**TRABAJO PRÁCTICO DE RITMICA Y LENGUAJE MUSICAL**

**ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES**

**PROFESORADO DE TEATRO PLAN 659**

**DOCENTE: CLAUS REGUEIRO**

**3°AÑO TURNO: NOCHE**

**FECHA DE PRIMER ENTREGA 27 DE MARZO (AL MENOS ENTREGAR UN BORRADOR O CONTACTARSE PARA EVACUAR DUDAS)**

**ENVIAR AL CORREO ELECTRONICO:** **clausregueiro.prof@gmail.com**

**CONSIGNA:** A raíz de la situación sanitaria de público conocimiento que estamos atravesando como sociedad y comunidad educativa. Se solicitó desde el equipo directivo de la institución que sea enviado este Trabajo Práctico, a modo de introducción en la asignatura y como sustento teórico para poder comenzar a desarrollar un acercamiento a la asignatura.

En principio y antes de proponer algunas interrogantes a modo de “Guía de lectura” sobre el texto a abordar, considero importante mencionar algunos ejes conceptuales que trabajaremos en la cursada.

***INTRODUCCIÓN A LA ASIGNATURA:***

Desde una perspectiva pedagógica critica que pone la mirada en los/as sujetos de aprendizajes como personas con saberes y experiencias que deben ser respetadas y quizás resignificadas a partir de un proceso constructivo del conocimiento. Visualizando al proceso de enseñanza/aprendizaje como un hecho reciproco y sosteniendo que *“Saber que enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su propia producción o construcción” (Freire P,1997,Pedagogía de la autonomía, Sáo Paulo, siglo XXI editores).* Consideramos a la ritmica y lenguaje musical (junto a la audioperceptiva) como disciplinas que aportan las bases intuitivas y teóricas para el proceso de formación musical. Basándose en la percepción auditiva, sensorial y la práctica en sí misma. Cabe destacar que al tratarse de una asignatura perteneciente a los planes de estudio del Profesorado de Teatro, el enfoque se presentará en estrecha relación con el mundo escénico y pedagógico ámbito en el que coexisten múltiples recursos sonoros. Entendiendo a la música como el “Arte temporal basado en el ordenamiento y trabajo del sonido a través del tiempo” (Gabis C,2012, Armonía funcional, CABA,Editorial Melos) es de vital importancia que los/as estudiantes puedan relacionarse con ella y trabajarla como una herramienta más a la hora de producir, enseñar, u observar espectáculos ya sean los trabajos realizados por sus compañeros o una obra de en particular.

Siguiendo las ideas que expone Carmen Baliero, autora con la que trabajaremos a continuación, es de vital importancia sostener que “Cuando se habla de música para teatro hay que tener en cuenta que no se trata exclusivamente de música a secas, ya que su enseñanza y correlación articulada con otras disciplinas ayudaría a la cultura general” como así también “a escuchar, a conocer otro nivel de expresión, a comprender otras formas de pensamiento, a comprender el porqué de ciertas decisiones estéticas” ( Baliero C,2016, “La música en el teatro y otros temas, CABA ,Ed Estudios teatrales,). Por esto mismo sostenemos que una formación musical y sonora en los futuros técnicos o profesores de teatro es fundamental, ya que por una lado amplía los recursos a utilizar desde el plano de la producción escénica, como así también otorga herramientas pedagógicas para emplear y vivenciar en el aula desde el plano educativo. Pudiendo ser esta, el punto de partida para trabajar distintos contenidos basados en la enseñanza del teatro.

Esta asignatura aporta las bases intuitivas, técnicas y teóricas iniciales en el proceso de formación musical, tomando como principal instrumento de trabajo al cuerpo (oídos, la voz, piernas, manos, torso, rostro, etc.), ya que este mismo es una de las herramientas principales del trabajo actoral. Vivenciando y ejecutando desde lo corporal aspectos rítmicos, melódicos y auditivos en búsqueda de una percepción sonora en primer plano, para en una segunda instancia otorgar una explicación teórica al respecto.

 El desarrollo conceptual y lúdico de la asignatura es presentado con el propósito esencial de que les estudiantes del Profesorado de Teatro adquieran y utilicen nuevas herramientas sonoras y técnicas que amplíen sus recursos artísticos. Una puerta más que buscará conducir hacia una “independencia auditiva” “La independencia de la escucha, por fuera de los bombardeos constantes de radios, modas, mercados y conservatorios, la independencia también de los gustos personales y cotidianos” (Baliero C, ”La música en el teatro y otros temas”,2016, CABA, Estudios Teatrales, p15). Buscando un equilibrio estético original y genuino entre las dos disciplinas estéticas mencionadas, el teatro y la música. Abalando y fomentando al desarrollo de un sentido crítico que pueda dar lectura de los contextos sociopolíticos en los que se desenvuelven las expresiones artísticas, desde un punto de vista pluricultural.

En términos generales, la cursada de Rítmica y lenguaje musical se meramente práctica y empírica. Experimentar, vivenciar y accionar para teorizar y vincular con la bibliografía.

Teniendo en cuenta que aun no sabemos con certeza cuando podremos realizar la primer clase, les adjunto a continuación el capitulo 1 de “La música en el teatro y otros temas”, de la compositora, pianista, docente y arregladora Carmen Baliero. Una vez que esté leído el texto, deberán responder la siguiente Guía de lectura.

***PREGUNTAS:***

***1) ¿Qué conceptos/contenidos/conocimientos musicales consideras que has adquirido en las asignaturas musicales de la carrera hasta el momento? (Audioperceptiva y Canto). En caso de no existir ninguno justifica tu respuesta.***

***2) Desde tu opinión...¿ Es importante la música en el teatro? Justifique.***

***3) ¿ A qué apunta Baliero cuando expresa que la música para teatro no debe ser presentada “a secas”?***

***4) Desarrolla con tus palabras y brevemente el concepto de “Coherencia estética” mencionado en el texto.***

***5) Según la autora...¿ Qué elementos debe contener la música de una obra de teatro? ¿Debe acompañar a la escena o competir por el protagonismo?***

***6) ¿Qué opinión te merece el capítulo? ¿Estás de acuerdo con la escritora? Argumenta.***

**CAPITULO I DE “LA MUSICA EN EL TEATRO Y OTROS TEMAS”, CARMEN BALIERO-2016**

***> 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

14 CARMEN BALIERO

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

15

capítulo I: la música

la música en el teatro y otros temas

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

16 CARMEN BALIERO

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 utilizaciónen 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.

17l a música en el teatro

capítulo I: la música

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 capítuloVII). 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.

CARMEN BALIERO1 8

capítulo I: la música

la música en el teatro y otros temas 19

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.

20 CARMEN BALIERO

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 parateatro 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 paracondiciona 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

21

capítulo I: la música

la música en el teatro y otros temas

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.

22 CARMEN BALIERO

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.

23