



EDICIÓN 13/14
ENERO-JUNIO DE 2021 / JULIO-DICIEMBRE DE 2021
E-ISSN 2389-9794



Acercamiento al espacio sonoro escénico: las diversas poéticas sonoras en la historia escénica de Europa y América

Leandro-Luis Rey





Acercamiento al espacio sonoro escénico: las diversas poéticas sonoras en la historia escénica de Europa y América*

Leandro-Luis Rey**

Resumen: en este artículo se analizarán distintas maneras en que la disciplina musical se vinculó a la historia de las artes escénicas de algunos países de Occidente, particularmente, en Europa, Estados Unidos y México. Las poéticas sonoro-escénicas a tratar en este artículo estuvieron intrínsecamente ligadas a los momentos históricos, estéticos, políticos, económicos, sociales y filosóficos en que les tocó desenvolverse. Por esta razón, tanto los procedimientos de producción como su desarrollo teórico y técnico –los cuales han influido en los cuerpos del actor, la actriz y el espectador– se mantuvieron ligados a los cambios que han vivido las civilizaciones en el pasado. Este artículo ofrece, a través de una perspectiva

* **Recibido:** 25 de octubre de 2020 / **Aprobado:** 17 de marzo de 2021 / **Modificado:** 29 de marzo de 2021. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “La exploración sonoro-escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la escenofonía a la dramaturgia del sonido”, la cual fue financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) (Ciudad de México, México).

** Magíster en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana (Xalapa-Enríquez, México). Licenciado en Estudios de Jazz por la misma institución. Compositor y ejecutante de las obras La Colmena y Tanamu-Fare, ganadoras en 2018 de la beca “Jóvenes Creadores” del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) (Ciudad de México, México). Participante de la Muestra Nacional de Teatro con el montaje de La Extinta Variedad del Mundo realizada por la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana (Xalapa-Enríquez, México)

 <https://orcid.org/0000-0003-2442-6631>  infernet@hotmail.com

Cómo citar: Rey, Leandro-Luis. “Acercamiento al espacio sonoro escénico: las diversas poéticas sonoras en la historia escénica de Europa y América”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 143-185.



Derechos de autor: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



epistemológica, un estudio del camino ininterrumpido y evolutivo que realizaron algunas experiencias relevantes del espacio sonoro escénico a lo largo de la historia de Occidente. Así se demuestra que la práctica sonoro-escénica es una manifestación constante y connatural a la historia de la humanidad.

Palabras clave: espacio sonoro escénico; música para teatro; teatro; tecnología musical.

Approximation to the Scenic Sound Space: The Various Sound Poetics in the Scenic History of Europe and America

Abstract: this article will analyze the different ways in which music was linked to the history of the performing arts in some Western countries, particularly in Europe, the United States and Mexico. The scenic-sound poetics to be treated in this article were intrinsically linked to the historical, aesthetic, political, economic, social and philosophical moments in which they had to develop. For this reason, both the production procedures and their theoretical and technical development –which have influenced the bodies of the actor, the actress and the spectator– remained connected to the changes that civilizations have experienced in the past. This article offers, through an epistemological perspective, a study of the uninterrupted and evolutionary path that some relevant experiences of the scenic sound space made throughout the history of the West. This demonstrates that sound-scenic practice is a constant and natural manifestation of the history of humanity.

Keywords: scenic sound space; music for theater; theater; musical technology.

Aproximação ao espaço sonoro cênico: as diversas poéticas sonoras na história cênica da Europa e da América

Resumo: este artigo analisará as diferentes formas como a disciplina musical foi ligada à história das artes cênicas em alguns países ocidentais, particularmente na Europa, Estados Unidos e México. As poéticas sonoro-cênicas a serem tratadas neste artigo estiveram intrinsecamente ligadas aos momentos históricos, estéticos, políticos, econômicos, sociais e filosóficos em que tiveram que se desenvolver. Por isso, tanto os procedimentos de produção quanto seu desenvolvimento teórico e técnico que influenciaram os corpos do ator, da atriz e do espectador– permaneceram vinculados às mudanças que as civilizações experimentaram no

passado. Este artigo oferece, através de uma perspectiva epistemológica, um estudo do caminho ininterrupto e evolutivo que algumas experiências relevantes do espaço sonoro cênico fizeram ao longo da história do Ocidente. Desta forma se demonstra que a prática sonoro-cenográfica é uma manifestação constante e natural da história da humanidade.

Palavras-chave: espaço sonoro cênico; música teatral; teatro; tecnologia musical.

Introducción

Antes de desarrollar el tema es pertinente preguntarnos, ¿a qué se refiere la expresión “espacio sonoro escénico” y qué elementos lo componen? Para cumplir con este objetivo nos apoyaremos en la investigación del comunicador Pablo Iglesias Simón ya que con él responderemos dos preguntas importantes: ¿dónde se desarrolla la práctica sonoro-escénica?, ¿con qué elementos trabaja? La primera respuesta señala que esta experiencia se desarrolla en el “espacio Sonoro”¹. Esta concepción se inspira en la de Ángel Rodríguez quien define el espacio sonoro,

[...] Como la percepción volumétrica que surge en la mente de un receptor, a medida que va procesando sincrónicamente todas las formas sonoras relacionadas con el espacio. Estas formas sonoras llegan regularmente al oyente como parte de la información acústica que recibe su sistema auditivo.²

De acuerdo con lo anterior y sumando la palabra “escénico” a la ecuación, el “espacio sonoro escénico” se refiere al lugar inmaterial volumétrico que comparten tanto el creador –para realizar sus obras sonoras– como el espectador –para acogerlas y decodificarlas–. A continuación nos preguntamos, ¿cuáles son los materiales sonoros que conviven y laboran en dicho espacio sonoro escénico? Para lo anterior, retomaremos la “tipología de los sonidos”³ confeccionada por Iglesias-Simón, recordando que es una perspectiva entre tantas, y que aquí consideramos para ofrecer una definición general. De esta manera, tenemos que Iglesias-Simón divide su tipología en cuatro secciones: primera, el habla, que corresponde a la voz humana sometida a un proceso de verbalización; segunda,

1. Pablo Iglesias-Simón. “El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo”, *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, no. 161 (2016): 203, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=936154>

2. Ángel Rodríguez, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (Barcelona: Paidós, 1998), 227.

3. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 5.





la música, que es toda aquella ordenación de sonidos en el tiempo que responde a algún requerimiento de tipo armónico, melódico y/o rítmico; tercera, los efectos de sonido que son “formas acústicas absolutamente heterogéneas cuya única característica definitiva, en principio, es la de pertenecer a las formas musicales y del habla”⁴; y, cuarta, el silencio, que es la ausencia absoluta del sonido, por lo que “es deber del diseñador de sonido preverlo, prepararlo, dotarlo de expresividad, valor narrativo y/o significativo”⁵. Con la intención de clarificar estos cuatro apartados ofreceremos ejemplos concretos sobre algunos elementos sonoros que se desprenden de ellos.

En el caso de la música encontramos los siguientes casos: música la intradiegética, la programática, la absoluta, la diegética, la extradiegética, la acusmática, la no acusmática y la concreta. La música intradiegética se refiere a aquella que solamente escucha un personaje o un grupo de personajes en su mente. Por su parte, la programática se construye con base en una idea, impresión o sentimiento del compositor, y que habitualmente expresa su intención en el título, o hace referencia a un poema, historia o argumento literario concreto. Esta música pretende significar algo más que sonidos. De ahí que la música programática se divida en tres tipos: primero, como música descriptiva, cuyo objetivo es evocar ideas e imágenes en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo. Un ejemplo es el de *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi ya que ilustran las estaciones del año, lluvia, viento, campesinos bailando; segundo, como poema sinfónico, que corresponde a la composición para orquesta con un solo movimiento que está determinado por una idea extramusical, descriptiva o poética, por ejemplo, la *Danza macabra* de Camille Saint-Saëns o *Mi patria* de Bedrich Smetana; y tercero, como música incidental que es escrita para expresar momentos concretos de una obra. En la actualidad este tipo de música también es utilizada para acompañar obras teatrales, programas de televisión, radio, películas o videojuegos. Crea una música de fondo que genera una atmósfera para la acción.

Volviendo a los elementos generales de la música seguimos con la música absoluta, absoluta, es decir, todas aquellas obras musicales instrumentales que no contienen ningún elemento extramusical, esto es, relación con algún tipo de imagen, idea o texto poético o dramatúrgico. Luego están la música diegética, que pertenece al mundo de la ficción de la obra, y la extradiegética que no pertenece a ese mundo de ficción. A continuación está la música acusmática, que se puede

4. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 5.

5. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 5.



escuchar pero se desconoce su origen y la no acusmática, cuyo origen sí es claro. Por último está la música concreta que está ligada a la aparición de dispositivos que permitieron la descontextualización de un sonido al fijarlo en un soporte, primero analógico y luego digital (disco, casetes, archivo digital), con el fin de tratar este sonido de manera separada. La manipulación se genera cortando el sonido, superponiéndolo, pegándolo y finalmente combinando los sonidos resultantes en una estructura compleja y definitiva como una partitura auditiva.

En cuanto al apartado de los efectos de sonido, vemos que estos expresan evocaciones vocales prelíngüísticas como tos, gritos, suspiros, estornudos, bostezos, murmullos, respiración, gemidos. También incluyen el sonido de los cuerpos al desplazarse y al golpearse o los efectos sonoros de dispositivos escénicos, que son accionados detrás de escena, pregrabados o en vivo. Con respecto al silencio, Iglesias-Simón dice que:

En lo relativo a la creación del silencio hay que tener en cuenta que, por contradictorio que parezca, ciertos sonidos pueden, dependiendo del contexto dramático y sonoro que los contextualice, adquirir el valor de “silencio”. A este respecto, por ejemplo, el sonido de un continuo goteo en una tétrica gruta o del ulular del viento en una solitaria montaña helada, pueden considerarse sonidos que actúan como un inquietante silencio.⁶

Pero, en última instancia estas tipologías son flexibles y relativas entre sí:

Obviamente de nuevo nos encontramos ante una división meramente metodológica ya que todas estas tipologías se encuentran, en la práctica, entrelazadas, por ejemplo, el verso es considerado un habla dotado de características musicales y un goteo dotado de un determinado ritmo también dispone de un cierto valor musical.⁷

Cabe recordar en este punto que esta teoría corresponde a la interpretación subjetiva de Iglesias-Simón. Por ejemplo, su definición de música como “toda aquella ordenación de sonidos en el tiempo que responde a algún requerimiento de tipo armónico, melódico y/o rítmico”⁸, se encuentra delimitada dentro de un enfoque tradicional. Esto se hará más evidente al compararla con conceptos más audaces.

6. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 9.

7. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 9.

8. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 9.



Así, John Cage, refiere que “todo lo audible es música, solo por el hecho de que nosotros como oyentes lo tomemos como tal”⁹. Por su parte, Edgar Varèse afirma que “música es sonido organizado”¹⁰. Y, por último, John Blacking, precisa que “música es sonido humanamente organizado”¹¹. Es evidente que estas tres definiciones desafían y resignifican la idea de lo que tradicionalmente se comprende como música.

