hecha a Blades, explicaba lo difícil que fue insertar en el mercado su tema *Plástico* y *Pedro navaja*, obras cuya extensión las volvía inaudibles para los parámetros de la radio.[6] Ante la observación, Blades adujo que Don Quijote de La Mancha era sumamente extenso y aun así era un libro vigente, vendido y traducido a todos los idiomas. Basta analizar la letra de *Pedro Navaja* para darse cuenta de que su extensión es el tiempo necesario para narrar y describir una o varias historias que se mezclan en una calle de Nueva York.[7] Sin ese tiempo sería imposible narrarla. Sin ese tiempo sería imposible bailarla.

No es objetivo de este libro extenderme en un análisis musical y literario sobre cada obra pero dejo en el lector la posibilidad de analizar esta en especial, ya que contiene una fuerte impronta literaria, narrativa y escénica. Una escena puesta en música.

En los casos mencionados, las obras se independizan de dicho criterio y la obra y el tiempo cobran otro valor. Si bien se escucha la extensión, la obra discurre con la misma vara. No se escucha como obra incompleta por su brevedad, ni en su extensión una arbitraria reiteración. Se escucha el tiempo que precisó la obra para existir como tal y la cualidad del mismo. El tiempo, su transcurrir y su duración, se transforman también en tema, como la medida en las miniaturas.

El tiempo de la música para teatro, como ya fue comentado, está condicionado por el tiempo teatral. Pero tomando los ejemplos musicales anteriores, su duración puede ser parte del tema central. La música puede generar un tiempo más lento en una escena o agilizarla sin que los actores cambien su ritmo. La duración de una escena y de una música se relativiza en la combinación de ambas. La escena puede transformarse en eterna o viceversa. La velocidad con que transcurre una escena puede estar manipulada por el *tempo* de la música.

Un ejemplo personal, es la escena final de la película *La vida por Perón*:[8]

Hay un tiroteo entre varias personas dentro de una casa y fuera de ella. La cámara muestra la caída paulatina de los protagonistas. La velocidad de los disparos y caídas es rápida. Pensando en cómo generar una caída eterna, musicalicé la escena con la Marcha de San Lorenzo a la mitad o más de su velocidad. Era una marcha lentísima que no terminaba más y, a pesar de las diferentes velocidades, era un tiroteo eterno. Otro caso pertinente es el que utilicé en la obra *Marathon*.[9] La obra transcurre en una maratón de baile en el que gana la pareja que resiste más tiempo bailando. El tiempo supuesto es de días y días sin parar de bailar. El agotamiento

físico se intensificaba con el *tempo* de la música. Al oponer a los cuerpos cansados y lentos una música fresca y veloz, el agotamiento de los mismos se tornaba más violento. Así como el tempo diferente de ambos elementos, cuerpos en movimiento lento y música veloz, incidían por contraste en la sensación de esfuerzo físico, las músicas lentas generaban una sensación de estancamiento temporal, un espacio sin salida. En ambas obras el tiempo y el tempo incidían en el devenir de la escena, agregando un tiempo indómito sin esperanzas, resaltando cierta eternidad en aquello que necesitamos que termine pronto.

En resumen, el *tiempo* en el teatro y su música tiene el poder de relativizarse a sí mismo y replantea en la producción el valor y el uso del mismo. Las dinámicas de los ensayos, los procesos de gestación y el objetivo final precisan de un tiempo peculiar y propio. La intención de acomodar todos estos factores a tiempos externos genera confusión y distracciones que inevitablemente redundan en la obra, por ser tal proceso medido con valores de tiempo pensados para otro tipo de producción. El *tempo* y la combinación de tempos entre las acciones y el sonido pueden generar un transcurrir interminable o una fugacidad aparente. Están en la música y el sonido las herramientas para poder efectivizarlo mediante contrapuntos temporales. Aprender a utilizar y darle valor al tiempo de producción creativa es ir a Roma y conocerla.

Pedro navaja (Letra)

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
con el tumbao' que tienen los guapos al caminar
Las manos siempre en los bolsillos de su gabán
pa' que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal
Usa un sombrero de ala ancha de medio lao'
y zapatillas por si hay problemas salir volao'
Lentes oscuros pa' que no sepan que está mirando
y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando
Como a tres cuadras de aquella esquina una mujer
va recorriendo la acera entera por quinta vez
Y en un zaguán entra y se da un trago para olvidar
que el día está flojo y no hay clientes pa' trabajar
Un carro pasa muy despacito por la avenida
no tiene marcas pero tos' saben que es policía
Pedro Navaja las manos siempre dentro 'el gabán
mira y sonríe y el diente de oro vuelve a brillar
Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina

no se ve un alma está desierta toa' la avenida
cuando de pronto esa mujer sale del zaguán
y Pedro Navaja aprieta un puño dentro 'el gabán
Mira pa' un lado, mira pa'l otro y no ve a nadie
y a la carrera pero sin ruido cruza la calle
Y mientras tanto en la otra acera va esa mujer
refunfuñando pues no hizo pesos con que comer
Mientras camina del viejo abrigo saca un revolver esa mujer
iba a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe
Un treinta y ocho Smith and Wesson del especial
que carga encima pa' que la libre de todo mal
Y Pedro Navaja puñal en mano le fue pa' encima
¡El diente de oro iba alumbrando toa' la avenida, quiso fácil!
Mientras reía el puñal le hundía sin compasión,
cuando de pronto sonó un disparo como un cañón
Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía a esa mujer
que revólver en mano y de muerte herida a él le decía:
Yo que pensaba hoy no es mi día, estoy sala'
Pero Pedro Navaja tú estás peor no estás en na'
Y créanme gente que aunque hubo ruido nadie salió
No hubo curiosos, no hubo preguntas nadie lloró
Solo un borracho con los dos muertos se tropezó
Cogió el revólver, el puñal, los pesos y se marchó
Y tropezando se fue cantando desafinao',
el coro que aquí les traje y da el mensaje de mi canción:
La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ay Dios
Coro: La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay Dios
Pedro Navaja matón de esquina quien a hierro mata a hierro termina
Maleante pescador, mal anzuelo que tiraste,
en vez de una sardina un tiburón enganchaste
I like to live in America!
Coro: La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay Dios
Ocho millones de historias tiene la ciudad de Nueva York
Como decía mi abuelita: El que de último ríe se ríe mejor
Coro: I like to live in America!
La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay Dios
Cuando lo manda el destino no lo cambia ni el más bravo,
si naciste pa' martillo del cielo te caen los clavos
En barrio de guapos cuidao' en la acera

Cuidao' camará' que el que no corre vuela
Como en una novela de Kafka el borracho dobló por el callejón
Coro: la vida te da...
(En la ciudad de Nueva York dos personas fueron encontradas muertas, esta madrugada los cuerpos sin vida de Pedro Barrios y Josefina Wilson, en la dirección…)

NOTAS:

1 Anton Webern (1883 – 1945), compositor austríaco.

2 Erik Satie (1986 – 1925), compositor y pianista francés.

3 Rubén Blades (1948), cantante y compositor panameño.

4 Alfredo Zitarrosa (1936 – 1989), cantautor y poeta uruguayo.

5 Violeta Parra (1917 – 1967), compositora y poeta chilena.

6 "Sin embargo, paradójicamente, al productor salsero Jerry Massucci, no le gustaba para nada la canción porque, según él, era una de falta de respeto al público bailador, que tenía como razón para comprar discos, el evadirse de la realidad y no de evocarla. Además, "Pedro Navaja" era una canción demasiado larga (7:21 minutos) hasta el punto de ser colocada al final de la segunda cara del larga duración "Siembra". No obstante, rápidamente "Pedro Navaja" se convirtió en el mayor éxito de la historia de la salsa.

Frente a esto, Blades, tan punzante como una hoja de afeitar o una navaja, se la desquita cuando canta y graba en vivo con Seis del Solar en el Madison Square Garden, de New York, y rememora que en la compañía Fania, le vaticinaron que esa canción no tendría éxito, y jocosamente hace un parangón con El Quijote, de Cervantes, aclarando, guardadas las proporciones de los dos hechos, que "Si esas gentes hubiesen sido los editores de Don Quijote, hubiese salido un pasquín". Según Blades, le hubiesen quitado a Sancho Panza, por gordo, o lo habrían cambiado por un galán como Tony Curtis, solo habrían dejado la parte de Dulcinea, pero sobre todo, le habrían quitado buenas hojas porque la gente no iba a leer algo tan largo". (Extraído de Soto Molina, Jairo Eduardo: La Casa del Asterión. Revista Trimestral de Estudios Literarios, Volumen IV, Número 13, Departamento de Idiomas de la Facultad de educación Universidad del Atlántico, Barranquilla, 2003.

7 La letra de *Pedro Navaja* está incluida al final del capítulo.

8 *La vida por Perón* (2005) / Dirección: Sergio Bellotti / Guión: Sergio Bellotti, Daniel Guebel y Luis Ziembrowski.

9 *Marathon* (1980), de Ricardo Monti. La primera versión se estrenó en 1980 en el Espacio Giesso. La versión a la que me refiero fue estrenada bajo la dirección Villanueva Cosse en el Teatro Cervantes en el 2010.

capítulo VIII

algunas opiniones sobre el tema

Parte del objetivo de este libro fue estimular el pensar sobre el tema de la música y su utilización, más allá del teatro. Aportar a la reflexión sobre sus diferentes formas de abordaje y empezar a pensar en cuál sería la forma más efectiva de formación musical, en el caso de actores, directores y compositores de música para teatro. Este objetivo, a mi juicio, sería más incompleto si ignorara las diferentes opiniones y posturas de los hacedores teatrales del país. Siendo consciente de que las realidades culturales, económicas, idiosincrásicas de las diferentes provincias varían, me pareció necesario convocar, en lo posible, a un amplio abanico de realidades, geografías y posturas frente al tema, para evitar una conclusión o una mirada centralizadora y demasiado parcial, aceptando que la parcialidad inevitablemente existirá, ya que resultaría imposible llegar a cubrir todas las miradas sobre el tema. El debate interno entre exponer únicamente mi mirada o abrir el libro a todo tipo de posturas y opiniones, más allá de mi coincidencia o no con ellas, estuvo presente en gran parte del proceso. Pero sabiendo que este libro iba a ser distribuido por todo el país, me pareció que era una oportunidad para que los lectores y los protagonistas abrieran una red de diálogo y conocimiento de las existencias mutuas, teniendo en cuenta las distancias y las esporádicas posibilidades de contacto que hay entre las provincias, cuando los encuentros no se producen en el marco de festivales locales, nacionales o internacionales. Incluso en varios festivales encontré una gran cantidad de grupos o individuos que comentaron su necesidad de un intercambio mayor de información y material teatral. Pero aquellos que por una razón o por otra no forman parte asidua de ese circuito, pueden encontrarse en varias ocasiones un tanto aislados de los estímulos necesarios para repensar su obra. También tuve en cuenta que los músicos dedicados a la música para teatro no tienen real intercambio de la materia, dado que, como fue comentado en este libro, no existe una formación real en la materia específica. El oficio generalmente se circunscribe a estudiar rudimentariamente música, en algunos casos, composición, y acumular experiencia a partir del acierto y del error. Por lo tanto, pensé que podría serles de utilidad, conocer las diferentes opiniones, posiciones, técnicas y diferencias entre los mismos, y así enriquecer su propio trabajo.

Estos puntos, junto con otros, me llevaron a abrir el libro a varios protagonistas de cada una de las disciplinas que contiene el mundo teatral a lo largo y ancho del país.

Por razones materiales, de tiempo y lógica, me fue imposible abarcar tantas opiniones como hubiera querido, pero no pierdo las esperanzas de tener otra oportunidad para ampliar la idea en otra ocasión. Tal vez, el mero hecho de empezar a conectarse, genere de manera espontánea, parte de este deseo.

El contenido de cada una de las opiniones fue libremente decidido por cada uno de los convocados. Por lo tanto, este compendio es sumamente ecléctico y aparentemente arbitrario. Pero creo que en la elección personal, generalmente, se expresa el tema que más le interesa, ocupa, perturba o preocupa a cada uno. Por ende, aporta a comprender más a cada uno de los convocados y, a su vez, enriquece el material del libro generando un intercambio mayor.

En este mismo capítulo, se encuentran los datos y trabajos de cada uno. Esto permite que quien tenga un interés particular pueda acceder a la obra comunicarse fácilmente con cualquiera de ellos.

Entre los invitados a participar hay algunos que, por falta de tiempo y desencuentros, no llegaron a concretar su aporte. Soy consciente de que, a pesar de la buena voluntad propia y ajena, es imposible cubrir el espectro total de lo propuesto. Por esa razón, expreso mi agradecimiento a quienes lo concretaron, a los que tuvieron el deseo pero no llegaron, y expreso mis disculpas a los que no llegué a convocar.

Mi intención fue establecer un canal de diálogo entre todos. El país es muy extenso, y no siempre se tiene la oportunidad de acceder al contacto con pares, conocer sus posiciones, y menos aún, intercambiar ideas.

En el mundo teatral, como en todas las disciplinas, las diferentes posturas, crean grupos que se unen o se apoyan, por coincidencias estéticas, éticas, o ideológicas. De la misma manera, la necesidad de afirmar las posiciones propias, genera discusiones y conceptos sobre el otro, que a veces llegan a la vehemencia o al encono, así como la coincidencia despierta pasiones incondicionalidades e influencias marcadas y claramente perceptibles. Este fue otro de los motivos que me impulsaron a insertar este capítulo. He sido testigo de infinidad de discusiones entre los más variados hacedores teatrales. A partir de mi experiencia anteriormente citada, trabajando en talleres por muchos puntos del país, llegué a la conclusión de que la información, para formarse de una opinión, varía ostensiblemente según las regiones y si a este punto le sumamos que el fragor de la discusión pocas veces deja lugar a un intercambio profundo sobre el tema, o que ciertas posiciones son expuestas en el marco de una disertación, la inclusión, sin interrupciones, de una parte del pensamiento de los convocados permite entender y pensar mejor algo de su postura.

La decisión de este compendio, no es tener una postura única y, mucho menos, opinar sobre cada una de ellas. En ningún caso hubo censura ni ediciones

que cambien el concepto volcado. Algunos, como Edgardo Rudnitzki, desarrollaron temas pensados hace mucho a partir del libro que, cuando fue requerido, se les entregó en su versión no corregida ni terminada; es decir, escribieron paralelamente a la redacción de esta obra. La arquitecta Cinthia Fittipaldi, como su título lo indica, no tiene ninguna actividad en el área teatral, sin embargo, su postura frente al tema, las largas conversaciones y escuchas que experimento con ella, su consumo –en el mejor sentido– de música de todo tipo, incluida la ópera, en donde hay un indiscutible elemento teatral, me parecieron elementos suficientes para dejar impresa su postura en cuanto que voz única de espectadora. Muchas veces, las posturas taxativas sirven como disparadores para hacerse ciertos cuestionamientos que sin ese grito los pasaríamos por alto. Silvio Lang optó por opinar exclusivamente sobre el libro, que claramente leyó en lo que hasta ese momento era su totalidad. Luis Herrera, Pablo Cécere y Martín Laurnagaray, entre otros, decidieron contar sus experiencias con un músico determinado o en una obra determinada. No se exigió una cantidad de caracteres precisos, ya que creo que cada uno necesita distintas extensiones para concretar su idea. Las diferentes extensiones corresponden pura y exclusivamente a la necesidad y al deseo personal.

1. ABADI, Patricio (dramaturgo, actor, director)

Apreciación de un dramaturgo sobre la música y el teatro. Uno es cursi. Dos es cursi al cuadrado. Tres es multitud de jalea real. La miel del director viaja por sus arterias como un ruiseñor enamorado de las intensidades que, sigilosas o estridentes, fueron trazando senderos violetas que llegaron a su cerebro como un ADN involuntario impúdico y resplandeciente que se remonta al jardincito de los domingos a la tarde al compás del etil vespertino de los tíos violentos. Allá, el fondo llegando con escrúpulos a la cúspide del corazoncito, esas melodías que mueven el adoquín de cuerpo que tenemos los dramaturgos, como un mandala grasún, como un posible contacto entre nuestra sordera y la pista de baile, como un resorte sin Bardhal. La otra es torcer lo dado, lo heredado y ponerse a escuchar Édith Piaf, Goran Bregović y hacer un curso acelerado de músicas políticamente correctas para ambientar un ensayo, una reunión de teatreros, o aquellos más glotones con lo asimilado, enchufar sin Uvasal un tema intelectualmente correcto y caer parado aunque trastabillando pero parado. Es difícil. No es fácil pensar seriamente en este momento donde la espectacularidad de lo real nos envuelve como un gran manto, como un telón infinito que nos cae sobre las cabezas, como un mediomundo donde solo se puede respirar entre los agujeritos de las redes para oxigenarse un poco. Está acabada la posibilidad de pensar la ficción. Voy con una palabra caminada si las hay entre anuncios de cursos y sueños eróticos: **la**

singularidad. No encuentro el sinónimo. Pero es de las vísceras que sale eso auténtico, de esa grasa de los dos kilos de más por no tener tiempo de ir al gimnasio y arreglárselas con unos abdominales melancólicos frente a la mesada de la cocina. Esa transpiración que no sale es la autenticidad del deterioro de lo otro que nos refleja como un espejismo abrumador. Eso otro es hacer teatro. Hacer teatro es la renuncia a las comodidades. Y las comodidades que supieron ser se filtran como una enciclopedia de aquello que fue vital en el ocio creativo y en las fiestas de teatro, gente que baila bien –no es el caso de nosotros los dramaturgos– y gente que elige la música, bien porque deja entrar la radio que sonaba en ese jardín de caserón de tío violento y asado dominical que se vuelve belicoso por que el que hacía de Dj se fue a dormir la siesta. *Habemus* infancia y otra vez a las garras de Freud, que siempre nos espera en las conclusiones como un arquero, como un encantador de serpientes. Si hasta se comió a Sófocles. Dijo: "Edipo es mío". Y Sófocles quedó andando en triciclo alrededor de San Pedro. La música es lo más grande. Es la que viste los momentos más patéticos. Es la que suena con el vendedor de muebles usados en ese megáfono loco mientras en el umbral nos debatimos entre otro vino o la resaca del mal de amor. Es la alegría de unos saltos descabellados con gente querida. Es la que tiene el entramado infinito. Subjetivo. Es a cada pecho, cada bajo, cada mambo, cada cielo. Y en el teatro es lo mismo. Siempre el teatro es parecido a nuestro pobre corazoncito. Si nos ponemos puristas con la puesta en escena: "Tiene que hacer sistema". Y bueno, sí, el pantalón cuadriculado con camisa a rayas no queda bien. Es un poco obvio. Pero a algunos les gusta. Y algunas saben verse bien así, saliendo del curso de clown. Es lindo ver las obras en las que alguien que sabe se encargó del área sonora. Generalmente, cuando un grupo tiene la suerte o la virtud de contar con un profesional de esa área, es muy raro que uno no repare en el programa de mano y se encuentre en los créditos con algún ser al cual luego *googlea* –palabra que apesta– y dice…ah con razón. Por eso, cuando abrió la puerta el personaje de esa chica, la puerta chilló así y generó clima siendo que yo le hubiese puesto a Ricardo Montaner. Zapatero a tus zapatos. Creo que el director tiene que escuchar siempre. El ser humano. A los que saben más. El director no siempre sabe todo. Generalmente, no sabe nada. Ya que pasamos por Sófocles, trampolín a Sócrates. La dupla So-So. El director solo tiene que saber que no sabe nada, y tener el talento inmanente de convocar las energías como un mago. Que el ensayo sea feliz. Porque es la única para no morder la yugular del compa luego de comerse tres paros, un desempleo y una cantidad de días comiendo arroz porque el call-back fracasó. Técnicamente, hay silencios que aúllan. ¿Pero no es la vida así? Ella: No te quiero más. Eso. Nada. Eso. No te quiero más. *(Silencio). (Él ata la correa de la bici en el árbol de la vereda de la casa de ella)*. SILENCIO. ¿Qué vas a poner? Si cuando eso te pasó en la vida, nadie tuvo la decencia de ponerte a Baglietto para

suavizar el impacto o poetizar tu tragedia. Si solo escuchaste arrancar un taxi entre el gruñido mudo de la cementosa Buenos Aires. Pienso, quizás esa escena necesita ese sonido. O quizás otra mirada elija a Baglietto y apuntar a nuestra infancia para que lloremos como garzas famélicas. Es personal. Siempre un profesional de cada área hace que las cosas se vean mejor, suenen mejor, tengan motricidad fina. Pero bueno, antes tiene que estar el alma de esa obra, esa química entre tooodooos los que figuran en la fichita. Si se armó la química es como una hermosa baguette que alimenta al mundo. Y si no, son destrezas por separado, y a veces a la gente no le importa o no se da cuenta. Pero cuando sucede ese campo magnético de la unión de esas inspiraciones o, al menos, para no ser tan solemnes, de esas voluntades poéticas y afectivas, ahí aparece la verdadera esencia de lo que yo creo que es el teatro. Cuando empecé a estudiar iba a ver cinco obras por fin de semana. Y me encantaba aunque no entendiera nada. Me fascinaba ver las voluntades. Y la música resulta de eso. Y de algo mucho más fino, sutil y elevado que a mí se me escapa, y para eso está la gente que sabe. No saben qué bueno, como la otra vez, una alumna principiante arrancó la escena con *El bombón asesino*. Pegaba con la pollera. Nadie lo hubiese descubierto salvo ella, que lo sentía en su pubis angelical. Salvo ella, que con todo el amor del mundo descargó el tema en un *pen drive*, planchó la pollera, bailó y con taquicardia, mezcla de nervios combinada con esa autenticidad de la radio del vecino cuando se apagaba la nuestra; luego del primer jadeo, empezó con el texto. Nunca vi nada igual. Hay que estudiar, pedir ayuda, escuchar a los que saben, pero sobre todo, al cerrar los ojos, saber escuchar esa melodía que viaja por nuestras arterias hasta el corazón. Y ahí: luz. A darle forma, a trabajar. Uno nunca sabe todo lo que se genera alrededor de un proyecto, de una actriz. Cuando un proyecto no sale a flote, no solo está involucrado uno y esa actriz. También están sus tíos que domingo a domingo siguieron los avances de la obra en la cual está la nena y, de repente un día, por equis motivo, el proyectó independiente se cayó, y cuando el tío violento pregunta: "¿Cuándo se presenta la obra?", ella mira para abajo y el perro ladra y todos dicen: "Se cayó". Se calló. Se encalló. La obra se encalló. Y por respeto a las horas cuerpo que puso la nena, antes de las achuras, haremos todos un minuto de silencio. Y en ese silencio hay tanta musicalidad que apenas entra en el mundo el crepitar del fuego que hace llorar a las mollejas.

2. AJAKA, Alberto (actor, director, dramaturgo)

Un director de teatro no necesita formarse en nada, no debe tener ningún saber (saber a la manera de un médico, un mecánico o... un músico). Le bastará con actuar bien su personaje de director y guitarrear lindo, todo lo lindo que sus

actores quieran y puedan escuchar. Si es curioso y le gustan los problemas, y los actores con los que trabaja están en la misma, podrá hurgar en el ensayo, siempre que tengan un par de lucas para bancar la sala, a la espera de que ocurra un accidente y emerja una Idea – Teatro. Una Idea – Teatro no preexiste porque no hay Teatro antes de que ocurra el Teatro. La música en el teatro no es música: es teatro. Todo lo que hay en una obra es teatro. ¿Pero si suena una canción por el altoparlante, o alguien canta o ejecuta el violín, no es eso música? No: es teatro. De igual modo que si un actor baila no es danza. Lo que quiero decir es que el baile, la música, la literatura, así como la escenografía, el vestuario y demás de los demases no son tales en sí mismos cuando dentro del teatro están.

El director de teatro que quiere música es porque no puede resolver la escena sin música. En general, el fin es lograr mayor emoción en un pasaje determinado. El asunto es que, las más de las veces, la música llega para crear la emoción o el dramatismo. ¿Y cuál sería el problema? Que el lenguaje teatral se angosta cuando la música resuelve, porque la música le gana al teatro, la música es el arte supremo, el teatro no puede ser tan gil de enfrentarse a un rival de mayor peso. La música debe aparecer cuando es inevitable que aparezca. Eso no se sabe a priori nunca: la obra dirá. Ahora también digo –y lo digo cantando–: si tenés un actor/actriz que canta como un angelito de Dios, entonces no esperes que la obra te diga nada, dale una canción, entorná las luces, y que cante nomás. Un milagro no se discute.

En principio, siempre se le pide al músico algo que el músico no entiende, porque hablan dialectos distintos. Si hay tiempo, trabajo y dedicación, tal vez logren entenderse. El entendimiento debería arrojar una música o un trabajo sonoro complejo e invisible; desde ya que es raro que ocurra porque pocos músicos conocen interesadamente el fenómeno teatral. El director es quien debe regir el encuentro.

No tengo experiencia como docente y mientras fui tallerista, toda vez que quise aprender música lo hice con músicos por fuera de la actividad teatral. No musicalizo las obras, la música aparece de igual modo que el texto, las acciones, el espacio, el vestuario, la luz, etcétera: en los ensayos, o mejor dicho, durante el tiempo que la obra se ensaya.

En general, prefiero la música original en vivo. Pero todo se acomoda según mande la escena. Es cierto que la preexistente, más aún cuando pertenece a la música popular, viene cargada de significados y significantes que, de seguro, exceden la escena, sin embargo se la puede manipular para direccionarla a favor. En todo caso, esa aparición musical reconocible habrá llegado derivada de la escena, de tal modo que ya estará intervenida, manipulada por la escena misma, con lo cual debería ser una vieja – nueva música.

Entre Estado y Teatro siempre habrá un equívoco. El teatro satiriza la realidad. El estado la solemniza. Luego está el teatro solemne que de tanto dolor hace reír, y los políticos chistosos que de tanta risa causan dolor.

Llegó la música

En *¡Llegó la música!* los actores hacen de músicos, miembros de una orquesta de cuerdas: violines, chelos y contrabajo. Lo que ejecutan es un movimiento que simula la ejecución sobre un instrumento, porque instrumentos no hay. Hacen la pantomima de la ejecución. Dispuestos como octeto, en sus sillas, con sus atriles y partituras, los actores hacen el gesto que los músicos hacen cuando hacen música.

La idea llegó (¡la música llegó!) a partir de charlas trasnochadas con Carmen Baliero y de la observación de directores de orquesta (muy especialmente de Daniel Barenboim y su gesto cargado de teatralidad). Observé, y decreté –porque para hacer una obra de arte importan menos las leyes ajenas que las propias– que la música no existe antes, o bien que es indeterminada su existencia, a saber: un director de orquesta envía un signo a un instrumentista, usa su cuerpo para hacerlo, pero antes ese signo ha estado en su cerebro, y aun antes –muerto, tal vez, es cierto– en la partitura, pero vivo antes en, pongámosle, Mozart, o Leo Dan. La música –la vida, que joder– es un gesto, un instante fugaz y real. Arribada la idea, rápido entendí que lo que los actores ejecutaran debía ser una coreografía. Que la orquesta "muda" debía dar la apariencia de estar tocando algo. Convoqué a Martín Laurnagaray, que es chelista y docente, y que había tocado la guitarra en una bandita punk adolescente junto a mi hermano José. Martín es un muchacho de un comportamiento social medido, austero, muy austero comparado con un grupo de actores. Sus movimientos en el espacio son acotados, no invasivos. Digamos que si uno ve a Martín puede pensar, rápidamente: "Este muchacho no sabe bailar". Martín escribió una partitura de signos sencillos (puntos, rayas, etcétera) que los actores aprendieron a fuerza de repetición. Una vez lograda la mecánica fuimos eligiendo intensidades, entradas, duraciones y etcéteras hasta cerrar una secuencia de tres minutos. Más tarde, paneamos el campo sonoro y agregamos sonidos en algunas partes (respiraciones, arrastres de sillas, chasquidos, el hojeo de las partituras y más) y anulamos otros.

Comiendo una pizza, no sin sorna, le dije a Martín: "Somos coreógrafos, estamos haciendo danza, ¿viste?". Sonrió tímido, cauto, casi incrédulo. Brindamos. No por la música, ni el teatro, ni la danza. Por la realidad, brindamos.

3. ARAGÓN, Fernando (actor y director)

Cuando dirijo, encuentro la teatralidad en el trabajo con los actores, en fugaces instantes: más precisamente cuando dejo de ver para escuchar y cuando dejo de escuchar para ver. En ese equilibrio perceptivo inestable, intermitente, obran las tensiones que articulan una suerte de gramática teatral. No una gramática en el sentido lingüístico y tampoco en el musical: una gramática teatral, especifica, autónoma. No deudora de la palabra, ni de lo musical. Soy heredero involuntario de un teatro antediluviano, tan primitivo que era multidisciplinario sin saberlo.

Comparto las apreciaciones de Ajaka: el lenguaje teatral se angosta cuando la música resuelve, porque la música le gana al teatro.

Esto yo lo haría extensivo no solo a lo musical sino a todos los sonidos acusmáticos (sonidos de fuente invisible) que operan en la escena.

En la escena la música, los sonidos y las voces reproducidas en *off* tienden a manifestarse como omniscientes, omnipresentes y, por lo general, terminan pretendiendo ser omnipotentes. La sola idea de una voz sin cuerpo nos lleva a la asociación con lo todopoderoso.

Creo que la teatralidad está mediada por una imposibilidad, oímos porque no podemos verlo todo.

Artaud decía que un director de teatro debía ser un arquitecto de almas y no se puede ser un buen arquitecto si no se sabe de la acústica de las almas.

El teatro no es la simple suma de imágenes y sonidos dentro de una sucesión temporal, sino una compleja estructura perceptiva en donde oír lo que no vemos no es igual a ver lo que no oímos.

4. BANEGAS, Cristina (actriz, directora)

La música de las palabras. Apuntes sobre el monólogo de *Molly Bloom* de James Joyce

A principios de 2012, en el Centro Cultural de la Cooperación, luego de haber trabajado un largo tiempo en la traducción y adaptación junto a la traductora Laura Fryd, bajo la dirección de Carmen Baliero, estrenamos este concierto de palabras que es el último capítulo del *Ulises*, el Monólogo de Molly Bloom, de James Joyce.

El texto fue escrito sin signos de puntuación, dividido en ocho oraciones, de varias páginas cada una. Respetamos esa estructura. Comenzamos un largo trabajo de traducción de ese río de palabras a unidades de sentido, que significarían

diferentes tonalidades, timbres, alturas, intensidades, texturas, dinámicas, ritmos, velocidades, colores. Llegamos a definir la carga, el sentido de cada palabra, cada frase, cada fragmento de canciones que Molly recuerda.

La decisión de que la dirección estuviera a cargo de Carmen Baliero fue fundamental. Solo una música, con semejante experiencia teatral, podía dirigir semejante desafío. Trabajamos muchísimo. Y nos divertimos más.

Fue una tarea de devanar el texto, cada fonema, casi como las moléculas del discurso, pero al mismo tiempo siempre como parte de la correntada general, la que lleva todo, las velocidades de sus pensamientos, las asociaciones, los recuerdos, las teorías, siempre sin renunciar a ese magma general, esa correntada, que es esa voz suelta, libre, como un bajo continuo, sosteniendo todo, construyendo la ficción de estar asociando adentro de una cabeza. Y a la vez también yo, en la performance, asociando.

Se trataba de traducir a la voz hablada, la música de los pensamientos de Molly.

El texto terminó siendo una verdadera partitura, con toda clase de marcas, colores de marcadores, lápices. Cada signo era una señal sonora. Cada fragmento de canción era la irrupción de un recuerdo. Los staccato. Los impulsos. Las pausas. Los susurros. Los cambios de estados de ánimo. Todo era parte de esa partitura, de ese andamiaje que construimos en el campo de ensayo, por el cual navegué durante un año, logrando bajar 10 minutos la duración del monólogo, sin quitarle una sola palabra. De 65 minutos pasó a durar 55 minutos. Todo un record de velocidad en la palabra, algo que nunca antes había probado hacer.

Decidimos que fuera un concierto de una voz adentro de una cabeza.

Hay algo fundamental, Molly comienza y termina diciendo la palabra sí. Como una afirmación femenina, dice Joyce. Molly dice: "Sí quiero sí" y esto es una epifanía. El monólogo culmina en la afirmación del deseo femenino. Una celebración de la mujer, escrita por un hombre, metido adentro de la cabeza de una mujer. De su mujer.

¿Cómo traducir a signos sonoros todo esto?

La puesta en escena de Molly Bloom era una *puesta en oreja*, como diría Leda Valladares.

Hubo un trabajo de campo de ensayo muy agudo. De una escucha muy afinada, atenta, severa. Tanto de Carmen Baliero, desde la dirección, como de Francisca Ure, desde su excelente asistencia de dirección.

Fuimos encontrando cada atmósfera, cada timbre, cada luz cálida dentro de una sombra fría. Lo húmedo y lo seco en la imagen sonora, algo de lo que Carmen habla en este libro, puesto en acto. Y la puesta en boca, ese pasaje peligroso del

papel al cuerpo, al espacio. Porque siempre se trata de eso el campo de ensayo. De la apropiación del discurso del personaje. De la construcción del andamiaje por el que luego volaré.

Trabajamos muchísimo, buscando las dinámicas, los ritmos, las tonalidades, las atmósferas de cada momento.

Tengo la sensación de haber hecho una especie de surfeo, subida a las correntadas del discurso. Ha sido una navegación vertiginosa, entre el goce y el placer. Mucho placer.

Un atril, un exquisito micrófono para los pianísimos, lo más subjetivo de lo subjetivo, una tela blanca de fondo, como una sábana volada, que Juan José Cambre diseñó. Luz exacta de Matías Sendón. Asistencia de dirección de Francisca Ure. Dirección de Carmen Baliero.

Un gran despojamiento en la concepción estética. Una construcción de alta precisión en la música de las palabras.

Sí. Epifanía.

5. BARTÍS, Ricardo (director)

La música, al extenderse en el tiempo, plantea problemas en su uso teatral. Es de esa manera que muchas veces se la utiliza para "sostener" los climas, el relato, de manera incidental, para marcar tensiones o emociones momentáneas. Entonces, siempre queda sometida o se impone sobre la escena la "representación". La experiencia en la obra *El pecado que no se puede nombrar*, obligó no solo a aprender a tocar instrumentos complejos (cuatro violines, un cello, un acordeón de juguete y una percusión creada con tubitos de ensayo e instrumental quirúrgico) sino lograr que la música se convirtiera en un gesto de actuación. Fue extraordinaria la tenacidad y la propuesta poética de Carmen Baliero. Baliero acompañó el largo proceso de ensayos que demandó el trabajo sobre las novelas de Roberto Arlt, compartió y participó de las búsquedas que de los ensayos surgían. Consecuencia de ese largo y estimulante intercambio fue que apareció el mundo musical.

Experiencia de gran aprendizaje, de gran movilidad, entrecruzados los lugares de la interpretación musical con los lugares de la interpretación actoral. Música y cuerpos habitados, poéticos. También sería injusto no señalar que la presencia de Baliero en los ensayos, su mirada sobre los ensayos, su mirada sobre la Dirección, fue una compañía invaluable. Pese a que luego, tanto *Donde más*

duele, como *De mal en peor* tuvieron su colaboración musical, fue su trabajo en *El pecado…* la más singular y poderosa.

6. BRONZINI, Pablo (músico, compositor)
¿De qué hablamos cuando hablamos de música…

…para teatro? Si se me permite la paráfrasis a Raymond Carver, empiezo con una pregunta, ya que el tema me suscita muchas. Indagando en la pregunta –actividad redundante si las hay– encuentros otras, tal vez variaciones (¿musicales?) de la primigenia: ¿música y teatro?, ¿música con teatro? O viceversa: ¿música teatral?, ¿teatro musical?, ¿por qué no teatro *para* música? Imagino una escena arquetípica, en la que un músico llama a un director y le pide: "¿Me hacés la obra para mi música?".

Tal vez, sobre lo que se intenta reflexionar es sobre la relación entre la música y el teatro. Amor difícil, al decir de Cynthia Fittipaldi, seguramente citando a Ítalo Calvino (demasiados escritores citados en tan pocos párrafos que, se supone, ¡deberían referirse a la música!).

Pero como la música es, de un modo u otro, parte del teatro, quizás deberíamos referirnos a la relación entre la música y todas las demás artes que confluyen en eso que denominamos *escena*.

Como toda relación, está sujeta a una diversidad de vaivenes, a una interacción que es la de sumarse a ese juego de articular distintas disciplinas que es el hecho escénico, juego que crea sus propias reglas –y las modifica sobre la marcha en el proceso creativo– aunque siempre enarbolando un objetivo común: que la escena salga lo mejor posible. Y en la articulación de esos saberes tal vez esté la clave para lograrlo.

Se trata de una instancia en donde se ponen en juego la confianza y la tolerancia ente unos y otros. Si estas dos actitudes moldean la situación, mayores posibilidades habrán de llegar a buen puerto.

Esta articulación (a la manera del rompecabezas de Togander) implica, a mi parecer, la contaminación interdisciplinaria. Es una oportunidad de curtir la impureza. Cuanto más fluya esta suerte de influencia mutua, más espesor se añadirá al conjunto estético. Lamentablemente, no me ha ocurrido muy a menudo. Me pregunto: ¿escucha el iluminador la música?, ¿la tiene en cuenta a la hora de diseñar su planta? ¿Y el vestuarista? ¿Modificarían algo de su trabajo en

función de lo que propone la música, ya sea por contraste o adición? En lo personal, me interesa estar al tanto de lo que van pergeñando los otros. Tener acceso a bocetos escenográficos, figurines de vestuario o charlas con el iluminador resultan fuentes de información que nutren mi trabajo. También, la atmósfera particular de los ensayos, ver a los actores en acción, conversar con ellos, compartir mesas e inquietudes, son siempre inspiradores.

¿Música original o envasada en origen?

Para merecer ese apelativo, la música de una obra debería estar allí, en el origen mismo, ser originaria, ¡originar!, ser un cromosoma más en la concepción de la escena.

Y aquí estamos, preguntándonos sobre el origen. ¿Cuándo, dónde, quién originó la escena?, ¿el autor al escribirla, el director al ponerla en el espacio? ¿O será que la obra va originándose, va creciendo, como un organismo, mutando, incorporando cosas, desplegándose conforme pasa el tiempo pero manteniendo su ADN, para insistir con la metáfora biológica?

¿Y la música?

Podría usarse la música como mero canal de transmisión de sensaciones, ideas o emociones, pero no es, ni de lejos, su condición inherente. La música se transmite a sí misma, para quien esté dispuesto a recibirla como tal. Pero no negaremos que posee un gran poder de alusión, con toda su carga de ambigüedad a cuestas, que mantiene y tolera mientras se despliega en el tiempo. Y una vez en el aire, estará en manos (¿oídos?) del espectador su resonancia, su fructificación en sentido.

En condiciones ideales –que no existen pero que las hay, las ¡ay!– la música debería aparecer en una escena si ningún otro lenguaje puede dar cuenta de lo que ella sí, apelando a la narratividad de los sonidos, a su capacidad de generar valor dramático –inevitablemente ligado a un código preexistente tanto en el emisor-compositor como en el oyente-espectador–. Hay algo, un tipo de información que proporciona la música, que solo ella transmite. Esta información no es precisa, puede ser más o menos difusa según los códigos actuantes, pero opera en la percepción, conmoviéndola. Lo que está en medio de esos códigos, con suerte generará un tercero. Con *mucha* suerte… Y sí, el azar es también parte de esto.

Si puede generar sentidos que solo ella puede generar; si puede, citando a Miguelito Chion, "añadir un valor expresivo o informativo que enriquezca la escena, haciendo creer que esto se desprende de forma "natural" de lo que se ve, y suscitar la impresión –evidentemente injusta– de que la música es inútil, que

reduplica la función de un sentido, que en verdad aporta –o, directamente, crea– ya sea por alineación o contraste, habremos cumplido nuestro objetivo.

7. CASARES, Patricia (música, compositora, actriz, bailarina)
Pensamientos y experiencias acerca de la música en función del teatro

Partiendo de la base de que el teatro puede prescindir de la música, considero que si se decide incluirla debe ser como dramaturgia paralela que va cooperando en la construcción del discurso de la narrativa general.

La música y el diseño sonoro funcionan cuando logran fusionarse con el todo, *ser parte de* y no sobresalir, cuando van *crescendo* o *diminuendo* con la obra, con el texto, con los actores, a su ritmo y no desvinculándose de este.

Me motiva encontrar una música que haga un recorrido de introducción, nudo y desenlace; es decir, que se modifique a lo largo de la obra como lo hace el texto y que no quede inmóvil, estática, como si nada ocurriera, como suele suceder en gran cantidad de puestas donde la música funciona como "separador" de escenas –a la manera de radio o televisión–, como acompañante de transiciones de los actores o de movimientos escenográficos, pero sin ningún sentido, o peor aún: con el único sentido de entretener al público en esas transiciones… No digo que no tiene que haber música en las transiciones sino que, de existir, debe formar parte del juego de tensiones que propone la dramaturgia general. Incluso si se decide utilizar algún *leitmotif*, este debería modificarse, reelaborarse a lo largo de la obra, conservando su motivo característico para que funcione como tal pero de manera diferente, acorde con lo que va sucediendo.

Habitualmente, cuando empiezo a trabajar en la música de una obra, parte de mi trabajo es preguntarme si haría falta su inclusión –más allá de que me estén convocando para eso–, si no sería mejor que el discurso sonoro solo esté llevado por la reverberación de todos los sonidos que suenan inexorablemente: las voces y pasos de los actores, los sonidos propios de la escenografía y del espacio particular de cada sala, etcétera. No siempre encuentro la respuesta o siento grandes contradicciones pero una vez adentro, por lo general empiezo a sentir la necesidad y el deseo de introducirme para generar una obra de arte en conjunto donde la música por momentos puede jugar el papel de un color más como si fuera parte de un cuadro, muy de la mano de la iluminación; o ser como un personaje adicional que respira con el resto; o parte de la escenografía, potenciando los sonidos propios de los materiales usados en su construcción, generando así una especialidad con mayor profundidad, donde lo sensorial cobra más preponderancia; pero nunca como

música generadora de estados que sin ella no se lograrían, ni tampoco como música de fondo; si es así, prefiero que no esté y no por ello tiene que ser protagonista o pelear y ganarle al texto o al actor. Es cierto que tiene mucho poder y puede llegar a ser muy invasiva, por eso hay que tener especial cuidado en que no sobresalga, sino que se pliegue a la puesta, que la acompañe en el buen sentido, que la potencie y que no dependa de ella que se logre determinada emoción o estado, sino que se trate de una decisión artística de incorporar otros sonidos. Gran parte del trabajo del compositor y el director, es darle a la música el lugar que cada obra requiere y no descansar en lo que se podría resolver dramáticamente a través de esta.

El proceso creativo del compositor suele ser muy solitario, se pasan horas escribiendo, pensando, escuchando, leyendo, reelaborando en soledad antes de compartir algún sonido, pero cuando se trabaja en función de una obra de teatro, para mí es necesario salir más rápido de la cueva e inmiscuirme en lo que está pasando afuera para que el resultado termine siendo una música que suena desde adentro, como *parte de* y no que musicalice escenas por fuera; para ello, la presencia en los ensayos es fundamental.

Concibo a la música como un factor más y, como tal, también tiene que ensayar aunque aún no esté sonando, aunque aún no exista, por eso suelo ir a gran cantidad de ensayos desde el principio y de esa manera voy incorporando a mi partitura el ritmo de los actores, el sonido de sus voces, el ritmo del director, el sonido de determinados elementos de la escenografía, la paleta de colores utilizada en el vestuario y la iluminación, etcétera. En algunos procesos suelo pasar gran cantidad de ensayos en silencio, escuchando, observando, respirando sin aportar ni un solo sonido, sin escribir una sola nota hasta que "de repente" la música empieza a salir y lo hace como resultado de la acumulación de todo lo mencionado más arriba. En otros casos, parto de varias composiciones surgidas de las primeras lecturas del texto –independientemente de cómo se vaya a realizar la puesta– que, por lo general, las dejo en el tintero hasta que considero que tienen sentido en el todo. Muchas veces lo tienen, otras no y termino desechándolas. Suelo componer más de lo que finalmente uso y en ese hacer y deshacer, ir y venir, voy tratando de encontrar cuál es el ritmo que respira cada puesta. De esta manera la música no está para ponerle ritmo sino que funciona como pulmón adicional cooperando en la construcción del tempo.

Otro aspecto fundamental es la sala, el espacio físico donde se va a representar la obra. Lamentablemente no siempre se cuenta con la posibilidad de ensayar desde el primer encuentro o gran parte del proceso en la sala en cuestión, pero cuando esto ocurre se valora mucho ya que cada espacio incluye y propone determinados sonidos que el compositor puede ir incorporando y, de esa manera, crear a partir de lo que ese espacio en particular genera.

Por ejemplo, hace unos años realicé la música y el diseño sonoro de *El panteón de la Patria*, obra que se representó en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín. Allí hay un sonido muy característico y con gran preponderancia que es el del subte que pasa por debajo. Podría haber elegido intentar ignorarlo pero decidimos, junto con el director Guillermo Cacace, incluirlo: incorporarlo lo máximo posible y, para ello, realicé unas pistas con grabaciones que fui a tomar especialmente de sonidos de subtes, maquinarias, tuberías de agua, sonidos que uno podría llegar a escuchar a través de las paredes o por debajo del piso. Estos sonidos mezclados y reelaborados digitalmente terminaron alejándose bastante de los sonidos reales del subte y crearon una atmósfera extraña y propia del sonido general de la obra. Ambiente sonoro que usamos en distintos momentos pero mayormente en la introducción mientras ingresaba el público impregnándolo así en ese ambiente desde el principio y, de esta manera, el sonido del subte que alguna vez se colaba durante las funciones, pasó a formar parte del ámbito sonoro propio, sin despegarse de la obra al hacerle recordar al público constantemente que estaba en la Cunill, en la Avenida Corrientes, etcétera. Cuento esta experiencia porque si la misma obra se hubiese representado en otra sala, ese sonido no hubiese existido, probablemente habría aparecido otro totalmente diferente o tal vez habría habido más preponderancia del silencio y, sin embargo, en esa puesta ese sonido terminó siendo tan característico como el piano que interpretaba en vivo, que probablemente hubiese estado en cualquier sala porque fue una propuesta del director desde el comienzo. Propuesta que acepté con mucho gusto ya que, además de disfrutarlo, tocar en vivo potencia el trabajo, permite un mayor entramado, amplía la posibilidad de ir con el ritmo general, de amoldarse y modificarse como les ocurre a los actores en cada función.

El hecho de que la música vaya a sonar grabada o interpretada en vivo condiciona la escritura desde el inicio, es decir que el abordaje de la composición varía mucho y, por ende, la composición final. El vivo permite, entre otras cosas, plegarse más, respirar con los actores a su pulso y viceversa y eso permite otro vuelo desde el principio, además de darle lugar a la improvisación, si se desea. La grabación limita un poco a la creación. En este caso, también es muy importante el cómo se opera la música en las funciones, cuestión que muy pocas veces se tiene en cuenta realmente y se piensa que con solo poner *play* más o menos dónde se había acordado, ya está, y en realidad es un trabajo mucho más sensible y sutil, que si se lo entiende como tal, el resultado es mucho mejor a pesar de las limitaciones de la grabación.

Por lo general, me interesa fusionar ambos planos, el del vivo y el de la grabación, a veces intercalados, otras superpuestos generando nuevos ámbitos sonoros que se terminan formando en vivo. Cuando la sala lo permite, entra en

juego también el diseño espacial, y es interesante pensar dónde se colocan los parlantes y cuántos, ya que esto va a condicionar la escucha y la percepción.

Celebro una manera de trabajo en colaboración, en constante intercambio y comunicación de todas las áreas realimentándose entre sí, dando como resultado un fenómeno único. El teatro propicia el cruce de distintas expresiones artísticas y pensándolo así, tiene sentido la inclusión de la música. Ser parte de ese entramado es apasionante.

8. CÉCERE, Pablo (músico, performer, compositor)

Acerca de *Querido Ibsen: soy Nora*, de Griselda Gambaro, dirigida por Silvio Lang

La música de Querido Ibsen: soy Nora es *speech music*[1] y *dance music:* a su ritmo lo conducen el texto y las pulsiones musculares del trabajo actoral, el texto moldea la forma y propaga intensidades, el piano provee el tono en que los actores dicen sus réplicas.

En la economía de la puesta de Silvio no hay necesidad de una interpretación pianística, pero sí de una performance sonora. La música consiste en un cierto número de *figuras* de apenas cierta consistencia,[2] que emergen en momentos señalados, y al moldeo a que son sometidas con el impacto constante y repetido entre el piano y las voces/cuerpos de los actores. Una danza incesante alrededor del sonido, que además acompaña los cantos: la letra de Gambaro.

"El piano es tu verdad", le dice Lang a su Nora; ella gira hacia el piano y le espeta: "Terminaré con las mentiras". Nora está absorta, *mused:*[3] es musa, arranca del piano la música que la inagotable tensión de las cuerdas y el duro peso de la tapa ya no pueden contener. Cada personaje del sueño de Gambaro enfrenta la monstruosa firmeza del piano con pasos decididos, y sus voces se cuelan y derraman dentro, martillan su secreto metálico y suscitan, excitan su música. En un sueño que varios sueñan juntos, noche tras noche cada movimiento cuenta, todas las bocas respiran el mismo aliento.

9. ETKIN, Guillermina (música, cantante, compositora, performer)

En el teatro se ven cuerpos, objetos, espacios, colores, luces, vestuarios, maquillajes, sombras. Se oyen voces, ruidos, músicas, silencios. Siempre hay sonido, pero no siempre se trabaja con el sonido.

Cuando se trata de obras sin música, la dimensión de lo sonoro está configurada por un conjunto aleatorio de sonoridades producidas por los cuerpos y objetos puestos a interactuar en la escena: el sonido de las palabras dichas, la cualidad de las voces y sus texturas, el modo de decir de los actores, el roce de los cuerpos, sus desplazamientos en el espacio, etcétera.

De algún modo, siempre se está produciendo, accidentalmente, música.

Los sonidos irrumpen en la escena. En una primera instancia, nuestro trabajo consistirá en prestarles especial atención, detectarlos, organizarlos o simplemente revelarlos. Durante este proceso discutiremos ideas y posibilidades con el director e iremos trayendo nuevos sonidos que serán puestos a prueba. De este modo, la música empezará a actuar y a crear con todos los demás elementos escénicos, un nuevo sentido.

En algunos casos, la música en el teatro es necesaria, se hace imprescindible incluso, y ya en los primeros ensayos empiezan a percibirse los espacios en los que podría haber una música latente. El trabajo consistirá, entonces, en reconocer esa necesidad, develar esa música y darle su especificidad.

A medida que la obra avanza con los ensayos, la música irá mutando, creciendo o incluso desapareciendo. Si a los fines del trabajo en conjunto, se hiciera necesario descartar algún elemento, habría que despedirse de eso que tanto nos gusta pero que la obra ya no requiere.

Las necesidades de la obra cambian y, con ellas, la música.

Se trata de probar y descartar, probar y revisar, probar y probar hasta que se llega, en un momento dado, a lo que podría ser una versión final.

La música en el teatro puede ser, también, un capricho. Un capricho podría resultar un acierto, un elemento estéticamente creado sin justificación aparente con la escena planteada que, sin embargo, termina prestándole un nuevo significado y favoreciendo el todo. En esos casos, se trabaja generalmente pensando la música en términos de funcionalidad. Los directores se basan en ideas previas para transmitirnos lo que están necesitando o creen estar necesitando. Utilizan incluso referencias estilísticas concretas con el fin de condicionar la composición, las cuales, apelando a nuestro oficio, tendremos que saber tomar y a la vez olvidar a la hora de componer.

Música para evocar, música para bailar, música para decorar, música para anticipar, música para conmover, música para cantar, música para despistar, música por placer, música porque sí.

Hay que estar alerta. La música transforma y condiciona la percepción del sentido de la imagen con todo lo que eso implica.

El silencio. Para darle lugar al silencio hay que poder escucharlo. A veces uno piensa: "¿Será que no se me ocurre nada para esta escena que intuyo que sería mejor el silencio?". Puede ser, pero es muy probable que lo que estemos percibiendo sea justamente la necesidad de silencio. Será cuestión, entonces, de confiar y hacerle espacio. El silencio hace que la obra respire, concentra las palabras y las acciones, las amplifica y las contiene.

La música, como la palabra, como el gesto, es acción. Interpretada en vivo está en sintonía con el presente puro del teatro; grabada, se desfasa, se anacroniza. Se convierte en un objeto sonoro que aparece y desaparece por medio de parlantes. En esos casos, me interesa pensar cómo amplificarla. Pensarlo no solo en términos de diseño del espacio sonoro, moviendo y disponiendo de las fuentes de sonido, sino también visual y estéticamente. La música escenificada, si no es cantada o tocada o en vivo –lo cual siempre es una alegría pero no siempre una posibilidad– suena a través de dispositivos, y esto siempre es o debería ser un problema. He probado aparatos disímiles y simpáticos como una *winco*, grabadores de *cassette*, amplificadores de guitarra, de bajo, pequeñitos y bellos amplificadores de diferentes épocas, tamaños, colores y calidad sonora.

También he probado estrategias para ficcionar la entrada y salida de la música desde la escena, como se hace muchas veces en el cine. Suena una canción y de pronto se hace silencio cuando el personaje en cuestión se quita los auriculares, o apaga el equipo de música del auto o de su casa.

Algo que me interesa especialmente, es tocar e improvisar en vivo. Sobre todo he trabajado de este modo cuando se trata de obras de danza o danza-teatro. La música y la danza manejan un nivel de abstracción similar en cuanto al lenguaje, que se pone de manifiesto con toda su fuerza, cuando esta relación sonido-movimiento se produce en vivo en absoluta sincronía. La obra resulta cada vez de esa licuadora de estímulos recíprocos puestos a funcionar en un mismo espacio y tiempo.

Baliero ha sido una maestra para mí en todas estas cosas y en muchas muchísimas otras, y fundamentalmente en esto de buscar lo propio: lo propio en una obra, lo propio en la música y lo propio en uno mismo. Se trata de apuntar a la no fácil tarea de comprender lo que esa obra en cuestión pide y no dejarse llevar ciega o sordamente por lo que uno trata de imponerle. De este modo, descubriremos con mayor claridad, qué es eso que tenemos para decir en ese contexto particular, en relación con ese grupo humano específico.

Me he hecho grandes amigos trabajando en teatro. Es una experiencia creativa de las que más disfruto y valoro. La música que produzco para cada obra termina siendo el resultado del flujo continuo de una cantidad de elementos, ideas e intuiciones conjuntas que circulan a la par. De este modo, suelo llegar estética y

musicalmente a lugares a los que probablemente nunca hubiera accedido de no haber sido atravesada por esa experiencia.

Se trata, en definitiva, de darle lugar al misterio y hacerlo sonar.

10. FARBER, Maximiliano (compositor)

A la hora de componer música pura, de alguna forma, la libertad es absoluta, dentro del marco en el que uno se haya propuesto componer. En mi experiencia, tiene que ver con una expresión pura, sin restricciones ni concesiones de ningún tipo. Uno es libre de elegir con qué medios hacerla, qué tipo de instrumentación usar, de qué hablarán las letras –si las hay–, qué tipo de sonido tendrá la producción, si será magnánima o minimalista, etcétera. En cambio, a la hora de componer música para teatro, el asunto es muy distinto, porque aquí, la música no es una obra en sí misma, sino que forma parte de otra obra mayor (la obra teatral). No es música compuesta para ser música, sino para ser parte del hecho teatral. En ese sentido, esta música tiene que poder dialogar con los otros elementos de la puesta en escena (actores, textos, escenografía, espacio, luces, etcétera). Por lo tanto, no puedo componer una música, como a mí se me dé la gana, y "ponerla" en una obra.

Quizás como obra musical sea excelente o hermosa, o lo que sea, pero puede que en el contexto de la obra no funcione en absoluto. La composición estará condicionada por el texto teatral sobre el que se trabaja, si es que existe, la visión del director sobre la obra y sobre cómo se imagina la sonoridad de la misma, no solo en cuanto a la música propiamente dicha, sino a todo lo que produce sonido en la puesta en escena, el trabajo de los actores, etcétera.

A la música "pura", podemos componerla encerrados en nuestro propio estudio, o en la forma en que decidamos hacerla, la música para teatro implica necesariamente ir al encuentro de otras miradas. Creo que lo ideal es formar parte del proceso creativo de la obra, estar en diálogo constante con el director, con los ensayos, poder "escuchar", percibir, qué tipo de música necesita la obra –¡si es que la necesita!–: ¿la van a producir los actores en escena?, ¿con instrumentos o con los objetos de la escena?, ¿estará grabada?, ¿qué tipo de sonido debería tener? Y así surgen miles de interrogantes.

Pienso que la mejor música para teatro es la que mejor se integra a la totalidad de la puesta en escena, la que pareciera ser invisible, no la que es un agregado o refuerzo de algo, sino la que genera un valor dramático consistente dentro de la obra.

4.48 Psicosis, de Sarah Kane (2008)

En este trabajo realicé la dirección general del espectáculo así como también su composición sonora. La puesta en escena era sumamente despojada y solo había una actriz en escena. Es un texto dramático muy complejo, en el que se pueden advertir al menos tres "voces" que la recorren. ¿Cómo dar cuenta de eso en la puesta en escena? La forma que encontré fue multiplicar esa única actriz a través de videos y con diferentes procedimientos sonoros.

En este sentido, no "compuse" música propiamente dicha, sino que más bien diseñé el mundo sonoro en el que transcurría. Tomé fragmentos de materiales de inicios de la música electroacústica –John Cage, Karleinz Stockhausen, Luc Ferrari, Pierre Schaeffer– y los modifiqué. Esos pequeños fragmentos brindaron un marco sonoro a la obra. Estas piezas podían formar parte de un video o funcionar de sostén en alguna escena, o bien, directamente ser un estímulo directo para la acción de la actriz. Por otro lado, en escena había un theremin óptico (similar al theremin, pero las variaciones de tono se dan por la cantidad de luz que recibe un fotosensor del instrumento) que era manipulado por la actriz. Y una bicicleta fija, que poseía un dispositivo que transformaba el girar de los pedales en sonido. Además, la actriz estaba intervenida con un micrófono inalámbrico, que le permitía trabajar con grandes sutilezas de volumen y de expresión, sin tener que preocuparse por el volumen.

Todos estos elementos iban a una consola, donde yo, como operador de sonido, trabajaba con sus volúmenes, paneos y les agregaba efectos en vivo. Esto me permitía:

- Lograr un efecto de totalidad en la puesta en escena. El sonido proveniente de las diferentes fuentes (theremin, bicicleta, voz de la actriz, sonido del video, música) se unificaba en una sola "fuente" para el espectador (los parlantes de la sala) lo que generaba un efecto de totalidad, bastante similar a lo que ocurre en el cine. Quería evitar ese salto que se produce en algunas puestas en escena, donde la música y las voces de los actores parecen provenir de ámbitos totalmente diferentes. Aquí, todo venía del mismo sitio: la mente del personaje. El sonido era la materia que venía a "pegar" o ligar todo ese universo.

- Inferir directamente sobre la actriz y la escena. El hecho de poder modificar la voz de la actriz, me permitía "dialogar" con ella, afectarla, acompañarla en esa soledad. Su respiración podía, de pronto, transformarse en un galope, o la repetición de sus textos en una base para su discurso. Asimismo, su voz podía devenir en la de un robot o una máquina.

- El hecho de que ese sonido se definiera en vivo, le daba organicidad a la puesta en escena, que siempre tenía un margen de error, lo que nos daba cierta

tensión a los que la generábamos. De este modo, había una partitura sonora que debíamos ejecutar, pero podía haber variantes sobre esa interpretación.

Me parece importante recalcar que el uso de todos estos recursos de sonido, formaron parte del proceso creativo. No es que ensayamos sin el micrófono y después lo "íbamos a tener". Por el contrario, fue un factor muy importante a la hora de crear la obra. Como director, utilicé el sonido como herramienta de dramaturgia y como forma de comunicarme y de interactuar con la actriz más allá de las palabras, interviniendo directamente sobre su producción. No pienso al diseño sonoro como algo que se va a agregar a la obra, sino que forma parte de la obra misma.

"Había un universo sonoro que tenía que ver con el coctel: el sonido de las copas al chocar, de las botellas, de las fichas de ajedrez al moverse, los tacos al caminar, etcétera. Todo esto era usado por los actores como posibilidad dramatúrgica. Hice hincapié en que tomaran conciencia de lo que generaban sonoramente, y esto derivó en un rico tramado sonoro, lleno de detalles". (*Pianos para el coctel*, 2010)

"Uno de los desafíos más grandes que enfrentamos con respecto a la música fue poder generar el silencio. Muchas veces, la música termina rellenando la escena, generando un clima…pero ¿qué pasa si esa música no está? ¿Qué pasa cuando sucede el silencio? Hicimos un arduo trabajo de decantación de los sonidos, de dejar los que fueran necesarios para la obra. 'Tocar poco' era más sugerente que 'tocar mucho' y ese es un gran desafío para un músico: el silencio. (*Pianos para el coctel*, 2010)

11. FERNANDEZ, Gabriela A. (escenógrafa, vestuarista, artista visual)

Escuchar es ver

Entender la obra como un montepío al que todos abonamos. Ver en su expresión diversas señas. Es lo que me gusta del teatro. Cada área haciendo lo propio, siempre está contagiando al resto, es inevitable ese cojinche por el que me dejo inquietar.

Cuando se inicia un proceso, el director manifiesta un deseo de obra, nos cuenta sus imágenes y estas se renuevan en uno y van metamorfoseando en las cabezas del resto del equipo.

De qué está hecho un personaje

Una boca se abre, habla, canta, sola en el espacio y cambia mi percepción del cuerpo sobre el que antes había imaginado su ropa, sus pequeños objetos, el lugar que habita, siempre fantástico y puramente ficcional.

Un personaje es el resultado dialéctico entre lo que sale del texto y lo que el actor hace con eso. Cómo dice esas palabras, los gestos que inventa, cómo es su voz, su forma de moverse, de vestirse.

Cuando los actores dicen, o cuando cantan sin otra pretensión que ser el personaje cantando, y uno está propenso a la escucha, se originan nuevas percepciones.

Por eso intento no diseñar hasta ver ensayos. Tengo que escuchar para poder ver. Ir al ensayo a poner el cuerpo como el resto del equipo. Poner el cuerpo. El ensayo es el lugar perfecto, el espacio concreto donde se puede advertir la materia de un personaje, su constitución, su temperamento.

Y pensar, ¿*Ruidea* un cuerpo? ¿El cuerpo vestido esconde al individuo y revela al personaje? ¿Piensa el individuo en sus sonidos?, ¿o los sonidos imaginan al personaje por venir?

Un actor en el espacio, en estado, vestido, es una intención, un deseo, algo mas allá de sí mismo y además, debe ser sí mismo ante la mirada de otros.

Cuando en una obra hay música el espacio latente suena, se deja escuchar

La música puede revelar cómo es el desplazamiento en una escena. La música en función de lo dramático es espacio en un código distinto al escenográfico. Escuchar el ensayo me permite pensar distancias, imaginar distribuciones o sugerir recorridos que hasta ese momento no había pensado. También puede proponerme crear un espacio de mayor intimidad o un espacio para el silencio o para permanecer quietos y otras formulaciones. Lo que he experimentado es que, en el teatro, la música no está domesticada aun trabajando, siempre trae su naturaleza propia a la escena y amplía lo que se piensa de esta o, para decirlo más en su lenguaje: lo amplifica. A veces, hasta que no aparece la música y su universo de gran abstracción, no se ven ciertas cosas. La escenografía y la música trabajan felices cuando se juntan.

Experiencias y materiales

Una vez en una obra realicé un piso de 36 m cuadrados de pequeños pedacitos de corteza de pino, de la que se utiliza para conservar la humedad en las macetas o el suelo, estaban pegados uno a uno con cemento de contacto sobre unos tapetes de lona. Cuando pusimos los tapetes en el ensayo, los directores –eran dos a falta de uno– me decían preocupados: "El tapete hace ruido todo el tiempo". Era un crac, cric pequeño.

Yo estaba feliz con eso, la obra se llamaba *Fotos de infancias*. El ruido que se escuchaba era el de los zapatos sobre esos materiales por los que uno camina en la

niñez, ese era el sonido de la infancia para mí. No solo no estaba preocupada sino que era el efecto que quería lograr. Con el correr de los ensayos todos se acostumbraron y se pudo verificar no solo que no estorbaba sino que era bello y evocativo.

Los espacios vienen a la imaginación del espectador de muchas maneras al mismo tiempo, es lo que ven, lo que escuchan, lo que huelen, aunque que no existan en la escena, los olores. Un espacio en teatro es algo concreto y a su vez un universo evocado.

Algunos trabajos compartidos

***El perpetuo socorro.* El coro**

Sinopsis: Once colegialas, sobrevivientes del colegio católico El Perpetuo Socorro y un ex profesor de teología enamorado de una de ellas intentan recuperar la iniciativa bélica, en una guerra que mantienen contra el colegio Las Adoratrices, desde hace ya siete años.

Un espacio nunca es solo una cosa: como quien lo habita, tiene sus paradojas.

¿Qué son unos muebles viejos de escuela encontrados en algún rincón del IUNA, un trecho del teatro Puerta Roja, muchas pelucas viejas y varios uniformes encontrados en el cotolengo de Pompeya una mañana, que decidí comprar en un arrebato y sin medidas de las actrices? Son una parte de El Perpetuo Socorro. Mi aporte. Una forma de imaginar ese mundo. Tan evocador de un pasado que anidó otros sucesos de escuela, la adolescencia, el lugar del grupo. Los cuerpos jóvenes, hoy un poco estropeados y pasados de moda, vestidos de polvo y opaco paño bordó. Como el bordó de las paredes del teatro y las falsas paredes que armamos.

La obra transcurre en un colegio religioso. La música religiosa es un género popular.

Quienes hemos pasado por la experiencia de estudiar en un colegio religioso tenemos muy incorporado el registro de esas canciones, su lirismo, sus temas, el cuerpo de Dios, el amor al prójimo, las alabanzas, paz, tolerancia, el pecado, el bien y el mal. Y la idea del equipo. La igualdad en la diversidad.

Lo religioso que aparecía en las canciones intervenía también los cuerpos junto con el vestuario, el espacio y la luz. Cantar desde la gárgara como lo hace el personaje masculino, es también una textura que influye en la imagen de ese cuerpo. Y es una forma de imaginar, imitar ese otro cuerpo que canta con ese timbre.

"Pregunta el señor virrey si puedo plantar un árbol para mirarlo crecer, en el río de la plata quiero plantar un laurel".

"Oh Alma pecadora vence al mal y siembra el bien, con la espada bautizada, enaltece nuestra fe".

Así como el vestuario y los muebles se veían en su mezcla anacrónicos, la utilización de cassettes como modelo reproductor de sonido en escena era también algo que abonaba a ese concepto y a la creación de un mundo más áspero que lo que las nuevas tecnologías de reproducción musical permitirían.

Algo se revela con la incorporación de Carmen al equipo, para mí solo eran un grupo pero luego entendí que también eran un coro. Y eso abrió más lecturas.

Un coro está compuesto por diferentes tipos de voces, pueden funcionar agrupadas depende su cuerda o al unísono, forma típica de los coros en las parroquias.

Ahí cobró más sentido el trabajo que yo venía haciendo, usar los mismos colores para todas, las mismas prendas, unificarlas por medio de pelucas castañas con el pelo raído. Unisonarlas. Las pelucas aquí son parodia, representación y elemento poético.

Aún cuando estuvieran en una situación en la que ya los uniformes pudieran no existir, era valioso como signo que estuvieran porque las unía aún más, las agrupaba, al igual que el color bordó de las paredes, que hacía sistema con ellas.

Así también funcionábamos nosotros como grupo por fuera de la ficción. Ese pensamiento nos definía como equipo de trabajo. Dirección, música, luz, vestuario y escenografía. Éramos un coro con diferentes voces sonando en unísono.

En la antigüedad un coro nace cuando la gente se reúne, se organiza con un objetivo determinado. Gente que se reúne para latir al unísono o en el teatro, para ayudar al héroe: en este caso nuestro héroe es el objeto de arte por el cual trabajamos, la obra.

El niño argentino. El ritmo

Tenía clara la época porque lo decía el texto; el tono lo estábamos descubriendo con el director y los actores en el ensayo, pero para diseñar el vestuario y pensar cómo serían los cambios, sentir el ritmo de la pieza es importante. En ese aspecto, la incorporación de Carmen a la obra trajo la música y su ritmo, además de la alegría, el intercambio creativo y los vinos post ensayo.

El niño argentino propone varios cambios de vestuario. Cuando amerita, y si aporta a la escena, me gusta que se hagan a la vista del espectador. Que la escena se monte sobre las posibilidades plásticas y de acciones concretas que da hacer cambios de vestuario de esa forma.

El ritmo que genera la música, el flujo de movimiento que propone, es tomado a favor para los futuros movimientos que irán acompañando ciertos cambios de vestuario, que quedan teñidos de ese devenir propuesto por lo musical.

El movimiento programado de los cuerpos a través del espacio, provocado por la música y las coreografías, va generando imágenes e inaugura nuevos recorridos, nuevos sitios desde donde mirar esa escena. Como siempre, lo que resulta interesante en estos procesos, es ver cómo todas las áreas van configurando una expresión común en la obra que une el ritmo de la música a la geometría del espacio, el texto y la coreografía con los actores en un cambio de vestuario, todo copulando para crear el objeto.

La música proveedora en *El niño argentino* libera, desabrocha, desabotona, desprende, descose, desata, desnuda, deshace, despega la ropa de la piel y a ella la devuelve, dándole nuevamente equilibrio y cadenciosa simetría.

El pecado que no se puede nombrar. El clima y la atmosfera

En los ensayos los actores estudiaban con un maestro de cuerdas, uno podía estar en la cocina preparando un mate y antes de iniciar el ensayo específicamente de la obra ya arrancaba el clima. "El clima del ensayo".

A mí me gustaba escucharlos, porque desde ese momento ya se me colocaba la cabeza, me ponía en la obra, o sea, que antes de ver el ensayo esos sonidos ya me hablaban de la cosa.

El pecado... tenía también, una intención clara de época, la década del treinta, pero lo que había que captar bien ahí, era la atmosfera que regía, lo que daba peso a la trama.

Estos personajes estaban urdiendo algo entre todos, allí se estaba cocinando algo y el trabajo con la música y los sonidos que proponía Carmen engordaba esa situación, le aportaba un cuerpo a la obra que rodeaba todo, y se metía en todas partes.

Me gustaba mucho recostarme en el gradín a escuchar lo que sonaba e imaginar colores, texturas, olores, formas, solo escuchando. Esa música era producida en escena o fuera de ella por los propios actores, por sus personajes (los actores tocaban, a veces, en una trastienda que el espectador no veía). La ficción era potente, los personajes eran quienes ejecutaban la música y armaban la escena, pero a su vez en la trastienda, uno se podría preguntar ¿quién está tocando allí, el actor o el personaje? Y eso era también un factor enriquecedor, algo misterioso.

Entendí la música entonces como algo que sucede dentro de un paisaje determinado y que es parte del devenir sensorial y emocional de la persona que lo

experimenta. Tomé eso como un concepto para trabajar y probé vestuario, maquillaje y utilería de mano en los ensayos durante casi dos años antes de definir.

Los sonidos constituían ese paisaje, el ambiente de desolación, angustia, desconcierto, miedo, paranoia, y el vestuario era parte de eso también, tenía que hablar de eso también. La música evocaba sensaciones que yo traducía en otro código (el visual), o proveía memorias más concretas aun, formas y estilos en el vestuario. El clima que generaba la música acompañaba la situación que se representaba en la escena y movía las conductas colectivas, los cuerpos y sus acciones en el espacio.

Acá también, como en *El niño argentino*, los cambios de vestuario se producían en escena, constituían parte de la escena.

Nuevamente vestirse y desvestirse, desnudarse en escena, ser otro, en franco acuerdo con el espectador, en complicidad con él y con la música que armaba los climas oportunos para hacerlo.

La música en el pecado generaba una sensación, un estado general en el grupo de personas que lo hacíamos. La idea de banda, de ser una banda.

O como en esa época decía yo cuando me preguntaban: "¿Qué haces en un ensayo a la una de la mañana?". Yo, que estaba haciendo mis primeros pasos, decía: "Estoy tramando algo con unos bandidos, unos proscriptos de la noche en Velazco y Juan B. justo".

Créditos
Fotos de infancias / Dirección: Berta Goldenberg, Juan Parodi / Autor: Jorge Goldenberg
El perpetuo socorro / Autor y director: Sergio Boris
El niño argentino / Autor y director: Mauricio Kartun
El pecado que no se puede nombrar / Autor y director: Ricardo Bartís

12. FITTIPALDI, Cynthia (arquitecta)
Los amores difíciles

Lo que la escena le cuesta a la música...
la peligrosidad del actor, del director, del iluminador
del maquillador y del escenógrafo
frente a la música
...enorme peligro... asesinos inocentes
mentirosos tal vez... inocentes

ellos no saben que ensordecen y distorsionan a la música,
que ridiculizan a la música
la música al servicio de la pose
esclava de la pose... infectada por la pose
la pose que seduzca por sí sola
y que no pida ayuda a la música
y es una mala costumbre pensar que la pose necesita música
una injusticia
el teatro que no sabe serlo
es parásito de la música, un asesino
la escena, la foto, la cara, la imagen, el paisaje
¿qué quieren?, ¿por qué quieren música?
la escena que se mate o que viva
pero sola
querer esclavizar la música a la imagen es un atentado
la música esclava del circo
el circo que no comunica
y por eso pide música
...
la música no le pide nada a nadie
la música no pide imagen, ni escena ni actor que la acompañe
se sostiene por sí sola
es valiente frente al mundo de los oídos, siempre abiertos
...
no se ve, ni quiere que la vean, porque por eso es música
y si no llega sigue su búsqueda para llegar
experimenta en su arte
y se expande en su propia libertad
y en la de quienes la escuchan libremente

"Que la música no se convierta en un arte para mentir"
bien decía Friedrich Nietzsche
que la música no esté al servicio de la escena
y que el teatro mienta solo y ahonde en su propio arte
el teatro y la música
un amor muy difícil
que solo pocos hacen posible

13. GRANDÓN, Nadia (actriz)

Si pensamos la puesta en escena como un todo integrado por un elemento visual, otro arquitectónico, otro de literatura y otro sonoro, podemos decir que la música para teatro es parte fundamental dentro de la concepción de una obra. La música es todo lo que suena intencionalmente dentro de un espacio escénico determinado.

Entender la música para teatro desde esta óptica me ha llevado a focalizar, por ejemplo, en la voz de los actores.

En ocasiones he escuchado música para teatro concebida solo como una forma de "musicalizar" una obra (esto es, buscar música ya creada, a veces "poco conocida", que ingresa a la escena para completarla y no como parte de ella).

En la mayoría de los procesos creativos que he conocido, la música para determinada obra no se trabaja desde un comienzo, sino que se convoca a un músico sobre el final del proceso para que "le ponga música" a determinada escena, y no se toma en consideración al actor –y su voz– como generador y parte de esa música. Creo que la formación musical debería ser parte de la formación integral de un director. Saber de escucha, de ritmo, de lenguaje musical, permitiría pedir al músico y/o al actor música, silencio, ritmo, etcétera.

Es complejo para los elencos de teatro independiente del interior del país diseñar el universo sonoro teniendo en cuenta la acústica de un determinado lugar. En la mayoría de los casos las obras que no permanecen en cartel durante mucho tiempo, salen de gira permanentemente y es difícil trabajar con la acústica del lugar, ya que en la mayoría de los casos hay que adaptarse rápidamente a las condiciones de la sala. Si tomo como ejemplo las características teatrales propias de mi provincia (La Pampa), observo que la falta de acceso a instancias de formación incide profundamente en las producciones, y en la inevitable adscripción a elementos, estéticas, formas y fórmulas que llegan desde la capital, sin hacerlas propias. Pienso en una poética del desierto, aunque no me animo a establecer muchas características.