Estos últimos conceptos ponen de manifiesto que todos los elementos sonoros que ocurren en escena se pueden entender como música, siempre y cuando se tenga conciencia de su presencia y además se les provea de algún tipo de estructura, o sea que exista un trabajo previo que les dé sentido. Por ejemplo las definiciones de Cage, Varèse y Blacking desarticulan las tres tipologías de sonidos de Iglesias-Simón. No obstante, elegimos su propuesta metodológica como un punto de partida, como un referente para dialogar con los distintos períodos históricos y por eso cuando abordemos propuestas artísticas disruptivas, esto no será obstáculo para usar otras definiciones.

En consecuencia, partiremos del supuesto de que los sonidos, intencionales o no, generan ondas sonoras y acústicas que se producen por las oscilaciones de la presión del aire, para luego convertirse en ondas mecánicas en el oído humano y poder ser codificadas por el cerebro. Así lo que sucede en escena se escucha y tiene valor cognitivo tanto para el actor o la actriz como para los espectadores. Todos los sonidos pueden, en su organización, dar sentido al espacio sonoro escénico. A continuación pasaremos a analizar momentos históricos significativos en países europeos y en Estados Unidos y México y su relación con la práctica de este espacio sonoro-escénico.

El espacio sonoro-escénico en la Edad Antigua

A través de la historia, el arte musical se ha manifestado por medio de una gran variedad de propuestas tanto prácticas como teóricas. En la Grecia antigua, el concepto de música transitó desde las creencias mitológicas hasta los campos de la ciencia. En este último espacio, Pitágoras fue quien, en el siglo VI a. C.,

9. Rafael Figueroa-Hernández, *Pasos sobre el silencio* (Toluca: Centro Toluqueño de Escritores, 1985), 22.

10. Figueroa-Hernández, *Pasos sobre*, 22.

11. Carlos Reynoso, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen I. Teorías de la simplicidad* (Buenos Aires: Sb, 2006), 129.

contribuyó por medio de las matemáticas a formar las bases de lo que hoy comprendemos como escala cromática occidental¹². Por otro lado, en cuanto a las fuentes sobre eventos sonoros y artes escénicas, hallamos que fue Aristóteles, en el siglo IV a. C., el primero en realizar referencias en su *Poética* sobre el vínculo entre música y escena. Dicho texto ha influenciado, durante siglos, la práctica escénica en Occidente, aunque se cree que Aristóteles lo escribió con la intención de que fuera para difusión interna, un libro de apuntes utilizado para impartir clases a sus alumnos desde la enseñanza oral¹³.

En el capítulo VI de la *Poética*, Aristóteles define el género de la tragedia al señalar sus seis partes: “la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya”¹⁴, o sea, la melodía¹⁵. En la parte final del mismo capítulo Aristóteles refiere que “de las demás partes [de la tragedia], la melopeya es el más importante de los aderezos”¹⁶. Aquí, aunque Aristóteles atribuye cierto predominio de la melopeya por sobre los demás elementos, no deja de considerarla una especie de decoración, lo cual evidencia el lugar privilegiado que ofrecía al texto el pensamiento aristotélico. Notaremos lo anterior en la siguiente reflexión:

[E]l espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.¹⁷

Como observamos, la opinión de Aristóteles pone al texto en primer plano y da escasa atención a los distintos elementos del espectáculo, por lo que a la música le atribuye la función “menor” de sazonar, adornar o aderezar¹⁸, con lo cual le resta toda trascendencia poética. Lo anterior, se confirma por lo expresado por el crítico de teatro Francesc Massip:

12. La escala cromática está constituida por la sucesión de los doce sonidos, o notas musicales, que encontraremos dentro de una octava. Contiene los doce semitonos de la escala temperada occidental. Todos los otros modos y escalas de la música occidental tradicional derivan de esta escala.

13. Antonio López-Eire, “Reflexiones sobre la poética de Aristóteles”, *Hvmanitas* 53 (2001): 183.

14. Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García-Yebra (Madrid: Gredos, 1974), 147.

15. Melopeya: “Del lat. tardío *melopoeia*, y este del gr. μελοποίηα *melopoīía*. 1. f. Arte de producir melodías. 2. f. Entonación rítmica con que puede recitarse algo en verso o en prosa”. Ver Real Academia Española, “melopeya”, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es/melopeya>

16. Aristóteles, *Poética*, trad. García-Yebra, 151.

17. Aristóteles, *Poética*, trad. García-Yebra, 151.

18. En la traducción realizada por Eduardo Sinnott se utiliza el término “sazonamiento”. Aristóteles, *Poética*, trad. Eduardo Sinnott (Buenos Aires: Colihue Clásica, 2009), 52. En la versión del Oxford Classical Text se emplea la palabra “adorno”. Aristóteles, *Poética*, trad. Alfredo Llanos (Buenos Aires: Leviatán, 1985), 39.





Con olvido manifiesto de estas condiciones fundamentales de la representación espectacular el estudio del teatro a lo largo de la historia occidental ha permanecido secuestrado por la literatura. Desde Aristóteles se ha pretendido erigir el texto en el contenido esencial del arte dramático. Y, sin embargo, entender el teatro simplemente, o fundamentalmente, como un texto significa limitar, reducir y mutilar el alcance del arte escénico y, aún más, falsear su esencia, traicionar su especificidad.¹⁹

Aun así, notaremos que la importancia de la práctica musical por sobre los demás componentes del género trágico en la reflexión del estagirita responde a los efectos que se atribuían a la música en el día a día de la antigua Grecia:

[P]ara los griegos los ritmos musicales eran portadores de emociones y poseían cualidades morales, pues ellos percibían muy nítidamente la diferencia entre la música marcial y la lasciva, entre los ritmos y canciones asimilables a la cólera y los próximos a la mansedumbre, y no dudaban [...] en relacionar estrechamente los ritmos y los caracteres.²⁰

El concepto que poseían los griegos de la antigüedad sobre música no es el mismo que tenemos hoy en día. La significación de la práctica musical integraba conjuntamente otros aspectos como la poesía, la danza, la gimnasia y la educación. La música no fue concebida como un arte independiente hasta la época helenística – siglos III al I a. C.–²¹, por lo cual “todos los poetas líricos y dramáticos hasta dicha época no sólo versificaban, sino que también componían música y cantaban como un todo”²². Los actores principales eran los encargados de liderar los coros en el teatro griego, ya que los solistas poseían una gran destreza en su voz. A su vez, estos eran acompañados por los integrantes del coro, los cuales se comprendían como actores semiprofesionales, debido a que ejecutaban partes más sencillas al momento de cantar, es decir, sin modulaciones de tipo armónico²³. Asimismo, no era habitual que un dramaturgo escribiera directrices musicales en las obras del teatro griego, de modo que se especula que los primeros actores-cantantes aprendían las melodías de oído, posiblemente, oyéndolas en el ámbito de su

19. Francesc Massip, *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo del histrión* (Barcelona: Montesinos, 1992), 10.
20. López-Eire, “Reflexiones sobre la poética”, 188.

21. José-Luis Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música griega antigua”, *Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, no. 2 (2011): 148, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4138756>

22. Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música”, 148.

23. Luis Calero-Rodríguez, “Actores y cantantes en la Antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas”, *Estudios Clásicos*, no. 151 (2017): 59.

entorno familiar o de colegas en la profesión²⁴. Sin embargo, a partir del siglo IV a. C., la escritura musical dentro de las obras se convirtió en un factor transcendental para la transmisión de la práctica dramática en su totalidad²⁵.

La representación dramática estaba formada por danzas, que eran seguidas por un coro que entonaba poesías; estas también eran recitadas y estaban condicionadas por la métrica. Además, se acompañaban generalmente por instrumentos musicales²⁶. El poeta Tespis, quien vivió en el siglo VI a. C., propuso dividir el coro en dos más pequeños que dialogarían entre sí e introdujo la noción del primer actor-cantante. Con Esquilo, en el siglo VI a. C., hallamos al segundo actor, y un tercero con Sófocles, en el siglo V a. C.²⁷. Estos protagonistas, para interpretar diferentes papeles, utilizaban diversos vestuarios y máscaras, las cuales llevaban diseños acústicos, a modo de altavoz, para facilitar la audición de los diálogos cantados²⁸.

Siguiendo el trazo histórico, veremos al teatro romano, el cual heredó algunos aspectos de las prácticas culturales griegas y etruscas. En el año 240 a. C. se representó por primera vez en Roma una obra teatral donde el texto y el montaje escénico estuvieron a cargo de una misma persona: Livio Andrónico²⁹. Andrónico fue un esclavo griego, cautivo del Imperio romano, considerado uno de los primeros autores romanos de origen griego. Debido a su condición de *rapsoda* –recitador, poeta, actor y cantante–, Andrónico tradujo varias obras griegas al latín, entre ellas *La Odisea* de Homero, y trasladó los conocimientos de la tragedia griega a la cultura romana creando así la poesía épica romana³⁰. Este tipo de representaciones, inauguradas por Livio Andrónico, intercalaban intermedios en forma de números musicales que contenían partes declamadas o cantadas y partes líricas con acompañamientos de instrumentos, generalmente de trompas o flautas³¹. Además, la música también estaba presente en otros ámbitos sociales, como los actos de celebración de fiestas, sacrificios, guerras y en política³².

24. Calero-Rodríguez, “Actores y cantantes”, 65.

25. Calero-Rodríguez, “Actores y cantantes”, 65.

26. Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música”, 150.

27. Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música”, 150.

28. Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música”, 150.

29. Andrés Pociña, “Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a. C.”, *Excerpta Philologica* 1, no. 2 (1991): 638, <https://rodin.uca.es/handle/10498/10589>

30. Vicente Picón-García, “Livio Andrónico y sus traducciones de *Las/s Odisea/s*”, *Livius*, no. 11 (1998): 123.

31. Sonia Carrillo-Aparicio en Picón-García, “Livio Andrónico”, 123.

32. Sonia Carrillo-Aparicio en Picón-García, “Livio Andrónico”, 127.





Es importante notar que, en la práctica, el trabajo sonoro escénico en el mundo antiguo se desarrolló con algunas particularidades en común en épocas y lugares distantes, esto a pesar de la gran variedad de configuraciones existentes. En consecuencia, podremos encontrar en varias civilizaciones antiguas la figura del músico-actor-nómada que viaja de pueblo en pueblo cantando los acontecimientos ocurridos, narrando fábulas o transmitiendo las últimas noticias de los imperios. Es el caso de los poetas-cantantes, como Livio Andrónico, llamados *aedos* o *rapsodas* en la antigua Grecia; de los *bardos* irlandeses; de juglares europeos en la Edad Media; o los músicos mensajeros *griot* de África Occidental en el siglo XIII³³.

El espacio sonoro-escénico en la Edad Media

La sociedad europea del Medioevo era fundamentalmente agraria y dominada por los mandatos de los señores feudales. El legado del teatro griego que obtuvo el Imperio romano sucumbió con la caída de este último y el declive de sus ciudades. La cultura campesina, sobre la que edificó su poder el cristianismo, contenía diferentes tipos de rituales que poseían grandes dosis de teatralidad basados en ritos dedicados a los ciclos festivos del año agrario, como la celebración dedicada al solsticio de invierno, que luego sería la fiesta cristiana de Navidad o la realizada en el solsticio de verano, que pasaría a llamarse la noche de San Juan³⁴. Este periodo precrístico se inscribe en la primera de las tres etapas en que Francesc Massip divide las representaciones escénicas en el Medioevo y que denomina época “Pagano-medieval”³⁵, desarrollada entre los siglos IV al IX. Posteriormente la práctica litúrgica cristiana, la cual portaba gran capacidad para la predica, adquirió para sus ceremonias la dramatización que contenían dichas representaciones medievales populares. Esta situación hizo eco en el “intenso apetito de ver que domina en la Edad Media y la materializa”³⁶. Lo anterior pertenece a la segunda etapa denominada por Massip como “Feudo-medieval”³⁷, que data de los siglos IX al XII, donde se identifica una reiniciación teatral. Aquí, la liturgia se enriquece al incluir representaciones dialogadas en sus prédicas.