Actualmente habito en la ciudad de Paraná. En este lugar me he encontrado con grupos que trabajan el diseño sonoro para ser "operado" desde la escena, es decir, todo el sonido se produce en la escena. Esta elección, tiene que ver con la forma de producción, son grupos que trabajan mucho en escuelas y lugares desprovistos de técnica lumínica y sonora, con poca posibilidad de reproducción. Es así que uno de los motivos podría ser, además de una elección estética, una forma de trabajar la dificultad. ¿Cuánto influyen los modos y montos de producción en el diseño sonoro?

14. GUZMÁN, Osqui (actor)
En el principio cantaba

"¡Me mentiste! Vos no sos actor, sos músico", me dijo Liliana Herrero cuando vino hace dos años a ver *El Bululú*. Reflexiono, vuelvo paso por paso hacia esas palabras y repienso mi relación con la música en todo lo que hago y, sobre todo, pienso: qué lugar ocupa en mi trabajo.

Antes de definirme, juego. Si el teatro comienza cantado, con una intervención coral sobre los avatares de héroe; si es que hubo un coreuta que agonizaba junto al protagonista, el Sino decretado por los dioses; si es que el teatro era multitudinario como lo es hoy un recital, entonces es que estaba hecho de música.

En los noventa, una compañía griega que vino al Teatro San Martín realizó una clase conferencia sobre el teatro griego en su origen y contaban que los autores trágicos escribían sus inspirados versos basándose en el sonido de las olas del mar golpeando sus costas. Recuerdo las palabras que representaban ese sonido: *tamaton, dafnamaton*. La melodía encerrada en esas palabras guiaba la musicalidad con la que se escribían los versos en las tragedias.

Entonces, siendo que en las fiestas dionisiacas donde el teatro fue parido —y, por ende, esas fiestas estaban dedicadas a los dioses—, no me molesta pensar en la música como una intervención divina.

Hoy que el teatro esta desmembrado entre estéticas y esnobismos, entre cultos de museo y cultores de poéticas, y ese desmembramiento constituye también una característica vital de su lucha por reinventarse, pienso que sea cual sea la rama teatral del árbol de Thalía, no podría crecer sin la intervención divina de la música.

¿Cómo veo exactamente esto?

En algunas tragedias los dioses entraban a escena valiéndose de un carro que descendía desde lo alto. Entraban a resolver el conflicto como solo los dioses saben hacerlo: caprichosamente. Y siendo para mí la música una intervención divina, por qué no imaginarla entrando a escena como personaje. Solo que esta vez no desenlaza la trama y la resuelve sino que entra en conflicto como todos los personajes. Juega la acción, se adapta, dialoga en el espacio, hace mutis por el foro, metaforiza su cuerpo, su sonido, propone acción. Trabaja como actuante. O como actriz independiente, comercial, oficial, experimental, eso depende de la tribu. Yo hice mi aporte con algunas pruebas sobre esto y definí algunas reglas para mi trabajo con la música.

La música como personaje

Me dedico a dirigir a mi grupo de teatro de improvisación Qué Rompimos! desde el año 2001. Recuerdo haber decidido hacerme responsable de lo que sucedía en la escena y llevar nuestro trabajo hacia los fértiles terrenos del teatro. Siempre hay lotes disponibles donde empezar a construir sobre baldíos desolados. Trabajar sobre la construcción escénica desde todos los ángulos, con el vestuarista, el iluminador, el músico, los actores y hasta la sala, era complejo y arduo pero como aventura significaba más que un desafío. Era un viaje interminable.

Cuando pensamos con el músico en nuestra tarea, yo tenía claro que la música no debía ser relegada al campo de la ambientación ya que esto era teatro y no una sala de espera. Debíamos mirarla como vemos la diferencia entre decorado y escenografía. Debíamos actuar con la música, no hacia ella ni desde ella. Sacar al músico de escena fue importante para empezar a verla: si hay un cuerpo en escena que sea el de un personaje, no el de un accesorio musical. Entonces lo que entraba a la escena como una aparición era la música en el cuerpo de diferentes instrumentos. Entraba por algún lugar específico de la acción, se ponía del lado de la víctima (sería el protagonista), del victimario o del aliado de alguno de ellos. También se iba de escena.

Dentro del marco del teatro de improvisación estábamos definiendo a la música como un personaje que acciona y coacciona, teje y desteje, enlaza y desenlaza. Pero la música tiene mil brazos invisibles que abrazan, envuelven y pueden fracturarte dramáticamente en vivo sin que te des cuenta. *Los tonos*, se llama uno de sus brazos. Cuando la música entraba en escena con tonos oscurecidos por el instrumento o por las notas ejecutadas, la acción en la impro se detenía. Nadie accionaba sobre nadie porque la música intrigaba la escena de tal manera que parecía que pasaba algo, pero la crudeza situacional decía algo más aterrador: ¡NO PASA NADA!

Sin embargo, la música los envolvía en su halo divino y los hacía imaginar una escena digna de ser filmada para arrojar a la basura después, ¡pero jamás actuada para teatro! La emocionalidad que envolvía a los actores era tan fuerte que los dejaba inmóviles. Entonces empezamos a probar con tonos e instrumentos más juguetones, mas sueltos, agudos y ligeros como un pájaro. La música debía ser un personaje liviano para adaptarse, detenerse, cambiar, transformarse en lo que necesite la trama. Ponerse al servicio de lo que pasa. Esa es la misma disponibilidad que se le exige a un actor improvisador.

La música puede salir de escena contenta y volver enojada como cualquier vecina. Pero llegamos más lejos todavía en nuestra necesidad de ver a la música como personaje. En la obra que siguió, *Sorpresa!*, el músico volvía a escena como

personaje y era la música en escena. Ágil, vital, siempre tomando partido en el conflicto, el músico nos dejaba ver con mayor contundencia nuestro trabajo con la divinidad escénica que hablaba a través de sus instrumentos, elegidos azarosamente.

El Bululú

Pasados los años y con la experiencia agotándome las pilas, nos encontramos haciendo *El Bululú*. Algo nuevo se recarga en mí. Como si me hubieran enchufado para recargarme el crédito. Descubro que me redescubro, y algo que rebautizo es mi relación con la música. *El Bululú* emociona porque canta. Dice teatro en verso, lo que obliga a obedecer ciertos parámetros de estilo que hacen al verso entendible y aguantable. La extrañeza del estilo se debe a su relación musical entre la palabra hablada y la palabra cantada. El teatro en verso se escribía en rima como una canción, para que sea más fácil de memorizar. *El Bululú* no deja librado al azar ningún verso. Cuando se juntan dos vocales, aprovecha para cambiar la nota de la primera vocal o de la segunda, para musicalizar el diptongo. Cuando arranca un verso lo hace en la misma nota que terminó el verso de arriba. Y hace silencio de negras, blancas o redondas, respirando como un cantante para hablar. ¿Será por eso que obtiene de la platea el mismo fervor que recibe un cantante de sus fans? Incluso se atreve *El Bululú* a hacer una cruza digna de revisión genética. Cantar un poema del más andaluz de los poetas granadinos como es Federico García Lorca, pero con una caja chayera en tono de baguala andina. Esta mezcla de la que se enorgullece este bululú hermana los sufrimientos del gitano y el coya. Los estilos musicales que los diferencian entran en conflicto al mirarse en el mismo ojo de tormenta. Los gitanos y los coyas, históricamente desplazados, marginados, esclavizados y rebeldes. Orgullosos de su cultura y de clase social tan baja como se pueda. Pero no pueden con ellos. Coyas y gitanos unidos en el resplandor de su poética inmortal y siempre presente, porque el poder siempre ha necesitado desplazados. La música dueña del conflicto, casi protagonista de este drama tan universal como eterno.

Será por eso que Liliana Herrero me dijo lo que me dijo, porque en su ojo biónico y exquisito me vio actuar, contar y decir cantando.

15. HERRERA, Luis (actor)

Cuando uno se encuentra con un músico que decide no hacer música, porque encuentra que ella ya se está desarrollando en la escena, algo va a pasar. Esto decidió Edgardo Cardozo, después de ver una pasada de *Esperes*, el espectáculo que estábamos por estrenar y al cual queríamos que le hiciera música original.

Claro que nosotros no estábamos haciendo comedia musical, por lo cual la idea de Edgardo no nos asustó, sí nos impresionó la seguridad con que descartó la mera posibilidad de armar un bosquejo de algo. Lo que finalmente hizo Edgardo fue reafirmar y darle cuerpo a una intuición que el grupo tenía con respecto a la música en el teatro, por lo menos en el nuestro.

Eran finales de los ochenta, con su ya reconocida movida *off*, *under*, etcétera.

La Pista 4 realizaba ya su segundo trabajo. En la diversidad de sus cuatro integrantes, habíamos adquirido en nuestros estudios conocimientos de música, danza, acrobacia, expresión corporal y en cuanto a los teatrales, consumíamos información sobre Grotowski, Barba, Beckett, Lecoq, Kantor, en fin, el kit completo para el "nuevo actor" de la época. Influenciados por el circo, Buster Keaton, Pilobolus, sin duda la acrobacia y la comicidad generaron en nosotros el impulso a investigar y desarrollar un comportamiento de los cuerpos en el espacio. Entrenar y ensayar, algo que se impone en la exigencia de un entrenamiento corporal, casi deportivo, es el silencio, silencio de la palabra. Toma relevancia la decisión de que el cuerpo tiene mucho para contar y hay que decodificar y adquirir un dominio técnico que por supuesto sea interesante y atractivo y reemplace a la tan directa, mágica, inteligente y concisa palabra. Así estábamos, peleando con la palabra como eje dominante de la escritura dramática. La conteníamos, no la decíamos, la mascullábamos, la apretábamos, que se dijera pero no se entendiera; pero algo se entendía. ¿Qué se entendía? Eso que entendemos un segundo después de una palabra que no escuchamos bien, la musicalidad, que nos lleva a decodificar las variantes del sonido que, unido al contexto del discurso, o la idea pronunciada, conseguimos identificar.

Edgardo vio todo esto claramente y me imagino que lo que vio y escuchó era tan efectivo y potente que no encontró por dónde meterle una musiquita de apoyo. Él vio musicalidad y propuso que simplemente continuáramos por ese camino sonoro y él se encargaría de ordenarlo y darnos herramientas para darle mayor carga musical. Es decir, herramientas propias de la composición musical, timbres, ritmos, ataques, armonías, tempos. Así entendimos también a *Esperes* como una composición musical: había temas, estribillos, "hits minúsculos", raros, que todavía hoy en días post Pista 4 nos cantamos. Claro que Edgardo tuvo que entrar en el juego, porque era teatro lo que estábamos haciendo: imposible dejar la parte e irse. Fue abducido por el fenómeno, integrado a la troupe y obligado a retroalimentar todo, como nosotros ya lo veníamos haciendo.

En honor a la palabra, entendimos claramente su estructura no solo semántica sino física. En *Esperes*, los personajes estaban perdidos, solo hablaban por desesperación, cuando estaban por reventar. Como si volvieran a un estado gutural primigenio, donde la palabra era más física que semántica. Era más importante

reconocer la increíble labor evolutiva del cuerpo, los pulmones, la garganta, las cuerdas vocales, la boca y la lengua, articulándose y consiguiendo emitir el sonido, que el sentido pleno de lo que significaba la palabra dicha. Y entender eso sin duda era entender algo de lo musical de la palabra. Claro que no eran hombres de Cromañón: no estamos hablando de seres que descubren la doble articulación. Es más la idea de que lo que se dice también se puede descomponer y el resabio de lo que queda vibra en nuestra memoria y vibra como la música, en un hecho más físico, penetra íntimamente, conmueve, porque nos acompaña no como idea, sino como un sentido.

16. KARTUN, Mauricio (dramaturgo, director)
Conversación

CARMEN: ¿Por qué para vos serviría un libro de música para teatro?

KARTUN: En principio, porque haría reflexionar sobre ese fenómeno que está tan poco pensado. La música fue siempre pareja del teatro. En el origen era difícil separar a uno del otro. Con el tiempo, dejó de entenderse su función, se lo siguió usando pero se convirtió en un lugar común. Y pasó a la zona más boba, que es la de la repetición mecánica sin entender cuál es su sentido. Cuando vos vas a trabajar a un teatro oficial y te dicen: "Decile al músico que antes de empezar nos diga cómo va a ser la banda", se produce un malentendido perverso que es de la misma calaña que exigirte, por ejemplo, que la construcción de la escenografía deba ser previa a la de un cuerpo atravesando un espacio hipotético. Yo te hago la escenografía y vos tenés que trabajar ahí adentro, vos tenés que producir hecho natural adentro de una artificialidad. Con la música sería lo mismo, sería aceptar que vamos a intentar un sonido vital dentro de un marco sonoro artificial, creado por una hipótesis que no es la orgánica; sería aceptar que lo único orgánico es el tránsito del cuerpo emocionado en un espacio, profiriendo un sonido obligado, que es el de ese texto que de alguna manera resulta sonido primordial.

Si la música no es un órgano de ese organismo, se transforma en una prótesis. Tengo la sensación de cierta imposición protésica que suele hacerse de la música, que es el acto ese de enchufarla. La música como un gorrito que le ponen sobre la cabeza al espectáculo…

Cuando eso se produce, suceden distintas cosas. En principio, el espectador, que suele estar en un marco inocente –porque no se

pregunta por qué eso se hace; como cuando al levantarse se pone una corbata–, escucha una música incidental, una música creada para decorar una obra, en la misma hipótesis domesticada de aceptar un montón de otras prótesis culturales que le son impuestas. Y entonces el asunto nunca estalla.

La sensación es que sigue existiendo en la teoría de que es bueno. De la misma manera que se sigue imponiendo, por ejemplo, el espacio a la italiana en el teatro, sosteniendo que eso es mejor, siendo que esa caja a la italiana es solo una convención de las tantas con las que uno puede construir teatro pero se las usa porque ya está la sala construida así.

Volviendo a tu pregunta, ese libro serviría entonces para hacer estallar el acto de inteligencia, y la búsqueda de la organicidad en el asunto. Reflexionar sobre qué es eso y proponerle a los creadores que reflexionen y lo utilicen de otra manera: es decir, que se transforme en una herramienta en la plenitud de su poder y no como ahora en la debilidad de su convención.

CARMEN: ¿Y por qué no se enseña música en teatro?

KARTUN: Porque el siglo XX fue muy impiadoso con los dos mil trescientos años anteriores y con toda aquella tradición de aquel teatro donde la palabra tenía una función musical, donde la estructura de la palabra en sí misma la tenía. Más allá de que hubiese rimas, siempre ha habido una métrica… Shakespeare es inseparable de esa métrica.

CARMEN: Los griegos.

KARTUN: Los griegos... La irrupción de cierto naturalismo, que aparece por azar histórico a fin del siglo XIX pero se consolida por razones muy concretas durante el siglo XX –la competencia con el cine– lo hace empezar a trabajar sobre cierta forma realista y aparece ese naturalismo que durante dos mil trescientos años no había existido. Aparece ahora la forma de un teatro que como las fotos –novedad de la época– copia la realidad, y el actor se separa de aquellos procedimientos ancestrales. Y aquellos eran justamente procedimientos musicales. Fijate que aun hoy el actor español que estudia en la RESAD (Escuela oficial de teatro de Madrid) tiene que estudiar a fondo, por ejemplo, los procedimientos del verso y las consonancias; todo este trabajo complejísimo sobre una hipótesis musical de la palabra. Y entonces lo mantienen; nosotros nos hemos alejado. Hay algo poderoso de construcción de la belleza en la forma musical que toma la palabra. Nosotros nos piantamos de eso, como nos piantamos y entramos en este otro lugar, incierto, sin casuística. El teatro realista acá no tiene casuística, tiene unas pocas décadas.

Nos ha metido en una realidad muy diferente este otro teatro, y entonces nos alejamos de esa zona raíz. Me parece que recuperar esa raíz no es un mero acto folclórico, no es un acto tradicionalista, es un acto de resistencia, de recuperación de un saber ancestral que tiene poder elocuente. El poder de producir sentido sobre el espectador. Por eso el actor no estudia música –cuando debería hacerlo, claro–. Debería estudiarla, en principio, en busca de su propio proferir bello, pero también para entender todo el resto del fenómeno.

Yo viví en los ochenta con el regreso de la democracia y la aparición de nuevos planes de estudios, esa zona de optimismo pedagógico, esa cosa de "vamos a armar carreras nuevas". Viví esa misma alternativa con la dramaturgia, mi oficio, como lo que vos observás con la música, porque también la dramaturgia aparecía como una especie de hecho superado. Eso de "Estamos en un marco de creación colectiva, de un teatro que no requiere texto, de un teatro diferente, ¿qué sentido tendría ponernos a pensar en el saber dramatúrgico?". Yo rompí las pelotas como un alienado para meter dramaturgia en algunas carreras de actuación y en algunas lo conseguí. ¿Cuál era el objetivo? Que el actor descubriese en la mano qué era realmente ese texto sobre el cual tenía que trabajar. Porque si no, ese texto –que siempre es una medida y, por lo tanto, es patrón–, crea una relación de dependencia. Es decir, dependo de un texto del que no entiendo ni por puta cuál es su fundamentación, ni sus procedimientos, y en el fondo, ni siquiera su sentido profundo.

Con la música pasa lo mismo, Carmen. Necesita ser un cacho batallada para que se la instale mucho más intensamente que ahora en los cursos y las carreras de teatro, para que el actor comprenda la función musical de lo que está haciendo a partir del razonamiento profesional. No simplemente: "acá te enchufo música de fondo porque esto va a emocionar más".

Si el actor no entiende, la música será solo esa cosa, como las luces te pone el director en el ensayo general: "Gente, ojo, hoy va con música, atiéndanla un poquito y hablen más fuerte".

La presencia mayor de la música en la formación del actor crearía una conciencia sobre sus propias posibilidades compositivas. Si el actor no es consciente del sonido de sus pasos, si no objetiva que el espectador escucha dos cosas: su voz y el sonido de tus pasos, por ejemplo, se la perderá siempre. Por eso siempre está muy bien que haya un músico que pueda señalar en un espectáculo: "si haces sonar

el taco fijate cuáles son los pulsos, fijate qué estás afirmando". O lo contrario: "Mirá, estás afirmando con tus pasos una solidez que ese texto no tiene", por ejemplo. Bueno, todo esto que el músico puede marcar: "A eso que estás diciendo cambiale el tono y vas a ver cómo se va a otra cosa", eso el actor debería conocerlo. No para hacer música, sino para entenderlo y aplicarlo.

Hay algo curioso, por ejemplo… Los actores, con el imperio del realismo naturalista, han crucificado algunas prácticas que hoy resultan anacrónicas, y hasta escandalosas, como la del director que propone tonos. Ayer alguien me decía de Sturua, un director que me gusta mucho: "¡Qué vejez, marca los tonos!", y yo intentaba explicar: "Es un director de la puta madre. Te está proponiendo ruptura sobre tu propio lugar común sonoro. No te impone 'hacelo como yo lo hago', te muestra que hay otras músicas posibles". Tiene condena de anacrónico, no se puede ni hablar de los tonos... Yo tengo una enorme suerte: como no vengo de la dirección teatral, como soy un dramaturgo que dirige, me perdonan con sonrisita algunas cosas. Muchas veces corto un ensayo y propongo esas cosas indecentes:

—Vamos a hacerlo en un tono más alto.

—¿Vos decís que hable más fuerte?

—No, no. Estás hablando acá. *(Sube el tono)* ¿Por qué no hablas acá?

—Pero, ¿y eso qué es?

—Eso es énfasis, es otra cosa. Además, ¿si él está hablando ahí, por qué no hablas vos acá?, ¿y si él está hablando acá abajo, por qué no hablás vos ahí arriba para crear algo…?

Y siempre resulta difícil…

"Que artificial, boludo, no me dejas fluir". No suele entenderse que fluir es hacerlo en el marco de ciertas convenciones, porque si no sería: "Yo fluyo en el marco libre pero miserable de mi propio límite conceptual".

CARMEN: Está perfecto, además vos estás hablando de música para teatro que es la música que necesita el actor. No estás diciendo: "Tenés que estudiar música, todas las escalas y saber lo que es tonalidades en escalas".

KARTUN: No implicaría el conocimiento de la nomenclatura. No tiene que ver con escribir o leer partituras. No se trataría de eso, se trataría de entender. Yo no puedo leerlas ni registrarlas pero puedo comprender qué son.

Fijate que aun cuando se estudia, incluso en las carreras, se trabaja sobre la voz como herramienta únicamente. "Es tu herramienta,

tenés que cuidarla, vamos a ver cómo trabajamos esos nodulitos, yo te voy a enseñar a cómo cuidar la pala". Pero, ¿sabés qué pasa? Primero lo que tenés que aprender es cómo hacer zanja. Vos cuidas la pala pero qué sentido tiene si no estás cavando. Esa utilización de la voz es la que creo que haría falta.

Eso que uno siente que en algunos actores no tenés puta idea de si lo aprendieron, o lo usan de manera espontánea… como Urdapilleta. Tenía como una especie de raras modulaciones en las que jugaba de una manera con la voz. Vos decís, no hace nada que se parezca a algo de la realidad y sin embargo es verosímil y a la vez es diferente, es original y es bello. Ese es el punto.

En una carrera quizá se labura mucho sobre foniatría pero se trabaja poco sobre música. Yo creo que es importante la foniatría, sin duda. Ahora, la foniatría aplicada a algo.

CARMEN: Ahora, ¿por qué pensás que el naturalismo está tan arraigado acá? ¿Es más acá que en otros lados?

KARTUN: En principio, por una cuestión de herencia cultural. Nosotros tuvimos una cuestión rara: Tuvimos la suerte de que se bajen de los barcos algunos centroeuropeos que traían Stanislavski en el bolsillo de primera mano, Galina Tolmacheva o Hedy Crilla, por ejemplo. Nosotros recibimos Stanislavski de primera mano y, por suerte, de tipos talentosos, y lo instalaron en un momento en el que vino muy bien porque Argentina siempre tuvo una buena industria cinematográfica. Ese naturalismo fue a parar al cine, luego a la televisión y se difundió como espacio emblemático de talento argento: "¡Qué bueno es el actor argentino!". Va a España y labura mucho y le va bien, y les va bien porque tienen un manejo de esa técnica. O los maestros de actuación argentinos allá. ¿Por qué les dan tanta bola? Porque manejan esta singularidad. Entonces esto creó aquí como una especie de parque temático del naturalismo. Todo tiene que ver con el naturalismo, se creó una dramaturgia para acompañar esta formación. La dramaturgia realista de los cincuenta y de los sesenta tuvo que ver con acompañar esa estética. ¡Si tenemos actores que hacen esto, tenemos que darle las obras que el actor reclama!

No nos olvidemos que el que reclama primero no es el público, sino el actor. Siempre. El público, una vez más, está en cierto estado de inocencia. A él le dan y come. Pero el que reclama en realidad es el actor. Necesita el combustible para ese motor, para el suyo, no para otro. Porque es el que pone el cuerpo y ese cuerpo responde a una gama expresiva. Esa sucesión de apuestas a algo va creando un status

y ese status crea una oferta. Buena parte del actor argentino tiene esa condición, precisó una dramaturgia y la tuvo y fue armando algo alrededor de esa condición. Bueno, luego con el tiempo las formas se agotan, vienen otras hipótesis, vienen los iconoclastas, alguien ataca a eso pero todavía hasta el día de hoy, hay cuatro o cinco maestros de teatro muy importantes que siguen trabajando intensamente sobre esa técnica. Los actores que quieren laburar en televisión, en cine, huelen: ahí es directo, ahí me van a enseñar eso concretamente y no otra cosa. Entonces, bueno, es obvio que siga existiendo, que se siga generando.

CARMEN: ¿Con Stanislavski también viene la música Europea, no?

KARTUN: O al menos su concepto.

CARMEN: Y en el teatro, ¿Hay una relación con eso?

KARTUN: Quizá donde recibimos una influencia musical más grande fue con Brecht.

CARMEN: ...y Kurt Weill.

KARTUN: Nosotros recibimos a Weill como una especie de presente griego, nos dieron un paquete enorme pero que no sabíamos muy bien ni como desatar. Recuerdo todas mis primeras experiencias juveniles como espectador de Brecht y Kurt Weill. Las puestas eran de una solemnidad absolutamente peleada con la idea de ese otro teatro político-popular. Lo agarraban con pompa: "¿Sabés qué pasa?, es un compositor clásico, hay que hacerlo en el marco del respeto y solemnidad que esta música exige", sin comprender que, en realidad, lo de Weill era cabaret.

Recuerdo mi primer trabajo cerca de lo profesional, siendo asistente de mi maestro de dirección, Oscar Fessler, en los setenta en una puesta de *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht, en el San Martín. La música la hacía un pianista y un cantante del Colón con esa solemnidad clásica. Yo la veía y pensaba ¿Por qué un piano y un cantante lírico para hacer la música de esa obra que, se supone, debería ser popular? Me resignaba: "Vos pibe no te das cuenta porque sos del conurbano profundo; cuando vas a una sala importante, la música tiene que tener esa solemnidad". Lo acepté. Durante mucho tiempo. Dos años después vi por primera vez el primer teatro político que verdaderamente me conmovió: Augusto Boal. Cuatro músicos, cuatro actores; los músicos haciendo una música brasilera muy popular y ellos contando y bailando y cantando. Salías de la sala con ganas de llamar a un acto revolucionario y ponerte a bailar. Lo vi y

dije: este es el teatro que yo quiero hacer.
Muchos años después vino aquel director ruso que mencioné, Sturua, en su primer viaje a la argentina y trajo una versión de *El círculo de tiza caucasiano*, en la misma sala donde yo había trabajado ese texto con mi maestro. Y la vi y me caí de culo, era un espectáculo de una alegría interminable. De una vitalidad, de un humor... Y la música era tan extremadamente jaranera que uno entraba en el espectáculo como quien entra a una fiesta. La música tiene eso, la música crea un contexto eminentemente festivo. Esa existencia de la música te toma, lo sepas o no y te mete en la joda, y fiesta es ritual. Entonces, cuando vos entrás a un espectáculo y ya con el mismo universo sonoro consigue meterte ahí adentro, está cumpliendo una función extraordinaria, necesaria, sana.

CARMEN: ¿Esa fue la vez que dijiste "la música puede ser de otra manera", con Boal?

KARTUN: Tanto que salí, armé un grupo y me puse a montar un espectáculo similar. Nunca lo terminé porque no tenía ni la experiencia, ni la energía, ni lograba manejar a un grupo de actores como para que hagan aquello, pero luego el primer espectáculo que sí estrené, *Civilización... o barbarie*, lo hice contado por una murga y con letras que yo mismo escribí. La irrupción de una forma musical popular en el teatro, y la épica estaba dada por la presencia de un coro que en cambio de moverse a la manera convencional del coral teatral, se movía a la manera de la murga que es una de sus formas alternativas.

CARMEN: El de la murga es un coro menos militar que el de otras agrupaciones del carnaval.

KARTUN: La murga porteña es extremadamente masculina pero no le viene de lo militar sino del fútbol. Mirale los pasos: la chilena, la patadita, son futbolistas bailando y las chicas asumen también esa forma. No es casual que la hinchada de fútbol toma este ritmo murguero, porque hay ahí una cosa de amalgama natural.

CARMEN: Y volviendo al teatro, ¿qué te pasa hoy con la música para teatro aquí?

KARTUN: Lo que comentábamos al principio de la charla. Cuando aparece la música de compromiso, de convención…

CARMEN: ¿Como música incidental decís?

KARTUN: Si. Incidental y puesta no al servicio de la sonoridad total del espectáculo sino como la frutilla de la torta. Eso de como te pongo el maquillaje, te pongo música. Cuando aparece eso me irrita. Me parece un intento grosero de manipulación. No hay cosa más

fastidiosa que un intento de manipulación al que le ves los piolines. Pero cuando aparece el otro fenómeno, la música que nace del propio hecho teatral, aparece lo inefable.

La música se vuelve ahí un fenómeno intrínseco, inseparable. Y dota de armonía a la totalidad, que es algo que a veces se pierde de vista.

Suelo ver espectáculos que están bien en la actuación, que los actores están divertidos pero que es inarmónico. Que hay algo donde ni el ritmo, ni los contrapuntos, ni las formas, ni los tonos crean algo armonioso. Y uno se resigna: en la vida hay mucho inarmónico ¿por qué debería serlo el teatro? Pero cuando ves un espectáculo donde pasa lo contrario, donde sos ganado por el universo de estos ritmos, estas formas y estos sonidos, aparece algo de un placer previo, independiente, pero además inseparable de todo lo demás. Ya sabemos: el ritmo es extremadamente placentero, corresponde a un estado vital del hombre. No hay manera de expresar cierto estado comunitario como no sea a través del ritmo, porque es una de las pocas cosas que puede unirnos sin tocarnos, darnos un unísono; es la existencia de algo que nos une por sobre encima de nuestros distintos estados, géneros y edades. Y eso, adentro de una obra de teatro, funciona de la misma manera. Si cuando empieza la obra percibo ese universo, eso ya es organicidad ganada. Después viene todo lo demás, claro: tenés que tener un buen texto, los actores tienen que estar muy bien, tiene que haber un montón de otras cosas, qué se yo...

CARMEN: Pero si no hay eso, no hay vida.

KARTUN: Claro, no hay unidad vital. En todo nos unifica la hipótesis rítmica. Ese estado de armonía nos amalgama.

CARMEN: Produce gravitación.

KARTUN: Y empezás a girar alrededor de algo... Hay otro hecho que a veces se pierde de vista y es el de esa música que a veces cumple además una función poética, que no es solamente ese fenómeno sonoro que crea una armonía, del que venimos hablando, sino que produce una evocación cargada de significado. Uno podría pensar en una música objeto. Es decir, es un objeto que, de alguna manera, tiene un valor de significado en sí mismo, no es un objeto útil como suele haberlos en el teatro; no es utilería, pero es un objeto que significa algo. Hay músicas que tienen este valor, a veces se pierde de vista que en un espectáculo introducir estas músicas permite inyectar universos, incorporarlos a partir de la existencia de esa música que significa algo en el imaginario del espectador.

Cuando nosotros en *El niño argentino* usábamos la canción *Aurora*, aprovechábamos su valor significante. Y cuando vos, Carmen, proponías en el cierre que se toque como una marchita degradada, medio pasodoble, seguíamos construyendo discurso a partir de ella. Terminaba el espectáculo con una especie de Menem degradado, que era ahora el personaje de El Muchacho vestido con la ropa del niño argentino que le quedaba grande, y salía y la música que sonaba volvía de una vulgaridad horrorosa a la canción patria. Estás tomando un objeto que significa por lo que el espectador sabe, no solamente por lo que escucha. No solamente el valor de belleza sino el de su carga significante.

CARMEN: Tiene una memoria.

KARTUN: Una memoria, exactamente. Entonces, eso me parece que a veces se pierde de vista.

CARMEN: Que además ubica al espectador en otra zona, lo saca del lugar idiota.

KARTUN: Y lo pone en el lugar de crear él mismo sus propias imágenes, es un detonador poético, te obliga a crear tu propia imagen, a imaginar. Su poder está desde antes en el oído del espectador. Es una música objeto, material.

Hay por último otro tema que es el del actor que crea una hipótesis musical frente al espectador con los elementos que posee. Alguien se golpea el pecho y con eso aparece una percusión, por ejemplo, o como yo usé en *Salomé de chacra:* la idea de dispersar por la escenografía unos alambres tensos que funcionaban como cuerdas. Aprovechar los movimientos de los actores para que suenen y trabajar con la metáfora interna de la "música de alambrados". La idea de que si uno pudiera ponerle una caja de resonancia a los alambrados serían un instrumento folclórico. Y jugar a que son los personajes los que ejecutan ese instrumento, los que descubren su música oculta.

17. REYES, Raúl (director)
La Cebolla o el sellamiento del Chero

Ha llegado el momento de presentar la música que nunca pasa de moda, los temas que quedaron en tu recuerdo: los cuartetos de hace algún tiempo… Con el Dj Vera, Roberto Romero y el Dj Agüita, estos son los cuartetos de la

Fiesta en Vivo Volumen número 4… (suena la canción *Mía* de Miguel 'el Conejito' Alejandro)

Podría decirse, en pocas palabras, que *La Cebolla…* narra una historia, la de un triángulo amoroso, a la que se suman vecinos que merodean la casa precaria en la que ocurre toda la acción. Sin embargo, siempre buscamos que el cuentito de la obra sea menos importante que las actuaciones como caudales de energía, cuerpos históricos que en el escenario se volvían centros de asociación y derivación poética. Esa masa arrolladora, que nos parecía tan potente, debía ser, a su vez, ordenada y ajustada a las reglas tiránicas de la escena: un actor que actúa, una persona que mira. De este modo, después de tres años de hacer *La Cebolla…*, todavía es una preocupación nuestra la musicalidad que construyen las actuaciones en cuanto que ritmos discontinuos, subidas y bajadas de intensidad, a veces bruscas, a veces graduales. También nos interesa que, a su vez, este factor organizador no se constituya en principio de dominación formalista de las energías sino en un recurso técnico de potenciación del material escénico y no disociado de los relatos de actuación. Esta organización rítmica de las actuaciones es, quizás, el relato más difícil de trabajar en la puesta, el cual, por cierto, se sigue ajustando obsesivamente desde la dirección hasta minutos antes de salir a escena en cada función.

La completa musicalización de *La Cebolla...* corre por cuenta del Gordo, un personaje que nunca aparece. Se trata de un vecino ubicado en algún lugar afuera del espacio escénico, que cada tanto saca los parlantes a la vereda y pone una de esas "Fiestas en vivo" armadas por DJs locales que se venden en la calle. De hecho, el *CD* con el que aun trabajamos en *La Cebolla...* es el que trajo Martín, uno de los actores, desde el primer día de ensayo. Ciertamente, él utilizaba ese disco para musicalizar las fiestas en su casa. La música, quizás por incapacidad, no fue creada a priori ni engendrada como una idea divorciada de la práctica de actuación. En este sentido, cada trabajo que iniciamos es peculiar, difícil de adscribirlo a reglas genéricas o estéticas en la medida que se organiza a partir de las actuaciones presentes en el ensayo. En estos encuentros aparecieron las canciones del *CD*, interviniendo sobre los actores y estimulando zonas impensadas de producción.

No creemos que la música deba por sí misma llenar espacios de intensidad o crear climas –por nombrar dos tareas–; son los actores y directores los que deben encargarse de esto. En *La Cebolla...* la música permite desembarcar el universo de la cumbia y las villas periurbanas, conectar de lleno con un imaginario. Sin embargo, si este no se hace cuerpo en la gestualidad de los actores, los cuartetos se incrustarán como meros exotismos que adornen las cuatro paredes de un teatro burgués. Por parte de los actores debe haber una apropiación de ese universo, una apropiación técnica y a la vez atorrante y explosiva, con una mirada irónica y al

mismo tiempo delirante y no representativa. Un acompañamiento musical no debe aportar aquello que los propios relatos de actuación no defienden.

18. LANG, Silvio (director)
Música para colibríes

Carmen Baliero escribe como habla, quizá como compone música en su cabeza: con la velocidad del colibrí. Brillo y relampagueos del pensamiento musical se expanden a lo largo de este libro de "música para teatro". Pensamiento de colibrí, paratáxico y elíptico que acelera el hábito de la escucha y la dilucidación necesarias para la experiencia de la música ficcional, gran concepto que habrá que descomponer en la partitura del sistema Baliero.

Catálisis del pensamiento musical, el fraseo teórico de Baliero, avanza como enzimas del alma en el cuerpo sonoro del lector. Como el enamorado corriendo a la cita ansiada, rempujado por los besos y los vocablos amatorios que imagina en demasía; como el joven Héctor Viel Temperley que le saca ventaja al tiempo nadando estilo lírico; o las mujeres sin auriculares que vencen su umbral de resistencia por primera vez y entran en la infinitud de los bordes del cuerpo, más allá del agotamiento de su pared respiratoria.

Si usted lee este libro no lee un libro: respira y se contornea con un mambo, y si se deja llevar estalla a puro punk rock.

¿Pero para qué Baliero sostiene este tempo de su habla en la escritura de un libro de teoría de música para teatro? Por un lado, porque el músico de teatro es un músico impuro, un contaminado, al modo de John Cage y Mauricio Kagel, que va de la música al teatro: una deriva en andante con moto. El atributo del músico para teatro es la del despliegue de los sucesos escénicos. Aunque el tiempo de composición musical no sea igual al tiempo de la preparación escénica "el tiempo utilizado en la composición es curiosamente, más silencioso que el teatro", escribe Baliero, en el capítulo VII, "El tiempo y el lenguaje". Porque "gran parte del tiempo de la composición musical requiere del oído interno, de la reconstrucción interna del sonido", advierte. Entonces, es ahí que, por otro lado, se constituye el otro motivo del empuje de proferimiento de Baliero en su escritura: hay entre el músico y el director un lenguaje improbable. Un lenguaje imposible, jeringoso, atolondrado y huraño entre uno y otro. Porque ¿cómo explica el músico ese idioma musical que no existe, que aún no suena? Ya que no hay ni figurines pintados, ni maqueta escenográfica que valgan para la música absoluta y tampoco para la música

ficcional. “Solo una vez concretada la obra, interpretada o grabada, el director, sabrá que estaba pensando el músico, que muchas veces, parecería que no está pensando nada, dada la imposibilidad de traducción al lenguaje del proceso compositivo”, remata Baliero, sobre el malentendido estructural entre director y músico. Como en la relación sexual: “Un baile en el cual nunca se sabe con qué pie se sigue”, dispara Lacan. Porque si hay un *partenaire* o un interlocutor elegido en el libro de Baliero, ese es el o la directora de teatro.

Pensamiento colibrí, entonces, el de Baliero para describir la intermitencia de la invención creadora de la música para teatro o de la música ficcional. Toda una propedéutica de ideas y ejercicios prácticos para ese lenguaje imposible entre director y músico y, sin embargo, colaborativo. Ideas prácticas o ejercicios razonados, da igual, sobre música ficcional, elaborados, trans-pirados como las canciones de la propia Baliero cuando canta con su voz de voces, disímil, plural, distorsionada, celular, entre lo discontinuo y lo continuo, asonante y vocativa. Se diría que lo que Baliero traza son las coordenadas de un componer conceptual, como el director escénico alemán, Heiner Gobbels, describe el quid de su teatro. No un tratado, sino una paideia urgente y emancipadora del espacio sonoro en el teatro contemporáneo. “Aprender a perder cierta ‘inocencia’, y ganar independencia auditiva”, propone Baliero en una hipotética formación de música ficcional. “Inocencia’ implica permitir construir un discurso total, en el que ambas disciplinas, mantengan una coherencia estética, sin sentir que una de ellas ocupa un papel de ‘visitante’ o de amable polizón”, establece.

Esta autonomía de las disciplinas planteada por Baliero y que no es aislacionismo se comprende como dimensión política. “La obediencia en la música”, es como Baliero redescribe ese modo en que la cultura decide musicalizar o no la vida cotidiana e institucional de las sociedades occidentales. Baliero reconoce cierta función social de la música en los espacios públicos y en el mercadeo de los servicios públicos y privados, por lo cual la “utilización de la música en el terreno teatral necesita diferenciarse del cotidiano, para producir la escena teatral”. Es, por ejemplo, en su carácter de música funcional que la música queda capturada por el Capital; nosotros, oyentes convertidos en usuarios o consumidores, quedamos *superyoqueados* por sus usos adulterados de la reproducción tecnológica infinita. “La música se utiliza para mentir”, lanza Baliero, para hablar de la musicalización de la espera en la atención de los servicios; o las alarmas, o los *ringtones* en los teléfonos celulares y los juegos electrónicos con sus “utilizaciones del timbre como ideología”.

Es así que la música, como escenificación de las sociedades de consumo y del teatro, deviene una razón de Estado y una razón estética que la práctica de la música ficcional podrá discernir.

Desde el mapeo y la crítica de estos bordes de la música social y la música ficcional Baliero despliega los operadores de la invención creadora de la música para teatro, enunciando las estrategias de su economía productiva: sus límites, sus deseos distribuidos, la creación de valor y la creación de sentido. Baliero, cartógrafa de la música de las esferas sociales y estéticas, ontologiza la situación de la producción de la música de variadas escenas nacionales. ¿Cómo y cuándo es posible que aparezca la música en la escena? Como una pirata de la teoría musical, Baliero, trafica citas apócrifas para establecer lo aún no sabido, la música ficcional. Es así como con la experiencia propia y ajena en el teatro argentino investiga –arriesga procedimientos e hipótesis– y elabora un mapa posible, diagonal y diverso de la música para la escena. Y es así como podrán encontrarse en el mapa músicas-texturas, músicas-sensación, músicas-constelaciones, músicas-materialistas, músicas-gesto, músicas-rememoración, músicas-visibles, músicas-invisibles… Un mapa que no espera ser completado sino recorrido, puesto a prueba y *rescripto* como un palimpsesto, por sus lectores, en la aventura inventiva y viajera de la búsqueda de "un sonido que pertenezca al teatro". Porque "para componer, es preferible ser viajero a turista".

19. LAURNAGARAY, Martín (músico, compositor)
¡Llegó la música!

Recibí el llamado de Alberto Ajaka, en principio, con la pregunta de cómo hacer que un grupo determinado de actores representara una orquesta de cámara, específicamente de cuerdas. Y no solo eso, sino que además esa orquesta interpretara una supuesta obra de Shostakovich. Se me venían a la cabeza ideas simples: miren en youtube, lean biografías, miren las características individuales sobre la ejecución de cada instrumento… Y el objetivo final se plantea. Alberto me dice: "Martín, ¡tenés que hacer el trabajo de un coreógrafo!". Inmediatamente se me viene a la cabeza: "una partitura de movimientos"; inventé algunos códigos simples que representaran elementos musicales básicos: el pulso y silencio, y a eso le agregué duraciones fáciles de interpretar como dos corcheas juntas, negras, blancas y redondas.

Para no entrar en detalles de solfeo con los actores, ya que eso iba a ser una pérdida de tiempo y no hacía al trabajo específico, todos los pulsos son representados por la unidad de segundo, o sea: negra sesenta. En especial, la invención de códigos no convencionales en la música no me fue extraña, ya que mi carrera de compositor –egresado del IUNA, Departamento de Artes Musicales y Sonoras "C. L. Buchardo" (ex Conservatorio Nacional), y en especial ligado a la música contemporánea– me ha dado esos elementos.

A la hora de componer, como todo músico, escuchaba lo que escribía, pero lo interesante o no, es que solo yo sabré lo que suena, porque en la interpretación nada se va a escuchar, al menos por ahora, en el mismo momento.

La composición en sí o los elementos rítmicos escritos apuntan a un estilo particular tomados de Shostakovich; pero como compositor, hice mis aportes, por supuesto.

El primer elemento trabajado con los actores era aprender la técnica básica del instrumento a representar; al ser una orquesta de cuerdas, siendo cellista y docente no me fue ajeno.

Individualmente fuimos trabajando la postura, toma del instrumento y técnica básica de ejecución; probamos primero con un instrumento real y luego rápidamente lo quitábamos para la correcta mímica. Luego de terminada esa etapa íbamos a trabajar la lectura de la partitura: 1) interpretación teórica de los códigos escritos; y 2) lectura con la mímica del instrumento.

Para terminar, el ensayo de la orquesta en conjunto: ¡Qué difícil tarea! Acostumbrado a seguir una partitura orquestal escuchando el audio, por supuesto, uno escucha lo que necesita; en este caso no se podía hacer, ya que el resultado no iba a sonar y solo serían movimientos. Había que mirar dos cosas a la vez: partitura y movimientos de los actores y ahí ver que la escena funcione de acuerdo a lo escrito.

Luego junto con Alberto íbamos llenando de contenido el campo sonoro: respiraciones, ruidos de papel, golpes de zapato, etcétera.

¡Llego la música! fue mi primera experiencia en música para teatro: La idea de Alberto me fascinó porque el punto del trabajo jamás lo había hecho y tampoco tenía referencias; en lo personal fue un gran desafío, un terreno deshabitado para mí.

Diferencia música pura/teatro: si hablamos de música, opino que no hay diferencia, todo es música; la diferencia estaría en el objetivo de la composición, quiero escribir una sinfonía, un tema de rock, una sonata, música electro acústica, entramado de ruidos/acciones. ¿Para qué? ¿Qué contenidos? ¿Qué representa, si representa algo?...

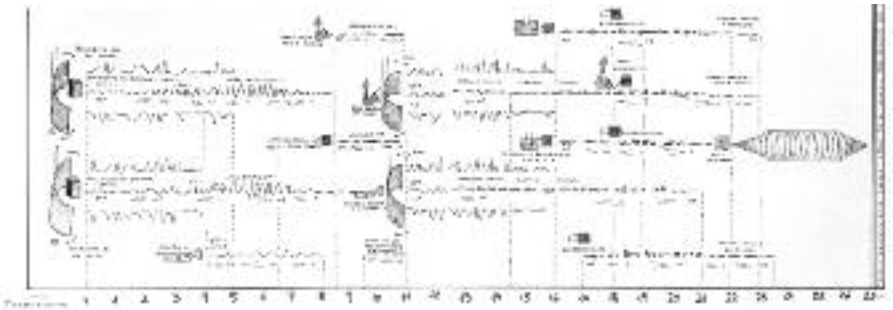
¿Se escribe con motivos individuales?, ¿grupales? –director de teatro y compositor por ejemplo–.

En definitiva no concuerdo con la separación música pura/teatro, ¡todo es música!

20. LÓPEZ, Cecilia (música, compositora)

Ante este pedido de contribuir al libro de mi gran amiga y maestra, voy a empezar por referirme a un proyecto propio que ha tenido cierto desarrollo y que trabaja el encuentro entre acción y sonido para después situar estas problemáticas en el ámbito del teatro y del uso de la música al servicio de otras artes.

Música Mecánica para Chapas es un proyecto que consiste en una serie de composiciones para un dispositivo compuesto por chapas muy finas de acero inoxidable, sistemas de amplificación (parlante, micrófonos de contacto) e intérpretes e instrumentos variables (en general vientos, pero hemos probado voz con megáfono, guitarra eléctrica, etcétera). La obra es una organización del funcionamiento de ese dispositivo en el tiempo plasmado y planeado en partituras que son compuestas para cada ocasión teniendo en cuenta: lugar en donde se realiza la presentación (limitaciones y características del mismo), número de chapas, número de intérpretes y número de instrumentos. Las partituras se componen de segmentos temporales de acciones descriptas con distintas técnicas de escritura analógica. Así alguien sabe que mueve las chapas de tal a tal minuto, después para, después toca el saxo, después acopla con la chapa y así distintas cosas.



Lo que propone la obra es usar esas superficies (y sus distintas posibilidades de manipulación) como filtros espaciales de sonidos provenientes de instrumentos, aparatitos y fenómenos de retroalimentación sonora. Con esos elementos yo armo una estructura temporal y la escribo y la ejecutamos con otros músicos (el grupo elenco colaborador estable de la obra está conformado por Lobi Meis, Guillermina Etkin, Manuel Sahores, Facundo Gómez, Sam Nacht y otros que se nos han sumado en diversas ocasiones). Las partes escritas son improvisadas y la partitura está pensada como la visualización de un conjunto de acciones en el tiempo, un mapa. En general, la obra dura entre 20 y 40 minutos, y el desarrollo de "las partes" es bastante lento y errante.

La idea de trabajar con estos materiales surgió de la necesidad de correr el problema de la "estructura compositiva o musical" del plano teórico al práctico, la inquietud de generar un dispositivo que produjera un proceso sonoro en tiempo real y con el cual interactuar en vivo. En realidad, tuvo bastante que ver con lo fortuito porque en el año 2005, yendo a una chatarrería a elegir cosas para armar otro instrumento, encontré unas chapas. En ese momento estaba trabajando con micrófonos de contacto y, a través de la experimentación, fui encontrando formas de incluir esos objetos en procesos y también encontré formas de generar procesos siguiendo las características de las chapas.

El resultado es una música que suena a mezcla de acoples subacuáticos, *brasses, noise*, y que es generada por acciones muy concretas (mover un parlante, mover una chapa, tocar). El movimiento en ese espacio describe al sonido y viceversa.

Poniendo esta obra en el contexto de la música para teatro, la primera diferencia que observo es que es una música que no es funcional a otra cosa. No está pensada en función de querer generar una teatralidad particular sino que las acciones de los intérpretes generan los sonidos y viceversa; en todo caso, es una recreación, una puesta en escena (en el sentido más literal) del uso de las chapas como generadoras de sonido.

En ese sentido, aunque un poco distinto, también es bastante funcional en su lógica que expone un encuentro entre sonido y movimiento con esos instrumentos particulares. Como toda música hecha desde una inquietud personal, manía particular o sin interés de participar de las cuestiones de género y de uso "normal" de la música, va bastante a contramano del sonido al que estamos acostumbrados: escuchar y componer música para bailar, para subir, para bajar, para vender, para distraer, para soportar, "música para que las gallinas pongan huevos".

Muchas veces, presenciando o trabajando yo misma en el mundo del teatro, me encontré pensando en cierta precariedad conceptual y perceptiva que se le da al sonido y la música. Como si el texto, las voces y las acciones no fueran música. Como si fuéramos sordos y ciegos en cuanto a la naturaleza sonora que le es intrínseca a la representación en vivo –lo mismo en el cine comercial, en la música comercial, etcétera–.

El origen del sonido está, en general, limitado a un sistema de parlantes (PA con un lugar fijo en relación a la audiencia) o a la producción de la música en vivo (con lo que se pueda, por lo general siendo la última prioridad). El resultado es en el primer caso una música que no tiene un espacio o cuerpo particular en la obra y, en el segundo, una música que a veces resulta forzosamente rudimentaria. No hay un análisis de la situación en la que el sonido

es producido, de la implicancia del uso de dispositivos tecnológicos tan genéricos y estandarizados en lo perceptivo.

En la mayoría de los casos, la música funciona como una gramática de simbolismos, de estados emocionales, de catalizadores del desarrollo de la obra (suspenso, final, etcétera), de temporalidad –en el mejor de los casos–. Es casi la música usada como palabra. Muchas veces se nos escapan las sutilezas en el uso del cuerpo del sonido, de lo que significa un cuerpo (parlante, instrumento) resonando, vibrando en escena. La música no "suena" sino que "es dicha".

Es raro encontrarse con propuestas de verdadera coexistencia e interrelación entre los dos procesos que, de hecho, se dan simultáneamente para mejor o peor de uno o ambos. La música necesita espacio para desplegar su propia temporalidad y esto puede ir en contra de los intereses de otras temporalidades.

21. RUDNITZKY, Edgardo (músico, compositor)

Leyendo los borradores escritos por Carmen, específicamente "La música como disparador de recuerdos", me hizo "recordar" una vez más sobre lo poderoso que es el sonido como fenómeno referencial y evocador.

Tanto lo que percibimos por nuestros ojos, como lo que percibimos por nuestros oídos forma parte de nuestra memoria sensorial. La memoria sensorial se encarga de almacenar por un tiempo breve pero suficiente la información recibida para que podamos crear una representación permanente de lo percibido, que guardaremos en nuestra memoria. Claro, lo que guardamos es la representación, no el objeto percibido.

En el caso de la memoria sonora, este tiempo es un poco más largo que el utilizado por la memoria icónica (memoria visual).

A diferencia de los estímulos visuales sobre los que normalmente podemos volver una y otra vez, los estímulos auditivos no nos proveen esa posibilidad, son efímeros, desaparecen inmediatamente una vez que han cumplido su función. No es lo mismo escuchar las noticias en la radio que leer el diario. Sobre el diario podemos leer y releer lo que queremos, cuando queremos y cuantas veces queremos, no así cuando escuchamos la radio. Por eso, el período durante el cual lo guarda la memoria sensorial es un poco mayor, tres o cuatro segundos máximo, y también por esta misma razón es que la memoria auditiva es tan poderosa: se entrena para serlo.

Volvamos al teatro. Como espectador/auditor tengo acceso "permanente" a la escena: escenografía, vestuario, utilería, los actores, pero no así a las palabras, los

sonidos, la música. De aquí, entre otras cosas, surge la exacerbación que nos produce el papel de caramelo en el momento inadecuado: lo que no pudimos escuchar ya no está, se fue y, por supuesto, comienza aquí la cadena de: –¿Qué dijo? –¡Shhhh! –¡Es que no escuché! –¡Shhhh! –Pero decime…

La otra condición poderosa del sonido es su capacidad de hacer referencia a cosas o hechos ajenos a este. Un ejemplo sencillo: escuchamos un sonido de timbre, digamos *¡Ding dong!* En primera instancia, nadie piensa que ese es un sonido electrónico o de campanillas, o que el intervalo entre los dos sonidos es de una tercera mayor descendente. Uno sabe que hay alguien en la puerta esperando que le abran, lo mismo con el teléfono, pasos, motores, cosas que se caen, el viento, la lluvia, una sirena, el llanto del bebé, su sonajero, etcétera. Por esto, ligado a la memoria sensorial auditiva y a que no podemos "cerrar" nuestros oídos, es la inmensa cantidad de señales/alarmas basadas en información sonora y, en consecuencia, nuestro temprano, eterno e inconsciente entrenamiento para esto.

Pausa.

Hay un pequeño ejercicio que vengo haciendo hace tiempo en charlas o seminarios y me gustaría que lo hiciéramos. Sencillo. Consiste en hacer escuchar solo una fracción de segundo del comienzo de una música y que el otro trate de identificarla. Por supuesto la selección musical para esto debe pertenecer al "entorno" genérico de nuestro conejillo de indias. Si lo hacen con una selección variada de estilos y géneros verán que sí: en los casos en que el auditor conocía la música, la reconoce inmediatamente solo con oír una o dos notas. Esto quiere decir que con solo escuchar una fracción de segundo en nuestra mente se configura la totalidad de los ***x*** minutos que dura la música en cuestión. O sea que con ese pequeño estímulo se dispara la representación de esa música que teníamos almacenada en nuestra memoria auditiva.

¿Por qué hablo de todo esto?

Porque estos son los mecanismos perceptuales básicos e inconscientes en todos los que serán nuestro público y, en consecuencia, factores básicos y conscientes que debemos contemplar cuando queremos construir un mundo sonoro dentro del teatro. Para esto no hay "generales de la ley". Sí hay generales de la ley como claramente ejemplifica Carmen, en Hollywood y también en mucho de nuestro teatro, por error, omisión o especulación, pero no debe haberlas si queremos trabajar seriamente.

22. SENDÓN, Matías (iluminador)
17: la desgracia

Unos CDs rayados, unos rayados...

En la cabina de operación técnica del teatro donde trabajé por más de diez años junto a la vieja consola de luces Leprecon 500 he podido escuchar un poco de música. Con el correr de los años la música se fue acumulando como en una especie de tumba de discos compactos, usados una y otra vez durante los variados espectáculos que pasaron por el teatro y que fueron abandonados o desechados en la cabina técnica del teatro. ¡Música para teatro! Pienso en el destino verdadero de las cosas, según donde terminan. Desde Artic Monkeys, pasando por Ulises Conti o Pablo Bronzinni, o los ultra-vanguardistas Nicolás Varchausky y Diego Vainer, o la mismísima Carmen Baliero, muchos han compuesto infinidad de música para obras de teatro –salvo los Artic Monkeys: dudo que les interese el género, solo que a Santiago Gobernori se le ocurrió abandonar su música en una cabina técnica de un teatro–. Muchas veces esta música terminó envasada en un CD y abandonada... ¿Qué hacer con esa música? ¿A quién le pertenece? ¿Al músico o a la obra de teatro? ¿Los autores de música para teatro, escuchan alguna vez esa música por fuera de la obra? Digo, ¿se sientan un domingo a la mañana a desayunar y ponen un disco o disparan desde la computadora alguna música que fue compuesta para alguna obra de teatro? ¿Los directores lo hacen? ¿Los actores? Una vez decidí ponerle fin a este dilema y lo resolví personalmente. Me llevé la veintena de discos abandonados en la cabina de operación técnica a mi casa. Había algo muy particular en esos discos, todos estaban con sus tapas rotas o sus sobres de papel o plásticos estropeados o llenos de anotaciones, de "pies" o volúmenes indicados en la puesta de sonido de la obra por algún asistente medio distraído que estaría pensando en cualquier pavada. Esos CDs rayados, estropeados, abandonados y transformados de alguna forma en desecho, tenían un plus como objeto, no eran CDs de alguna música o grupo ordinario medio dañados, era pura y exclusiva música para teatro, fuera del teatro, fuera del contexto para el cual había sido creada. Con el correr del tiempo fui escuchando aquella música rara, extraña por demás, a veces demasiado larga; otras, muy corta; muy diferentes una de otra, a veces atravesadas por grandes espacios de silencio, otras incluían ruidos de la vida cotidiana. ¿Es necesario llamar a un músico para grabar una campanilla de teléfono?, ¿y el timbre de una casa?, ¿y un ruido de auto? ¿La música para teatro incluye sonidos de animales? ¿De una ciudad en funcionamiento? En fin, todo el imaginario de una obra teatral hecho música y envasado en un CD roñoso que más de uno dudaría meterlo en alguna lectora decente. La música para teatro no es nada, no es música, no es ruido, no sirve para nada. Solo cobra sentido y fuerza dentro del teatro, dentro de la obra y la discusión no se amplía hacia otros terrenos como la ópera o la comedia musical

o el music hall. Hablo específicamente de la obra de teatro que tiene música compuesta para sí y que forma parte inseparable de la misma. ¿Existe alguien en el planeta que escuche un sábado en su casa la música que fue compuesta o seleccionada para una obra de teatro?

Tarea para el hogar:

¿De qué me serviría hacer una puesta de luces en mi casa? Alquilo o compro diez artefactos de luz teatrales y me incinero en el living… ¿La música para teatro se puede extrapolar a la vida misma? La música para teatro es exagerada, ambiciosa y caprichosa, es música específica compuesta para y en pos de una idea ajena a la música, pertenece a una escena, a la recreación de un momento específico. Fuera del teatro, la música para teatro no sirve para nada, la iluminación tampoco… ni hablar de las escenografías que se transforman en un mamut congelado que nadie quiere poner en su quincho o de aquel vestuario tan lindo de alguna obra que nadie incluiría en su placard. El teatro hace el ejercicio por parecerse lo más posible a la vida misma, los autores se revuelven los sesos intentando conseguir esto o que lo que suceda en el escenario se vuelva "posible", "real" (no realista): "Sí. Es posible que esto sea así en la vida real", y la música y el resto de las llamadas "áreas técnicas" hacen lo posible para que esto no suceda. Cuando extraemos del escenario algunos aditivos que componen una obra teatral acabada y los plantamos en la vida real, son solo rasgos exagerados y caricaturizados de la realidad. Feas escenografías, horribles puestas de luces, espantosos vestuarios, pésimos maquillajes, músicas extrañas o inconclusas, no conviven con nada por fuera del teatro, nada de esto ayuda a cruzar la frontera de lo posible y volver "real" la obra teatral. Todos los aditivos innecesarios estropean la obra. ¿Quién dijo que todas las obras de teatro necesitan de un músico? ¿O de un iluminador?

¡Con mucha rabia! (texto *in crescendo* para terminar a los gritos)

El músico para teatro es un vendedor de humo, es un egocéntrico desmedido que no llega a ser músico y se hace indispensable en la escena teatral. La música como "arte" tiene una llegada directa, te deja con la boca abierta si no entendés nada del rubro, pero junto con el teatro son una combinación imposible, la música incidental grabada funciona mucho mejor que un músico en vivo o que la misma ejecución en vivo de la música por actores o intérpretes que no saben música. La música es una técnica que fue creada para hacer música, ¡no teatro! A la música para teatro no la quiere nadie, todos la desechan, la abandonan, la olvidan, no la guardan… Si un músico compone una obra y algún director teatral rayado se la usa en una obra de teatro, se la arruina, el teatro arruina todo lo que toca, arruina a los directores en pos de la gloria, arruina a los actores que se

transforman en hienas salvajes, a músicos formados, a artistas visuales, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas: el teatro lo arruina todo, vuelve irreal y fantasioso lo que uno considera profundo y serio. Unos actores borrachos en un teatrito de medio pelo con dos luces locas y una escenografía berreta pero con una gráfica increíble y un *staff* de profesionales impreso en el dorso de una postal de puro diseño que parece que han hecho una superproducción de Hollywood… ¡Auténticos vendedores de humo! El teatro es un mamarracho impresentable, ¡me avergüenzo de mi mismo! Me avergüenzo de formar parte de esa familia díscola sin sentido. ¿A quién le importa si la música o el teatro de equis profundizó sobre la nada, o si bla bla bla? ¡El teatro argentino es cada vez más una chantada! ¡Una fórmula o una receta que debería reinventarse, mutar, cambiar o crecer, profesionalizarse, formarse, pero como muchas cosas en este país, se estanca y no se reinvierte hasta que se agota el último de los recursos, hasta que se acaba el combustible y ahí estamos en problemas, porque ahora tenemos próceres que nos hablan como si fueran Mozarts de la experiencia musical en el teatro o de cualquier otra pavada que se pueda enseñar o transmitir en una clase anual de teatro o en un librito del INT o en una obra en una sala independiente medio rota con dos parlantes que suenan como lata reventada a la cual se premia por su valentía de seguir adelante presentando teatro de excelencia, de exportación!

Pausa.

Volviendo a los CDs rayados, nadie debería sentirse aludido ni contrariarse por las palabras arriba escritas, porque todos amamos esta profesión y también a Carmen o a cualquier otro músico que se entrometa en el teatro, pero sobre todo a Carmen.

¿Alguna vez te tomaste realmente en serio lo que hacés? Si no es así, no hagas teatro. Hacé otra cosa, pero ante todo: ¡no pongas los dedos grasientos de bizcochitos sobre el CD recién quemado!

23. SIVILA SOZA, Jimena (actriz, directora)

La formación

La experiencias de formación sonora se desarrollaron en lo vocal, en el uso de la voz, en la relación de la voz con la palabra y el texto, en cómo habla el personaje: la intencionalidad dramática, la composición sonora a través de la tensión entre lo que se dice y lo que no se dice, la escucha de la voz y la palabra del otro, el impacto de esa voz en mi cuerpo, su resonancia, la escucha del entorno para usarlo en la organicidad de la actuación, timbres, color, acento, silencio.

Tradición visual

En la creación, utilicé lo aprendido como parte de montaje, una yuxtaposición de final de proceso; como ocurre con las luces y la escenografía. Entonces, sucede que las voces parecen extranjeras, algunos sonidos son ruidos molestos y momentos sonoros descubiertos accidentalmente se desaprovechan. Al incluir los elementos escénicos reales de la obra al final, se los incorpora con ignorancia de su materialidad y proyección sonora.

Considero mirar y proponer zonas visuales dramáticas en diferentes planos como parte íntegra desde el inicio de los ensayos. No pasa con lo musical. Como si los actores y actrices no provocaran música. Como si su andar con objetos no fuera musical, como si el espacio de ensayo, posible lugar de estreno y representación, no tuviera música propia ni qué hacer con ella.

Para desarrollar la creación visual de los objetos, se buscan similares entre tanto se elaboren los finales. Pero, ¿cómo reemplazar el sonido? Creo que, como actante visual, los elementos escenográficos y de utilería se pueden reemplazar: lo sonoro, ni lo intenté. Los días finales antes del estreno escucho la obra y es un desastre, el sonido es un virus que desprograma ver la obra. Y estrené varias veces con esta sensación y problema estético.

Bajar el volumen

Cuando dirigí *El estado de la neutra* (2009), proponía contar intimidad desde una expectación próxima, una relación con el espectador como testigo de lo particular, de una serie de comportamientos: observar desayunar, mirar el vapor de la pava, contar cuántas cucharitas de azúcar coloca cada mujer, los gestos pequeños de los dedos, la incomodidad real que interacciona entre "amigas" (personajes).

Luego de varios meses de ensayo, la intimidad se bocetaba sin profundidad; esos cuerpos estaban abiertos a la mirada, amplificados, la intimidad era un artificio y no una relación próxima concreta. Sugerí a las actrices, como recurso, que bajaran el volumen de las voces y de sus cuerpos, y de los objetos que manipulaban, que hablaran como si estuvieran acostadas en una cama, con el volumen de la distancia real que las vinculaba, que se olvidaran de "ser escuchadas". La voces bajaron, como si realmente estuvieran en un departamento a las 3 am y yo escuchándolas desde las paredes de otro departamento continuo concentrando el oído; los cuerpos se comportaron con otra sonoridad, al bajar el volumen de sus voces el tono de las acciones modificó, los sonidos eran íntimos, si se corría una silla su musicalidad se presentaba interna a una situación, única. Bajar el volumen organizó un nuevo relato escénico donde el espectador, espía invisible, tenía que acercarse a la escena.

La intensidad puesta en los límites entre la ficción y la realidad. No eran mujeres que hacían como si: les sucedía, construían una realidad entre ellas cuando interactuaban. Proponían una expectación sostenida desde una real presencia en ese lugar: "es intensa la marca que le doy a esas situaciones que observo, le imprimo energía, malestar, humor". El espectador consiente de la fuerza presencial que atravesaba a esas mujeres amigas. Sin mecanismos convencionales, "no es el como si, sucede ahí y estoy ahí observando que esas actrices son mujeres que respiran, se mojan, comen, se abrazan, se rechazan". Intenso, porque el foco era en primer plano. Y el espectador tenía la opción de ver y escuchar en ese plano.

Cuando la obra se puso en escena, la crítica más contundente y común se enfocaban en las voces de las actrices. Espectadores que escucharon y otros que no. La misma distancia; algunos escucharon, otros no. Los que escuchaban plantearon que a pesar de que algunas palabras se perdían, no importaba porque se comprendía igual, por la situación, que por momentos la obra era un cuchicheo, o voces poco moduladas. Por lo tanto, no era tan importante entender el significado de las palabras, pero sí el sentido de un estado de intimidad entre los personajes donde el bajo volumen y la musicalidad de los muebles y la lluvia y el agua, y la pava sonando, y la vajilla, contenían parte de una temperatura necesaria para asistir a ese encuentro escénico. Esos sonidos cotidianos aparecían en primer plano dando marco y fluidez a la intimidad de la obra y la fragmentación de las historias. La música fue constante.

Supongo que fue la experiencia más reveladora y consciente en relación a la musicalidad. Me puse a escuchar; tanto me ocupé de cómo se escuchaba que molestaban los ruidos externos a la obra, aquellos devenidos de la mala acústica de los teatros (partido de básquet vecino, ruido de calefacción o aire, crujir de la madera, voces entre los espectadores).

En la presentación en la Sala del Centro Dardo Rocha de la ciudad de La Plata, en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro del INT, debíamos hacer dos funciones para 150 personas cada una. Es decir, que la experiencia transitada con funciones para 30 espectadores - el espectador acercándose a la escena, la intimidad de la obra, el bajo volumen-, se vio amenazada. En el Festival de Teatro de Rafaela nos pasó lo mismo, con la diferencia de que el Teatro La Máscara tiene buena acústica. En las giras uno tiene que negociar, y se desvirtúan varios elementos compositivos, y la música también. Sin embargo, fue una decisión de cambiar el tono a la obra íntegramente, por lo tanto el cambio de musicalidad fue de la misma manera que el cambio de actuación, de gestualidad, de fisicidad. La proyección de la obra fue otra. Es decir, la música no operaba por separado, el tono en su conjunto se modificó. Pero tampoco se pudo alterar demasiado, ya que hay un

límite en no degenerar la obra, y esta vez sí, conscientes, sabíamos que la mitad del público no podría ser parte de la obra.

Intoxicación sonora

A nivel sonoro, hay algunos aspectos de la escena que me alejan de la expectación y disfrute: La música como apoyo para la generación de climas, o como explicación temática y narrativa. Las voces solemnes o declamadas. Los ruidos externos a la obra. El sonido golpeado de los pasos, los sonidos golpeados de objetos. El grito y los sonidos altos y agudos. La simultaneidad de sonidos pisándose y no componiéndose.

Los sonidos demasiados altos, no lo soporto, será porque vivo en una ciudad de hablar bajo, un barrio silencioso, donde solo ladran perros, muchos perros. Tampoco me gustan los aparatos tecnológicos, los ruidos digitales, el ruido de la computadora sin usar, el motor de la heladera. Convivimos y nos acostumbramos a estar perturbados sonoramente. Y como mecanismo de defensa dejamos de escuchar, anulamos la curiosidad de escuchar, entorpecemos las distancias de las fuentes sonoras. Filtramos los sonidos para poder continuar con la rutina.

Los directores no estamos formados en la musicalidad como las personas no estamos educadas en la generación de ambientes sonoramente agradables. Es un problema que supera al arte, que deviene de la alienación de vivir intoxicados con ruidos molestos, donde escuchar se convirtió en un mecanismo de filtración y ahorro de sonidos necesarios y útiles para la supervivencia urbana. No sabemos qué musicalidad nos calma, o nos activa, o nos contiene. No diseñamos ambientes sonoros para vivir y convivir mejor. Componer la música para una ficción es alterar una realidad musical que no conocemos.

La música como materia

La primera obra que ingreso por la escucha sonora fue *Yerma*, dirigida por Jorge Gutiérrez en San Miguel de Tucumán a fines de 1999. Como espectadora asistía, por primera vez, escuchando una acción sonora que organizaba la progresión de la obra de Lorca. La música: una gotera que, de manera sutil, casi imperceptible, iba modificando el ritmo. Una propuesta que fragmentó los acontecimientos de la obra original, la musicalidad funcionó como ritmo interno en progresión, además, con los colores de los vestidos rojos que se cambiaba Yerma, la sangre se acumulaba sonoramente con la repetición visual del rojo.

El sonido desaparecía, no porque desapareciera físicamente: uno podía dejar de escucharlo, no invadía. En esta experiencia puedo observar la materialización del sonido, su forma moldeada y compuesta.

El teatro es una disciplina casi artesanal, se diseña pieza por pieza y su producto es único.

En este sentido, la dificultad que encuentro como directora es la poca capacidad y falta de herramientas para moldear, componer, intervenir la música como si fuera un material concreto. Cuando los actores construyen el espacio lo hacen de manera visual y sonora. Mis manos están torpes para escuchar, utilizar, componer esos sonidos en una partitura musical como parte activa de la obra. Porque hay una sonoridad de la obra, como desecho, agregado, como parásitos que están en los actores y en los objetos. Los actores tampoco son conscientes de la complejidad sonora que provocan, ni de qué hacer con ella.

Prefiero que no haya música

Si no se incorpora en el grupo de trabajo un creador musical como integrante del proyecto de la obra, prefiero que no haya música. Hasta ahora, en cada obra dirigida, un músico se encargó de ser parte de los ensayos y realizar una propuesta. Música original. Si no, prefiero que no haya música. Considero a la música grabada y organizada en pistas en versión original resultado de una construcción durante los ensayos, motivada con insumos propios de los actores, los climas, los colores, los ambientes, y el espacio creado. En la última obra dirigida, *Qué te trae qué te lleva*, no tuve la oportunidad de incorporar dentro del equipo una persona dedicada específicamente al diseño musical, por lo tanto, no hay música. Escucho, y observo cuando hay sonidos parásitos, o cuando algunos sonidos se convierten en tensiones no proactivas para la obra, y trabajo para disolverlos.

La música como oreja en el pecho

La música en el teatro tendría que retumbar y resonar en el tórax de cada espectador para que interfiera en la percepción de la obra.

A los ocho años, en casa de unos tíos que festejaban algo, con sueño me senté en la falda de mi mamá que estaba sentada fumando hablando sobre un sillón, ella me agarró la cabeza y la llevó al pecho, su mano tapaba mi oído. Relajada. Empezó a vibrar mi cuerpo, la voz de mi mamá, su interioridad sonora retumbaba en el tórax y se proyectó al mío. Empecé a escuchar desde allí, mi oreja en el pecho, escuché otras voces, niños corriendo, platos que lavándose, el silencio de la noche, el alcohol en los cuerpos, la otras voces, otros pensamientos, la escuché a mi madre tan cerca, tan íntima, tan honesta. En mi memoria está presente lo que provocó físicamente y emocionalmente escuchar desde su tórax, una sensación inquietante. Si alguna vez puedo representar la musicalidad de esa experiencia vivida, tendrá sentido la música en el teatro.

El problema no es teatral, es cultural, para poder componer música en el teatro, tendríamos que aprender a escuchar la música, y empezar a diseñar ambientes sonoros cotidianos reconociendo aquellos que nos brindan sensaciones excitantes.

24. SZUCHMACHER, Rubén (actor, director)

El tema del tiempo en el teatro

En todo hecho teatral hay una reflexión sobre el paso del tiempo, esa entidad que le pertenece por derecho propio a la música, el arte del tiempo por excelencia.

Lo sepan quienes hagan un espectáculo o no, el tiempo es una de las materialidades más contundentes en el teatro. Encontrar en los ensayos ese tiempo justo es uno de los desafíos mayores a los que nos vemos sometidos los directores.

Y cómo se determina ese tempo (es decir, la administración rítmica de los elementos escénicos) que permitirá que el espectáculo sea atractivo o definitivamente aburrido es algo que no tiene demasiada posibilidad de ser estudiado por fuera de la práctica cotidiana del ensayo teatral y del encuentro con los espectadores. Ese tiempo final de la puesta en escena se constituye de la misma manera que el propio hecho teatral: si el teatro –todas las artes escénicas en verdad– se produce en la articulación de un espacio ficcional (la escena) y otro no ficcional (el del espectador), el tiempo justo de un espectáculo surgirá también en un punto común donde se encuentran las temporalidades que proponen cada uno de los elementos (escena-espectador) configurando una nueva, distinta, otra; en definitiva, la resultante temporal del hecho teatral.

Todo director debería tener muy presente el tiempo social, ese pulso vital que se establece de manera imperceptible en una determinada comunidad en donde el espectáculo es producido. Su trabajo será articular los elementos del material artístico (el texto, el espacio, la actuación, etcétera) con ese tiempo. Por otra parte, la percepción de lo temporal no es similar en sociedades distintas pues cada una de ellas tiene una percepción diferente del tiempo.

De hecho, toda propuesta teatral contiene una reflexión, se sepa o no, sobre el tiempo social.

Los conceptos de *rápido, lento, ágil, pesado, dinámico*, etcétera, no son sino las maneras cotidianas de tratar de dar cuenta de uno de los elementos fundamentales del teatro: el paso del tiempo. Y hasta el director más aficionado y de menos

experiencia debe lidiar exhaustivamente con la búsqueda de un tempo particular que será lo que permita que se produzca el proceso inverso: que el espectador no perciba el paso del tiempo. Una obra de arte en el teatro es aquella en la que el espectador no tiene conciencia del paso del tiempo porque el tiempo de la escena –gran articulador de todos los materiales (los visuales, los literarios, los interpretativos, etcétera)– no se hace presente sino hasta el momento en que el espectáculo termina.

Si en la mitad de una función, un espectador mira su reloj, toda la proposición de la escena habrá fracasado definitivamente, pero para lograr que nadie mire su reloj, hay que hacer muy consciente la construcción temporal de un espectáculo. Manipular el tiempo, así como los compositores construyen sus obras musicales, es también una tarea de los directores de teatro.

…

¿Por qué se suele decir que los clásicos son aburridos? Es probable que se los considere así no por la distancia temática, sino porque el tiempo de la escena no toma en cuenta la percepción temporal de los espectadores. Allí donde se necesita un ritmo vertiginoso, que no significa pasar por encima de las cosas, se articula un tiempo excesivamente lento que termina por provocar desinterés en los asistentes.

El ejemplo contrario es igualmente válido. Hay materiales que solo se constituyen a partir de un tiempo lento. Y, posiblemente, ese mismo espectador que reclama que los grandes relatos pasen a una gran velocidad delante de sus ojos y sus oídos, también reclame un tiempo más lento para poder absorber, en otras propuestas, todos los estímulos que salen de la escena.

Hay una relación entre tiempo y espacio en el teatro que no se puede soslayar. Esta verdad, que parece de Perogrullo, no parece ser muy atendida en ciertas oportunidades.

Otra consideración sobre la relación con la música es el tema de la duración de un espectáculo. "¿Cuánto dura algo?", es una de las mejores preguntas que uno debe hacerse a la hora de dirigir.

La música ha dado cuenta de esos problemas; el teatro apenas se ha hecho cargo de reflexionar sobre las duraciones, la percepción de tiempo que pasa, etcétera.

El teatro, arte del tiempo como la música, parece no haber pensado mucho en todas esas cosas, sin embargo allí están, metidas adentro de cualquier construcción teatral.