33. Adrián-Farid Freja De la Hoz, “Discursos y narrativas orales afrocolombianas en la construcción de medios alternativos de comunicación en Tumaco: el caso del blog ‘El Decimarrón’”, *Comunicación, cultura y política* 4, no. 1 (2013): 64, <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/revistai/article/view/1296>

34. María Bobadilla, “La noche de San Juan en un pueblo de la Ribagorza”, en I Congreso de Aragón de Etnología y antropología Tarazona, Borja, Veruela y Trasmoz. 6, 7 y 8 de septiembre de 1979 (Zaragoza: Diputación de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 1981), 173.

35. Massip, *El teatro medieval*, 15.

36. Jean Duvignaud, *El actor. Para una sociología del comediante* (Madrid: Taurus, 1966), 45.

37. Massip, *El teatro medieval*, 15.



Por eso notaremos que en este periodo las teatralidades medievales surgieron en el marco de festividades eclesiásticas como la Navidad, la Epifanía, la Semana Santa, el Corpus Christi y la Asunción. En ellas, los cantos religiosos en lengua romance fueron usados como elemento musical, dando lugar a lo que se conoce en castellano como *villancico*³⁸. Entre los géneros musicales litúrgicos de la época encontraremos al *tropo*³⁹. Uno de los textos más antiguos que incluye esta categoría musical es el drama litúrgico de Pascua, guardado en un *tropario*⁴⁰ en la Catedral de Sant Pere de Vic (Barcelona, España). Este lleva el nombre de *Visitatio Sepulcri* y data de los siglos XI y XII⁴¹. Este *tropo* está formado por un texto dialogado escrito en notación musical aquitana, un tipo de escritura musical que se desarrolló en el sur de Francia en el siglo XI.

Por último, Massip advierte que, con el renacimiento de las ciudades, inicia la etapa “Burgo-medieval”⁴², en los siglos XIII a XVI, donde se consigue una asimilación y eclosión de las prácticas dramáticas. En esta época surgieron los misterios, las farsas y otras formas escénicas al servicio de la comedia inmersas en el legado festivo popular. En esta última fase se materializó de forma más concreta la figura del juglar. En territorio europeo encontramos esta forma representativa llamada de distintas maneras. En castellano se conoce como *juglar*; en francés como *bateleur*; en inglés, *juggler*; y en alemán como *gaukler*, o *skop*⁴³. Según la Real Academia Española (RAE), el juglar era un artista del entretenimiento en la Edad Media que recitaba, cantaba, bailaba y hacía juegos ante el pueblo, los nobles y los reyes. Como describe la definición de la RAE, hay varios perfiles de representación escénica dentro de la figura del juglar. Este se podría comprender como un actor integral que recreaba historias, era mimo, bailaba, hacía malabares, era cantante y músico. Advertimos que la figura del juglar contenía diferentes prácticas vinculadas a las teatralidades desarrolladas en siglos posteriores.

38. Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, “La música en el teatro medieval y renacentista”, en *Historia del teatro Español. Vol I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, 2 vols., dir. Javier Huerta-Calvo, coords. Abraham Madroñal-Durán et al. (Madrid: Gredos, 2003), 1: 271.

39. *Tropo*: nombre genérico empleado en la historia de la música y en la poesía de la Edad Media latina para referirse a los añadidos o a los desarrollos de los cantos de la misa romana y del oficio en los que son insertados, a manera de glosas, alegorías o paráfrasis puestas en música. Pueden ser colocados como introducción, intercalación o como agregado al canto base. Su uso se reserva habitualmente a las festividades litúrgicas más importantes. Se distinguen tres tipos: la adición de una frase musical o melisma sin texto; la adición de un texto o prósula a un melisma preexistente, y la adición de una nueva línea o líneas de canto, incluyendo tanto texto como música. Arturo-Tello Ruiz-Pérez, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), 478.

40. *Tropario* es una colección de cantos litúrgicos que incluyen tropos.

41. Torrente Sánchez-Guisande, “La música en el teatro”, 271.

42. Massip, *El teatro medieval*, 15.

43. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1996), 266.



Dentro de las categorías escénicas realizadas por los juglares, encontramos las siguientes: juglares líricos, que recitaban las obras líricas de los trovadores; juglares épicos, que interpretaban cantares de gesta y otras composiciones narrativas⁴⁴; también los juglares de voz, los cuales tocaban y cantaban junto a los juglares de instrumento, quienes prescindían de la voz. Estos últimos eran violeros, cedreros, tromperos y tamboreros. Las representaciones juglarescas obedecían a diferentes tipos de intérpretes, ya que se dividían en remedadores, los cuales imitaban; goliardos, que eran clérigos vagantes; zaharrones, quienes utilizaban disfraces; y los trasechadores que eran prestidigitadores⁴⁵. Los que estaban vinculados directamente a la música eran los menestriales, juglares-músicos que, en lugar de ser errantes, estaban al servicio de un señor⁴⁶. Además, existían juglares que declamaban poesía épica en sus cantos. Al sector más cultivado de los juglares se le debe la conservación de la poesía épica medieval y la poesía cortesana prerrenacentista transmitida a manera de tradición oral.

El juglar originalmente surgió como intérprete de los poemas y canciones del trovador, figura que tomó auge en los siglos XII y XIII. Los trovadores provenían de diferentes condiciones sociales: “Reyes, grandes señores, obispos, canónigos, militares, burgueses y gente de baja condición”⁴⁷. Geográficamente se ubicaban en lo que hoy comprendemos como Portugal, al oeste; Italia, al este; el macizo central francés, al norte, y los Pirineos y el Mediterráneo, al sur⁴⁸. En el siglo XII, esta delimitación estaba comprendida por entidades políticas y señoríos independientes entre los cuales no era rara la discrepancia política y la hostilidad. Aun así, a las poesías y los cantos de los trovadores de dicha zona les unificaba la lengua romance occitana o provenzal, lo que permitió que todos colaboraran en la creación de una literatura sin confines territoriales⁴⁹. La distinción entre juglar y trovador consiste en que el primero necesitaba un público y pertenecía al ámbito del espectáculo, y el segundo no necesitaba audiencia ya que habitaba el ámbito literario.

44. Pedro Martín-Baños, “Los juglares de gesta: desmontando algunos tópicos”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, no. 1 (2006): 99-102, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161750>

45. Carles García-Domingo, “El renacer de los cuentos. La narración oral en La Rioja”, *Belezos: revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, no. 29 (2015): 5.

46. Juan García-Única, “De juglaría y clerescía: el falso problema de lo culto y lo popular en la invención de dos mesteres”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, no. 42 (2009): 78, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/dejuglar.html>

47. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos* (Barcelona: Planeta, 1975), 21.

48. De Riquer, *Los trovadores*, 21.

49. De Riquer, *Los trovadores*, 10.

El espacio sonoro-escénico en la Edad Moderna

La figura del juglar medieval influyó en las representaciones escénicas que se fueron configurando en la Edad Moderna. En el siglo XVI, en el Renacimiento Italiano, el juglar conducía con sus flautines, laudes y tamboriles las representaciones carnavalescas, los recursos mímicos y las habilidades acrobáticas desarrollados por la *Commedia dell'Arte*⁵⁰. Los textos breves que describían estas presentaciones –llamados *scenari* y de los que se conocen unos ochocientos provenientes del siglo XVI o XVII⁵¹– no incluían ninguna anotación sobre sonido escénico. Los *scenari* atendían a la narración tanto como a las acciones en las que esta se traduce. Lo anterior los convertía en un texto de notación particular cercano a las partituras musicales, ya que contenían el modo de ejecución actoral con todos los matices de dinámica, ritmo, entradas y salidas, distanciando dichos cuadernos de anotaciones de la noción de la literatura dramática⁵².

Asimismo, las *Commedia dell'arte* ilustran las características musicales de algunos personajes, como es el caso de los enamorados, quienes poseían dotes poéticas y musicales utilizadas para vocalizar tonadas líricas⁵³. No obstante, la iconografía perteneciente a la *Commedia dell'Arte*, pinturas y grabados, a menudo presentan a los personajes cargando diversos instrumentos. Por ello, se comprende que las músicas festivas interpretadas con los instrumentos de cuerda y de viento, acompañadas por tambores y panderos, enmarcaban las representaciones de esta *Commedia dell'Arte*. Se supone que las melodías interpretadas eran improvisadas ya que no hay referencias de tipo musical en dichos *scenari*⁵⁴. De la misma manera sucedía con los textos de los actores, estos eran improvisados sobre una línea argumental.

Entre todas las agrupaciones existentes de la *Commedia dell'Arte* es importante nombrar a la compañía de Alberto Naselli, quien utilizaba el nombre artístico de Zan Ganassa. Él fue un actor y empresario teatral italiano que acostumbraba llevar a su grupo de manera itinerante por tierras francesas, inglesas y españolas. En este último territorio se tiene la información, debido a contratos firmados, de que permaneció alrededor de diez años a mediados del siglo XVI⁵⁵. La residencia prolongada de Ganassa en la zona española influenció de manera relevante la práctica escénica



50. José B. Monleón, “Cuerpo, música, palabra y poder”, *Cuadernos de teatro clásico*, no. 3 (1989): 117.

51. María del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga”, *Criticón*, no. 63 (1995): 120, https://cvc.cervantes.es/literatura/criticón/PDF/063/063_119.pdf

52. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 17.

53. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 34.

54. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 39.

55. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 120.



realizada en dicha región⁵⁶. Así, en tierras españolas, entre los siglos XVI y XVII, encontramos el auge de la práctica teatral dentro de un periodo identificado como Siglo de Oro español. Esta época vio nacer a destacados dramaturgos como Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega y Carpio, Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, entre otros más. La mayoría de estos empleaban música de forma variada en sus puestas escénicas. Por ejemplo, en las comedias mitológicas, Calderón generalmente reservaba la música para los dioses paganos, con el objetivo de mostrar que no pertenecen al género humano⁵⁷. En la obra calderoniana hay acotaciones y réplicas con referencias musicales en forma de didascalías.

En este contexto indicaciones como “música”⁵⁸ se referían normalmente a la participación del conjunto instrumental, y donde apuntaba *dramatis personae* representaba las intervenciones del coro, o sea, a la música vocal. En cuanto a los estilos musicales seleccionados por Calderón destacamos en primer lugar el uso del recitativo, el cual tenía una amplia presencia en sus comedias⁵⁹. Se sabe que el actor Lope de Rueda utilizaba una manta como fondo de la escena y detrás de ella ubicaba a los músicos que cantaban, con o sin guitarra, romances antiguos⁶⁰. La música, tanto cantada como instrumental, desempeñaba una función relevante en las comedias españolas. Al respecto el hispanista José María Ruano de la Haza escribía que “los músicos eran los primeros en aparecer en los tablados y los últimos en salir, dando punto final a la representación”⁶¹.