25. TODERO, Pablo (actor, dramaturgo, director)

Me pareció llamativo el texto de Ajaka que dice:

El director de teatro que quiere música es porque no puede resolver la escena sin música. En general el fin es lograr mayor emoción en un pasaje determinado. El asunto es que, las más de las veces, la música llega para crear la emoción o el dramatismo. ¿Y cuál sería el problema? Que el lenguaje teatral se angosta cuando la música resuelve, porque la música le gana al teatro, la música es el arte supremo, el teatro no puede ser tan gil de enfrentarse a un rival de mayor peso. La música debe aparecer cuando es inevitable que aparezca. Eso no se sabe a priori nunca: la obra dirá. Ahora también digo (y lo digo cantando): si tenés un actor/actriz que canta como un angelito de Dios, entonces no esperes que la obra te diga nada, dale una canción, entorna las luces, y que cante nomás. Un milagro no se discute.

Realmente considero que la música de teatro es una categoría en sí misma, creo que el teatro es un sistema de signos y la música es uno de ellos, pero cuando hablamos de sistemas sígnicos del teatro hay que aclarar que no funcionan igual dentro o fuera de él. Por eso hablo de música en el teatro y no simplemente de música. De la misma manera, creo que no todos los músicos pueden hacer música para teatro. No creo que la música esté para crear climas (o si depende de qué quiere cada director) sino para decir, narrar, contar, de la misma manera que lo hace el texto, las actuaciones, las luces, el vestuario o la escenografía. No creo que ninguno de estos sistemas deba competir con el otro; todo lo contrario: creo que deben funcionar todos en un mismo sentido y como un engranaje bien aceitado. Por esto es que creo que no todos los músicos pueden trabajar en teatro. La música tiene una relación directa con las luces, la actuación, la escenografía, el diseño espacial, etcétera. Y el músico que trabaje para teatro debe entenderlo, comprenderlo, interpretarlo y manejarlo, igual que un escenógrafo o un iluminador.

Ahora bien, este es un tema que me genera más preguntas que certezas, lo primero a definir sería qué es música en teatro, y cómo el universo sonoro de la obra forma parte de ella. ¿Qué factores debemos tener en cuenta en el teatro independiente, de acuerdo a la sala y sus características? En la Patagonia, las salas tienen un sonido bastante deficiente, más la polución sonora del exterior, más el piso y las fuentes de emisión sonora. Teniendo todo esto y más en cuenta, cómo se dialoga con el músico: ¿se le explica todo esto o el músico que va a trabajar en teatro debería saberlo? Creo que lo primero que le pido a un músico es que sea parte del proceso, que entienda que la música está en relación con todo lo demás, que no le estoy pidiendo una obra musical, sino todo lo contrario: le estoy pidiendo que sea *parte de*. Otra pregunta: ¿la voz es música en escena?, ¿se la puede trabajar con un

músico?, ¿cómo saber que la obra requiere música? La mayoría de las preguntas me las respondo a mí mismo de acuerdo a lo que creo o a la experiencia que me dieron los trabajos, pero sería bueno debatir, discutir sobre esto con diferentes personas, estoy seguro que parte de lo que pienso hoy, seguramente cambiaría radicalmente después de compartir experiencias o debatir ideas.

La última obra que trabajé con un músico fue *El club de los suicidas*. En realidad, eran dos músicos. La obra era de dramaturgia de grupo, por lo cual los músicos participaron del proceso casi desde el principio. En nuestro primer encuentro les expliqué mi forma de trabajo, a dónde queríamos llegar y qué queríamos contar, discutimos diferentes propuestas y formas para trabajar por parte de ellos. Ellos empezaron a ir a algunos ensayos, a medida que avanzaba el proceso y la obra se iba escribiendo, venían con propuestas grabadas para probar en escena, traían dos o tres propuestas diferentes para ciertos momentos o estadios de la obra, los escuchábamos, los probábamos y se corregían si era necesario o se buscaba por otro lado no si no funcionaba escénicamente. Verdaderamente, el trabajo con ellos fue muy placentero, porque se involucraron mucho en el proceso y en que lo sonoro construyera sentido junto con todo lo demás. Fue un proceso donde gran parte de lo realizado por ellos quedo fuera de la obra, pero todo lo que fue quedando tenía una línea estética. Creo que fue mi mejor experiencia con músicos: el sentirse parte, el hacerlos sentir parte del proceso creativo y que estuvieran desde el comienzo hasta el estreno. Después vinieron algunas veces más a ver si estaba todo bien o había que modificar algo, fue una gran experiencia.

26. TOGANDER, Bárbara (música, actriz, cantante)

Contrariamente a lo que me pasa como vocalista y música en vivo, con el teatro soy pragmática, lineal, vikinga. Es sencillo: leo la obra, me reúno con el director –siempre el mismo, de hecho–, aunamos ideas, intenciones y demás cuestiones, y a trabajar. Punto. El trabajo en sí ya es más complejo, claro. Lograr el objetivo: lo que quiere la obra –entiendo la obra como un ente con sus propias necesidades–, lo quiere el director y lo que quiero yo. A veces los tres vamos por el mismo *track*, a veces no, y ahí es donde la cosa se pone difícil. Ocasionalmente, esta dificultad no se resuelve. A medida que avanzan los ensayos, toma lugar el encuentro paulatino con las demás piezas del rompecabezas que van a estar interactuando con la música: el texto y su contenido (velocidades, intenciones, pausas y silencios); las voces de los actores (calidades, alturas, intensidades); códigos estéticos (la escenografía, el vestuario y las luces). El encuentro entre lo visual y lo sonoro. Siempre se trata de lo mismo: buscar que la pieza encaje a la perfección en el rompecabezas.

La forma de encarar la composición y su realización fluctúa, se amolda a los requerimientos sonoros planteados en el inicio. Diseño sonoro y composición: la palabra *diseño* es ambigua. Una composición contiene diseño, sin embargo, nos referimos a diseño sonoro cuando no se utiliza música original compuesta específicamente para la obra o puesta en cuestión. Y acá me río, y mucho. Existe la idea errónea de creer que el diseño sonoro es más simple de realizar que componer una música original, pero cuántas veces nos hemos achicharrado el cerebro para lograr tal o cual efecto para una escena, lograr el matiz de un sonido determinado, llegar a la sala y que suene para el orto. Cuántas horas quemándose los ojos frente a la pantalla para lograr una ecualización determinada, o los volúmenes de una tormenta que dura viente minutos, ¡donde además tiene que escucharse el texto! ¡Cuántas veces –menos, comparativamente, en mi caso– ha sido mucho más simple sentarse a componer, grabar, mezclar, masterizar y ya!

Música original grabada: una de las vivencias más maravillosas que experimenté en este ámbito fue tener la posibilidad –producción mediante– de componer y grabar para violín, viola, cello, contrabajo, oboe, flugel, fagot y timbales. ¡El éxtasis! Tanto, que me dejé atrapar por la música y, cebada, compuse una obra completamente alejada de la puesta minimalista del director. Me ocupó más tiempo corregir lo que ya había grabado que todo el trabajo anterior. Pero el placer de hacer música para esos instrumentos me sigue deleitando.

Música en vivo: *Enrique IV, segunda parte.* La obra se estrena en el Globe Theatre de Shakespeare, en Londres. No hay técnica: ni grilla de luces ni sistema de audio. Olvidate del CD –después me enteré de que varias compañías extranjeras lo hicieron, pero ya era demasiado tarde–. El Globe quiere mantener las mismas características que cuando se montaban las obras hace 500 años. Sonoramente, la obra exige: efectos de sonido, música fuera y dentro de escena, entre actos, etcétera. Toda la parafernalia. ¿Músicos en vivo? Imposible: no-hay-dinero. Decidí componer a partir de lo que pudieran dar los quince actores que trabajaban en la obra. Fueron tres meses de entrenamiento trabajando paralelamente con dos herramientas, a mi entender, fundamentales: el ritmo y la improvisación. El entrenamiento rítmico lo realizó el músico y actor Miguel Rausch, enorme aliado, ya que fue el encargado de dirigir a los actores/músicos durante las funciones en Londres y luego en Buenos Aires. La improvisación estuvo a mi cargo. En los dos casos trabajamos con el cuerpo y la voz como únicos instrumentos. El objetivo principal era que los actores pudieran entender el concepto de la improvisación manteniendo como pauta fundamental la intención, los matices y la dinámica que se requería para cada ocasión, escena,

entre acto; que fueran autónomos, que no estuvieran atados a una música escrita. La respuesta de los actores superó mis expectativas. Al poco tiempo, comenzaron a vislumbrarse las "personalidades" musicales de cada uno de ellos que, al expresarse libremente, aportaron enormemente a la música de la obra. A medida que la música comenzó a tomar forma, incluí otros instrumentos que aprendieron a ejecutar, con pautas muy simples, como bolsas con arandelas, palo de agua, gongs, vuvuzelas. Lo que dieron los actores en su ardua labor de ejecutar la música durante las funciones de la obra fue extraordinario. Lo que más me llama la atención en el proceso del trabajo en el teatro es ese increíble efecto manada, siempre en frenético y apasionado movimiento.

27. TUR, Fernando (músico, actor, bailarín)

Con el grupo Krapp, generalmente vamos definiendo la música con todos los integrantes del grupo, vamos haciendo muchas pruebas hasta estar satisfechos. En el 90% de los casos es original, pero también hacemos versiones, a veces algo ya hecho habla demasiado de una imagen o escena que ya tenemos, entonces el versionar hace personal al grupo.

Mendiolaza

En *Mendiolaza* usamos *While my guitar gently weeps*, de The Beatles; en otro momento de la obra, Luciana entraba a escena con un grabadorcito, en donde tenía grabada música de Córdoba, que ella escuchaba en su adolescencia, en aquella provincia. Si mal no recuerdo, era Carlitos Roland, un cuartetero.

En *Olímpica*, al final de la obra usamos un tema de Gabriel Almendros compuesto por él. La diferencia entre componer música pura y música para una obra de teatro es algo inmenso, inabarcable. Son como mundos muy distintos con reglas y elementos completamente opuestos, pero la verdad no me veo en posición teórica como para exponerlos tanto…

En general, cuando voy a componer música para una obra de teatro o material fílmico, siento que mi objetivo es poder extender el territorio de lo ya planteado, ver que sugieren las imágenes, las texturas, los colores, los materiales y la luz…Todo lo que excita como materia me parece un punto de partida bastante fiel, o mejor dicho, me plantea el cómo lograr ser fiel al material preexistente…

Me pregunto cuánto se necesita o si realmente se necesita de mí. Creo que la música y el sonido pueden ser violentamente invasivos o negativos para

cualquier obra de arte. Creo que componer es peligroso, tanto para el que lo escucha como para el que lo compone. Si realmente uno se apasiona con lo que hace, suele soñar u obsesionarse. Pero luego de un tiempo de prueba, a veces podemos ver música y escuchar imágenes, compartiendo un mismo espacio por más contradictorio que parezca. Muchas veces la música puede convertirse en el asesino, la víctima, la lluvia o el sexo. Qué poder que tiene a veces... Es llamativo cómo un sonido puede asociarse con ciertas imágenes y gestos. Resulta inexplicable para la razón cuando dos elementos se unen y forman un tercero que solo es la sumatoria de esos dos elementos: ya sea movimiento o quietud; discusión o dos personas besándose.

Musicalizar una obra de alguien es influir en el destino de ese trabajo. ¿Qué honor, no? O qué castigo… También, puede ser un castigo o una tortura ver una obra donde todo el tiempo hay música, o texto, o movimiento.

En general, a la hora de componer creo que el peor enemigo soy yo, no hablo de esas paparruchadas de correr el ego y demás. Soy yo el que debe cruzar el río y ver qué hay del otro lado. Qué miedo, mamá, ¿podrías cantarme aquella melodía? Quiero mi primer órgano. Mi primer instrumento.

Estoy en casa y la heladera no se detiene, claro. El motor, aparte regula mal: no dejo de escucharla, no para. Estoy apurado porque debo llegar al teatro, entonces decido bañarme y mientras abro la ducha un perro ladra en el parque de mi vecina, termino cerrando el calefón mientras quedan vestigios de agua en la cañería y desenchufo el cargador del celular con un aviso de bip. Tomo las llaves del auto. Abro la puerta oxidada. Prendo el motor de mi auto. Mi vecina me saluda. El guiño, el viento, motores, autos, General Paz, Libertador, boletería, *¿sus entradas?*, butacas, una tos, besos y alguien que ya casi ronca en el minuto once cuando ya pasaron diez de sonido antes de que aparezca el primer actor que dice un texto…

NOTAS:

1 Los actores, sin notarlo, incluso ignorando por completo al piano en el esfuerzo de concentrarse en desplazamientos, vocalización, direcciones a seguir, etcétera, organizaron las alturas (*pitches*) de la emisión de sus voces *(de la emisión del texto)* alrededor de las notas que yo martillo en el piano.

2 Hay, por ejemplo, una tarantela en la segunda escena, pero su identidad es esquiva: no se forman motivos, solo se recorren "huellas" que la escala ha ido dejando en los dedos.

3 *Mused and amused* –como versiones dramática y *comédica* de la misma condición absorta– comparten entre sí la misma raíz francesa *muser / amuser* (el prefijo a expresando efecto causal, no negación), y con muse y música la misma raíz griega mοῦσα [*mousa*]. Sting dice que hace música porque es *amusing* –que sería como decir que hace música porque hace música–.

capítulo IX

experiencias propias

Muy pocas veces leo una obra de teatro. Prefiero escuchar qué dice el director sobre ella y, a lo sumo, leerla después. Incluso si la conozco previamente, necesito que me la cuente. Cómo narra cada director su idea sobre una obra es muy diferente. Cómo la cuenta es lo que quiere de ella.

En general me sirven más los datos que no incluyen a la música. Tal vez porque cada uno en su discurso transmite la atmósfera que enmarca su idea, y gran parte de esa atmósfera la debe pintar el sonido. Durante la narración, van quedando en la superficie los motivos por los cuales un director decide hacer una obra o cómo, en caso de que se la hayan encargado. Esto es algo muy personal. Supongo que cada uno tiene sus propios mecanismos para acercarse y abordar un material. Entre los compositores escucho muchas fórmulas diferentes... hay quienes empiezan por una imagen, por un acorde, una melodía, un instrumento, un final, una armonía, un cuento o una consigna dada por un tercero. Hay quienes trabajan en soledad, otros prefieren ruido alrededor, algunos mucho tiempo, o poco... Otros generan peleas familiares, amorosas, y hasta invocan motivos políticos. Discontinuidad, continuidad; algunos, tranquilidad.

El tiempo, abordado en otro capítulo, también influye en la composición. Hay músicos que necesitan que les impongan un tiempo corto, un límite para resolver una obra; otros, no. Hay tantas formas como personas.

La necesidad del límite en el tiempo obedece a la costumbre de trabajar en más de una cosa a la vez, además de la personalidad del músico. En Argentina, la mayoría de los músicos sobreviven dando clases. A veces, tocando como sesionistas y, como los plomeros, manteniendo una clientela en vilo por la necesidad de tomar más de un trabajo. Salvo en casos muy específicos, el músico de teatro no sabe cuándo volverá a ser llamado. Depende del director y de su capacidad de conseguir una producción para que vuelva manos a la obra. La intermitencia de trabajo puede generar una necesidad de volcar todos los deseos e ideas en aquella oportunidad porque no se sabe si se volverá a repetir. La intermitencia atenta contra el oficio. La síntesis se consigue por acumulación de experiencia y la acumulación de experiencia se consigue con constancia laboral. Es inevitable hablar del campo laboral de un músico de teatro si se quiere tener una idea más cabal de sus características.

Claramente, los problemas del músico no difieren de la mayoría de los hacedores culturales y pueden llegar a ser menos atendibles que muchas otras profesiones y oficios. Pero este es un libro de música para teatro y de eso es de lo que hablo.

En nuestro país existen más festivales de teatro que de música. En dichos festivales se pueden conocer obras de todas las corrientes imaginables. Incluso puede ser entregada la apertura a un músico o invitar para tal fin a músicos destacados de otras partes del mundo. Pero tantos unos como otros son partenaires de la fiesta teatral. En estos casos, la música actúa como espectáculo de apertura de un hecho teatral.

Obras conservadoras y modernas, argentinas y extranjeras, monólogos y musicales. Todas las corrientes pueden participar y ser vistas por programadores que vienen de diferentes partes del mundo a buscar obras para otros festivales. La música tiene compartimentos estancos mucho más infranqueables: festival de jazz, de tango, de rock, de folclore, de la canción de música melódica, de música contemporánea, clásica, popular, etcétera, y en muchos casos parecería más importante el hecho de encajar perfectamente en los cánones arbitrariamente exigidos por el programador de turno o confirmar mediante la música la existencia de dichos compartimentos, que cumplir con una excelencia musical o un aporte innovador al tema.

Generalmente, los músicos que no comulgan con ninguna corriente en particular no tienen cabida en los festivales. La discusión de lo que es tango o folclore, de lo que es popular o no, existe desde hace años. Ahora se suman más categorías, como *world music*, entonces el músico busca desesperado, como cuando se busca en el padrón para poder votar, qué categoría le pertenece o en cuál podría ser someramente percibido.

En los festivales de teatro encuentro una relación más laxa con las definiciones de categorías. La discusión, siempre según mi experiencia, se circunscribe más a si la obra es buena o mala. No se pone en duda si lo que se ve es teatro o no. Puede ser que no se le otorgue el merecimiento de estar en un festival por carecer de nivel –suponiendo que todas las obras convocadas tuvieran un nivel alto– o por la falta de búsqueda. No se pone en duda su existencia como tal. Pero, en el ámbito de la música, sí puede ocurrir que a la obra de un músico se le niegue pertenecer a la categoría tango, por poner un ejemplo.

La descripción no pretende descargar en este libro un resentimiento que aún no termino de confesarme, pero me parece que aporta a comprender el por qué de ciertas características del músico de teatro. El músico de teatro es principalmente músico. Generalmente estudió y se entrenó para serlo. La fuerte atención y

presencia que tiene el teatro en la Argentina, sobre todo en las grandes ciudades, permite al músico trabajar. Su tendencia musical poco importa si puede aportar camaleónicamente a la obra. No tiene que explicar su adhesión a Piazzola o a Rovira. Tiene lugar siempre que entienda el fenómeno teatral y sus necesidades musicales. Siendo músico, es más fácil sumarse a una corriente teatral ajena que intentar tocar en el festival de Cosquín siendo experimental. El músico se puede sumar al teatro no siempre adoptando a la obra como propia. Muchas veces aporta al hecho teatral aplicando su oficio. Otras veces compone sabiendo que su existencia depende de otra disciplina, pero deseando hacer su propia música. Busca un lugar de creación en aquel campo que parecería más fluido y posible que el propio, pero siempre teniendo una pata en otro lugar. Esas características son un elemento más para entender la naturaleza de un músico, por lo menos, argentino.

Cuando, en sus visitas intermitentes al mundo del teatro, el músico se enamora del proyecto, se apropia de este. Entonces lo defiende, se aquerencia, se olvida de los límites, dificultades y diferencias de disciplina. Si eso ocurre, todo lo dicho anteriormente se relativiza y se produce la necesaria alquimia para que suba el telón.

Lo primero que pienso cuando tengo que componer música para una obra de teatro es que la música es innecesaria. Incluso cuando el director dice: "Aquí necesito música". De esa manera, puedo escuchar en una obra el silencio, o mejor dicho: los sonidos que el silencio permite escuchar y viceversa. La combinatoria de silencio y sonido es la obra misma. La aparición de la música propiamente dicha no siempre se hace necesaria. Las acciones y estados emocionales que se plantean en una escena piden ser escuchados sin un soporte sonoro externo. La premisa de lo innecesario de la música es lo que me permite encontrar en ciertos momentos su inevitable necesidad. Si no partiera de esa base, encontraría motivos –personales, casi diría– para hacerlo, pero no necesariamente serían motivos significativos para la obra. Me gusta comparar al compositor de música teatral con un guitarrista aficionado en una reunión social. El guitarrista en cuestión, primero es estimulado por los concurrentes. Si su gracia lo acompaña, es el responsable de que la reunión cobre un clima ameno. Pero a veces, los guitarristas siguen tocando para sí mismos, simplemente porque tienen la guitarra en la mano. La música empieza a generar interferencia en las conversaciones, sin que el instrumentista perciba que es momento de callar. Muchas veces me sentí tentada a pedirles silencio, pero comprendí que la descortesía era mayor que la interferencia sonora.

El músico para teatro necesita saber que el hecho de tener música a mano genera una gran tentación de hacerla sonar. Como en el caso del guitarrista, el músico para teatro empieza a sonar solo perdiéndose en la necesidad de escucharse. Este mecanismo no es condenable moral ni judicialmente. Es parte de las debilidades que encontré a lo largo de mi trabajo en el teatro. Pero en la

composición en general, uno de los puntos que conforman a un buen compositor, como dice Leo Masliah, es prescindir de las buenas ideas. El poder desechar algo que por el motivo que fuera, nos atrae o nos encariña, se transforma en un acto muy difícil. La pelea interna entre el músico y el músico de teatro aparece casi siempre. No es tan fácil percibir quién está tomando las decisiones. Es una dicotomía en la cual también puede caer el director.

El segundo factor que tomo en cuenta es la acústica, elemento fundamental a la hora de pensar la música porque el sonido, su calidad y su eficacia van a depender de dicho espacio. Puede ocurrir que una música bien pensada se pierda en un laberinto de rebotes incontrolables. La mayoría de las salas, sobre todo las de teatro independiente, están construidas, desde el punto de vista acústico, precariamente. Y el no pensar en sus deficiencias en el momento de imaginar música lleva a la frustración.

La voz y la música en vivo necesitan de un espacio que permita discernir las fuentes sonoras. En caso contrario, se empasta el sonido. Cuando las voces no se distinguen claramente, los instrumentos cobran mayor relevancia de la que deberían. Uno de los motivos es que es más fácil discernir una relación de alturas con mala calidad acústica que palabras y discursos. Es muy importante la distribución en el espacio de cada fuente. Pero no es suficiente para asegurar una buena puesta sonora si no se tiene en cuenta la cualidad y calidad acústica del lugar en que se va a trabajar.

El tercer factor que pienso a la hora de componer música son las posibilidades técnicas. Inútil es imaginar una puesta sonora que requiera más tecnología de la que realmente se tiene. La calidad de las cajas, consolas, micrófonos, reproductores y técnicos es lo que realmente va a tener la última palabra. Por eso es muy importante imaginar dentro del límite (tema desarrollado en otro capítulo) cosa que no implica claudicar de una relativa excelencia. En el tercer mundo es parte del oficio y del talento superar este tipo de retos.

El cuarto factor es la forma de hablar de los actores. Influyen los tiempos, los ritmos y contrapuntos que se generan en el devenir del discurso. Las características tímbricas y discursivas. Basta pensar la diferencia entre una voz aguda y chillona y una voz grave y suave. Entre una voz metálica y veloz y una voz pausada y aterciopelada. Cada una de ellas dispara en el músico diferentes ideas más allá del contenido, de la misma manera que los músicos seleccionan un instrumento u otro para componer o estudiar por preferencia a sus cualidades tímbricas y no por el repertorio al que posteriormente se inclinen. El estímulo que produce al músico cada una de ellas es totalmente diferente más allá del contenido. No está de más tener en cuenta las capacidades vocales de los actores. Cuando los actores no proyectan, es muy difícil generar cualquier calidad de contrapunto

sonoro. Muchas veces hay que ceder y sacrificar ciertas cualidades del sonido para que se entienda el texto. El contenido del texto va a estar condicionado por el decir y la música por éste último. Aunque el actor grite y la escena esté supuestamente cargada de un clima trágico, si su voz carece de la presencia necesaria es imposible llenarlo de sonidos fuertes, dramáticos y estridentes. El actor se transforma en el responsable ocasional que condiciona al baile imaginado. Pero la diferencia es que la voz no es simplemente un instrumento como lo es un fagot o una trompeta. Es un timbre con dinámicas y cadencias automatizadas por el estudio de teatro y por la vida misma, en las cuales el compositor, por lo general, no puede incidir. Es un instrumento con vida y opinión propia. Imposible de reducir a la condición de obediente fagot por más que ése sea el deseo reprimido del músico. Esto produce una cierta irritación cuando el músico piensa que no es justo sacrificar una idea por una voz, pero todos los compositores sabemos que en las obras de teatro estadísticamente tiene que ganar la voz y que el oficio consiste en existir para y en la obra. El fenómeno se asemeja al que producen los teclados que traen grabadas obras a modo de ejemplo, o a trabajar con un instrumento que está tocando otra persona. Hay algo que ya viene de fábrica.

Faltaría a la verdad si dijera que el orden de ítems es siempre el mismo, incluso si dijera que esos cuatro son los únicos. Las preocupaciones que suscita el tener que hacer música para algo que no es música son tantas como la cantidad de compositores y obras de teatro. Cada obra tiene sus limitaciones de producción, infraestructura, horarios y tiempos. Así como también la delimitación que propone la puesta. Allí se empieza a trabajar con los propios límites, que son el campo real o posible de trabajo, en donde juegan diferentes factores que refieren al límite desarrollado en el capítulo II.

experiencias específicas

El caso más extremo fue el monólogo de Molly Bloom.[1] Cristina Banegas me convocó para hacer la música. La primera vez que me leyó la obra sentada en una mesa, me sentí atrapada por su decir, su timbre y sus inflexiones. Intentaba imaginar cómo podría sumar o enriquecer esa letanía hipnótica y sugerente que salía de su voz. Me di cuenta de que escuchaba con los ojos cerrados, como cuando escucho música. Cuando terminó la lectura le dije que no podía componer música porque ya la tenía y que era cuestión de ordenar y sistematizar el fluir constante de matices que el monólogo proponía. Nos dedicamos a dividir en módulos a las frases otorgándoles a cada una diferentes dinámicas, texturas, alturas y ritmos. La utilización de un micrófono, acertada propuesta de Banegas que fue disimulado en

el atril, permitió agregar el murmullo y ampliar las posibilidades texturales. El trabajo consistió en componer sobre esa voz y el texto. Analizamos cada "oración", sin signos de puntuación (oración llamaban Banegas y Gamerro a lo que yo llamaba movimiento) y buscamos los subtemas que articulaban por temática o forma de escritura. En cada una marcamos con colores diferentes, temas, oraciones y formas. A su vez, fuimos definiendo intensidades, velocidades, timbres y registros... Con el mismo criterio con que se aborda un instrumento musical investigamos su voz y su decir.

Nunca había dirigido teatro y este fue un caso fronterizo. Me costaba diferenciar la búsqueda teatral de Banegas de la búsqueda musical mía. A veces interrumpía momentos teatrales muy ricos para resolver necesidades tímbricas y, generalmente, cuando no lo hacía me quedaba incompleta. Los ensayos consistieron en una lucha interna entre el momento de defender el deseo sonoro y la propuesta actoral.

La entrega y el talento de Banegas consistieron en creer y por consiguiente entregarse a otra forma de ver y escuchar dejando de lado su mente de directora y, un poco, la de actriz. Mi reto consistió en escuchar de otra manera aquello que me pedía a gritos ser domado sonoramente. Creo que fue una experiencia muy grata el haber puesto lo que creíamos con la invalorable ayuda de Francisca Ure, en la asistencia de dirección y mucho más. También fue muy grato abandonarlo o dejarlo por momentos a un lado para que la mirada de la otra dijera lo que tenía que decir. Sin caer en la solemnidad, diría que hubo inteligencia interdisciplinaria.

La obra se transformó en un concierto hablado, o en un discurso actuado, o en una actuación musical. Lo que es indudable es que había una mujer parada detrás de un atril leyendo una partitura construida sobre un monólogo.

> Casi siempre me parece una tarea imposible traducir la palabra escrita a la voz hablada. Cada nueva obra, cada partitura me llena de dilemas sobre la construcción del discurso del personaje, las acciones, las imágenes corporales, sonoras, que lo resignifiquen cada noche sobre el escenario. Las variables son casi infinitas, el campo de ensayo es una batalla en la que lo único cierto es el texto. Sé que toda la información para el traslado de la palabra escrita al espacio escénico está en el texto. Y que esa inscripción en el cuerpo es un pasaje peligroso. La construcción de sentido, la verosimilitud, los infinitos planos del discurso siempre me hacen sentir que esta vez será imposible. Y sí, Molly Bloom es imposible.
>
> Cristina Banegas, texto parcial del programa

el sonido húmedo

1500 metros sobre el nivel de Jack, de Federico León,[2] transcurre íntegramente en un baño. Las voces y el silencio tenían un lugar bastante parejo. Algo distante y monocorde proponía el modo de hablar de los personajes que impedía sumar al clima música melódica. Las voces estaban totalmente emparentadas con los silencios. El trabajo del silencio y la música es una constante en el trabajo de León. Esto último obliga a pensar muy detenidamente cómo debería ser el sonido de las obras.

En el caso de *1500...* su forma de trabajar fue bastante húmeda. Todo se impregnaba de humedad en ese baño de pocas dimensiones. Parecía que la cabeza de los actores también tenía agua...o vapor. La forma de razonar, enhebrar los diálogos y sumergirse en largos silencios, tenía el tiempo del vapor suspendido en el aire que no se sabe cuándo empieza ni cuándo se disemina. Cuando la escena se tornaba más violenta y requería tonos más altos, se sentía el corte con un cuchillo de ese clima espeso circundante, mecanismo que reafirmaba aun más el clima opresivo. Como un rayo de sol fugaz en un día nublado y frío.

El tema era cómo remarcar ambos momentos fundamentales para mantener la tensión que la obra proponía. Teniendo en cuenta el encierro que insinuaba el baño, ubiqué detrás de las paredes parlantes que reproducían sonidos de cañería. Muy suaves como para no invadir a las voces y lo suficientemente presentes como para escucharse en los silencios. Algo así como el murmullo de una heladera que uno se percata de su existencia cuando se interrumpe.

La humedad del baño me llevó a manipular el sonido de un televisor que se encontraba en escena. Grabé relatores de documentales de animales cuyo hábitat incluía al agua y procesé el sonido como si el locutor hablara dentro de ella. De esa manera la humedad se insinuaba en todos lados. El trabajo consistió en generar humedad musical. La humedad y el encierro me persiguieron en varias obras. De todas aprendí sus matices.

A diferencia de *1500...* en *El niño argentino*, de Mauricio Kartun,[3] a la humedad y al encierro se le sumaban toneladas de peso de hierros flotantes. La obra transcurría en la quinta bodega de un barco que viajaba desde Argentina a Europa. Al sonido constante, húmedo y estancado, había que agregarle el peso. La sensación de un techo opresivo se incrementaba insinuando una vida más liviana y activa por encima de esa bodega, es decir, necesitaba sonidos livianos y no muy nítidos que tuvieran otra naturaleza (el piano tocando, una trompeta o quejidos de partes de la estructura del barco).

La humedad y el peso debían tener la misma intensidad que la luz. Tenue, espesa, estancada, constante. En este caso, el corte lo provocaba la música en vivo ejecutada por los actores y por el impecable hombre orquesta, Gonzalo Domínguez (tema que se desarrolla en música en vivo). La diferencia entre el clima constante y la aparición imprevista de un sonido es que el constante casi no se debería percibir... como la heladera.

Lo que más me gusta de la música para teatro es construir esos sonidos constantes generando una masa indiferenciada construida con infinitos armónicos que cubren como una red invisible al espacio. Es fundamental el nivel de decibeles, si es muy intenso se devela el artificio, si es demasiado tenue, pierde lo perturbador de su cuerpo.

el sonido y su origen

Así como se construye una escenografía o un personaje, se puede construir un sonido cuya factura es desconocida para el público. El desconocimiento de su naturaleza aporta a que la ficción sea mayor.

Reconocer un instrumento es similar al reconocimiento de una melodía. Si bien es muy esquemático pensar de esta manera, sirve para inventar. A veces los pensamientos límites son nocivos para la conducta cotidiana pero no para el quehacer artístico. Es bueno no medir con la misma vara ambas conductas ya que una ciega y la otra estimula.

Si parto de la base de que a ese sonido lo reconocen, me obliga a pensar cuál sería el sonido de esa obra... aunque termine utilizando el saxo. Es posible que aunque lo utilice, busque otras formas de tocarlo, otras formas de generar sonido. Ahí está la aparición de un sonido que no remite linealmente a un instrumento.

El hallazgo del timbre es sumamente enriquecedor para una obra y para el que lo encuentra. Muchas músicas de teatro o cine quedan en la memoria por la singularidad tímbrica: Ry Cooder, en *Paris Texas* (Wim Wenders,1984); Nino Rota, en *El Padrino* (Francis Ford Coppola,1972).

el sonido y su origen uniforme

Insisto que cuando el origen del sonido no se puede determinar, aporta cierto clima ficcional que puede, en algunos casos, aparentar un origen familiar al

de la obra teatral. Como si su naturaleza hubiera surgido del propio escenario. Como un medio ambiente con sus propias características climáticas que permite, solo allí, crecer a esa extraña planta. Para que ello ocurra tiene que haber una legalización del mismo instalándolo en el tiempo. Así como una golondrina no hace al verano, un timbre fugaz no instala un microclima. Pero otro factor a tener en cuenta es la uniformidad en la elección tímbrica. El trabajar con una sola fuente, sea o no reconocible, genera una uniformidad paralela que aporta al criterio de obra en general.

En muchas ocasiones utilicé un solo instrumento (convencional o no) y me dediqué a buscarle todos los sonidos posibles. Un ejemplo del mismo fueron los diferentes tipos de carros construidos con piano de cola para la obra *La Malasangre* de Griselda Gambaro, dirigida por Laura Yusem. La obra transcurre durante el gobierno de Rosas. Los carros fueron un elemento y un sonido que tiene una carga especial en ese período de la historia ya que eran utilizados por la mazorca para trasladar prisioneros, condenados o simplemente las cabezas de los mismos. La idea de Yusem era utilizarlos, no solo en los momentos que los pedía la obra, sino, como separadores entre escena y escena. Si bien eran solo carros, me pareció interesante buscar diferentes diseños de los mismos con el mismo instrumento, pero con sutiles diferencias. La idea no era que se escucharan variaciones pianísticas sino carros de madera. Trabajé con todo el piano evitando hacer sonar sus cuerdas mediante las teclas, que es el sonido más característico del piano. Cada carro tuvo sus detalles diferenciables. Teniendo en cuenta el antes o el después de cada uno de ellos, el dramatismo variaba actuando como anticipación o como resabio de una situación anterior.

El sonido de un carro pesado sobre caminos irregulares con hierros oxidados y maderas secas, o húmedas. Ruedas que bailan sobre su propio eje, difíciles de trasladar. Carros cargados de cadáveres o de condenados que se mecen en su interior, esperando la muerte. Todas estas imágenes dispararon el sonido. El intento fue hacer sonar una mezcla de olores. El olor del miedo, de la humedad, de la sangre, de la madera, y de una historia. Así debía escucharse cada final de escena, más allá de un simple carro.

música en vivo

Cuando la música debe ser definitivamente melódica y perceptible en lo instrumental, es interesante generarla en lo posible, en vivo. Agrega materia a la escena. La música en vivo tiene una característica escenográfica y actoral. Es un cuerpo sonoro. La escena teatral y la música son dos discursos que conviven

disputando el primer lugar alternadamente, generando una trama y un devenir paralelo a la obra en sí.

En *El niño argentino* se sumó la participación de un músico, el talentoso y multiinstrumentista Gonzalo Domínguez. Apenas escondido, musicalizaba escenas provisto de un acordeón, percusión y serrucho. La mezcla de sonidos y música grabada con el instrumentista en vivo generaba dos planos de realidad. En ciertos momentos la música grabada pasaba a ser ficción o parte de la escenografía, porque había un músico que tocaba en escena. Pero para evitar que una desautorizara a la otra, las grabaciones no climáticas fueron grabadas con muy pocos recursos. Un piano y una sola nota de violín. Por lo tanto el músico/actor no tenía que competir y se generaba un diálogo.

> Veníamos trabajando con Carmen Baliero en busca de un código para la música. Saltábamos de la idea original: una banda militar deformando todo con su patética marcialidad, a zonas más íntimas, más cabareteras. La decisión, como todo por acá, la tomó la metáfora, finalmente. Gonzalo Domínguez venía con su acordeón y acompañaba los ensayos. Un día trajo su serrucho –instrumento de balneario si los hay– y un kazoo. Y todo se armó en nuestras cabezas de un segundo para el otro: el excéntrico musical, la atracción habitual de los varieté de principio de siglo, el hombre orquesta, con su jazz al hombro, haciendo melodía con lo más irreverente: una herramienta de trabajo frotada y una cornetita (despreciado por cualquier músico serio, el kazoo ni siquiera es instrumento sino su parodia oral); ¿habría instrumentos mejores para esta bufonada?
>
> Mauricio Kartun, Alternativa teatral 12/01/2013

Una de las experiencias más intensas que tuve con actores instrumentistas fue *El pecado que no se puede nombrar*, de Ricardo Bartís.[4] Toda la obra fue musicalizada en vivo por los actores. En ciertos momentos tocaban a un costado del escenario, en una especie de escenario paralelo, y en otros momentos tocaban en la escena. El uso de un espacio paralelo producía una interesante ampliación escénica. Al cambiar de espacio, los actores se transformaban en músicos. Músicos que no pretendían actuar como tales, ya que no estaban dentro de la escena. La música incidental y la música ficcional convivían y se turnaban en el transcurso de la obra. La responsabilidad de los actores de musicalizar su propia obra generaba un trabajo doble. Era muy interesante ver el cambio de gesto que adoptaban según el espacio que ocuparan. Al saber el público que la música surgía de ellos (ya que entraban con los instrumentos escuchados anteriormente), se legalizaba la tramoya. La visualizaba como en esos restaurantes en que la cocina y toda su actividad pueden ser vistas por los comensales. La forma de tocar era teatral. Ninguno dominaba académicamente el instrumento. Se escuchaban desafinaciones y dudas

en el toque, lo que le daba mayor convicción al engranaje entre actuación y música. El "error" musical se leía como lo que realmente era, un denodado esfuerzo conjunto e individual por hacer sonar la maquinaria. El clima de esfuerzo y trabajo en equipo que se sentía era similar al que planteaba la obra, basada en los libros *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt: siete hombres se reúnen para generar una revolución, financiada por el trabajo de prostíbulos en donde ellos ponen su cuerpo (como lo hacían al tocar un violín o un contrabajo). La música, más exactamente la de la escena final, era una marcha de gesta heroica que perdida en los titubeos técnico musicales (dos violines, cello, acordeón y percusión) de los actores, generaba una mezcla de profundo optimismo y de estrepitoso fracaso.

Fue muy valioso el aporte del cellista Claudio Peña que les dio a los actores clases y posiciones básicas para poder sacar sonido a las cuerdas. Esto sumado al talento que demostraron para captar el gesto que implicaba tocar un violín o un cello, hizo posible que la obra sonara.

La composición consistió en conocer el límite de notas, posiciones y velocidades que podrían llegar a manejar en instrumentos tan complejos. Con esas notas compuse la obra. Como dije en el capítulo II, el límite es lo que permite componer. Es cuestión de diferenciar cuándo se está trabajando con el límite y cuándo con una limitación.

la música en vivo *ma non troppo*

Un ejemplo muy valioso para ilustrar el planteo sobre la ficción y la música en el teatro, es el de la obra *Llegó la música* de Alberto Ajaka.[5] El argumento gira alrededor de una orquesta que espera el concierto de Shostakovich. La esperanza es conseguir una gira al exterior, ya que el concertino invitado es un violinista argentino radicado en Alemania y la orquesta espera muchos programadores. Toda la obra transcurre en una decadente sala de ensayos de un teatro municipal. Uno de los hallazgos de Ajaka para resolver el tema de la interpretación del concierto fue que no tocaran. Sin embargo, tocan. En los momentos de ensayo propiamente dicho los actores se ubican en sus lugares frente a sus atriles. Atentos al director, interpretan, solo con el gesto, la obra de Shostakovich.

A pesar de todo, se ensaya. Y aquí se hace presente uno de los mayores logros de la puesta. Cuando los músicos tocan sus instrumentos invisibles, no se oye la composición de Shostakovich, sino "todo el sonido basura que no es música: las hojas de las partituras volteándose, las respiraciones, los sonidos ambiente". Esa

> "música basura" sustituye a la otra, anulada, reprimida, invalidada. Encarna la figura de la sustitución y de la ausencia, de alto significado estético y político en el espectáculo. Parafraseando a Theodor W. Adorno, el sonido de lo nunca escuchado.
>
> Jorge Dubatti, Tiempo Argentino, 30/9/2012.

Adhiero a las palabras de Dubatti, pero creo que, además del sonido circundante, lo que se escucha es Shostakovich... o su silencio. No cualquier silencio, sino el de la obra musical. Las respiraciones responden a los ataques y entradas de los instrumentos. Los gestos a la forma de interpretación, a la concentración y a la atención al director. Cada uno de esos factores consigue hacer escuchar el concierto. El espectador no mira una orquesta que no toca, curiosamente escucha a una que si lo hace. Podríamos decir que la ausencia de música no produce silencio. La presencia del gesto produce un efecto de "sordera".

Si bien es el sonido de lo nunca escuchado, también es el gesto conocido el que lo hace sonar. Llevando al extremo el tema del gesto, se escucha la forma en el gesto como en Kurt Schwitters[6] la sonata.

Si Ajaka hubiera intentando tocar algo parecido a Shostakovich con los actores, seguramente el resultado habría sido más lejano al original. Es la ficción la que hace sonar a la obra. Los sonidos de las respiraciones y de las hojas cayendo enmarcan la ausencia, como bien dice Dubatti, "tan claramente", que la obra musical está presente. Algo así como un tamiz, una decantación de sonidos que deja sólo en el receptáculo lo que no está. Lo único que falta. Es como si en medio de una puesta de sol en la playa y en el romanticismo del paisaje, sobresaliera la ausencia del ser amado.

la técnica

La técnica es una aliada, cuando precede al deseo. La técnica no puede ser anterior al deseo porque el deseo es el que produce la necesidad de buscar una técnica para concretarlo. La necesidad y el deseo de trasladarse más lejos y más rápido conciben a la bicicleta. No es la técnica del pedal y el pedaleo el objetivo. Es el deseo de trasladarse.

Es muy factible que, en un terreno muy empinado, pedregoso o cubierto de pantanos, nadie conciba a la bicicleta. Pero sí se concebirá un tipo de barcaza para agua de poca profundidad. Más extraño sería que en dicho pantano existiera una academia de ciclismo y cientos de entrenadores.

El deseo está condicionado por el entorno. Se inventa una barcaza porque se conoce el pantano. Porque hay árboles y las ramas flotan. Porque los peces nadan. Se concibe un avión porque se observa a los pájaros y por ende a sus alas. También porque existe el cielo.

Hay muchos paisajes, muchos deseos y muchas técnicas. La técnica del canto tuvano o de la baguala son diferentes a la del canto lírico. La técnica del canto en el teatro va a depender de su enfoque.

canto y técnica

El estudiar canto suma a la formación del actor. Puede darle herramientas para ampliar su capacidad vocal, registro, timbre y dicción. En el caso de los cantantes ocurre algo similar. El estudiar teatro los puede ayudar a tener más conciencia de lo que significa el estar en un escenario, darles mayor soltura, noción del cuerpo en el espacio, etcétera. Pero no es lo mismo estudiar una disciplina para dedicarse a ella que hacerlo para sumar herramientas a otra. En el teatro, cierta técnica vocal puede llevar la obra a otro terreno. Es decir que puede insertar en la obra una técnica que corresponde a otro pantano. Es como si en medio de una obra, un personaje diera un triple salto mortal desde una ventana sin nunca haber explicado que trabajó en un circo muchos años. O, peor aún, sin haberlo hecho. Ciertas habilidades o dominios técnicos disparan otras realidades que desvían del pacto ficcional planteado.

El teatro no se resuelve simplemente con mayor soltura ni con mayor noción del cuerpo. Tampoco el canto por la capacidad vocal, registro, timbre o dicción. Si fuera así, Goyeneche debería haber estudiado canto. Sin embargo, es más efectivo que los cantantes estudien a Goyeneche.

las canciones en el teatro

La canción y la memoria

La memoria recuerda a veces aquella parte más pegadiza pero no puede reproducir la canción entera. Hay canciones que parecerían estar compuestas para poder llegar a esa parte que todos recordamos. Muchas veces es el estribillo. Más allá del valor estético de cada una, varias producen la necesidad de esperarlo para desgañitarse en una sola voz, dejando que los más memoriosos canten las estrofas anteriores para que los demás se sumen con entusiasmo a la parte esperada y

conocida. Tal es el caso, a mi juicio, de *Canción con todos, Como dos extraños, Sur, Agua podrida, Apesar de Você, Corazón partido* o el *Himno Nacional Argentino*. La emoción de su llegada la provoca el hecho de que no toda la canción se reduce a esa parte o estribillo. No podríamos estallar en "¡Sean eternos los laureles!" si no nos mantuvieran con la rienda corta durante un buen rato antes con estrofas a veces menos fluidas.

Tal vez, la tensión que provoca la no apropiación de la primera parte es lo que hace tan deseable y propia a la segunda. Las estrofas y estribillos pegadizos tienen, en general, algo de síntesis de la temática planteada en el tema. Tienden a ser resolutivas o catárticas. Son el hallazgo más efectivo para decir aquello que se desarrolló antes. Sin la exposición anterior, no tendrían el efecto emocional que tienen. Es similar a la alegría que nos da llegar a la mejor playa en un lugar paradisíaco de por sí.

La composición de un estribillo de canción para una obra debería tratar de imaginar tanto desde la melodía como desde la letra aquello que está implícito, pero nunca será compuesto. Componer el retazo de una canción que nunca existió.

Las palabras atacadas de cierta manera y ubicadas siempre en el mismo lugar de la melodía o de un módulo rítmico se fijan de manera simple. También un intervalo puede ser asimilado a la memoria por tener ciertas características determinadas. Al otorgarle una palabra que coincida con su acentuación, ambas se transforman en una estructura indivisible, fácilmente recordable. ¿Quién puede olvidar que a *Sur, paredón y después* o a *Zamba de mi esperanza* les corresponden sus rítmicas y melodías?

El tema es que, a pesar de todo, se escuche una canción. El no sacrificar la acentuación de la palabra por una melodía y viceversa. No escuchar la musicalización de un texto ni la textualización de una melodía, sólo una canción.

La canción oportuna

Para componer canciones que serán interpretadas (o escuchadas) por actores, es útil diferenciar el objetivo y la función que cumplen. Hay canciones que son parte de las acciones del personaje. *X* decidió cantar como podría haber recitado o tomado un vaso de agua. El motivo por el que canta está legalizado en la construcción del personaje. El clima que suma a la escena dicha acción no se remite al clima generado por la música en sí, sino al cambio de actitud de *X*, que también habría dado un vuelco a la escena si hubiera irrumpido en llanto. No es el actor el que llora ni el que canta, es *X*. Las consecuencias de esa inclusión no son directas. La canción no fue compuesta (eso debería parecer) para él, ni para los otros. Apareció por la radio o *X* la recordó. Su aparición tiñe

a la escena de un clima diferente por una decisión hipotéticamente arbitraria y espontánea. Ahí la canción tiene una historia anterior a ser compuesta que se debe tener en cuenta. Se compone una canción para la escena, cuya característica, entre otras, es hacer pensar que no fue compuesta para dicho fin. Esto implica producir canciones que no refieran directamente al tema predominante.

Encontrar "climas tangenciales" que coinciden y aportan al momento. Como una puesta de sol que enmarca un clima romántico, sin que el objetivo de la rotación terrestre sea producir ese estado. Son los "azares" del mundo ficcional.

La canción cómplice

Hay canciones que les gustan a algunos, otras que les gustan a muchos y otras no necesariamente gustan, pero generan un lugar de pertenencia. Tal es el caso de los cantos de cancha, manifestaciones, ejército, comunidades culturales, religiosas, escuelas, clubes, etcétera. Lo que los une en su adhesión no es necesariamente el aprobar cómo está compuesta. Generalmente, su origen y el porque fueron hechas, son motivos para apropiarse de ellas. Es muy usual que dichas canciones hayan sido compuestas y variadas a lo largo del tiempo. También es usual que se ignore el nombre del compositor, si es que existe. La letra puede ser simple o hermética, pero tiene que tener la canción en su conjunto la fluidez suficiente para ser adscripta.

Tal es el caso de *El adolescente*, de Federico León,[7] donde se incluye el canto, otorgándole a los personajes cierta afición por este. El canto es uno de los tantos códigos de identificación y de comunicación de un grupo de jóvenes, como podría serlo en un viaje de egresados o en un fogón con viejos amigos. En este caso, la canción irrumpe. No es el tema inmediato el que la convoca, sino la acumulación de experiencias que han tenido juntos.

Las canciones debían ser recordadas, por lo tanto, me pareció necesario que fueran lo suficientemente fluidas como para poder ser cantadas relajadamente por el grupo, e incompletas para generar una sensación de complicidad en el recuerdo. Compuse retazos de melodías que podían ser completadas en la memoria. A partir de esa premisa se construyeron las partes ya empezadas tanto en la letra como en la melodía.

Que el texto hiciera referencia a alguien sin nombre, generaba la sensación de que el desconocido había sido nombrado al principio de una letra inexistente: "Se siente solo, se siente abandonado. Es que la gloria se vive en soledad". No hay ninguna referencia que aclare de quién se habla, por qué se siente solo ni quién es.

Solamente los que cantan con la gravedad y convicción del caso "saben" a quién se refieren. Transmiten su adhesión a ese personaje del cual sólo sabemos a través de ellos...Como en un espejo roto donde vemos una historia fragmentada que reconstruimos con la imaginación.

Dentro de la ficción hay que inventar un origen que no está en la obra. A veces, ni siquiera está explicado para comprender la naturaleza del sonido. En este caso, es claro el ejemplo de tratamiento de la ficción que está abordado en el capítulo VI.

La canción impuesta

Las canciones de las comedias musicales confirman el código de dicha disciplina. Estadísticamente tienen un estilo reconocible. Tanto la melodía como la letra tienen algo que las hace diferentes al resto. Más allá de su calidad compositiva, están compuestas para otra cosa que no es música neta. Al escucharlas sin ver la puesta percibo una voluntad de expansión diferente a la reconcentración compositiva. No termino de entender si el que canta está actuando o el que actúa está cantando. Comprendo que es un tema muy personal, pero no dejo de creer que puede ser útil para pensar la música para teatro.

El personaje canta y la irrupción del canto toma por sorpresa al espectador, interrumpiendo un diálogo y dejando a su interlocutor en silencio, esperando que termine la canción. Creo que una de las cosas más difíciles de la actuación debe ser poder mantener el estado esperando que el otro personaje termine de cantar.

A veces, cuando el nivel actoral es muy bueno y el código pasa de teatro a música, surge cierta incomodidad. Es necesario reubicarse en la butaca para aceptar el cambio. Lo mismo pasa en el caso inverso: estar escuchando una melodía cantada y, de golpe, escuchar a la misma voz hacer un comentario. Es muy complejo cantar actuando. No es lo mismo que interpretar una canción. Hay músicos más histriónicos que otros, pero están interpretando la canción.

Estadísticamente, en las comedias musicales el cantante no intenta disimular su entrenamiento vocal en pos de la construcción del personaje. Por el contrario, el dominio del canto es un factor del código de la misma. Es decir, la comedia musical está construida sobre una técnica que, en varias ocasiones, se vuelve protagónica.

Con respecto al estado físico, se percibe la energía de un cuerpo trabajado y en estado de alerta. Sabe que en cualquier momento tiene que pegar un salto a la mesa sin trastabillar y entonar una canción sin haber perdido el aire después del salto. El cuerpo tiene la tensión y seguridad muscular de saber que va a poder

hacerlo. No es el personaje el que elongó lo suficiente para no tener un desgarro después del salto ni es el que vocalizó antes para llegar cómodamente a la nota. Sin embargo, la preparación física está presente en el estado de ese cuerpo que narra dos cuerpos diferentes.

Lo complejo es esa alternancia de estados que tienen que darse lugar. Pasar de una campesina tímida e incrédula a una segura bailarina de voz potente. El tema será decidir quién predomina o cómo conviven. Pero en todos los casos, la ficción y la realidad, o los dos planos de ficción, se tocan de manera muy compleja.

En el caso de la ópera, el teatro sabe que se supedita a la música. En la comedia musical, si no está muy bien resuelta, la técnica ocupa el lugar vacío de cualquiera de ellas... o de ambas. Es como haber llegado a esa puesta de sol y no poder dejar de pensar en la rotación terrestre a pesar de querer ser besado.

En *Marat Sade*, de Villanueva Cose,[8] las canciones no eran recordadas, sino que interrumpían la escena a modo de comedia musical. Por lo tanto, exigirían un tratamiento menos teatral... A diferencia de esta, el teatro sostenía a la música y la música mantenía las reglas de ese pacto ficcional.

Como en la comedia, los personajes tenían que cantar entre textos y diálogos. Pero al haber un teatro dentro de otro, ya que los enfermos de hospicio representaban una obra, el que cantaran era justificado por más de un argumento. Sin embargo, tuve la necesidad de alivianar la aparición de mucho dominio técnico en el canto, para evitar un corrimiento de lo planteado en la ficción (omitiendo el hecho de cantar a cada rato). Es decir, intenté trabajar sólo la voz de los actores con sus hallazgos y con sus limitaciones.

La técnica vocal, en el sentido rigurosamente musical, de la palabra, no fue trabajada. Tampoco el timbre o el modo de cantar. La forma del canto debía salir de la actuación para que los actores respondieran musicalmente al personaje y no a una dirección externa.

La decisión de que las canciones fueran interpretadas *a capella*, tuvo que ver con pretender dejar a los actores a la intemperie. Pensé que la contención de un instrumento reducía la sensación de abandono que implicaba estar encerrados en un hospicio.

> En la versión de *Marat-Sade* de Peter Brook hay miles de instrumentos, y una banda atrás y, sin embargo, esta puesta de Villanueva Cosse no tiene música. Los internados en el psiquiátrico cantan *a capella*. O sea: en la sala más grande del San Martín un grupo de actores que no son cantantes cantan a capella. Imaginate: cualquiera podría decir que está todo al revés. Y al principio me propusieron que hubiera una banda atrás, que cantaran con micrófono, pero a mí me parecía que

el hecho de abandonar a esas voces solas, voces que ni siquiera saben cantar demasiado bien, volvía más grande al espacio y los dejaba más chicos a ellos.

Entrevista en revista Ñ, 29/8/9.

Para varias escenas, Villanueva me iba entregando letras de su autoría, que en general eran bastante extensas, por lo cual debía equilibrar la complejidad melódica con ciertas estructuras que relacionaran y ayudaran a la memorización de la música y de la letra pero que no se develara la necesidad de simplificación. Me pareció que el exigirle a un grupo de locos encerrados cantar canciones extensas y complejas fomentaba cierto clima de locura y de trabajo forzado. No se los veía cantar cómodos, como si estuvieran representando una comedia musical, más bien se vislumbraba el esfuerzo de exprimir la memoria, para cantar… ¿por obligación?

La canción invasiva

Una banda de rock ensaya en un barrio de casas bajas. Su música invade la casa lindante de la que la separa una medianera tan baja que los músicos pueden asomarse para mirar las escenas de peleas de sus vecinos. Una canción que suena fuera de la escena aparece por casualidad, invade la escena y sobresalta a los actores. Aparentemente no tiene por qué existir, pero se transforma en una realidad que los personajes lamentan y hacen, en varias ocasiones, alusión a ella. Esa es una de las características de la puesta de *El gran deschave*, de Lucian Suardi,[9] a la cual fui convocada para componer la música. El argumento transcurre en la casa anteriormente mencionada, en la que viven una pareja y la abuela del hombre. La crisis se desata cuando el televisor, recientemente adquirido, se rompe. Las discusiones son frecuentemente interrumpidas por el sonido de la banda de los jóvenes vecinos. La función de la música como interrupción fue transformada en una especie de reivindicación musical de una generación. Partiendo de la base de que los jóvenes pertenecen a una generación posteriormente perseguida y diezmada, intenté que su irrupción fuera más allá de una mera invasión sonora. Su existencia debía mantener una postura estética e ideológica como respuesta a una elección de vida frustrada, hipócrita y reprimida. La calidad de la música debía, en lo posible, mantener una dignidad de la cual los personajes centrales carecían. Su interrupción debía, en connivencia con el director, incidir con su impronta en las reacciones de los mismos a tal punto que el personaje llegaba a tararear, sin ser aparentemente consciente, la melodía de los vecinos. En el transcurrir de la obra, la música adquiría mayor protagonismo, culminando con la destrucción de la medianera y la irrupción física de los músicos en escena. No en vano, la música queda como corolario de la obra. Los protagonistas quedan inmóviles frente al televisor mientras los músicos

cantan la canción entera (durante la obra suenan fragmentos a modo de rompecabezas) transformando la casa en un escenario propicio para su concierto. El carácter invasivo de la canción va más allá de su aparición física y sonora. La música invade el orden establecido y destruye físicamente aquella fortaleza aparente en que se transforma la casa donde nadie cuestiona el por qué, el cómo se llega a vivir de tal o cual manera. La obra describe una forma de vida que no permite entrar aires nuevos. El pasado no se reflexiona y el futuro es temido.

La oposición geométrica del contrapunto se manifiesta en la paulatina desintegración de la pareja a lo largo de la obra y la reconstrucción paulatina de los fragmentos musicales, que culmina con la canción íntegra.

Para que la música cumpliera el efecto y el papel que me había propuesto, era necesario que la canción se desprendiera de su carácter teatral; es decir, que el espectador reparara en ella por sus cualidades musicales. No debía sonar como una parodia de lo que podría ser una canción, sino serlo. De esa manera la reivindicación de una estética musical y generacional se cumplía. Un elemento que pesaba en la composición, era la diferencia entre una vida pasiva, esperando mamar del televisor el sentido que justificara los días en contraposición con un grupo de jóvenes intentando hacer lo suyo. Imposible tomar a la ligera esa diferencia. Tal vez, por una preferencia personal o por una justificación más sólida, algo me pedía tomar con seriedad a los que estaban del otro lado de la medianera.

La canción congelada

Hay canciones que insinúan un tiempo congelado. Son canciones que remiten a un pasado. El entonarlas trae consigo ese tiempo en que ellas eran parte de un presente. Evocan escenas y relaciones que se han ido. Canciones de cuna que cantaba una madre, una abuela, canciones de guerra, de modas pasadas, de escuela, etcétera... Son canciones evocativas que no se pueden *aggiornar* por el peso y la historia que llevan consigo. Siempre retrotraen a otra época. Son canciones que algunos saben y que, cuando las entonan, se escucha una parte de su historia, de la cual el tercero queda afuera. Es como mirar una documental del cual no se es partícipe. Un pasado une a quienes las cantan.

Para componer en teatro una canción con tales características hay que inventar ese pasado. Generar una historia y un personaje al cual nombrar que sea reconocido por los que cantan y que no se relacione con el presente ficcional.

Para que quede congelado en el tiempo necesita de ciertas características melódicas e incluso literarias que se remitan a otro código. Es necesario que el espectador sienta que le falta un dato. Que algo de lo que escucha no solo le resulte

desconocido, sino que también perciba que está compuesto y dedicado a un otro cuya historia supone a medias.

Así fue concebida la música de la obra *El perpetuo socorro*, de Sergio Boris.[10] Diez colegialas sobrevivientes del colegio católico y un ex profesor de teología enamorado de una de ellas intentan recuperar la iniciativa bélica en una guerra que mantienen contra el colegio Las Adoratrices desde hace ya siete años. Las colegialas estaban encerradas por propia voluntad desde hacía años en el colegio.

La excelente escenografía y el vestuario de Gabriela Fernández y la iluminación de Florencia Bengolea tenían un color cetrino y apagado. Un clima de encierro y humedad otra vez. Parecía que el mundo transcurría por fuera de esos muros. No había información de las últimas novedades ni de las modas. No había contacto con el exterior. El encierro pedía anacronismo musical.

La adhesión a los temas que cantaban tenía que ver con una fijación al pasado, con una prescindencia del transcurrir del tiempo. Las canciones necesitaban ese color y esa impronta religiosa didáctica. En otros casos, necesitaban estimular infantilmente a la resistencia y a la lucha.

Había que recurrir a aquella historia que no está explícita en la obra. Como lo comentaba en el capítulo VI, la ficción tiene muchas veces una historia anterior que explica su origen. El imaginar que las colegialas de Sergio Boris estuvieron encerradas por tantos años, lleva a deducir el tipo de memoria que ellas construyeron. Sus conductas a veces maduras y combativas y las peleas infantiles generan dos tipos de emociones y canciones diferentes. Algunas canciones estimulaban a la lucha y otras les permitían descansar en sus facetas tiernas y necesitadas de la contención de un mayor. Los lugares de quiebre emocional presumen que alguna vez una autoridad madura las guió por los parámetros del bien y del mal. Su vehemente capacidad de auto organizarse también supone un ejemplo anterior de autoritarismo y, a la vez, un abandono afectivo muy grande.

Todo esto lleva a componer canciones para todas esas instancias emocionales. No basta con pensar que el personaje está triste o contento, es más efectivo reconstruir el cómo arriba a ese estado emocional.

Las canciones idiomáticas

Lo extranjero de un idioma extranjero y su efectividad en el teatro es relativo, como todo en él. La impronta ficcional es más efectiva que la realidad idiomática. Puede que haya un actor que hable perfectamente francés, pero puede haber otro que no lo sepa y lo hable mejor. En el teatro, el gesto es más efectivo que el dominio convencional de una técnica externa a él. El punto es saber qué se

quiere. Si la intención es que el público escuche hablar correctamente francés o que el público escuche el francés de la actuación. Cuando la obra está pensada para público de lengua castellana, se supone que hay una porción grande de los espectadores que no dominan el francés; por ende, la intención no es que se entienda el texto, sino que se entienda que el texto es en francés o que el personaje domina ese idioma. Volviendo sobre *E'cro*, mencionado en el capítulo VI refiriéndose al conejo de *Alicia en el país de las maravillas*: "El conejo no simula, habla". Tomando esa frase y aplicándola a la actuación, otro campo perteneciente a la ficción, el actor no simula hablar, sino que habla otro idioma desde el momento en que la ficción es la que impera.

Para escribir canciones en otro idioma hay que tener en cuenta qué tipo de música es la más convincente para ese idioma. Si evitamos la globalización musical imperante, cada idioma tiene una cultura atrás que la caracteriza. Con ella trae ritmos, cadencias y escalas que también existen en su decir coloquial. Con esa premisa, la melodía tiene que contener ciertas características para que puedan en ella acomodarse esos acentos, cadencias y fonemas que harán referencia al idioma buscado. Depende mucho del oído del músico y del actor hacer convincente una canción en otro idioma.

Si se utiliza un idioma real es importante buscar palabras y frases fácilmente cantables como cuando se aprende un idioma o se enseña a hablar mediante canciones infantiles a un niño. De esa manera, el actor no se encuentra con más obstáculos de los necesarios y la canción fluye como las buenas canciones populares.

Un ejemplo es el trabajo que realicé en *Tres hermanas*, dirigida por Luciano Suardi.[11] Las canciones eran en ruso. Todos cantaban alrededor de una mesa canciones que incluso los que no interpretaban, conocían. Aquí, la complicidad se produjo por ser canciones sumamente cantábiles, populares, simples y alegres, que, al ser en otro idioma, solamente podía saberlas gente que teóricamente habitaba el mismo lugar en el mismo momento. El escuchar cantar ruso sin esfuerzo a varias personas juntas genera cierta comunión o signo de pertenencia; también en este caso, por sus características, algo atemporal.

Siempre temí, como en el caso de *Tres hermanas* y *Líquido táctil*, de Daniel Veronese,[12] que apareciera algún hablante de ruso entre el público. Para escribir las letras tomé frases de un libro de ruso para turistas. Los temas de las frases seleccionadas distaban mucho del clima que generaba la canción. Sin embargo, por respeto a los actores y por puro placer, seleccioné aquellas que tenían temáticas cercanas al teatro: la obra, sindicatos de actores, venta de entradas, críticas a una soprano ligera, venta de binoculares en la entrada, huelga sorpresiva de técnicos, etcétera. Varios de los temas eran un tanto extravagantes y nunca comprendí en qué situación podía un turista ocasional llegar a usarlas. Sin embargo, estaban allí

y me fueron de mucha utilidad. Todos estos temas eran cantados con profundo entusiasmo y, en algunos casos, con melancolía y romanticismo... Sólo la ignorancia idiomática y la convicción de los actores de que todo es verdad hasta que no se pruebe lo contrario, hicieron posible la creación de esas canciones.

Ejercicios:

1. Invente estribillos de supuestas canciones. Piense qué es lo que sintetiza dicho estribillo, del contenido total del supuesto tema. Es necesario imaginar no sólo el contenido de la letra, sino también imaginar melódicamente de dónde viene ese estribillo.

2. Piense cuál es el tema central de una escena. Imagine de modo tangencial cómo podría hablar de lo mismo una canción sin hacerlo. Busque conflictos similares, lugares, nombres. Escriba una letra e intente musicalizarla.

3. Invente arengas sobre nada específico. Letra y música.

4. Invente una historia y componga una letra sin narrarla. Imagine la letra como un resultado de esa historia, no como un documento sobre ella. Hay muchas canciones, incluso el popular Aserrín Aserrán, que todos cantamos y prácticamente nadie se pregunta su origen; sin embargo, todo su contenido expresa y confirma que hay un origen, un lugar y un oficio concreto al que se refiere.

Nota: El propósito de estos ejercicios no es concretar y utilizar necesariamente las canciones en la escena; tampoco pretender llegar a utilizar el material. Simplemente creo que el ejercitar la imaginación con prácticas de esta índole pueden aceitar el oficio y el imaginario. Meter las manos en la masa,y experimentar en carne propia los cambios, problemáticas y sutilezas que implica el componer canciones. Ayuda y facilita el posterior trabajo del músico.

NOTAS:

1 *Molly Bloom* (2012), dirigida por Carmen Baliero. Intérprete: Cristina Banegas / Traductoras: Cristina Banegas y Laura Fryd / Adaptación: Cristina Banegas, Laura Fryd y Ana Alvarado / Dirección de arte: Juan José Cambre / Diseño de iluminación: Matías Sendón / Sonido: Facundo Gómez / Realización escenográfica: Sol Soto / Vestuario: Marta Klopman / Asistencia de dirección: Francisca Ure / Música original y dirección: Carmen Baliero.

2 *El niño argentino* (2006), de Mauricio Kartun / Intérpretes: Mike Amigorena, Osqui Guzmán y María Inés Sancerni. / Músico en escena: Gonzalo Domínguez / Coreografía: Luis Biasotto y

Luciana Acuña / Vestuario: Gabriela A. Fernández / Compositora, entrenadora vocal y directora musical: Carmen Baliero / Escenografía e iluminación: Héctor Calmet.

3 *1500 metros sobre el nivel de Jack* (1998), de Federico León / Intérpretes: Carla Crespo, Diego Ferrando, Ignacio Rogers, Beatriz Thibaudin y Luis Ziembroski / Escenografía: Ariel Vaccaro / Iluminación: Alejandro Le Roux / Musicalización: Carmen Baliero / Operación de luces: Gianni Scopa / Fotografía: Guillermo Arengo / Asistencia de dirección: Marianela Portillo.

4 *El pecado que no se puede nombrar* (1998), de Ricardo Bartís, sobre textos de Roberto Arlt./ Dramaturgia: Ricardo Bartís / Intérpretes: Alejandro Catalán, Gabriel Feldman, Sergio Boris, Luis Herrera, Fernando Llosa, Luis Machín, Alfredo Ramos / Vestuario: Gabriela A. Fernández / Escenografía: Roberto Laino / Iluminación: Jorge Patorino/ Música original: Carmen Baliero.

5 *Llegó la música* (2012), de Alberto Ajaka / Intérpretes: Gabriela Saidón, Leonel Elizondo, María Villar, Karina Frau, Luciano Kaczer, Julia Martinez Rubio, Gabriel Zayat, Sol Fernández López, Andrés Rossi, Gabriel Kogan, Mariano Sayavedra / Escenografía y vestuario: Rodrigo González Garillo / Iluminación: Adrián Grimozzi / Concepto musical: Alberto Ajaka – Martín Laurnagaray / Partitura de ejecución: Martín Laurnagaray / Asesoramiento musical: Carmen Baliero / Sonido grabado: José Ajaka / Fotografía: Gaspar Kunis /Asistencia de dirección: Georgina Hirsch.

6 Kurt Schwitters (Hannover, Alemania, 1887 - Ambleside, Reino Unido, 1948). Pintor, diseñador gráfico y compositor alemán. Hago referncia a la Ursonate por ser esta obra un ejemplo contundente del uso de los fonemas, ataques, timbres de la voz para generar una forma poética y un discurso sonoro. su audición acerca a la comprensión de la narración poética, por fuera de la aparente información ¨literal¨ del lenguaje utilizado constantemente en teatro y canciones.

7 *El adolescente* (2003), de Federico León. Intérpretes: Germán de Silva / Miguel Ángel Olivera / Ignacio Rogers / Julián Tello / Emanuel Torres / Vestuario: Gabriela A Fernández / Escenografía y objetos:Ariel Vaccaro / Iluminación: Alejandro Le Roux / Musicalización: Carmen Baliero / Fotografía: Guillermo Arengo, Myriam Devrient, Soledad Ianni / Diseño gráfico: Agustín Calviño / Entrenamiento corporal: Mayra Bonard / Asistencia Escenográfica: Ignacio Amespil / Asistencia de dirección: Marianela Portillo, Tatiana Sapir.

8 *Marat Sade* (2009), de Peter Weiss / Adaptación: Villanueva Cosse / Traducción: Nicolás Costa / Dirección musical y música orirginal: Carmen Baliero / Intérpretes: Lorenzo Quinteros, Luis Longhi, Edward Nutkiewicz, Malena Solda, Santiago Rios, Ivan Moschner, Agustín Rittano, Pablo Navarro, Verónica Cosse, Luis Herrera, Julián Pucheta, Sol Fernández López, Gabriela González López, Iride Mockert, Carla Pantanali Sandrini, Javier Medina Pérez, Pablo Rinaldi, Marcelo Fiorentino, Irene Goldszer, Montenegro,Gabriel Maresca, Paula Ransenberg, Lucía Rosso, FélixTornquist, Pablo Vascello, Gastón Courtade, David Di Napoli, Daniela Catz.

9 *El gran deschave* (2014), de Sergio de Cecco / Intérpretes: Muriel Santa Ana, Guillermo Arengo, Graciela Pal, Marcelo Buccosi, Ivan Moschner / Músicos: Juan Faisal, Miguel Alché y Martín Miguel López Grande / Música original: Carmen Baliero / Iluminación: Matías Sendón / Vestuario: Gabriela Aurora Fernández / Escenografía: Graciela Galán / Asistencia de dirección: Ana Calvo.

10 *El perpetuo socorro* (2008), de Sergio Boris / Intérpretes: Melisa Aimar, Lorena Azconovieta, Ludmila Baigorria, Federico Barroso Lelouche, Eugenia Carraro, Brenda Costa, Carolina Domínguez Yates, Mariela Finkelstein, Gisela Meligeni, Fiorella Pedrazzini, María Zubir / Vestuario: Gabriela Aurora Fernadez / Iluminación: Florencia Bengolea / Música: Carmen Baliero / Fotografía: Michel Marcu / Colaboración autoral y asistencia de dirección: Adrián Sliver.

11 *Tres hermanas* (2008), de Luciano Suardi / Autor:A.Chejov / Intérpretes: Stella Galazzi, Malena Solda, Carolina Fal, Muriel Santa Ana, Nya Quesada, Daniel Fanego, Alberto Segado, Osvaldo Bonet, Guillermo Arengo / Escenografía: Oria Puppo / Iluminación: Jorge Pastorino / Vestuario: Magda Banach / Música original: Carmen Baliero.

12 *Líquido táctil* (1997), de Daniel Veronese / Intérpretes: Grupo de teatro doméstico (Beatriz Catani, Federico León, Alfredo Martín) / Dirección: Daniel Veronese / Música original: Carmen Baliero / Cantante e instrumentista: Federico Zypce.

capítulo x

experiencias propias fuera del teatro

Creo que una de las diferencias más notorias de mi composición por fuera del teatro es que, en su mayoría, no ha sido a pedido. Fueron el deseo puro y la necesidad personal los que me llevaron a emprender los trabajos. En este tipo de trabajo, el tiempo no es un límite externo y las decisiones se toman en absoluta soledad o, mejor dicho, en privado. Nadie espera resultados y nadie expresa sus deseos o expectativas sobre el mismo. El compositor determina los tiempos que van a depender de tantos factores como problemas y virtudes tenga el que se lance al vacío. El vacío lo delimita no solo la página en blanco, característica de todo comienzo de proceso creativo, sino también el saber que nadie está esperando nada. Nadie ha puesto dinero y no hay un teatro reservando fechas para su estreno. El vacío también lo produce el saber que, si por la razón que fuera, se decide suspender el trabajo, nadie lo va a seguir y más aún, nadie sabrá siquiera que estaba por existir. El hecho ya mencionado de que en el teatro generalmente se trabaja en equipo y que la composición musical generalmente se produce en soledad, aporta a ese sentimiento de intemperie. No hay testigos ni cómplices para que lo lamenten y tampoco para que lo estimulen. No hay personas que hayan invertido días y noches en ensayos ni personas que lo recuerden como una posibilidad de existencia. Para componer de esa manera hay que inventarse una razón. Ese es el primer trazo en la página vacía, el motivo más personal e inexplicable por el cual se decide empezar ese proyecto y no otro.

Al emprender la composición absolutamente independiente me impongo motivos y presiones externas, tal vez para paliar ese vacío antes mencionado y para sentir, de alguna manera, que alguien lo está esperando. Dejando de lado estos motivos más existenciales, la intención de este capítulo es acercar límites y cercanías entre cada una de las disciplinas a aquellos que trabajan con música en el teatro. De la misma manera que el teatro me enseñó tanto de formas tangenciales o directas, supongo que las formas personales de arribar a la composición pueden resultar útiles para quienes trabajan en él.

Remarco el carácter personal de pensar la música porque, como ya fue mencionado en el capítulo 1, hay muchas maneras de abordarla y es solo la manera en que yo la abordo a la que me puedo referir sin incurrir en simplificaciones o generalizaciones.

Con los años confirmé que no hay fórmulas infalibles en el proceso creativo, por lo cual es delicada y compleja la decisión de "enseñar" algo de la materia. Creo

que la idea y su concreción tienen muchos factores que se resuelven a partir de la prueba y el error y en eso coincide mi forma de trabajo compositivo con ciertos mecanismos teatrales. La prueba y el error van mutando o evolucionando en la acumulación de trabajo en el tiempo.

La idea de tratar de explicar o describir ciertas características de algunas de las obras musicales es para mostrar cómo el imaginario lindante al teatral estuvo en muchas de ellas. Al pensarlas para el libro descubrí una cantidad de factores que no tenía en cuenta, ya que la forma de abordar la composición contiene muchos mecanismos o patrones comunes inconscientes.