En el teatro del Siglo de Oro español la música cumplía tres funciones. La primera consistía en que los autores creaban el texto ficcional con base en un número reducido de coplas populares preexistentes a la obra por componer. Estos versos, con los cuales los dramaturgos se inspiraban, pertenecían a la tradición oral, y en ocasiones también escrita, de las tonadillas populares. La segunda refiere a la función de complementar, con música instrumental, el espacio y tiempo de las piezas teatrales, con el fin de acentuar la presentación con una polifonía de signos escénicos asociados a la danza y la música, más allá del diálogo dramático. La tercera función es la que realizaban dichas coplas en torno a las emociones, anhelos, frustraciones o alegrías que encarnaban los personajes en los conflictos dramáticos⁶².

56. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 134.

57. José-María Ruano de la Haza, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 2000), 122.

58. Belén Molina-Jiménez, “Literatura y música en el Siglo de Oro español. interrelaciones en el teatro lírico” (tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2005), 126.

59. Molina-Jiménez, “Literatura y música”, 126.

60. Luciano García-Lorenzo. “El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”, *Cuadernos de teatro clásico*, no. 3 (1989): 67.

61. Ruano de la Haza, *La puesta en escena*, 114.

62. García-Lorenzo, “El elemento folklórico-musical”, 70.



En la España del siglo XVII también encontramos el surgimiento de un género que en su propuesta compagina de forma relevante la literatura y la práctica musical: la zarzuela. Esta manifestación teatral, genuinamente española, combina el diálogo y el canto en diferentes proporciones. Es difícil realizar una enunciación concreta del género, ya que dentro de él realidades música-dramáticas de distinta índole, lo cual ha originado la continuidad, en el tiempo, de dicho género, esto debido a dos características esenciales: “Su flexibilidad y su capacidad de adaptación”⁶³. Estas particularidades sustrajeron a la zarzuela del ámbito palaciego de las cortes para vincularla progresivamente al teatro público. Por eso la zarzuela ha sido definida como “una composición dramática breve, en parte cantada y en parte recitada”⁶⁴. Este espectáculo, netamente español, se divide en dos géneros: uno conocido como *zarzuela barroca*⁶⁵, el cual estuvo situado en el siglo XVII asociado a la corte de Felipe IV y al teatro del Siglo de Oro español. La otra manera de clasificarlo es como *zarzuela romántica* o *zarzuela restaurada*, la cual se representó en el plano popular y tuvo su auge en el siglo XIX y comienzo del XX⁶⁶.

Paralelamente a las representaciones surgidas en territorios italianos y españoles, la práctica sonoro-escénica también tuvo su lugar en el reino de Inglaterra. A finales del siglo XVI, en el teatro Isabelino, el dramaturgo William Shakespeare utilizaba un gran número de temas musicales para sus obras, ya fuera para resaltar personajes o a modo de canciones satíricas con letras escritas por él y cantadas con melodías populares. El musicólogo mexicano Luis Pérez-Santoja explica que, en *The Globe*, el teatro en donde Shakespeare presentaba la mayoría de sus obras, el escenario contenía una galera para alojar a los músicos, prototipo de lo que más tarde sería el foso para orquestas⁶⁷. Pérez-Santoja argumenta que Shakespeare, para sustituir las carencias escénicas, la rusticidad escenográfica y los primitivos recursos de iluminación, empleaba pequeñas orquestas que acompañaban sus funciones para señalar el carácter de una escena o el estatus de los personajes⁶⁸. Un minúsculo ejemplo de lo anterior son las melodías estremecedoras que derivan del canto de Ofelia en *Hamlet*, que revelan su locura y preludian su muerte.

En muchas de estas etapas históricas, la relación entre música y escena ha ido variando. Aunque casi no encontramos ejemplos de teatro sin música o sin sonidos, generalmente el elemento musical no fue determinante al momento de realizar la

63. Molina-Jiménez, “Literatura y música”, 118.

64. Ana-Isabel Fernández-Valbuena, *La comedia del arte. Materiales escénicos* (Madrid: Fundamentos, 2018), 129.

65. José-Luis Temes, *El siglo de la zarzuela: 1850-1950* (Madrid: Siruela, 2014), 6.

66. Temes, *El siglo de la zarzuela*, 7.

67. Luis Pérez-Santoja, “La música de Shakespeare”, *El Universal*, Confabulario suplemento cultural, 26 de abril de 2018, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-musica-de-shakespeare/>

68. Pérez-Santoja, “La música de Shakespeare”.



dramaturgia y escenificación. Aun así, hay períodos históricos donde el elemento musical fue y es utilizado como hilo rector de la puesta escénica. Como ejemplo de ello está la ópera. En 1580, en la Florencia gobernada por los Médici, un grupo de artistas e intelectuales pertenecientes a la aristocracia se reunió para tratar de dar vida nuevamente al olvidado arte dramático de la antigua Grecia: la tragedia. Dichas reuniones influyeron en la estética de un nuevo género: la ópera, inicialmente llamado *opera in musica*, lo cual significa en castellano: obra de teatro en música⁶⁹.

En el siglo XVII, Claudio Monteverdi hizo evolucionar la configuración de la ópera al generar las reglas en su estructura dramática. Este compositor, conocido en su primer periodo por ser un prestigioso autor de madrigales y polifonías, en los cuales había demostrado tener “un gran sentido teatral”⁷⁰, planteó el nuevo formato de ópera como un acontecimiento escénico “donde la música explica el texto”, esto teniendo en cuenta las inflexiones y expresividad en las interpretaciones de los cantantes⁷¹. La orquesta también comenzó a tomar mayor importancia en la propuesta de Monteverdi. En su *Favola d’Orfeo*, una de sus primeras obras catalogadas como ópera, el compositor eligió instrumentos particulares para destacar distintos pasajes y utilizó instrumentos simbólicos para cada escena⁷². Además, inscribió fragmentos vocales sustancialmente ornamentados para mostrar las cualidades de semidiós del personaje Orfeo⁷³. Otro análisis de pasajes musicales de esta obra advierte en los recitativos de Orfeo el manejo de disonancias, en contraposición de consonancias, esto como elementos musicales que expresan tristezas en cruce con emociones de alegría⁷⁴.

El espacio sonoro-escénico en el Romanticismo alemán

El recorrido por las diferentes manifestaciones sonoro-escénicas desde Italia, España y Gran Bretaña ahora sigue su camino hacia Alemania, lugar donde se desarrollaron importantes sucesos sonoros en torno al Romanticismo. Este movimiento influyó a todas las prácticas artísticas del momento y fue clave para

69. Roger Alier, *¿Qué es esto de la ópera?* (Barcelona: Robinbook, 2008), 21.

70. Alier, *¿Qué es esto de*, 21.

71. Alier, *¿Qué es esto de*, 21.

72. Alier, *¿Qué es esto de*, 49.

73. Alier, *¿Qué es esto de*, 37.

74. Gabriel Mora-Betancur, “Claudio Monteverdi: disonancia y a(e)feto”, *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 15, no. 28 (2020): 348, <https://doi.org/10.14483/21450706.16276>



las futuras propuestas estéticas de los siguientes dos siglos. En lo que concierne al espacio sonoro-escénico, a comienzos del siglo XIX nació una de las figuras que renovaron los conceptos de dicho campo artístico: Richard Wagner, quien no solo se dedicó a la composición musical, sino que también tuvo un especial interés por el teatro, al cual incorporó disciplinas como la arquitectura, la escenografía, la política y la literatura, entre varias más. Wagner creó lo que él llamó *Gesamtkunstwerk*⁷⁵, al sumar aspectos de distintas áreas como la filosofía, la filología, la mitología, el teatro, la escenografía y el drama griego a sus óperas, a lo que luego dio el nombre particular de drama musical.

El compositor alemán también desarrolló la técnica de *leitmotif*⁷⁶, la cual llevó a cabo a través de su propuesta llamada *Wort-ton-drama*, lo que traducido al castellano sería palabras-sonido-dramas; en este concepto propuso no limitar la música solamente a su estética intrínseca, sino ponerla al servicio del drama. Básicamente se trata de crear la melodía, no desde un parámetro de técnicas compositivas, sino como una idea poética surgida del drama escrito a interpretar. Se comprende que los planteamientos del compositor alemán allanaron el camino para las manifestaciones posteriores del teatro simbolista y expresionista. Una de las ideas efectuadas por Wagner fue esconder la orquesta en el foso para así dar un carácter acusmático al sonido. También implementó la norma de apagar las luces en el patio de butacas con la intención de enfocar la atención del espectador en el escenario. Wagner era crítico de la ópera de su tiempo ya que, según él, este género estaba al servicio de los solistas virtuosos, lo cual descuidaba otros elementos escénicos.

El espacio sonoro-escénico en las vanguardias históricas

Después de la muerte de Wagner, algunas particularidades de su propuesta fueron retomadas por el escenógrafo suizo Adolphe Appia, pionero en las técnicas de iluminación y escenificación. En sus trabajos teóricos, Appia revindicó la obra de arte total wagneriana e intentó organizar algunos de sus planteamientos con la intención de ponerlos al servicio del teatro. Esta tarea la desarrolló en dos textos, uno fue *La puesta en escena del drama wagneriano*⁷⁷ (1895) y el otro *La música y la puesta*

75. *Gesamtkunstwerk* se traduce del alemán al castellano como obra de arte total.

76. Leitmotiv: "Voz al. 1. m. Tema musical dominante y recurrente en una composición. 2. m. Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica". Ver Real Academia Española, "Leitmotiv", Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es/leitmotiv>

77. *La mise en scène du drame Wagnérien* (1895).



en escena⁷⁸ (1897). En el primer libro, escrito doce años después de la muerte de Wagner, Appia expuso nuevas formulaciones y correcciones a las puestas en escena de las óperas del compositor alemán, tanto en el campo de la escenografía como en el de la iluminación. Este texto está acompañado por diez y ocho diseños de puestas en escena de obras de Wagner dibujados por el escenógrafo suizo. En el segundo texto, *La música y la puesta en escena*, Adolphe Appia ahonda sobre el sentido de la musicalidad en la escena y suma a esto una crítica a la obra de arte total. Appia sostenía que, para generar una obra totalizadora con base en las distintas disciplinas artísticas, tendría que existir una práctica que regulara a todas las demás; para el escenógrafo suizo, la música tendría que efectuar este papel, o sea, convertirse en un sistema organizacional de toda la puesta escénica⁷⁹.

Asimismo, si en la misma época –finales de siglo XIX y comienzos del XX– llevamos la vista al este de Europa, en Rusia encontraremos la figura del director teatral ruso Vsévolod Meyerhold. En sintonía con Adolphe Appia, pero yendo un paso más allá, Meyerhold percibió que la música es una práctica que tiene la capacidad de regular la puesta en escena en su totalidad. Además, a través de sus experimentaciones descubrió que el desplazamiento y las voces de los actores también se pueden regir por el hecho musical. La relación de Meyerhold con la música fue anterior a la que tuvo con el teatro, ya que cuando niño estudió música en Penza, su pueblo natal. En sus investigaciones en el Teatro Estudio durante 1905⁸⁰, el director ruso comprendió a la música por medio de la experimentación como un elemento básico para construir una dramaturgia no naturalista, no estructurada, sino rítmica⁸¹. En dicho espacio de experimentación, el Teatro Estudio, el juego del actor, sus movimientos, su voz, así como el espacio con sus líneas y sus colores estaban sometidos al ritmo de la música⁸².

Meyerhold quería desviar la puesta en escena naturalista a una esfera donde predominasen la musicalidad y la plástica. La lógica musical trasladada a los actores exigía un grado importante de colectivización, lo cual se oponía a las pretensiones de un actor o actriz acostumbrados a ser reconocidos como estrellas⁸³. El tono de la voz y el diseño

78. Die Musik und die Inszenierung (1897).

79. Juan Antonio-Hormigón prólogo a Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000), 9.

80. El Teatro Estudio fue un espacio perteneciente al Teatro de Arte de Moscú (TAM), el cual fue cedido a Meyerhold en 1905 por Konstantín Stanislavski.

81. Estela Castronuovo, “Una época convulsionada”, *Cuadernos de Picadero*, no. 18 (2009): 12.

82. Castronuovo, “Una época convulsionada”, 12.

83. Borja Ruiz-Osante, *El arte del actor* (Madrid: Artezblai, 2008), 113.



del movimiento en el espacio se convirtieron en las principales herramientas artísticas “rompiendo con una antigua disposición estatuaría del actor”⁸⁴. El concepto musical devino en un juego de rítmica y agilidad, ya que Meyerhold buscaba variaciones en la voz, desde la salmódica⁸⁵ que acompañaba la técnica estatuaría, hasta posibilidades más interpretativas que ofrecían mayor movilidad al cuerpo⁸⁶. El movimiento de los actores era tanto rítmico como coreográfico, es decir, musical⁸⁷. Así en la puesta en escena de *El inspector* (1926), escrita por Gogol, Meyerhold se identifica que este:

Añorando un teatro de base científica edificó la puesta en escena de forma extremadamente precisa. Fue nuevamente la música la que permitió traducir al teatro en un lenguaje artístico, casi matemático: bien en paralelo, en contrapunto o de forma más libre, la partitura gestual de los actores se construyó en relación con la música. Pero esta vez, a diferencia de lo que ocurría en el Teatro de la Convención Consciente, el texto y la estética del espectáculo abocan al actor una interpretación más cercana a realista. De hecho, Meyerhold definió esta puesta en escena como “realismo musical”.⁸⁸

Y además se observa que el director ruso declaró lo siguiente:

Vimos que el espectáculo debía disponerse de acuerdo con todas las reglas de la composición orquestal, que la parte de cada actor no suena por separado, que debe ser incorporada a la masa de instrumentos-roles, señalar en esta compleja estructura el *leitmotiv* y hacer que el actor, la luz, el movimiento y los objetos suenen en la escena al unísono como una orquesta.⁸⁹

Meyerhold afirmaba que la utilización de la música es lo que armoniza y da sentido homogéneo al resto de los elementos escénicos y entre ellos al trabajo de la actriz y el actor. Regresando al centro de Europa, en Italia, otro ejemplo relevante de la organización de los sonidos para dar sentido a la escena fue la poesía sonora

84. Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 13.

85. Salmodia: “Del lat. tardío *psalmodia*, y este del gr. ψαλμῷδια *psalmōidía*. 1. f. Parte de la liturgia de las horas en la que se rezan o cantan varios salmos. 2. f. coloq. Canto monótono, sin gracia ni expresión”. Ver Real Academia Española, “Salmodia”, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es/salmodia> La salmodia o salmódica es una técnica de canto específica para los salmos que desde la antigüedad se ha practicado en la tradición judía de la sinagoga y que, posteriormente, los primeros cristianos empezaron a incluir en la liturgia cristiana.

86. Julia-Elena Sagaseta, “Meyerhold: anticipaciones, recorridos y encuentros”, *Cuadernos de Picadero*, no. 18 (2009): 70.

87. Sagaseta, “Meyerhold: anticipaciones”, 70.

88. Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 117.

89. Meyerhold citado por Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 118.



generada por el movimiento futurista. Estos poetas creaban situaciones escénicas al momento de recitar en público sus poemas. Por medio de onomatopeyas reproducidas con sus voces, concebían una autorreferencialidad en los sonidos, ya que no estaban sujetos a ningún tipo de concepto, y generaban así una desemantización de los mismos, al poner énfasis en el fenómeno sonoro y no en su significado. Lo anterior tenía la intención de causar emociones inmediatas para dar espacio al espectador y a su subjetividad en la decodificación, la hacerlo partícipe y creador de su propio significado: “[S]on precisamente los fenómenos [...] percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto perceptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos [y] sentimientos”⁹⁰.

Aquí, notaremos que los planteamientos de Iglesias-Simón expuestos al iniciar este artículo entran en crisis, ya que las propuestas de las vanguardias efectúan una clara ruptura con la definición convencional de música expuesta por el educador español. Por tales razones el concepto de música expresado por John Cage, según el cual “todo lo audible es música, solo por el hecho de que nosotros como oyentes lo tomemos como tal”, nos sirve de herramienta para comprender como estas vanguardias entendían tanto la creación como la decodificación de la práctica sonoro-escénica. El investigador bosnio Mladen Ovadija ha estudiado la poesía sonora futurista, a través de un análisis pormenorizado de las distintas maneras en que esta vanguardia se desarrolló tanto en Italia como en Rusia⁹¹.

El fundador del movimiento futurista fue el artista fascista italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien publicó, en 1909, el *Manifiesto Futurista*, donde estableció sus bases. Marinetti llamaba “Palabras en libertad” a su poesía sonora. El escritor intercalaba sonidos y ruidos onomatopéyicos en sus poesías para buscar su materialidad mediante su textura, su ritmica y su sonido. Según Ovadija, Marinetti comprendía estos sonidos onomatopéyicos no como complementos de la sintaxis del poema, sino como sonidos que viven por sí mismos en su materialidad, “abandonando un logocentrismo semánticamente orientado, a favor de un fonocentrismo”⁹². Ovadija describe el trabajo de Marinetti de la siguiente manera:

[S]us expresiones abarcaban todo, desde los sonidos corporales de inhalar y exhalar hasta la articulación de elementos del habla estándar, fonemas,

90. Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada, 2011), 281.

91. Mladen Ovadija, “Dramaturgy of Sound in Futurist performance” (tesis de doctorado, University of Toronto, 2009).

92. Ovajida, “Dramaturgy of Sound”, 33. “Abandoning semantically organiented logocentrism, in favor of phonocentrism”. Traducido por el autor.

sílabas y palabras junto con la producción enfática de los sonidos consonantes de sibilantes, fricativas y explosivos, hasta la onomatopeya de los sonidos inanimados [...] chillidos, rasguños y golpes.⁹³

Este lenguaje, aparentemente no discursivo, buscaba comunicar y crear sentido a través de sensaciones generadas por gestos viscerales del *performer*, lo cual permitió que se concibiera el sonido como una materia palpable y maleable, una propuesta que hacía que el sonido adquiriera plasticidad. Entre 1912 y 1914 Marinetti creó la poesía sonora *Zang Tumb Tumb*, *El bombardeo de Adranópolis*, basada en su experiencia como reportero en la primera guerra de los Balcanes en 1912. Este poema tuvo influencia de la música futurista basada en ruidos, creada por el pintor italiano Luigi Russolo, quien en 1913 inventó una máquina para producir ruidos que llamó *intonarumori*, en castellano entonador de ruidos. Por su lado, Marinetti entrelazó en la poesía sonidos que aludían a bombardeos y descargas de ametralladoras, más gemidos y llantos de soldados, recitándolas en vivo en las *seratas futuristas*⁹⁴. Aquí citamos un extracto de la misma:

Zang Tumb Tumb⁹⁵

Cada 5 segundos,
cañones de asedio atraviesan el espacio
con un acorde **tam-tuuumb** amotinamiento de 500 ecos para morderlo,
triturarlo y esparcirlo al infinito
en el centro de aquellos **tam-tuuumb**
aplastados (50 kilómetros cuadrados de ancho).
[...] flautas por clarinete por todas partes aves bajos altos
beatitud chirriante, sombras, **cip-cip-cip** briza
verde manada **don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-**
tumb tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-
tumb orquesta⁹⁶.

93. Ovijida, "Dramaturgy of Sound", 30. "Their expressions spanned everything from the bodily sounds of inhaling and exhaling to the articulation of standard speech elements, phonemes, syllables, and words along with the emphatic production of consonant sounds of wheezing, fricatives, and explosives, to the onomatopoeia of inanimate sounds [...] Squeals, scratches and bumps". Traducido por el autor.

94. Noches futuristas.

95. "**Zang Tumb Tumb**: Ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare spazio con un accordo **tam-tuuumb** ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliarlo all' infinito nel centro di quei **tam-tuuumb** spiaccicati (ampiezza 50 chilometri quadrati) [...] flauti per clarinetto ovunque uccelli bassi alti Beatitudine stridula, ombre, **cip-cip-cip** brezza verde mandre **don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb** orchestra". Traducido por el autor.

96. Eduardo-Jesús Marín-Sánchez, "La poética del fragmento y el intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando" (tesis de doctorado, Universidad Miguel Hernández, 2013), 12.



Leandro-Luis Rey
Acercamiento al espacio sonoro escénico



También encontraremos la materialidad sonora de las palabras en la poesía generada en torno al movimiento dadaísta. Esta vanguardia, contraria a las ideas fascistas de Marinetti, fue creada por un grupo de exiliados y desertores de la Primera Guerra Mundial que se instalaron en Zurich, Suiza, en 1916⁹⁷. La vanguardia dadaísta fue una respuesta a la sociedad burguesa, a la brutalidad de la guerra y, sobre todo, al arte que estos acontecimientos generó. A través de la sátira y la ironía, artistas como Tríntan Tzara o Hugo Ball daban forma a una escritura automática, al crear poesías sonoras basándose en la utilización de palabras sin semántica y de frases sin ningún tipo de sintaxis, influenciados por el arte de Marinetti⁹⁸. El siguiente ejemplo es una parte de la poesía fonética escrita por el poeta alemán Hugo Ball en 1916, el mismo año en que escribió y publicó el *Manifiesto Dadaísta*:

Karawane

Jofilato bambla ó faili bambla
Grossiga m'pfa habla horem
Égiga goramen
Higo bloiko russula huju
Hollaka hollala
Anlago bung
blago bung
blago bung
boso fataka.⁹⁹

Los poemas fonéticos futuristas y dadaístas ponen de relieve un tema trascendental en el espacio sonoro escénico: el uso que le dieron a la voz algunos directores teatrales de comienzos del siglo XX. Las diferentes maneras de abordar la praxis han tenido como resultado una multiplicidad de enfoques de la expresión vocal en el teatro. Una de estas propuestas fue la de Antonin Artaud, quien abogaba por prescindir de la palabra en favor de otros medios de expresión tales como pensamientos o emociones. Esto lo manifestó en el conjunto de ensayos que se publicaron bajo el nombre *El teatro y su doble* (1938). El actor y dramaturgo francés buscaba una forma que se valiera de “todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras,

97. Pedro-Luis Pascual-Lacal, “El dadaísmo en la historia del arte”, *Innovación y experiencias educativas*, no. 29, (2001): 1.