Observé cómo aparece el elemento de ficción y la decisión de una puesta en escena de las composiciones como parte de las obras. La diferencia fundamental entre estas obras y las composiciones para teatro, es que en estas últimas la composición está supeditada al teatro y, en las primeras, la teatralidad está supeditada a la música. Nunca hubiera descartado una idea musical por interferir o por no estar acorde a una puesta. Siempre fue la música la que primó. La incursión en lo escénico surgía de la idea musical. También observé que, en algunos casos la "puesta escénica" fue innecesaria, ya que la música se sostenía por sí misma. Todavía me pregunto el motivo por el qué insistí en mantener la puesta. Ese fenómeno siempre va en detrimento de la obra porque, como dice Vicente Huidobro, "el adjetivo, cuando no da vida, mata". Sin embargo, insisto en que muchas veces las disciplinas se mezclaron tímidamente. En algunos casos, primó la puesta por sobre la música por razones que desconozco sin que esa fuera mi intención... está en el lector decidir si así sucedió o simplemente tomar lo que le sirva de ambas experiencias.

la escenificación de la música

Hace muchos años grabé un cassette que se llamaba *Varieté*.1 Su título surgió de un espectáculo que hacía con el mismo nombre. El nombre ya insinúa una cantidad de música determinada en función de una escena. Entre los temas que contenía había uno llamado *Puede ser, puede ser...* que comenzaba con un discurso político en alemán explicando los problemas del diseño en el bombardeo consumista, la simplificación y el deterioro de las líneas de objetos de uso cotidiano, advirtiendo el empobrecimiento espiritual y cultural que esto llevaría a la población y el riesgo de que todo se transformara en un "gran *shopping center*"... Paralelamente, una masa enardecida rugía detrás del orador (el actor Gabriel Correa). De los mismos gritos surgía una banda tocando y cantado el tema en castellano. El resultado era un ligero clima alemán de entre guerras. Este trabajo es

muy anterior a dedicarme a componer para teatro; sin embargo, la impronta teatral ya aparecía en algo pensado para ser escuchado e imaginado, emparentado muy someramente a lo que ocurriría en un radioteatro. El oyente escuchaba el entorno y el origen ficticio del tema. Escuchaba el espacio amplio, como si estuviera en una plaza central de una ciudad grande. Percibía a la multitud gritando, generando una masa humana musical. La intención era que se escuchara un estado emocional más allá de la lectura musical. La ficción estimulaba conscientemente en cada uno de los oyentes imágenes diferentes en el transcurso de la misma. Si bien en varias ocasiones escuché decir a algunas personas que la música les dispara imágenes, en este caso la imagen disparada era prácticamente unívoca. Por lo tanto, creo que podríamos escucharlo como una sonorización escénica, ya que es indudablemente una masa gritando o un disparador de imágenes. El elemento que separa a esta masa de una masa netamente teatral, es que actúa como masa introductoria, y al mezclarse finalmente con la música, pasa a ser una masa musical, conducta opuesta a lo que ocurriría generalmente en el teatro.

Puede ser, puede ser, puede ser
que todo esto, sea sólo culpa mía...
que no pude calcular
que no supe imaginar
las nefastas consecuencias que traería...

Puede ser, puede ser, puede ser
al nacer no haber previsto que nacía
La importancia y magnitud
que implicaba esta actitud
presentarse en donde
tanto, ya existía…

Dentro de los trabajos absolutamente independientes, están todos los CDs que grabé. Los motivos y necesidades por los cuales cada uno surgió fueron diferentes. El primer CD, llamado *C*,[2] surge por la necesidad de registrar una cantidad ya descontrolada de canciones que se iban diluyendo en hojas, carpetas y registros caseros. Por esa razón, encuentro en él una mezcla bastante ecléctica de formas y timbres. Sin embargo, allí también se escucha la impronta teatral en el primer tema; *Azulunala*. Volviendo a Alicia, el tema es una suerte de Aurora pasada por el otro lado del espejo. Las palabras se ordenan de otra manera y se mezclan con otras no escuchadas antes, desviándose de la idea del tema original. La melodía invierte los intervalos originales (los mayores se vuelven menores y viceversa), generando un extrañamiento similar al de las

percepciones en ciertos sueños donde todo es conocido, pero tiene un ligero corrimiento de la realidad. Las voces comienzan a capella y van acercándose desde lejos. Un redoblante en principio imperceptible adquiere cada vez más presencia. En el final se escuchan dos pianos tocando el tema en tonalidades diferentes (escalas diferentes). Todo aporta a una confusión general de la percepción, contrarrestando lo taxativo de las canciones patrias.

Las canciones patrias, como las canciones políticas en general, tienden a plantear verdades indiscutibles. Indiscutibles en el total sentido ya que no es frecuente en ese tipo de canciones poner en duda lo que se dice y tampoco abrir un diálogo virtual, para decidir cómo o por qué morir por la patria. Una excepción entre las canciones políticas es *Gallo negro, gallo rojo*, que por ese motivo y por mi gusto musical, también está incluida en ese disco. La letra, a diferencia del estilo antes mencionado, narra una historia para luego dejar flotando la duda en el estribillo de si miente o no miente en las aseveraciones volcadas en sus estrofas. El estribillo, como todo estribillo, se repite. Por lo cual una y otra vez, sin juicio moral, se pone en duda lo que se narra.

Volviendo a *Azulunala*, el hecho de "abrir" un disco con una canción "patria" a capella remite a la apertura de los actos escolares, pero en este caso, escuchados desde la cabeza de los alumnos somnolientos, aburridos y sin cabal comprensión de lo que cantan. Podría decir que el disco abre con una escena patriótica que transcurre del otro lado del espejo.

Azulunala

Azul un ala
se vuela con el viento,
audaz se eleva
se estrella en el mar.

Azul un ala
del color del cielo.
Azul un ala
del color del mar.

Alta en el cielo,
se estrella contra un rayo
y este se eleva
en vuelo triunfal.

Azul un ala
del color del rayo.
Azul un ala
del color del mar.

Del sol nacida,
se incendia con el fuego
y la desgarrará un águila letal.

Azul un ala
del color del fuego.
Azul un ala
del color del mar.

El segundo CD fue *Último Momento*.[3] Su contenido consiste en dos obras estrenadas en diferentes conciertos de música "experimental", contemporánea o como quiera llamarse. La primera se llama como el título del disco, Último Momento. Es una obra para un "coro" en doce idiomas diferentes hablando, entre otras cosas, sobre la guerra en Kosovo. La segunda obra es *Máquinas*, compuesta para tres máquinas de escribir.

Último momento comienza con una disertación en sueco sobre arte interpretada por la compositora y cantante Bárbara Togander, que va siendo invadida por testimonios de la guerra en diferentes idiomas. La frase "último momento" remite a una necesidad de transmisión urgente que, en el caso de la guerra, mientras no sea la finalización, siempre es dramática. Los idiomas utilizados en la obra son: sueco, portugués, armenio, árabe, francés, polaco, latín, alemán, italiano, quechua, vietnamita y *ollanetsac*, que es el castellano hablado al revés y emitido desde un tubo de cartón tapado intermitentemente con la mano, a modo de sordina, La experiencia de construcción y ensayos de la obra, permitieron conocer a los que trabajamos sonoridades, sutilezas, costumbres, características, diferencias y coincidencias de variadas culturas. En un tramo de la obra se escuchan breves monólogos en cada uno de los idiomas, que son acompañados por su imitación fonética a cargo del resto. Cada idioma contiene sonidos e inflexiones características que son registrados o resaltados por el resto. El registro y su imitación van a depender de las características idiomáticas del que imita. No escuchan igual a un francés, un árabe o un quechua. Por lo tanto, las imitaciones varían según el imaginario sonoro de cada idioma. El resultado fue un esqueleto fonético, como si se hubiera pasado por un tamiz al disertante y solo hubieran quedado los sonidos más sobresalientes para cada imitador del idioma expuesto. Para tal fin trabajamos

mucho sobre el gesto, algo que los actores desarrollan también, otorgándole a cada idioma un refuerzo, una resonancia fonética de sí mismo.

Hay timbres que se repiten en el ser humano y responden a un sentimiento común. El miedo, la risa, las canciones infantiles, las nanas o la enumeración al infinito, son elementos que se expresan de maneras tímbricas muy similares. Un dato curioso fue la imposibilidad de Polonia de gritar un gol con entusiasmo. Ante la presión de las otras partes del mundo, adujo que en Polonia nadie grita un gol como la mayoría de los países. Nunca supimos si detrás de esa teoría cultural, ocultaba una incapacidad personal. Nadie fue a Polonia a corroborarlo.

El resultado de la obra fue una mezcla de timbres provocados por las diferentes voces y fonemas, pero también una resultante dramática. Un caso fue el contraste entre la narración alemana de un cuento infantil con las impostaciones características de la narración de ese tipo de cuentos y el posterior testimonio armenio narrando las atrocidades vividas durante el genocidio perpetrado por Turquía. En ese caso también se mezcla el estímulo sonoro con un disparador de imágenes e historias muy cercanas al pensamiento teatral.

Máquinas[4] encara a la máquina como instrumento y eso rompe la "mecanicidad" impersonal del mecanógrafo. Tres personas interpretan timbres y texturas, muchas veces sutiles, en sus máquinas de escribir. Remarco el término sutil porque la máquina de escribir es un objeto que tiende a ser golpeado y percutido sin glamour por alguien alienado en una oficina o por un escritor febril tomado por su inspiración. La máquina de escribir, en su apogeo, no fue tratada como una mascota o con el cuidado y el amor que se le puede tener a un instrumento musical; era simplemente un medio para dejar registro de algo más trascendente que la misma. Descartando escritores, periodistas o corresponsales de guerra, el medio que más utilizó la máquina fue la oficina, así como hoy utiliza las computadoras. Estadísticamente, las oficinas carecen de cualquier tipo de sensibilidad para aquello que no les compete, entre lo que incluyo al ser humano. En esa vorágine kafkiana, creí sentir que la máquina de escribir pedía ayuda, pedía ser reconocida. En su primera versión, interpretada por Adriana de los Santos, Federico Zypce y la que escribe, las máquinas estaban ocultas. Tocábamos sobre una mesa larga, de espaldas, y solo al final, cuando nos levantábamos de nuestras respectivas sillas, aparecían las tres máquinas iluminadas cada una por un cenital.

La decisión de que no se viera la fuente sonora surgió del temor de que la idea u ocurrencia de interpretar una máquina de escribir predominara sobre la percepción musical de la obra. La imagen de tres personas sentadas manipulando máquinas de escribir podía generar una distracción y curiosidad en detrimento de la música.

En la primera parte de la obra no se percibe claramente la procedencia del sonido. No se relaciona con máquinas de escribir. La ausencia de referencia permite escuchar de otra manera.

Al comienzo, hay un sonido que se mueve, transita, se retuerce, aparece y desaparece, atravesando el aire con esfuerzo como si lo desgarrara al tratar de avanzar. Esa sensación espacial y física de desgarro y de esfuerzo, de peso y de materia en rozamiento con el aire, se pierde en un porcentaje alto cuando el oyente ve la forma en que se produce. Al ser visto el mecanismo, el sonido deja de avanzar y ya no pesa tanto porque se observa que es producido por un movimiento limitado donde se puede prever su aparición y su final. La percepción física del sonido no siempre tiene un paralelismo con lo visual de la fuente. Retomando el concepto utilizado en el capítulo v sobre la *invisibilidad* en cierta música y aplicado a este caso, la fuente sonora y la visibilidad del objeto son lo que *invisibilizaría* a la música. El discurso musical peligra en reducirse a la "habilidad de encontrar sonidos interesantes en algo que no está pensado para sonar musicalmente".

En este caso, intenté anular la escena de tres personas tocando máquinas y ocultar la acción sobre el objeto para evitar el rasgo más teatral que la obra podía llegar a tener. Esta decisión buscó ubicar como protagonista a la música.

En el tercer disco, *Dame más*,[5] empecé a incursionar en el bolero. La intención fue investigar qué queda de un bolero cuando se filtran sus códigos más característicos. Para ello opté por buscar un cambio de instrumentación, evitar la percusión y buscar temáticas y palabras que estuvieran en la frontera del género. Los resultados pidieron otro disco más de boleros. Así surge *Te mataría*,[6] el cuarto disco. En *Te mataría* circunscribí aún más la temática, llevándola a puntos concretos del cuerpo o del espacio; la boca, una gota en una espalda, la luz de los autos deslizándose por el techo de una habitación, el ojo, la persiana, etcétera. A ello le sumé la simplificación o la especificidad melódica y armónica. Desarrollé temas que solo manejaban un acorde, melodías de tres o cuatro intervalos que se repetían a diferentes alturas y otros disparadores que sería tedioso para el lector que enumerara. Pero lo importante para el tema que nos convoca, es la cantidad de imágenes que intentaron ser disparadas a partir de cada canción. Un ejemplo es la canción *Luces*. Hay una introducción llamativamente larga para el rubro, construida con clústeres (podríamos definirlos como un ramillete de notas en las cuales no se puede percibir una armonía definida, más bien un sonido o textura armónicamente indeterminado) construidos entre la guitarra, el contrabajo y el piano. El transcurrir de los clústeres es lento. No se percibe apuro y no parecería que fueran a ningún lado. Simplemente se trasladan por el aire casi flotando, ya que decidimos no acentuar su ataque. Después de un tiempo muy extenso, surge de

estos la voz describiendo sin apuro, las luces que viajan por los techos y las paredes de un cuarto, vistas, casi seguro, desde una cama. El transcurrir de los clústeres y, posteriormente, el de la melodía con la letra, es casi una musicalización de la situación. Hubo un intento de generar desde lo musical, el aire y la escena de lo que se estaba describiendo.

Luces

Luces que viajan
por la pared.
Cortan las sombras.
Infinitamente se desplazan
patinando sobre negro
sin caer.

Fluidez que flota.
Viaje vertical.
Transformando los contornos.
Trayectorias que conoce tu pared.

Las Centésimas del Alma[7] es el quinto disco grabado recientemente, pero aún no editado. Consiste en la musicalización de seiscientos versos numerados, escritos de manera automática por Violeta Parra. En este caso fue la primera vez que trabajé con material ajeno. El motivo que me llevó a hacerlo fue la enorme necesidad de participar en un material que al leerlo me parecía imposible de musicalizar, incluso imposible de haber sido escrito. La entrega sin reparos que transmiten los versos, la decisión titánica de Parra de escribir números y relacionarlos con todas las facetas de la vida, la ausencia absoluta de especulación en el resultado y en sus consecuencias, me despertaron casi un acto de solidaridad y adhesión a la cruzada. Sumo a lo anterior la indudable calidad poética.

Después de leer íntegramente el texto varias veces, intenté discriminar temáticamente los versos. Los mismos me llevaron a buscar climas diferentes, siempre cuidando de mantener la catarata en movimiento. Fue fundamental no intentar domesticar ni emprolijar musicalmente ese acto profundo y desesperado. Buscar que la forma no trozara aquello que es un devenir. Muchas veces, mientras trabajaba en ello, me asaltaba la imagen de un paisaje, de un río, de un mar o de un desierto. Lo que me atraía de estas imágenes era la mezcla de homogeneidad y heterogeneidad. Una masa con sutiles detalles y movimientos.

Intenté dejar la sensación –como dice Parra en una entrevista radial–, de que la centésima podría llegar a mil, dos mil o un millón. Solo la muerte o la voluntad interrumpen lo infinito de la numeración y de la enumeración. La imposibilidad de calcular cuándo y cómo termina la obra es parte de la intemperie de la música y del oyente. No hay un dato que ayude a prever su culminación. La enumeración no es discursiva y se sabe que los números son infinitos, por lo cual no hay conclusión. Esa es tal vez una de las diferencias más potentes de *Las Centésimas* con respecto a otro tipo de ...*¿canciones?*

Para mantener la lógica de la catarata y el riesgo que ésta incluye, opté por interpretarla de memoria y acompañándome con un piano. Allí es donde el error se relativiza y cobra un sentido, como dice Cristina Banegas, de resistencia. Se transforma en un acto de resistencia.

Entre las obras instrumentales compuse *Bocinas*,[8] obra para diecisiete autos. La obra consiste en un concierto cuya orquesta está conformada por autos. La dirección está ubicada detrás de un atril, sobre un ligero podio para que todos los automovilistas la puedan ver y seguir sus marcas. Los autos tienen su partitura apoyada en el parabrisas, utilizado como atril y a su vez son el instrumento. Además de las bocinas, son utilizados varios elementos del automotor, como radios, luces, acelerador, puertas, etc. Es uno de los pocos casos en que, para hacer sonar al instrumento, hay que introducirse en él. Tampoco es común que el instrumentista se traslade en su instrumento para llegar al concierto. Otra característica es que el instrumento impide al instrumentista escuchar el resultado de su interpretación. Habitualmente los músicos tocan escuchándose y escuchando al otro o a los otros. En este caso, el individualismo característico del mundo sobre ruedas se potencia ante la imposibilidad de sonar con el otro. Ese es uno de los motivos por los cuales el director tiene que dirigir a la masa automotriz casi como agente de tránsito. Sin embargo, coherente con el tema, hay una vuelta de tuerca en este punto: si bien no se escuchan, quieren sonar juntos, cosa que en el mundo vial no ocurre. En la calle, el automovilista padece a los otros, aquí los necesita. Fue muy interesante escuchar a varios *instrumovilistas* contar que, desde que empezaron los ensayos y aún terminada la obra, tenían con su auto una relación más cercana y afectiva. Sin tenerlo muy claro, se habían transformado en instrumentistas.

Me interesaba la manipulación y escucha de un elemento que habitualmente es indómito, invasivo y forma parte de la gran polución sonora y ambiental. Transformar en aliado aquello que nos incomoda.

Osvaldo y Sonata,[9] obra para pianista (Sonata) y piano (Osvaldo), narra el amor y el deseo inconfesado que se produce entre una pianista de concierto y un piano de cola. Entre las recomendaciones, incluyo el interpretarla entre obras para

piano contemporáneas o clásicas, en un ámbito de concierto como parte del programa y no como una rareza en un varieté. De esa manera se utiliza el otro repertorio como marco dramático para la obra, que se infiltra en el concierto. Aquí aparece aquella ficción no explícita que nombro en el capítulo VI: el pasado que supone aquel presente. Si un hombre llega mojado, es porque, casi seguramente, afuera llueve; si un conejo habla, es porque alguien le enseñó a hablar. En el caso de *Osvaldo*..., la acumulación anterior de obras, supone una convivencia larga con el piano, y la convivencia provoca ese rapto pasional y sexual en la pianista.

La obra comienza con el piano cerrado. La pianista comienza a acariciar al piano sobre la tapa del teclado. Lentamente, va ampliando el sector de caricias subiendo las manos a la tapa de la caja, hasta que termina arrastrándose y trepando sobre el piano aumentando la frecuencia e intensidad de las caricias. Cuando está montada sobre el mismo, se retuerce hasta caer exhausta. Gira. Se sienta en el otro extremo del piano y saca de la nada un cigarrillo y un encendedor. Da unas pitadas relajada y satisfecha y se baja, dejando al piano solo y agotado.

Desde el punto de vista musical, me interesaba escuchar las frotaciones cada vez más intensas sobre la madera de la caja. Coloqué micrófonos de contacto para reforzarlas y para que el oyente escuchara surgir del piano estertores nunca antes escuchados. Transformar a la pianista en una mujer deseante del objeto y, a su vez, una intérprete de sonidos. Dinámicas y texturas que, para producirlas, necesitan salir de la banqueta o taburete y utilizar todo su cuerpo. Paralelamente, me interesaba otorgarle al piano una cualidad biológica, vital, como un elefante dormido al que solo la mano y el cuerpo frotado de su musa saben despertar.

Maquinarias,[10] obra para piano a cuatro manos, transforma al instrumento en una máquina. La utilización de linternas en el cuerpo, la repetición maquinal de módulos y la acumulación de armónicos genera un clima similar a lo que, supongo, se siente en una fundición –sin la temperatura que imagino altísima, ya que nunca visité una fundición–. Es decir, nada es certero, simplemente son disparadores y excusas para probar texturas y discursos en un piano. Lo que une y también diferencia a *Maquinarias* de *Bocinas*, es que, en el primer caso, el instrumento tradicional se transforma en máquina y en el segundo, el objeto funcional se transforma en instrumento. En ambas obras se trabaja el espacio y hay cierta puesta escénica, ya que en un teatro hay una fundición y en la calle un concierto. *Maquinarias* propone al pianista sudar, cansarse y no opinar demasiado. Los gestos y articulaciones más clásicas debilitan el discurso de la obra. No es casual que en la partitura se lea "operario 1" y "operario 2". El llamar operarios a los pianistas no pretende ser una ocurrencia, sino ser coherente con la propuesta en cada uno de sus elementos. La luz, la interpretación y la partitura forman parte del mismo mundo.

La obra *Tres oboes o Warnes* fue grabada hace mucho por la oboísta Cecilia Candia. La traigo a este relato, porque fue el principio de mi necesidad de transformar en máquinas instrumentos y viceversa. Vivo cerca de la desangelada y ruidosa Avenida Warnes. Siempre busqué evitarla para llegar a distintos destinos, hasta que me di cuenta de que algo de ella me influenciaba. Si bien no paseo por esa calle, dejé de detestarla cuando escribí *Warnes*. Los oboes forman batimientos y clústeres que emulan a la chicharra automotriz de la zona. Sin detenerme en la descripción técnica, intento describir que el resultado es sumamente estridente y solo en algunos momentos da un descanso al oyente, como ocurre en las horas de la madrugada en la célebre avenida de autopartes,

Cine accidental[11] fue compuesta a pedido para la apertura del Festival de Cine de Universidades públicas de la ciudad de La Plata en 2010. La consigna no fue teatral. Simplemente debía pensar una apertura musical para dicho fin. Generalmente, en los trabajos de estas características tomo como disparadores aquellos temas que más me llaman la atención. Estos varían y fluctúan por diferentes ítems: características históricas, geográficas, económicas o personas. En este caso, la historia de "la vieja carrera" me atraía enormemente. En la ciudad de La Plata, el golpe militar de 1976 decidió cerrar la Universidad de Cine. Hoy se llama "la vieja carrera" a aquella que quedó interrumpida por años, más exactamente hasta 1993. Su nombre es para diferenciarla de la que surge a partir de la reapertura. El trabajo consistió en recuperar el material abortado y literalmente desaparecido con el que estaban trabajando en el momento del cierre, inventar una película única con partes inconclusas y musicalizarla en vivo. En este caso, la obra fue concebida de manera visual y musical casi simultáneamente. La edición se condicionaba por ideas musicales y viceversa. La búsqueda de coincidencias en las partes encontradas, ritmos, temáticas y acciones, construyeron un devenir al cual musicalizaba, casi de manera paralela a la edición. Pensar imagen y sonido a la vez es algo relativamente delicado cuando no se quiere imponer una u otra materia. El carácter abstracto de la música no debía ser anulado por imágenes de fuerte impronta narrativa.

El origen y el dramático destino del material fílmico tenía un lugar difícil de soslayar, por lo cual decidí entregar su peso histórico a los alumnos de la nueva carrera, proponiéndoles concretar entrevistas a los sobrevivientes de la vieja.

El comienzo de *Cine accidental*, consiste en dichas entrevistas que, para diferenciarse de la obra en sí, están filmadas en color, instalando en primer plano, como si fuera una foto carnet, a cada uno de los entrevistados. La segunda diferencia es que los protagonistas de la historia hablan y narran cómo vivieron el cierre de la carrera, mientras que los protagonistas de la película en sí, actúan como en el cine mudo, sin saber el destino que les esperaba a ellos mismos y a la película. La ficción

y la realidad se mezclaban para armar un nuevo diálogo entre entrevistados y entrevistadores, entre pasado y presente, entre ficción y realidad, tratando de recuperar algo de ese discurso brutalmente interrumpido de la historia argentina.

Cine accidental: la vieja carrera

Hacer cine o arte en la Argentina es difícil y generalmente accidentado. El quehacer artístico adscribe al accidente como un elemento más. Hay accidentes 'naturales', que desvían un proyecto o idea primigenia hacia otros caminos. Resultantes lógicos de la búsqueda creativa. Hay accidentes que son más bien catástrofes, que están por fuera del control artístico. Éstos nos desvían, nos aniquilan. La carrera de Cine de la UNLP, cerrada en 1976, fue en definitiva una víctima más del golpe de Estado ocurrido en marzo de ese año. Fue una carrera literalmente desaparecida, que recién se reabrió en 1993, ya muy entrada la democracia y luego de una lucha intensa por parte de la comunidad cinematográfica, perdiendo toda continuidad o evolución natural. Generaciones posteriores nos formamos con un silencio detrás. Los más afortunados recibimos fragmentos de la herencia mutilada que nos permitió luchar contra el olvido, pero no dejamos de percibir la ausencia, el faltante, el 'bache' en la evolución cultural. El trabajo consistió en utilizar el material fílmico que generosamente nos facilitó la nueva carrera y sus autores. Sobrevivientes fílmicos, expresiones de compromiso, búsqueda estética y ética de una época, se mezclan con los testimonios grabados por los alumnos de la nueva carrera. Tal vez tratando de reconstruir el eslabón faltante o para convivir durante una hora, burlando al tiempo, con sus antecesores.

Carmen Baliero, Tacec, La Plata, 2010.
Fragmento del programa de mano del estreno de *Cine accidental.*

El gran desfile (1925), de King Vidor, comenzó como un trabajo a pedido, para un ciclo en la Biblioteca Nacional. Sin embargo, me apropié del proyecto de tal forma que seguí haciéndolo en ciclos por fuera de la Biblioteca.

La película transcurre durante el desencadenamiento y final de la Primera guerra Mundial. El protagonista, interpretado magistralmente por John Gilbert, es un despreocupado joven norteamericano, hijo de un poderoso industrial que decide vestir el uniforme a pedido de su novia. La decisión lo lleva a enfrentar una sangrienta experiencia en Francia, donde conoce las consecuencias y la locura de la guerra. Pero también conoce el amor, a través de una muchacha campesina francesa.

Para dicho trabajo utilicé piano, violín, citarina y objetos entre los cuales se encontraban juguetes confiscados a mi hija. Desde el comienzo del trabajo, decidí

no escuchar la orquestación original, cosa que aún no he hecho. El motivo que me llevó a tal opción fue no tener ninguna influencia del concepto musical de Carl Davis, compositor de la banda sonora original, que supuse, no sin dudarlo, que tendría la impronta característica de las orquestas utilizadas en esa época para musicalizar un film. En caso de que esta suposición fuera inexacta y me estuviera perdiendo una grata experiencia al no escuchar la música original, también me alentó la decisión el saber que la memoria musical es implacable y que la cabeza relaciona las imágenes con la música que escucha simultáneamente…

Por tal motivo me parece peligroso e innecesario utilizar música preexistente durante ensayos de obras de teatro cuando se pidió a un músico componer especialmente para tal ocasión. Es muy común que los directores pongan música para estimular ciertos estados en los actores. Si bien mi experiencia como directora teatral, se reduce oficialmente a la grata experiencia vivida con Cristina Banegas en Molly Bloom, estoy parcialmente convencida de que el silencio y el encontrarse desnudo y sin documentos necesitando descubrir los mundos internos es suficiente.

Generalmente, dichos estímulos musicales provienen de CDs escuchados previamente con una producción y una calidad de sonido muy diferentes a las que va a traer posteriormente el músico convocado, por lo cual, el contratado tiene que luchar contra la memoria del director y los actores y tratar de contrarrestar el cambio sonoro. Aunque su propuesta musical fuera más interesante que la del disco editado y masterizado, su cualidad será inevitablemente comparada consciente o inconscientemente por los que, hasta ese momento, convivieron y trabajaron con ella. El timbre, especificado en el capítulo I, es un arma connotante que no debe ser subestimada.

Volviendo a *El gran desfile*, la película sin sonido me acercaba a una estética que trascendía las épocas, cosa que me sigue ocurriendo. La dirección de actuación y la edición de fotografía y escenas, en donde se mezclan ficción y rollos documentales de la Primera Guerra Mundial me sorprendieron particularmente. Precisaba que la contundencia de las imágenes y sus tiempos hablaran solos. Me dediqué a investigar los silencios que ella planteaba, cosa irónica ya que se trata de una película muda. Varias escenas sugerían silencios de diferentes cualidades y calidades. Mi objetivo y deseo eran acompañar los tiempos y acciones sin que se desprendieran de la película, otorgándole, a modo de diálogo, una visión contemporánea sobre esta y no sobre la música en sí.

Este es el ejemplo más cercano y más lejano a la musicalización de una obra de teatro.

La cercanía la produce el estar musicalizando una historia y todas las acciones determinadas por una dirección, sin haber tenido un diálogo previo (cosa que puede ocurrir en ciertos proyectos de teatro). También encuentro cercanía en el musicalizar estados de ánimo, espacios, cambios de tiempo, etcétera. Entre las diferencias, se encuentra la ausencia de voz hablada y la no fluctuación del tiempo en la repetición de los acontecimientos, fenómeno inevitable en una obra de teatro que se hace más de una vez. Esta diferencia facilita y dificulta el trabajo porque está la constante confirmación de que los actores no esperan al sonido ni son influenciados por este. Situación más cercana a componer una banda sonora para una película. Curiosamente, el estar interpretando la música y los sonidos cada vez que proyecto el film me genera una sensación de reencuentro y de diálogo con los personajes y con la historia, mucho más profundo que cuando escucho música propia en una película. La repetición del hecho produce una convivencia. La posibilidad de renovar ciertas músicas o sonidos hace que se resignifiquen momentos. La posibilidad de equivocarse y saber cómo seguirán los actores me genera la tranquilidad de saber que ya nos volveremos a encontrar para repetir la alquimia. El conocer meticulosamente cada gesto y tiempos de reacción que decidió el actor me hace creer que estamos trabajando en equipo. Una ficción que se insinuaba en el proceso compositivo y se termina de instalar cuando se concreta la música y la película.

Si estas creencias no surgieran, el resultado sería otro. Ni mejor ni peor, pero seguramente otro. Tal vez, el motivo para seguir haciéndolo, como en *Cine accidental*, otra vez es el utópico deseo de poder burlar al espacio y al tiempo.

Para llevar a cabo la musicalización tuve que inventar una técnica. Mi idea era tocar violín y piano a la vez. También necesitaba poder disparar ametralladoras al mismo tiempo que dejaba caer bombas y mantenía un pulso cardíaco. El objetivo no fue el reto de generar un despliegue de habilidades, sino musicalizar las diferentes realidades y planos que plantea el film. Este tema, si bien aparece en varias partes del libro, es importante remarcar. La forma de aprender a imaginar y desear afrontar un proyecto estético, sin condicionamientos técnicos, amplía el imaginario de manera cualitativa. Esta premisa no implica un pensamiento omnipotente que lleve a la frustración o al peligro. Pero, como vengo desarrollando, la música no es una sola y, por ende, cada una precisa de técnicas diferentes. Entre tantas técnicas y músicas se encuentran las que aún no se desearon y/o probaron. Si, ante el deseo de tocar violín y piano a la vez, hubiera recurrido a técnicas tradicionales, estaría empantanada sin ninguna posibilidad de imaginar variantes.

Este resumen de las obras que no están supeditadas al ámbito teatral, intenta mostrar que algo de la teatralidad está contemplada en su construcción.

Sin embargo, la teatralidad, como ocurre en la ópera, mencionada en el capítulo I, no pertenece sólo al ámbito teatral. Podría decirse que el teatro no tiene teatralidad porque es teatro. La teatralidad surge como término derivado de dicha disciplina. La teatralidad aparece en donde no hay teatro, en otro contexto, como cualidad intrínseca del mismo, que se puede percibir en otros campos. La teatralidad aparece en las misas, en la asunción de un presidente, en un discurso político, en un médico y su forma de atender a un paciente y en la música. Los motivos y objetivos de esas teatralidades son diferentes a los del teatro. Su valor consiste en sumar efectividad al objetivo principal, que es convencer al paciente de que puede caminar, al elector de que vale la pena apoyar el proyecto, al feligrés de que con determinada conducta ganará el cielo, etcétera. Allí se desarrolla la teatralidad ausente de teatro. Por eso, en muchos casos, es una teatralidad de ética y pretensión dudosa.

De la misma manera podríamos decir que la música no tiene musicalidad porque es música. Tiene musicalidad una voz que habla por teléfono, el canto de un pájaro, la sierra eléctrica o la máquina de escribir… para el oído que escucha con parámetros musicales esos sonidos. La teatralidad y la musicalidad son elementos que aparecen en otros momentos y acciones de la vida remitiéndonos a una parcialidad de ambas disciplinas.

Siendo la música la que manda e impidiendo en la mayoría de los casos que lo escénico predomine en las propuestas, aun así, hay ideas que tienen que ver con un mundo extra musical. Objetos, espacios y orígenes que narran una historia paralela. Aquel pasado ficcional del conejo de Alicia aparece en las obras, ya que su pasado se confirma en lo cotidiano. Se hace presente en las máquinas y en las oficinas que alguna vez hicieron uso de ellas, en los autos y en las calles que alguna vez transitaron y en la usina que alguna vez existió. Puede ser, como en el caso del conejo, que los objetos sean instrumentos musicales y los operarios concertistas pertenecientes a otra dimensión.

El riesgo de debilitar a la propia composición o a su percepción por el uso de la teatralidad está presente de manera constante en cierto tipo de obras. Este punto obliga a estar atento a no desequilibrar los planos de presencia. Lo intraducible y lo intangible de la música solo puede existir cuando prescinde de apoyos por fuera de esta; en caso contrario, puede transformarse en cortina y acompañamiento de un discurso ajeno a su materia.

Las composiciones por fuera del teatro, en mi experiencia, tienen algo que me sirvió como acercamiento a un tema sobre el cual no había pensado hasta que empecé a trabajar en ello, que es cuál es la mejor forma de abordar la música para teatro. Tal vez, en el ámbito teatral, se puede pensar de manera similar desde "el

otro lado del espejo" y tener presente la potencia que tiene la música en sí misma para llegar a un equilibrio eficaz en el momento de musicalizar o componer para una obra de teatro.

Ejercicios:

1. Escuche atentamente y en forma reiterada discursos, monólogos o narraciones en un idioma que no se domina.

2. Hable sobre el idioma escuchado, y repita los fonemas más sobresalientes.

3. Quite la referencia sonora y arme un discurso en ese idioma.

4. Busque un objeto, estúdielo minuciosamente. Investigue todos los posibles sonidos. Construya con ellos una lógica discursiva, en principio basándose en una conducta biológica. Por ejemplo: ¿Cómo se comporta un molinillo de café si está cansado? ¿Y si se excita? Sin ninguna base científica, arme el discurso sonoro resultante de tal conducta.

NOTAS:

1 *Varieté* (1992), editado por el sello Barca.

2 *C* (2000), editado por el sello Los años luz.

3 *Último Momento. Máquinas* (2001), editado por el sello Los años Luz.

4 Máquinas fue estrenada en vivo en el Festival de teatro y música "Buenos Aires en Porto Alegre" (2006) en la ciudad de Porto Alegre-Brasil y en el ciclo Experimenta, ciclo internacional de música experimental.

5 *Dame más* (2004), editado por el sello Bonobo.

6 *Te mataría* (2007), editado por el sello Bonobo.

7 *La Centésima del Alma*, grabado por la generosidad de Lito Vitale en su estudio. Saldrá a través del sello Acqua.

8 *Bocinas* (2007). Su primera versión se llamó *Caleidoscopio* y fue compuesta para el proyecto Cruces perteneciente al FIBA (Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires) en el 2007, con la participación de Luciana. La segunda versión se interpretó en la Apertura del Festival Internacional de Teatro del Mercosur, en la ciudad de Córdoba, Argentina, en octubre del 2009. Esta versión, sin la coreografía de Acuña y Biassotto.

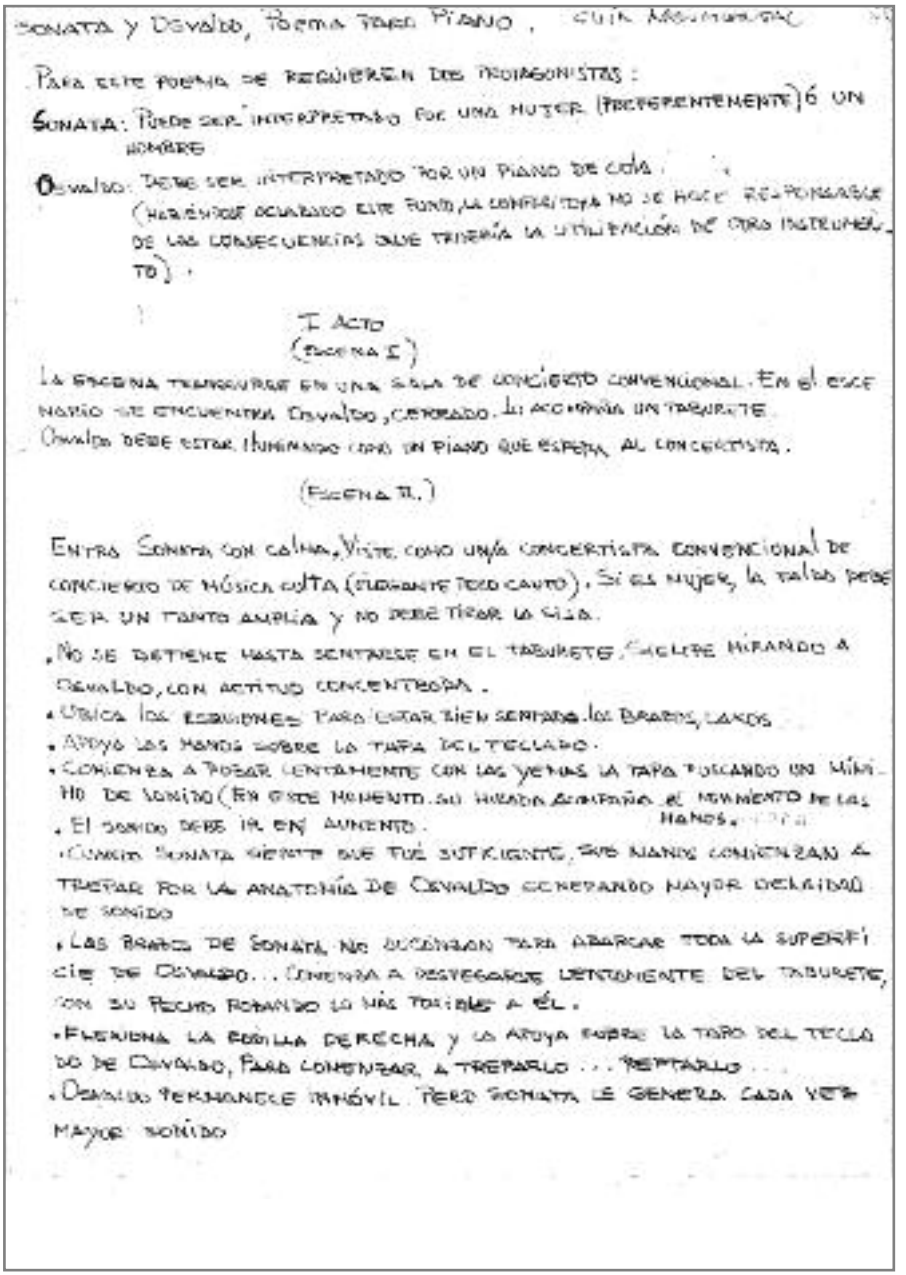
9 *Osvaldo y Sonata* (1992), poema para piano. Interpretado por Adriana de los Santos. Estrenado en la Sociedad Rural Argentina.