98. Cristina-Alexandra Vlad, “Dada: Bucarest, Zurich, París. ¿Una historia del Dadaísmo?”, *Quintana*, no. 8 (2009): 274.

99. Marín-Sánchez, “La poética del fragmento”, 25.



fuego, gritos”¹⁰⁰. En esta obra Artaud refiere que sus propuestas tienen como fin “devolver al teatro toda la libertad que la música, la poesía o la pintura poseen, y de la que, hasta el momento, ha sido privado”¹⁰¹. La intención era enfatizar un proceso de desidentificación, en donde el lenguaje estuviera pensado para impactar, no por su semántica, sino por el uso de palabras no convencionales¹⁰². Cuando este lenguaje venía acompañado del uso de gritos, chillidos, sonidos mudos, palabras sin lógica, frases asintácticas y largos silencios o polifonía de voces resultaba una representación sonora rica, variada y, sobre todo, nunca realista ni predecible¹⁰³: “Artaud, quería decir que este nuevo lenguaje debía concebirse como una cadencia musical –y que probablemente – la transcripción musical se podía ver como un medio de transcripción de voces”¹⁰⁴. De este modo, la armonía en las presentaciones teatrales se conseguía haciendo un uso orgánico de las entonaciones.

Las distintas configuraciones del espacio sonoro-escénico, tanto desde la voz de los actores como de la composición sonoro-escénica, se han desarrollado desde diferentes parámetros tanto místicos como terrenales. En este último espacio hallaremos al teatro político, dialéctico y épico. En la Alemania de entreguerras encontramos la figura de Bertolt Brecht, director que trabajaba la música y la expresión vocal en torno a sus propias teorías del teatro épico. En dicho teatro, los personajes se alejaban de su patrón real o estereotipado con el fin de representar sus antípodas, lo cual tenía el objetivo de que el espectador no se dejara atrapar por la escena y, según Brecht, pudiera razonar. Dicha escena tenía que ser mostrada artísticamente al público, el cual debía de ser consciente en todo momento de que se encontraba frente a una obra teatral, para lograr un distanciamiento emocional con lo que estaba sucediendo arriba del escenario. El teatro de Brecht era esencialmente narrativo y esto se lograba a través de las técnicas vinculadas a su propuesta llamada *Verfremdungseffekt*, efecto de distanciamiento, en castellano. Estas tenían la intención de impedir que el público entrara en trance¹⁰⁵, es decir, que pierda su capacidad reflexiva al momento de identificarse con los personajes de la obra. El lenguaje en dicho teatro épico puede mostrar el tipo de persona que está actuando, al actor detrás del personaje. Con respecto al trabajo de la voz:

100. Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 2011), 12.

101. Artaud, *El teatro y su doble*, 286.

102. Vicente Fuentes, “Algunas posturas en torno a la expresión vocal en el siglo XX”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, no. 23 (2009): 455.

103. Fuentes, “Algunas posturas”, 455.

104. Fuentes, “Algunas posturas”, 457.

105. Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 327.



La preocupación de Brecht por la habilidad del actor, para extraer el significado de sus versos, no le impedía cerciorarse de que un actor necesitaba una voz flexible y un habla bien desarrollada. No necesitaba una “voz-bella”, sino una voz bien entrenada.¹⁰⁶

El objetivo final de Brecht era que el teatro dialéctico consiguiera que el espectador analizara y comprendiera su contexto social e histórico, para que este entendimiento ayudara a transformar su realidad. En 1948 Brecht escribió *El pequeño organón para teatro*, donde esquematiza, a través de 77 puntos, las pautas de su teatro épico. El apartado 71 aborda temas relativos a la utilización de la música en dicho teatro. Brecht refiere que las “[i]ntervenciones musicales que se dirigen al público acentúan las canciones, y son el gesto general del mostrar que acompaña siempre a lo que se quiere mostrar de un modo especial”¹⁰⁷. Por eso, acentúa que no se debe pasar a las canciones sin transición, o sea hay que diferenciarlas del resto. Por lo cual, para esta acción, Brecht pide la ayuda de los demás elementos teatrales, como la iluminación, escenografía o dispositivos escénicos como carteles. Además, en este mismo apartado exhorta a que la música no acompañe, ni siquiera comente. El dramaturgo alemán finaliza argumentando que la música puede establecerse por su cuenta y tomar posición frente a los temas, además de dar variedad y diversión¹⁰⁸. Brecht fue creador de las letras y algunas melodías de sus obras. En su concepción del teatro dialéctico, como expuso en el párrafo anterior, la melodía era clave para generar la reivindicación de ideas revolucionarias. Aun así, necesitó a diferentes compositores mucho más dotados que él para generar la música de todas sus obras, los más importantes fueron Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith y Paul Dessau.

Brecht admiraba la música popular y aborrecía a Beethoven, a Wagner y a los dodecafónistas. Además, fue crítico del impresionismo francés y del serialismo alemán, al que consideraba peligroso; argumentaba que la seducción musical enajenaba, ya que transmitía mensajes narcóticos¹⁰⁹. El dramaturgo alemán posicionó la función de la música en el teatro épico, contraponiéndola a la ópera dramática de su tiempo. Por lo tanto, planteaba un espacio sonoro-escénico como herramienta, o sea que utilizaba la música no como servidora, sino mediadora, ya que ponía de manifiesto al texto, además lo interpretaba y lo ayudaba a tomar

106. Fuentes, “Algunas posturas”, 451.

107. Bertolt Brecht, *El pequeño organón para teatro* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 7.

108. Brecht, *El pequeño organón*, 7.

109. Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona: Alba, 2004), 238.



Leandro-Luis Rey
Acercamiento al espacio sonoro escénico

posición política. La música no ilustra situaciones psicologizantes en el teatro épico, sino que actúa sobre la realidad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser solo un medio de placer para convertirse en un instrumento contestatario. La música actúa en lugar de narrar, hace que el público observe y despierte su actividad mental. El *gestus*¹¹⁰ musical dialéctico está subrayado en las canciones que el actor dirige al público. Todos estos conceptos se pueden comprender como antirrománticos y antineoclásicos¹¹¹. Desde su lógica, Brecht cuestionaba la tradición musical germana del siglo XIX, la cual estaba cargada de subjetivismo y desarrollo dramático, como ya lo vimos antes, en la descripción de la propuesta romántica de Wagner.

Por tales razones, los rasgos característicos de la musicalización del teatro épico de Brecht son melodías de tratamiento silábico, sin ornamentos, sencillas de cantar, generalmente en el ámbito de una octava y de frases cortas; canto natural, no operístico, es decir sin vibrato; acompañamiento musical con pocos instrumentos; números cerrados (canciones o baladas); estructura musical estrófica, a menudo utilizando una misma estrofa musical para letras diferentes. De acuerdo con esta concepción, la resultante musical es de tipo circular o cíclico, ya que retorna siempre a la misma melodía con su mismo acompañamiento, pero con textos que avanzan en la narración dramática¹¹². Es interesante corroborar que podremos hallar todas estas cualidades en distintos formatos asociados con la música popular, sea esta previa o posterior a las propuestas de Brecht. El planteamiento sonoro-escénico brechtiano fue una exaltación de las herramientas musicales con las cuales generalmente se ha trabajado, y aun hoy se trabaja, la música popular no solo en Europa, sino también en América, tanto al norte como al sur del continente. Claros ejemplos de lo anterior lo expresan las estructuras musicales del formato de tango canción interpretado por Carlos Gardel en 1920, las canciones utilizadas en la guerra civil española, tales como *No pasarán*, *Si me quieres escribir* o *A las barricadas*, o la trova cubana u otro tipo de música con raíz popular.

110. Borja Ruiz-Osante nos ayuda a comprender el concepto brechtiano del *gestus*: “El *gestus* de Brecht es, por tanto, una actitud corporal y vocal del personaje que viene dada por las relaciones de índole social que este mantiene con el resto de los personajes [...] puede ejecutarse en acciones concretas que revelan el trasfondo social y político en el que está inmerso el personaje”. Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 32.

111. Graciela Paraskeváidis, “Brecht y la música”, *La Puerta FBA*, no. 3 (2008): 129, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39835>

112. Ver Paraskeváidis, “Brecht y la música”.



El espacio sonoro-escénico en las vanguardias históricas de la segunda ola

Las exploraciones de las vanguardias artísticas en casos como el futurismo, dadaísmo o el teatro político tuvieron eco en las propuestas escénicas generadas en la segunda mitad del siglo XX. Una de estas fue la que forjó el compositor y teórico musical John Cage, quien a través de la experimentación concibió propuestas musicales que prestaban atención al espectro visual del *performance* en vivo. Cage generó más de 300 composiciones, las cuales son consideradas como pioneras de la música de vanguardia en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Utilizó el piano o piano preparado¹¹³, instrumentos de cuerdas, percusiones o realizó un uso no estándar de instrumentos musicales como grabadoras de cintas magnetofónicas, dispositivos sonoros creados con objetos extra musicales como bicicletas, cubos con agua o ventiladores. Además de manipular gran variedad de artefactos sonoros, Cage generó propuestas que ofrecían a los espectadores momentos de silencio total con lo cual abrió el campo de escucha a los sonidos ambientales como fue el caso de su obra 4'33".

Por otro lado, el compositor estadounidense fue uno de los primeros impulsores del *happening*¹¹⁴ con propuestas como *Theater Piece no. 1*, creada en 1960. Esta última es una obra sin guion ni trama construida con base en una polifonía de eventos simultáneos tales como la fotografía, la danza, las declamaciones poéticas y la pintura, todo trazado por una partitura aleatoria donde cada intérprete tiene que definir el tiempo y duración de cada evento¹¹⁵. Como ya lo advertimos anteriormente, aquí los conceptos generados por Iglesias-Simón se enfrentan a las configuraciones sonoras expresadas por estos artistas de vanguardia. Si en párrafos anteriores notamos que la definición de música referida por el creador español entraba en crisis con las propuestas de las vanguardistas, ahora nos damos cuenta que la definición de su tipología del silencio como: "Ausencia absoluta del sonido"¹¹⁶ se enfrenta a las experimentaciones llevadas a cabo por John Cage, tales como la referida anteriormente llamada 4'33", en donde se exhibe que la ausencia total del sonido es

113. Se le llama piano preparado a las intervenciones hechas a dicho instrumento a través de la instalación de tornillos, tuercas, papeles u otros elementos entre las cuerdas de la caja de resonancia. Se reconocen antecedentes en trabajos de Henry Cowell y Eric Satie.

114. El *happening* es una manifestación artística múltiple que pretende la participación activa de los espectadores. Nació aproximadamente en 1950. Se traduce al castellano como acontecimiento, ocurrencia o suceso.

115. Norberto Bayo, "La escucha declinada en 'Theatre Piece', de John Cage", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14, no. 1 (2019): 85-101, <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.lede>

116. Ver Bayo, "La escucha declinada".

imposible. En sus investigaciones dentro de la cámara anecoica Cage advirtió que la ausencia de sonido no era posible, ya que seguía percibiendo dentro de la cámara dos tipos de sonidos, uno grave y otro agudo.

El ingeniero encargado de dicha cámara anecoica le explicó que el grave pertenecía a su sistema circulatorio y el agudo provenía de su sistema nervioso¹¹⁷. Con base en lo anterior el compositor afirmó que: “[E]l silencio no existe, siempre está ocurriendo algo que produce sonido”¹¹⁸:

La música de Cage se hace teatro, es decir, una experiencia que implica a la vista y al oído, a los sentidos públicos, los sentidos que no pueden huir de la presencia-sonido de las cosas. El compositor explica que ofrece una noción de teatro tan simple, para que cada uno pueda considerar su propia vida como teatro, como simultaneidad, tal como se muestra con *Theater Piece* (1960), obra que es iniciada como un proceso, superponiendo cosas, tomando medidas y dejando al intérprete la continuación del proceso.¹¹⁹

En 1937, Cage escribió *El futuro de la música: Credo*, el cual fue publicado en 1958. Dentro de los puntos principales de este texto están la utilización del ruido –lo que nos recuerda al futurista Luigi Russolo–, la música producida con la ayuda de instrumentos electrónicos, la continuación del método serialista de su exmaestro Arnold Schöenberg y la escritura metódica para percusión. El manifiesto termina con la cita “El sonido será organizado con propósitos extra-musicales, teatro, danza, radio, cine”¹²⁰. De 1938 a 1950, el compositor norteamericano entró en una etapa de intensa relación con la danza, por lo que desarrolló un sistema en donde la armonía fue dominada por la base rítmica, lo que generó nuevas sonoridades a través del piano preparado y algunas obras de música electrónica¹²¹:

Cage buscó el factor común entre la danza y la música y decidió que era el tiempo. Por tanto, si el coreógrafo y el compositor establecían una estructura rítmica, en la cual el tiempo se pudiera dividir en duraciones cuya relación



117. David Cortés- Santamaría, “John Cage”, *Ritmo* 67, no. 673 (1996): 21.

118. Marco Mallamaci, “La obra de arte musical; sonoridad y silencio”, *Revista de estética Coirón. Arte y Política* 1 (2011): 171.

119. Carmen Pardo-Salgado, “Un oído a la intemperie”, introducción a *Escritos al oído* por John Cage, trad. Carmen Pardo-Salgado (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999), 80.

120. Citado en Álvaro-Gabriel Díaz-Rodríguez, “John Cage, golpeando el muro con la cabeza. Visión general de la obra”, *Societarts. Revista de Artes* 2, no. 4 (2017): 9.

121. Díaz-Rodríguez, “Golpeando el muro”, 9.



obedeciera a un patrón matemático, de raíces cuadradas, se conseguirían así conjuntos proporcionales y el tiempo se abriría por igual a la música y a la danza. Como consecuencia, el coreógrafo y el compositor podrían trabajar independientemente sin perder un importante elemento unificador de la obra.¹²²

Cage evolucionó la técnica del piano preparado que había sido iniciada, décadas atrás, por músicos como Erik Satie o Henry Cowell. En 1940, la coreógrafa afroamericana Syvilla Fort encargó a Cage música con influencias africanas para su obra *Bacchanale*. Cage compuso una obra para ensamble de percusión, pero al momento de ver dónde se iba a desarrollar el espectáculo, este percibió que el espacio del escenario no permitía que los percusionistas cupieran junto con la compañía de danza, ya que solo entraba un piano de cola. Cage intervino las cuerdas del piano con clavos, tuercas y tornillos para que al momento que los martillos se accionaran por medio de la percusión de las teclas se produjeran sonidos percutivos¹²³.

Pocos años después, otra propuesta heredera de las vanguardias artísticas, e influenciada directamente por la obra de John Cage, fue la del teatro instrumental la cual parte de la unificación de las disciplinas del teatro con la música y lo hace a través de la teatralidad del cuerpo del músico. La intención fue generar un lenguaje único entre lo representativo y lo sonoro, al hacer teatro a través de la música y música a través del teatro. El teatro instrumental fue creado por el compositor argentino Mauricio Kagel, quien en 1957 se instaló en Alemania por recomendación del compositor francés Pierre Boulez. Kagel desarrolló más de 190 obras de teatro instrumental, 19 películas y 11 piezas radiofónicas¹²⁴. Para sus composiciones se valió de instrumentos musicales tradicionales, de la electrónica y de dispositivos sonoros creados por él mismo. También utilizó lenguajes fuera de los parámetros musicales como la literatura, la radio o el cine. Además, Kagel consideraba que los métodos de composición musical son aplicables a materiales que no solo se circunscriben a lo sonoro:

122. Artemis Markessinis en *Historia de la danza desde sus orígenes* citado en Díaz-Rodríguez, “John Cage, golpeando”, 9.

123. Juan-María Solare, “John Cage: inventor por necesidad”, *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, no. 4 (2011): 65.

124. Juan De Cicco, “Emancipaciones, de la composición musical al teatro instrumental. Un acercamiento a la materialidad de la obra de Mauricio Kagel desde la observación de sus procedimientos compositivos”, ponencia presentada en las Primeras Jornadas en Investigación en Música: ¿Cómo funciona la música?, Universidad de La Plata, Facultad de Trabajo Social, La Plata, Argentina, agosto de 2016, 1.



Como compositor, me siento cada vez más comprometido a trabajar con materiales no sonoros [...] las palabras, las luces y el movimiento son articulados de manera similar a las notas, los timbres y los tiempos; los sentidos y sinsentidos de todo lo que sucede en escena no tendrían verdadero efecto si no tuvieran alguna musicalidad.¹²⁵

En el teatro instrumental de Kagel, el elemento escénico visual en el *performance* generado en vivo por la o el músico es determinante al momento de concebir la música:

Todos los elementos del teatro pueden tratarse como si fueran fuentes de sonido de una orquesta, pero lo importante del teatro instrumental es que la acción sucede con los instrumentos en la mano. La acción de producir música se convierte en hecho teatral.¹²⁶

En sus partituras, Kagel incorporaba diferentes tipos de didascalías, gráficos, esquemas o planos que detallaban las distintas ubicaciones y movimientos de los ejecutantes. Además, sumaba recorridos y posturas a tomar por el músico-actor al momento de interpretar la música escrita o improvisada. El compositor escribía sus obras tomando en cuenta no solo el plano sonoro, sino también el visual, ya que juzgaba fundamental el cuerpo del músico en escena. Consideraba cada movimiento como parte intrínseca a la composición, y valoraba como determinante el alcance del gesto del músico al momento de actuar:

El teatro instrumental es una exacerbación del gesto, en realidad. Es la inclusión del gesto como parte fundamental del acto del concierto. Cuando un pianista sale al escenario y ajusta la banqueta del piano, es solo un gesto del pianista; pero si eso se repite cuatro o cinco veces por cada pieza que toque, o lo hace continuamente durante varios minutos, entonces ya es teatro. El teatro instrumental plasma eso en la partitura y en su realización sobre el escenario.¹²⁷

En un análisis de tres obras relevantes de Mauricio Kagel se comprenden algunas de las bases del teatro instrumental. Estas obras son *Sonant*, *Sur scène*, realizadas en 1960, y *Match*, en 1964. En *Sonant*, Kagel escribió para guitarra, arpa, contrabajo y percusión; en *Sur escène* lo hizo para un mimo, un actor-recitador, un barítono y tres instrumentistas; en *Match*, para dos violonchelistas y un percusionista. Acerca de *Sonant* y *Sur Escène*, algunos musicólogos han dicho que:

125. Kagel citado en De Cicco, “Emancipaciones”, 2.

126. Kagel citado en De Cicco, “Emancipaciones”, 2.

127. Kagel citado en De Cicco, “Emancipaciones”, 3.



Las piezas tempranas de teatro instrumental de Kagel [*Sonant* y *Sur Escène*] las cuales fueron compuestas prácticamente de manera simultánea, se inician en polos opuestos, la primera transformando la ejecución de instrumentos musicales en acción teatral y la última, de manera inversa, presentando su ejecución musical dentro de un contexto quasi teatral.¹²⁸

La obra *Sonant* está dividida en tres movimientos y su notación musical tradicional fue expandida. La partitura para la guitarra eléctrica emplea didascalías que hacen referencia a cómo el guitarrista tiene que usar su voz, ya que algunas partes de esta obra tienen que ser habladas y/o enunciadas en voz alta por los músicos¹²⁹. Una de las indicaciones escritas en la partitura de la guitarra dice: “¿Podrías dar una señal a los otros instrumentistas para asegurarte de que están contigo?”¹³⁰. De la misma manera, el resto de los instrumentos tienen indicaciones escritas en la partitura para recitar en voz alta o mover su cuerpo de manera determinada. Estas instrucciones para ser leídas en voz alta no son parte de ningún diálogo ni dramatización. Aquí la intención de Kagel fue tratar la voz de las y los músicos desde un aspecto sonoro:

Desde el momento que se indican estos párrafos para ser leídos en voz alta, deben tomarse como parte de la producción sonora ya que el significado y/o relación con una idea o ideas que se están enunciando cobran sentido una vez que son integradas a lo que los otros instrumentistas están realizando o ejecutando. Este sentido se manifiesta de manera congruente cuando todos los instrumentistas acuerdan en voz alta sus textos y paradójicamente, cuando estas voces se entrecruzan, se mezclan y se confunden, es cuando hay mayor homogeneidad de sonido vocal¹³¹.

En *Sur Escène*, Kagel propone un camino distinto al de *Sonant*, ya que parte desde premisas de teatralidad para generar un plano sonoro. La obra tiene un solo acto:

Los ejecutantes aparecen y tocan de manera espasmódica. El actor entra y ejecuta acciones inconsecuentes. Luego el orador aparece y de manera titubante comienza una conferencia sobre música contemporánea. Mientras continúa, el cantante aparece e irrumpie de manera gradual, los comentarios

128. Björn Heile, musicólogo alemán, citado en Walter Frank, *El teatro como medio sonoro: el caso de Mauricio Kagel* (Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2010), 6.

129. Frank, *El teatro como medio*, 7.

130. Frank, *El teatro como medio*, 7.

131. Frank, *El teatro como medio*, 7-8.



de los ejecutantes se hacen oír más fuerte, los sonidos grabados se acentúan, el murmullo se acrecienta, y el recitado se vuelve comprensible. Un momento musical apacigua la situación, de manera seguida la conferencia comienza nuevamente y así continúa la pieza.¹³²

Sur Escène y *Sonant* tienen un claro énfasis en la connotación representativa que se le da a la voz humana, la que sin tener que utilizar técnicas de canto, se emplea como si fuera otro tipo de instrumento musical. El investigador Walter Frank afirma que Kagel concibió las “distintas instancias teatrales de la voz con una intención musical”¹³³. Por último, sigue el análisis de la obra *Match*, la cual fue escrita para dos violonchelistas y un percusionista. Tiene la lógica de un partido de tenis, ya que Kagel sitúa a cada violonchelista en extremos distintos y al percusionista en el centro como si este último fuera un árbitro. Los dos violonchelistas compiten bajo la dirección del percusionista. Frank considera que el efecto teatral está sostenido por la ubicación y la interacción de los músicos. La pieza comienza con un intercambio rítmico de pizzicatos que remiten a pelotas rebotando y continúa desarrollándose como una competencia entre los dos chelistas arbitrada desde el centro por el percusionista. En esta obra, el musicólogo Björn Helie detecta la naturaleza del teatro instrumental de Kagel: “La actividad musical y el efecto teatral no están dispuestos en niveles distintos, sino que constituyen una unidad integral”¹³⁴. El teatro instrumental creado por Kagel es una práctica que exacerba lo dramático de la ejecución musical. Trabaja con el campo visual y acústico explorando los gestos físicos de la interpretación de los instrumentistas, las relaciones entre los intérpretes en escena y con los espectadores; pone énfasis en la corporalidad del músico, que sin ser actor ni bailarín profesional da movimiento a su cuerpo.