10 *Maquinarias* (1993), para piano y dos operarios. Estrenada en la sala Casacuberta del Teatro General San Martín.

11 *Cine accidental* (2010), espectáculo audiovisual-musical en base a filmaciones de la primera carrera de cine de La Plata, cerrada por la última dictadura militar. Las entrevistas fueron efectuadas por la cátedra de Realización I del Departamento de Artes visuales de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Participarán los músicos Carlos Vega (contrabajo), Carmen Baliero (piano), Cecilia López (sonorización y sintetizador) y Gerardo Cavanna (percusión). Realizado especialmente para el Festival de cine de Universidades públicas /I Idea y dirección general: Carmen Baliero / Asistente de dirección: Cecilia López / Diseño de video: Ian Kornfield, Carmen Baliero y Cecilia López / Montaje y edición: Ian Kornfield / Técnico de sonido: Facundo Gómez.

capítulo XI

apéndice fotográfico



SONATA Y OSVALDO, POEMA PARA PIANO. GUÍA ARGUMENTAL

PARA ESTE POEMA SE REQUIEREN DOS PROTAGONISTAS:

SONATA: PUEDE SER INTERPRETADO POR UNA MUJER (PREFERENTEMENTE) Ó UN HOMBRE

OSVALDO: DEBE SER INTERPRETADO POR UN PIANO DE COLA. (HABIÉNDOSE ACLARADO ESTE PUNTO, LA COMPAÑÍA NO SE HACE RESPONSABLE DE LAS CONSECUENCIAS QUE TRAERÍA LA UTILIZACIÓN DE OTRO INSTRUMENTO).

I ACTO
(ESCENA I)

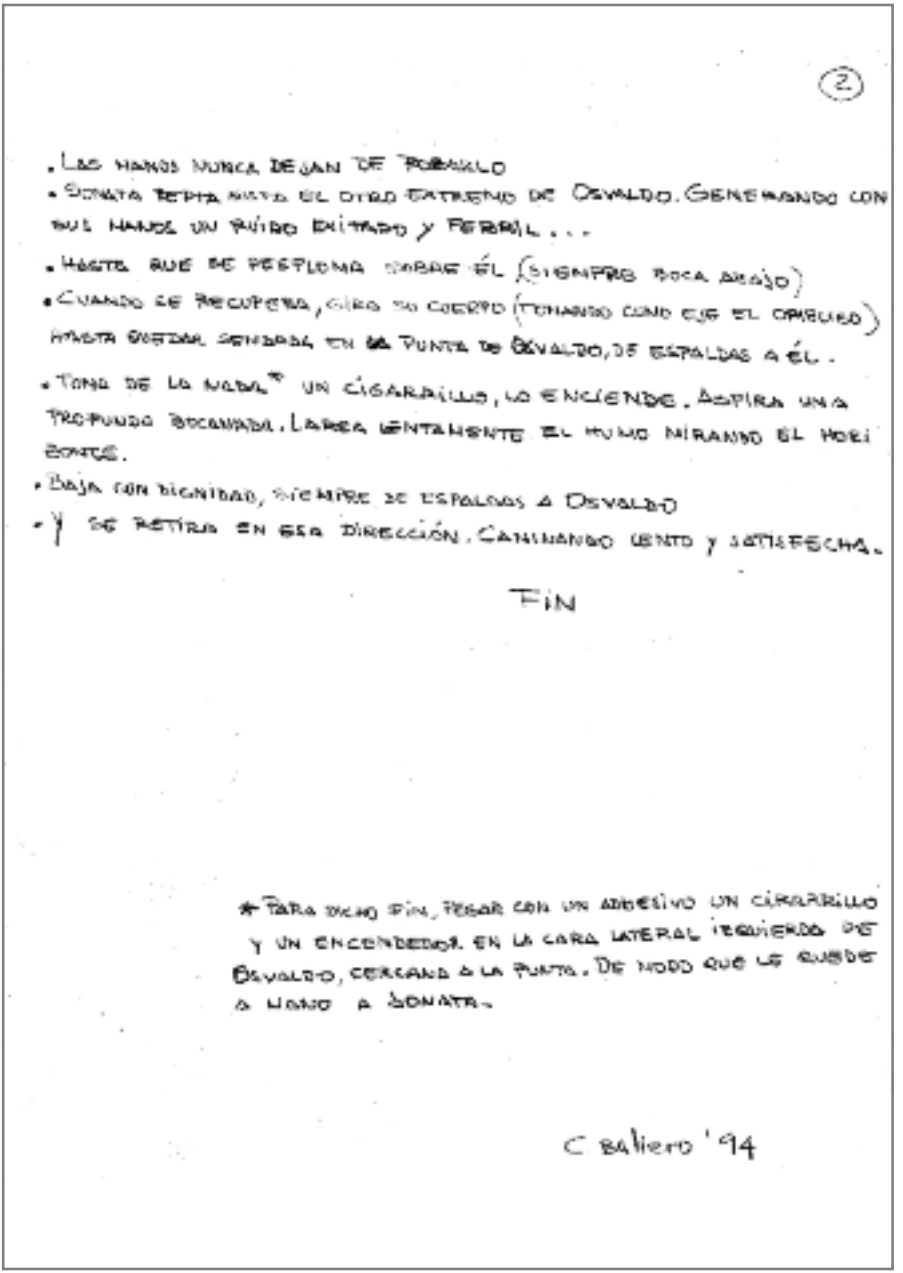
LA ESCENA TRANSCURRE EN UNA SALA DE CONCIERTO CONVENCIONAL. EN EL ESCENARIO SE ENCUENTRA OSVALDO, CERRADO. LE ACOMPAÑA UN TABURETE. OSVALDO DEBE ESTAR ILUMINADO CON UN PIANO QUE ESPERA AL CONCERTISTA.

(ESCENA II.)

ENTRA SONATA CON CALMA, VISTE COMO UNA CONCERTISTA CONVENCIONAL DE CONCIERTO DE MÚSICA CULTA (DURANTE TODO CUATRO). SI ES MUJER, LA FALDA DEBE SER UN POCO AMPLIA Y NO DEBE TAPAR LA SILLA.

- NO SE DETIENE HASTA SENTARSE EN EL TABURETE, CIERRE MIRANDO A OSVALDO, CON ACTITUD CONCENTRADA.
- UBICA LOS ESTUDIOS PARA ESTAR BIEN SENTADA. LOS BRAZOS LAXOS.
- APOYA LAS MANOS SOBRE LA TAPA DEL TECLADO.
- COMIENZA A POSAR LENTAMENTE CON LAS YEMAS LA TAPA TOCANDO UN MINIMO DE SONIDO (EN ESTE MOMENTO SU MIRADA ACOMPAÑA EL MOVIMIENTO DE LAS MANOS).
- EL SONIDO DEBE IR EN AUMENTO.
- CUANDO SONATA SIENTE QUE TUVO SUFICIENTE, SUS MANOS COMIENZAN A TREPAR POR LA ANATOMÍA DE OSVALDO GENERANDO MAYOR CANTIDAD DE SONIDO
- LAS BRAZOS DE SONATA NO ALCANZAN PARA ABARCAR TODA LA SUPERFICIE DE OSVALDO... COMIENZA A DESVANECERSE LENTAMENTE DEL TABURETE, CON SU PECHO ROZANDO LO MÁS POSIBLE A ÉL.
- FLEXIONA LA RODILLA DERECHA Y LA APOYA SOBRE LA TAPA DEL TECLADO DE OSVALDO, PARA COMENZAR A TREPARLO... TREPARLO...
- OSVALDO PERMANECE INMÓVIL. PERO SONATA LE GENERA CADA VEZ MAYOR SONIDO

Sonata y Osvaldo. *Poema para piano (1994)*



(2)

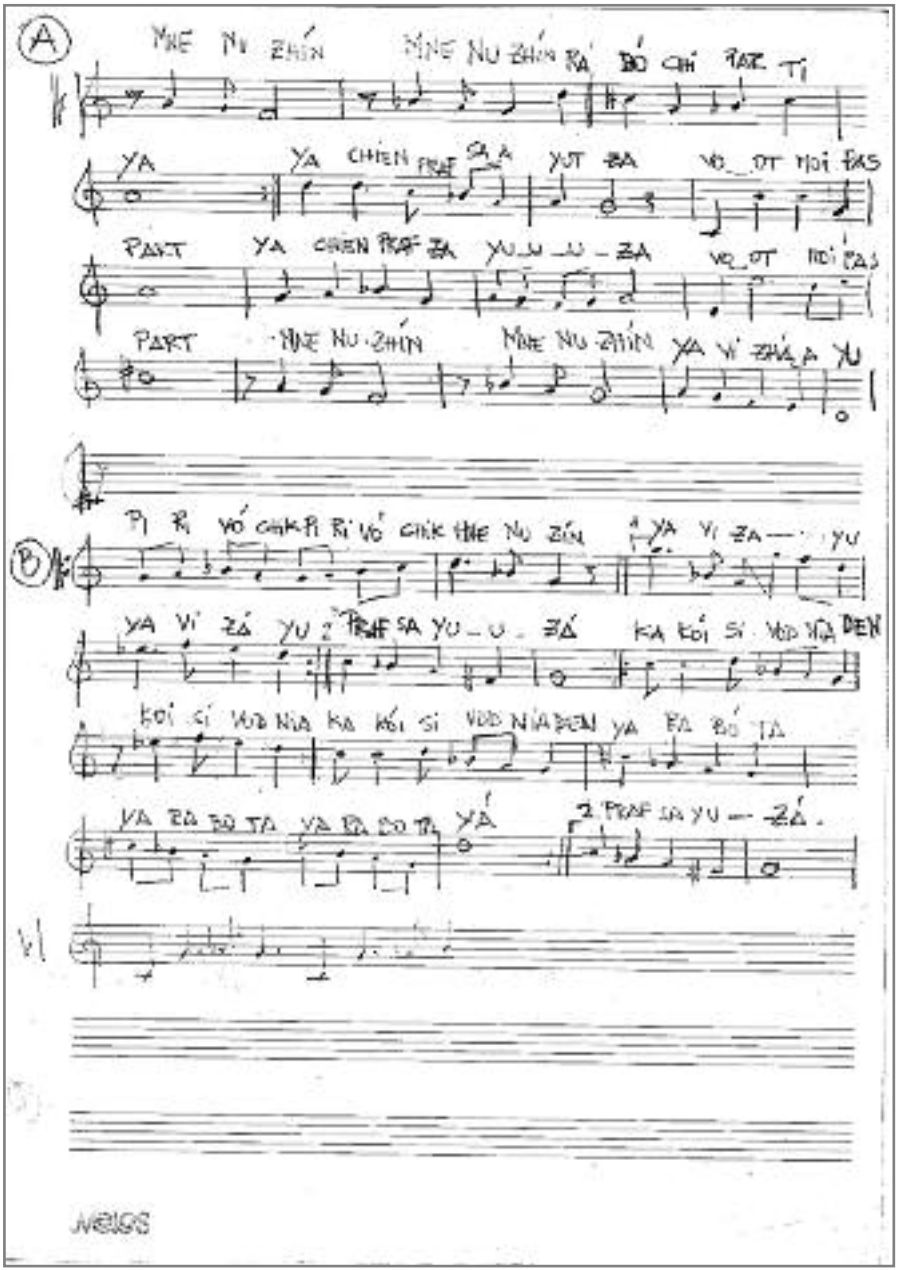
- LAS MANOS NUNCA DEJAN DE TOCARLO
- SONATA ESPERA HASTA EL OTRO EXTREMO DE OSVALDO. GENERANDO CON SUS MANOS UN RUIDO ERÍTICO Y FERRAL...
- HASTA QUE SE DESPLOMA SOBRE ÉL (SIEMPRE BOCA ABAJO)
- CUANDO SE RECUPERA, GIRA SU CUERPO (TENIENDO CUIDADO DE EL CABELLO) HASTA QUEDAR SENTADA EN LA PUNTA DE OSVALDO, DE ESPALDAS A ÉL.
- TOMA DE LA MESA* UN CIGARRILLO, LO ENCIENDE. ASPIRA UNA PROFUNDA BOCANADA. LANZA LENTAMENTE EL HUMO MIRANDO EL HORIZONTE.
- BAJA CON DIGNIDAD, SIEMPRE DE ESPALDAS A OSVALDO
- Y SE RETIRA EN ESA DIRECCIÓN. CAMINANDO LENTO Y SATISFECHA.

FIN

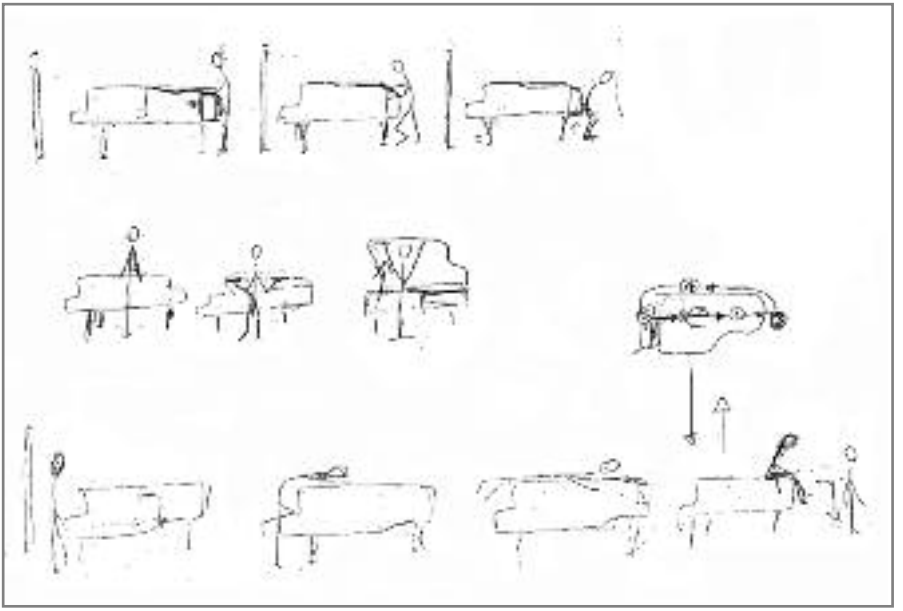
* PARA DICHO FIN, PEGAR CON UN ADHESIVO UN CIGARRILLO Y UN ENCENDEDOR EN LA CARA LATERAL IZQUIERDA DE OSVALDO, CERCANA A LA PUNTA. DE MODO QUE LE QUEDE A MANO A SONATA.

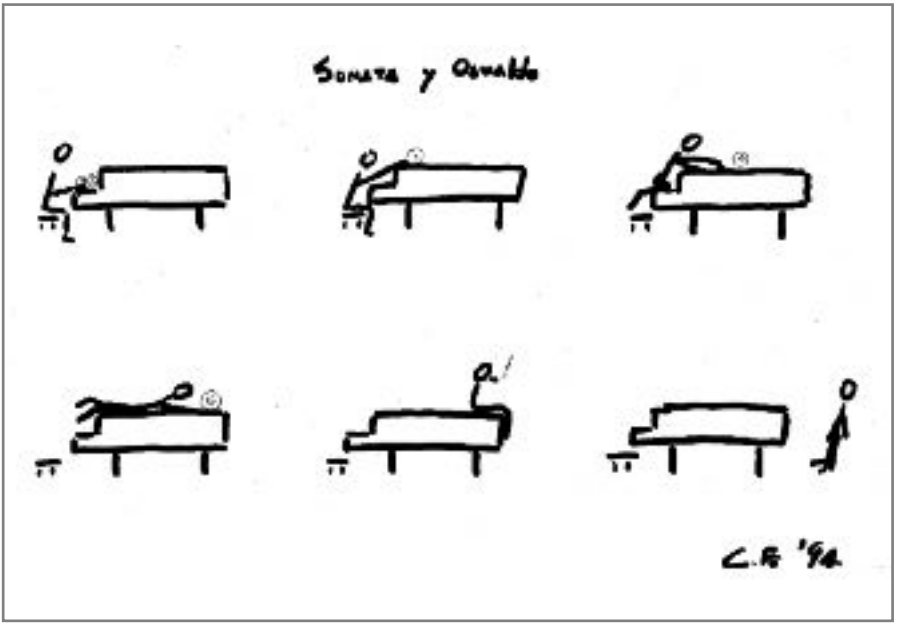
C. Baliero '94

Sonata y Osvaldo. *Poema para piano (1994)*



Sonata y Osvaldo. *Poema para piano (1994)*

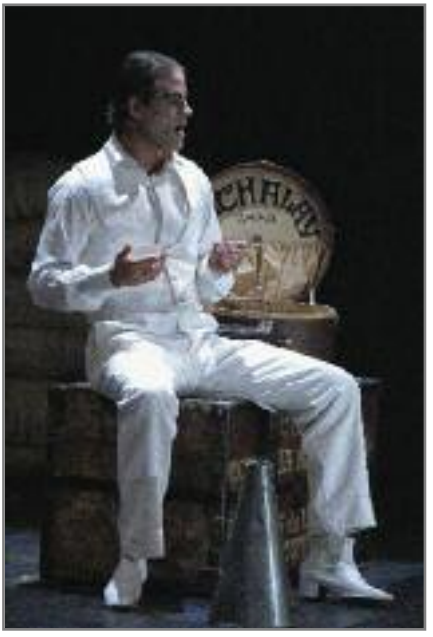




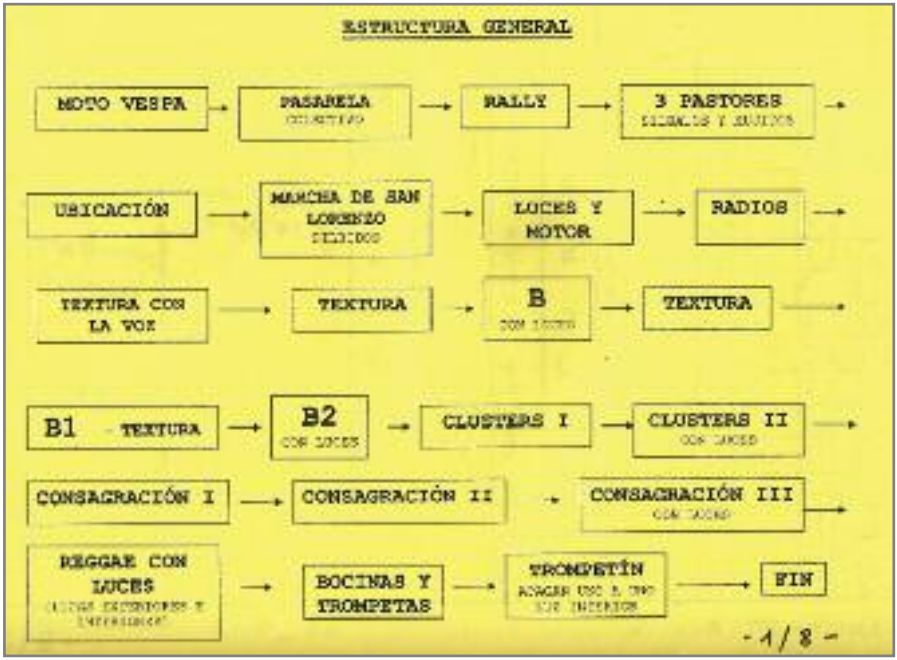
Sonata y Osvaldo. *Poema para piano (1994)*

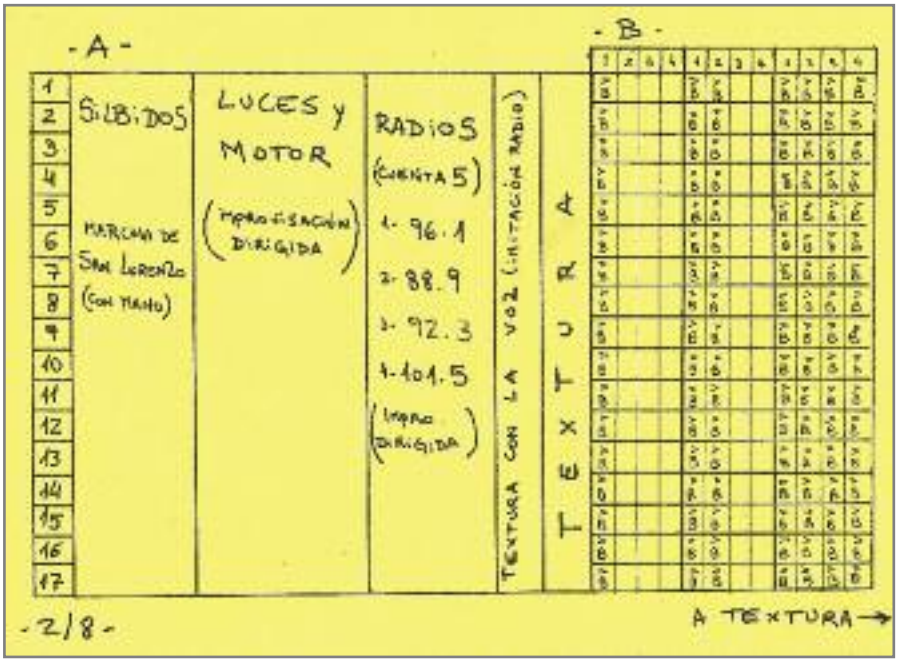
1500 metros sobre el nivel de Jack. *Dirección: Federico León (1999)*

El adolescente. *Dirección: Federico León (2003)*



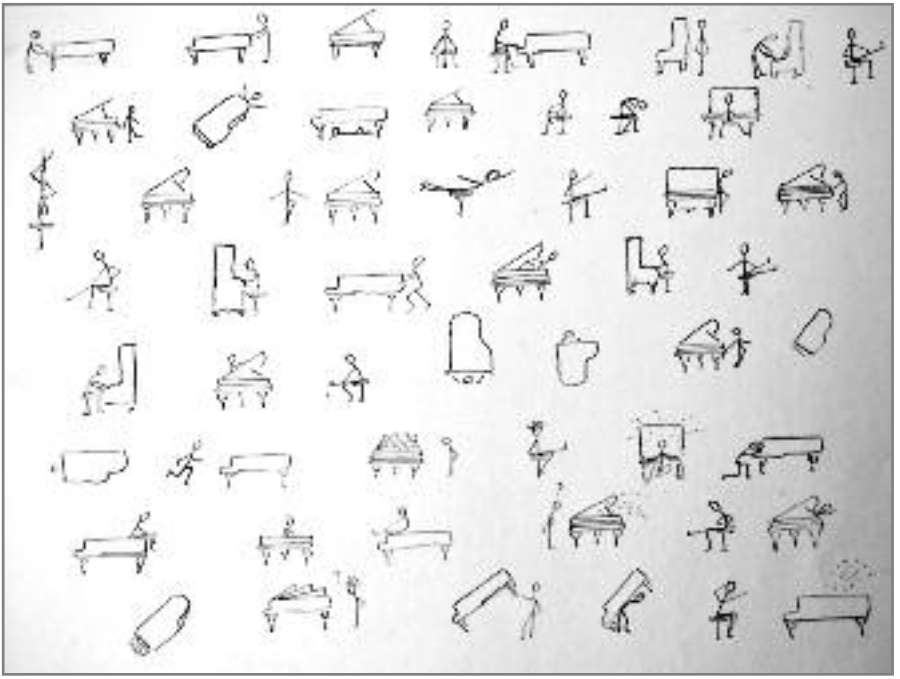
El niño argentino
Dirección: Mauricio Kartun (2006)





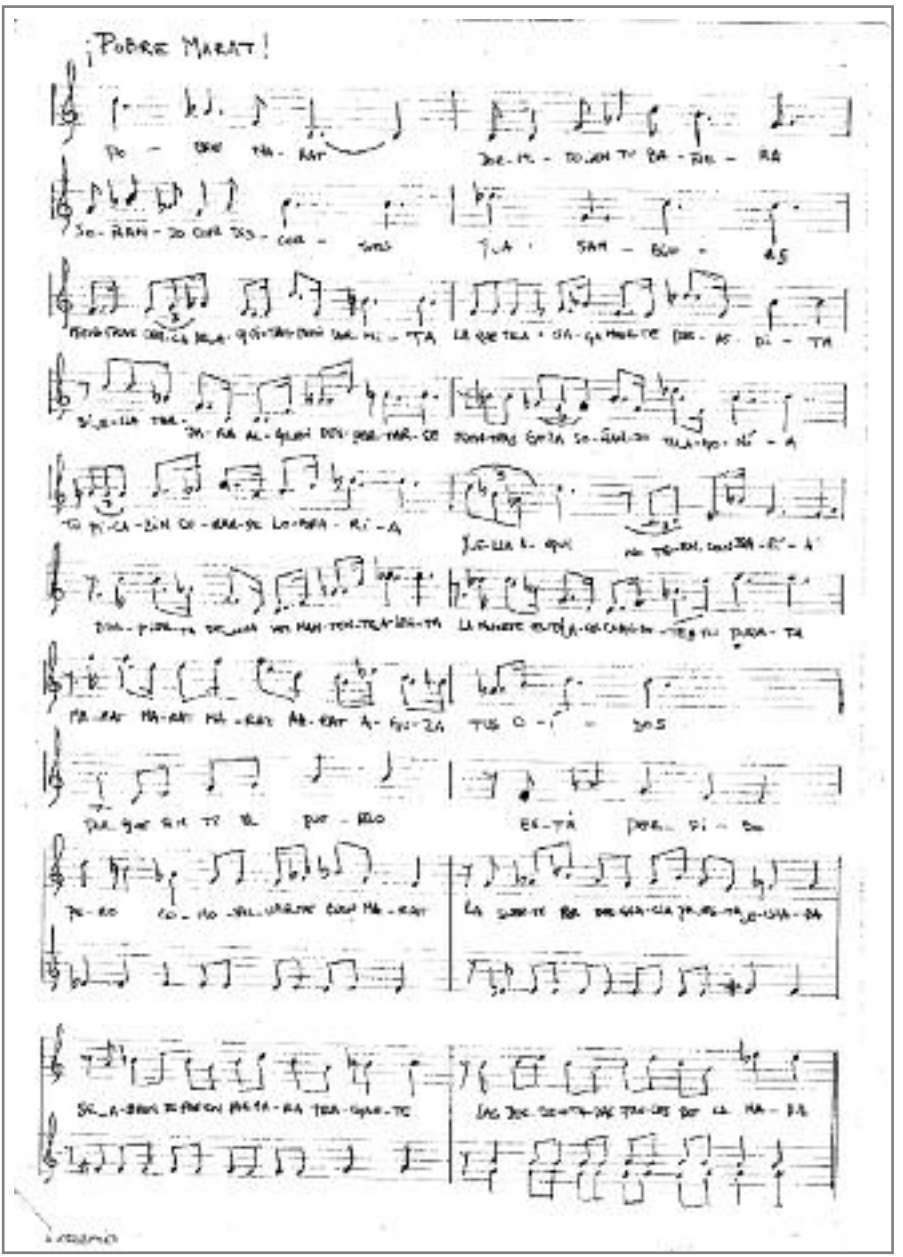
Concierto de bocinas *(2007)*

Concierto de bocinas *(2007)*



Piano con intérprete

Perpetuo socorro. *Dirección: Sergio Boris (2008)*



Partitura Marat Sade. *Dirección: Villanueva Cosse (2009)*

Llegó la música. *Dirección: Alberto Ajaka (2012)*

Cristina Banegas.
Molly Bloom *de James Joyce.*
Dirección: Carmen Baliero (2012)

La señorita Julia *de August Strindberg*
Dirección: Cristina Banegas (2016)

Carmen Baliero

> índice

> introducción ..... pág. 5

> capítulo I ..... pág. 11
la música

> capítulo II ..... pág. 25
el límite como marco en el proceso de la creación

> capítulo III ..... pág. 37
el silencio en el teatro

> capítulo IV ..... pág. 47
la voz, el timbre, los fonemas y el texto desde la percepción musical

> capítulo V ..... pág. 61
musicalización y música original

> capítulo VI ..... pág. 75
ficción y representación

> capítulo VII ..... pág. 87
el tiempo y la búsqueda

> capítulo VIII ..... pág. 101
algunas opiniones sobre el tema

> capítulo IX ..... pág. 169
experiencias propias

> capítulo X ..... pág. 195
experiencias propias fuera del teatro

> capítulo XI ..... pág. 215
apéndice fotográfico

- narradores y dramaturgos
  Juan José Saer, Mauricio Kartun
  Ricardo Piglia, Ricardo Monti
  Andrés Rivera, Roberto Cossa

  En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

- el teatro, ¡qué pasión!
  de Pedro Asquini
  Prólogo: Eduardo Pavlovsky

  En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

- obras breves
  Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca

- de escénicas y partidas
  de Alejandro Finzi
  Prólogo del autor

- teatro (3 tomos)
  Obras completas de Alberto Adellach

  Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)

- las piedras jugosas
  Aproximación al teatro de Paco Giménez
  de José Luis Valenzuela
  Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

- siete autores (la nueva generación)
  Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Gobernori
  Prólogo: María de los Ángeles González

- dramaturgia y escuela 1
  Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
  Antóloga: Gabriela Lerga
  Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

- dramaturgia y escuela 2
  Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampedro
  Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

- didáctica del teatro 1
  Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
  Colaboración: Sara Torres
  Prólogo: Olga Medaura

- didáctica del teatro 2
  Prólogo: Alejandra Boero

- teatro del actor II
  de Norman Briski
  Prólogo: Eduardo Pavlovsky

- dramaturgia en banda
  Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao
  Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
  Prólogo: Pablo Bontá

- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)
  de Luis Ordaz
  Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)

- manual de juegos y ejercicios teatrales
  de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
  Segunda edición, corregida y actualizada
  Prólogo: Raúl Serrano

- antología breve del teatro para títeres
  de Rafael Curci
  Prólogo: Nora Lía Sormani

- teatro para jóvenes
  de Patricia Zangaro

- antología teatral para niños y adolescentes
  Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki
  Prólogo: Juan Garff

- nueva dramaturgia latinoamericana
  Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
  Prólogo: Carlos Pacheco

- teatro/6
  Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola

- becas de creación
  Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame

- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes
  de Marcelo Daniel Fernández
  Prólogo: Ángel Quintela

- la luz en el teatro manual de iluminación
  de Eli Sirlin
  Prólogo de la autora

- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos)
  de Perla Zayas de Lima

- laboratorio de producción teatral 1
  Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
  de Gustavo Schraier
  Prólogo: Alejandro Tantanián

- hacia un teatro esencial
  Dramaturgia de Carlos María Alsina
  Prólogo: Rosa Ávila

- teatro ausente
  Cuatro obras de Arístides Vargas
  Prólogo: Elena Francés Herrero

- el teatro con recetas
  de María Rosa Finchelman
  Prólogo: Mabel Brizuela
  Presentación: Jorge Arán

- teatro de identidad popular
  En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
  de Manuel Maccarini

- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
  Textos teatrales de Rafael Monti

- teatro, títeres y pantomima
  de Sarah Bianchi
  Prólogo: Ruth Mehl

- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo
  de Federico Irazábal
  Prólogo del autor

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
  Sainetes urbanos y gauchescos
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
  Presentación: Raúl Brambilla

- teatro/7
  Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú

- la carnicería argentina
  Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba

- saulo benavente, ensayo biográfico
  de Cora Roca
  Prólogo: Carlos Gorostiza

- del teatro de humor al grotesco
  Obras de Carlos Pais
  Prólogo: Roberto Cossa

- teatro/9
  Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaño

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
  Obras de la Independencia
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- nueva dramaturgia argentina
  Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
  Obras de la Confederación y emigrados
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- dos escritoras y un mandato
  de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
  Prólogo: Beatriz Salas

- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
  Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

- las múltiples caras del actor
  de Cristina Moreira
  Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
  Presentación: Alejandro Cruz
  Testimonio: Claudio Gallardou

- la valija
  de Julio Mauricio
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- el gran deschave
  de Armando Chulak y Sergio De Cecco
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- una libra de carne
  de Agustín Cuzzani
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
  Obras de la Organización Nacional
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
  de Luis Sampedro

- una de culpas
  de Oscar Lesa
  Coedición con Argentores

- desesperando
  de Carlos Moisés
  Coedición con Argentores

- almas fatales, melodrama patrio
  de Juan Hessel
  Coedición con Argentores

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
  Obras de la Nación Moderna
  Selección y prólogo: Beatriz Seibel

- técnica vocal del actor
  de Carlos Demartino

- el teatro, el cuerpo y el ritual
  de María del Carmen Sanchez

- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
  de Cecilia Hopkins

- teatro/10
  Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor

- la risa de las piedras
  de José Luis Valenzuela
  Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
  Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios

- concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia -2010-
  Incluye textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg

- piedras de agua
  Cuaderno de una actriz del Odin Teatret
  de Julia Varley

- el teatro para niños y sus paradojas
  Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
  Prólogo: Susana Freire

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
  Obras del siglo XX -1ra. década- I
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- rebeldes exquisitos
  Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
  de José Tcherkaski

- ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)
  de Alberto Ure
  Compilación: Cristina Banegas

- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
  de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)

- dramaturgos argentinos en el exterior
  Incluye textos de J. D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
  Compilación: Ana Seoane

- el universo mítico de los argentinos en escena
  de Perla Zayas de Lima (2 tomos)

- air liquid
  de Soledad González
  Coedición con Argentores

- un amor de Chajarí
  de Alfredo Ramos
  Coedición con Argentores

- un tal Pablo
  de Marcelo Marán
  Coedición con Argentores

- casanimal
  de María Rosa Pfeiffer
  Coedición con Argentores

- las obreras
  de María Elena Sardi
  Coedición con Argentores

- molino rojo
  de Alejandro Finzi
  Coedición con Argentores

- teatro/11
  Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil
  Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi

- títeres para niños y adultos
  de Luis Alberto Sánchez Vera

- historia del teatro en el Río de la Plata
  de Luis Ordaz
  Prólogo: Jorge Lafforgue

- memorias de un titiritero latinoamericano
  de Eduardo Di Mauro

- teatro de vecinos
  De la comunidad para la comunidad
  de Edith Scher
  Prólogo: Ricardo Talento

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
  Obras del siglo xx -1ra. década- II
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- cuerpos con sombra
  Acerca del entrenamiento corporal del actor
  de Gabriela Pérez Cubas

- gracias corazones amigos
  La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
  de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

- la revista porteña
  Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
  de Gonzalo Demaría
  Prólogo: Enrique Pinti

- concurso nacional de ensayos teatrales, Alfredo de la Guardia -2011-
  Textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal y Manuel Maccarini

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VIII (1902-1910)
  Obras del siglo xx -1ra. década- III
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- apuntes sobre la historia del teatro occidental - tomos I y II
  de Roberto Perinelli

- los muros y las puertas en el teatro de Víctor García
  de Juan Carlos Malcún

- historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010
  de Beatriz Seibel

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IX (1911-1920)
  Obras del siglo xx -2ª década- I
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- el que quiere perpetuarse
  de Jorge Ricci
  Coedición con Argentores

- freak show
  de Martín Giner
  Coedición con Argentores

- trinidad
  de Susana Pujol
  Coedición con Argentores

- esa extraña forma de pasión
  de Susana Torres Molina
  Coedición con Argentores

- los talentos
  de Agustín Mendilaharzu y Walter Jacob
  Coedición con Argentores

- nada del amor me produce envidia
  de Santiago Loza
  Coedición con Argentores

- confluencias. dramaturgias serranas
  Prólogo: Gabriela Borioli

- el universo teatral
  de Fernando Lorenzo
  Compilación: Graciela González Díaz de Araujo y Beatriz Salas

- Jorge Lavelli -de los años sesenta a los años de la colina-
  Un recorrido en libertad
  de Alain Satgé
  Traducción: Raquel Weksler

- Saulo Benavente -escritos sobre escenografía-
  Compilación: Cora Roca

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo X (1911-1920)
  Obras del siglo xx -2ª década- II
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- teatro/12
  Obras ganadoras del 12º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
  Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y Ariel Dávila

- una fábrica de juegos y ejercicios teatrales
  de Jorge Holovatuck A.
  Prólogo: Raúl Serrano

- teatro/13
  Obras ganadoras del 13º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
  Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Friedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz y Antonio Romero

- 70/90 -crónicas dramatúrgicas-
  Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Euardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

- teatro/14
  Obras ganadoras del 14º Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-
  Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz y Andrés Binetti

- teatro/15
  Obras ganadoras del 15º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel García Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

- doble raíz
  de Leonardo Goloboff

- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
  tomo 1: el juego teatral en la educación
  de Juan Tríbulo
  Prólogo: Carlos Catalano

- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
  tomo 2: clases para actores y directores
  de Juan Tríbulo
  Prólogo: Víctor Bruno

- Osvaldo Dragún. La huella inquieta
  -testimonios, cartas, obras inéditas-
  de Adys González de la Rosa y Juan José Santillán
  Prólogo: de los autores

- circo en Buenos Aires
  -cultura, jóvenes y políticas en disputa-
  de Julieta Infantino
  Prólogo: de la autora

- la canción del camino viejo
  de Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci

- febrero adentro
  de Vanina Corazza

- mujer armada hombre dormido
  de Martín Flores Cárdenas

- el director teatral ¿es o se hace?
  -procedimientos para la puesta en escena-
  de Víctor Arrojo

- la *commedia dell´arte*,
  un teatro de artesanos
  guiños y guiones *dell´arte* para el actor
  de Cristina Moreira

- un teatro de obreros para obreros
  jugarse la vida en escena
  de Carlos Fos
  Prólogo: Lorena Verzero

- teatro/16
  Obras ganadoras del 16º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
  Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Cosello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correo, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

- concurso de ensayos sobre teatro
  Celcit - 40º aniversario
  Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernandez Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

- teatro de objetos
  manual dramatúrgico
  de Ana Alvarado
  Textos dramáticos para Teatro de Objetos: Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi

- museo medea
  de Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela

- ¿quienáy?
  de Raúl Kreig

- quería taparla con algo
  de Jorge Accame

- obras reunidas 2000-2014
  de Soledad González
  Prólogos: Eduardo del Estal y Alejandro Finzi

- la música en el teatro y otros temas
  de Carmen Baliero

- manual de análisis de escritura dramática
  de Alejandro Robino
  Un método técnico de análisis dramático destinado a facilitar la reescritura de textos para Teatro, Radio, Cine, Tv y Nuevos medios electrónicos.

la música en el teatro y otros temas
Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.
Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.
Noviembre de 2016 - Primera edición: 2.500 ejemplares