Otro ejemplo adicional sobre la influencia de las vanguardias artísticas en las prácticas sonoro-escénicas de la segunda mitad del siglo XX es el de la ópera *Einstein on the Beach*, estrenada en Aviñón Francia, en 1975. La música y guion de esta obra fueron realizados por el compositor norteamericano Philip Glass y la dirección escénica estuvo a cargo del director teatral norteamericano Robert Wilson. En este trabajo de cinco horas de duración se representan periodos de la vida de Albert Einstein. Sin que la obra tenga una trama específica se incorporan símbolos de la vida del científico articulados por pequeños interludios musicales que están

132. Reginald Smith Brindle, compositor inglés citado en Frank, *El teatro como medio*, 11.

133. Björn Heile, musicólogo alemán, citado en Frank, *El teatro como medio*, 11.

134. Björn Heile, musicólogo alemán, citado en Frank, *El teatro como medio*, 21.



entre y en medio de los actos. La obra está trazada a través de un guion musical y acompañada por un coro de doce cantantes: seis hombres y seis mujeres. En sus memorias, *Palabras sin música*, Philip Glass escribe que cuando Robert Wilson definió la propuesta visual le pidió a Glass que organizara todas estas ideas dispersas a través de la música en cuatro actos. Glass lo explica de la siguiente manera:

Prácticamente de un tirón compuse la estructura de la obra. Utilizando las letras A, B y C para [designar] los tres temas: A-B para el acto primero, C-A para el segundo, B-C para el tercero y A-B-C para el cuarto. Bob vio el esquema y de inmediato le añadió *Knee plays*, [estas son] piezas cortas de conexión que van al principio, al final y en medio de cada acto.¹³⁵

En el mismo libro, Philip Glass reflexiona sobre cómo la música ayudó a darle orden a las escenas creadas por Robert Wilson. Así en *Einstein on the Beach* vemos un claro ejemplo de cómo dar lógica, sentido y cohesión a un acontecer escénico de imágenes a través de una organización del sonido. En un siguiente capítulo de sus memorias, Glass ahonda sobre el poder unificador de la música en el teatro y la función que esta brinda a la imagen:

Algo que yo había descubierto desde que empezara a trabajar en el teatro era que la música es la fuerza unificadora que acompaña al espectador desde el principio hasta el final, ya sea en ópera, teatro, danza y cine. Esa fuerza no procede de las imágenes, del movimiento o de las palabras. Si mirando la televisión pones discos con música diferente las imágenes resultaran distintas. Ahora, prueba lo contrario. Mantén la misma música y ve cambiando el canal. Toda la energía permanece en la música y el cambio de imagen no altera este hecho. La gente de teatro rara vez entiende esto, pero Bob [Wilson] sí.¹³⁶

La intención de trazar una panorámica general de la práctica sonoro-escénica a través de distintas épocas y territorios derivó de la necesidad de comprender cómo operaron a través de la historia sus distintas configuraciones, así como también la manera en que se dio la interacción con los otros elementos que conforman la escena. En consecuencia, por medio de este panorama pudimos comprobar que, desde la antigüedad, el plano visual y sonoro en las artes escénicas habita una relación intrínseca e indivisible ya que una enunciación no está separada de la otra. Lo anterior sucede debido a las diferentes maneras en que se presenta

135. Phillip Glass, *Palabras sin música* (Barcelona: Malpaso, 2016), 305.

136. Glass, *Palabras*, 347.



el trabajo sonoro en el contexto escénico, estos desde la representación sonora del plano visual, hasta la exposición al silencio en escena, mismo que da paso a los sonidos ambientales del espacio físico. También toma relevancia en este aspecto tanto la utilización de las voces de mujeres y hombres en escena como el uso del ruido o efectos sonoros. Por otro lado, fue relevante conocer el trayecto histórico de esta práctica, ya que cualquier propuesta realizada en la actualidad evoca, resignifica y pertenece no solo a una memoria individual, sino también a una memoria colectiva e histórica.

El espacio sonoro-escénico en las posvanguardias artísticas

Por último, para entrar en el campo de las posvanguardias, nos referiremos a dos producciones realizadas por los directores mexicanos Alberto Villarreal y Richard Viqueira. Aunque estos directores teatrales no son músicos, ellos en sus propuestas escénicas incluyen a la música de manera determinante y, generalmente, la utilizan para regir el ritmo de sus propuestas escénicas. Las obras a referir serán la puesta escénica realizada por Viqueira, *Psico/embutidos. Carnicería escénica*¹³⁷ y la creada por Villarreal, *La extinta variedad del mundo*¹³⁸.

En esta última, Alberto Villarreal junto con el compositor para escena Joaquín López Chapman, generaron un guion musical con distintas piezas instrumentales, las cuales eran interpretadas por una pequeña orquesta de metales y percusiones; esta misma perseguía a actores y actrices por todo el escenario. La obra no contenía diálogos, solo música, por lo cual los sonidos musicales fueron entrelazando los actos, coreando los diferentes momentos emotivos de cada escena a la par de los cambios de luces, de escenografía y de vestuario. Las melodías que se tocaban hacían referencia a guerras, funerales y fiestas rurales que provenían de la Europa del siglo XVII. La intención estética musical era que esta mini orquesta emulara a los grupos musicales de etnia gitana de los países balcánicos.

En *La extinta variedad del mundo*, los movimientos de los personajes, el cambio de luces, de escenografía y de vestuario estaban supeditados al ritmo de las melodías.

137. Richard Viqueira autor y dir., *Psico/embutidos. Carnicería escénica*, obra de teatro realizada con la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2014.

138. Alberto Villareal autor y dir., *La extinta variedad del mundo*, obra de teatro realizada con la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2017.



Dicha puesta en escena asemejaba un grupo de pinturas, obras plásticas creadas por el director las cuales, con autonomía, se iban moldeando al compás de la música en la escena. En el final de la obra el escenario se desmontaba por completo, el ciclorama descendía, también el telón y las piernas laterales. Las luces del foro fueron encendidas una a una, todo esto con la clara intención de desnudar al teatro. Dicho final también era realizado con los músicos en escena quienes interpretaban la última melodía desarmándola por medio de sonidos atonales y juegos arrítmicos terminando en un *fade out*¹³⁹.

Una lógica similar se utilizó en *Psico/embutidos. Carnicería escénica* de Viqueira. En esta obra la cohesión y el ritmo escénico fue generado por las percusiones corporales, los sonidos producidos por la voz de actrices y actores, en vivo y grabados. El ritmo de la obra no se apoyó sobre un guion textual, sino que se sostuvo a través de un guion sonoro realizado por distintos tipos de percusiones generadas por las actrices y los actores con sus manos sobre sus cuerpos desnudos. Sumado a lo anterior se utilizaron como contrapunto pautas realizadas por grabaciones de alarmas industriales, silencios prematuros, canciones *a cappella* y juego de luces. La obra se presentó sobre una instalación escenográfica de seis metros de altura que replica el aparato digestivo. La estructura de metal, madera y tubería integra 19 espacios de 2 m² en los que se desplazaban las actrices y los actores. El armazón que representaba un sistema digestivo estaba atravesado por toboganes que representaban los intestinos grueso y delgado.

Las actrices y los actores, de entre 24 a 83 años de edad, golpeaban sus glúteos, estómagos o pechos con sus palmas para generar estructuras rítmicas. Estos sonidos iban cambiando con la densidad de su piel y con el sudor de sus cuerpos. Las percusiones estaban divididas en 19 series, una por cada actor o actriz. La música escénica que provenía de las percusiones corporales estructuraban las entradas y salidas de toda la obra. En *Psico/embutidos* se puede percibir que las percusiones físicas representaban el pulso cardíaco del sistema trácto-digestivo con el que se sostiene todo el andamiaje rítmico de la obra. Por lo tanto, las nuevas formas de generar secuencias significantes en la representación teatral aluden a las configuraciones de sentido que parten de otros tipos de paradigmas, los cuales no dependen, como históricamente sucedió, de un texto como eje rector. Al respecto recordamos un comentario del Diccionario del teatro, según el cual:

139. *Fade out* significa que una imagen o un sonido vaya desapareciendo gradualmente.



Las investigaciones teóricas y prácticas sobre el ritmo aparecen en un momento de ruptura epistemológica [...] Después del imperialismo de lo visual, [...] se vuelve a buscar tanto en la teoría como en la práctica un paradigma distinto de representación teatral, el de lo auditivo, de lo temporal, de la secuencia significante; en una palabra de la estructuración rítmica.¹⁴⁰

Psico/embutidos funciona rítmicamente por medio de un pulso el cual pareciera definido por una analogía a la frecuencia cardíaca, la que bombea sangre a través del cuerpo, en este caso del espectáculo. Las 19 series percutivas, una por cada actor y actriz, se tocaban en un tiempo de *adagio*, que medido en un metrónomo son aproximadamente 70 bpm¹⁴¹. La frecuencia cardíaca del ser humano oscila, generalmente, entre 60 y 80 latidos por minuto.

En esta obra no hay butacas para los espectadores, estos suben al escenario y lo comparten con los actores. Al inicio, cuando los espectadores todavía no están sobre el escenario, los actores comenzaban a marcar un tiempo aproximadamente de 70 bpm con sus pies. En entrevista realizada para este artículo, la actriz Ana María Aguilar López, la cual representaba el personaje de la Longaniza, explica que la dinámica de marcar el tiempo con los pies asentaba el ritmo con el cual generaban el cúmulo de percusiones que después seguirían¹⁴².

En otra entrevista, el actor Enrique Vázquez Burgos, quien interpretó a Baba el helicobácter pylori, expone que las series de coreografías percutivas ayudaban a medir el tiempo de interacción con los espectadores¹⁴³. Cada uno de los 19 segmentos de percusión física duraban dos minutos y los mismos tenían un bloque de dos minutos intercalado que estaba destinado a la interacción con el espectador. De esta manera, las percusiones rítmicas ayudaban a que la estructura digestiva deglutiéra en forma rítmica y ordenada a cada uno de los espectadores. Por otra parte la actriz Ana María Aguilar López comenta que en ocasiones el ritmo se intensificaba lo cual hacía que los espectadores circulasen por la estructura con más rapidez, o sino, bajaba el tiempo de dichas percusiones y por lo mismo se

Leandro-Luis Rey
Acercamiento al espacio sonoro escénico

140. Pavis Patrice, *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1996), 401.

141. En música las siglas bpm significan *beats per minute*, en castellano, pulsos por minuto y es utilizada como unidad para medir el ritmo y tiempo de la música.

142. Ana-María Aguilar-López (actriz, Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana), entrevistada por Leandro-Luis Rey, 17 de marzo de 2019.

143. Enrique Vázquez-Burgos (actor, Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana), entrevistado por Leandro-Luis Rey, 22 de marzo de 2019.



detenía el trayecto de los espectadores dentro del armazón digestivo¹⁴⁴. Debido a todo lo anterior notaremos que las series percutivas mantenían todo el andamiaje rítmico de la obra y conformaban una partitura escénica la cual fue generada por una organización de los sonidos.

Tanto *La extinta variedad del mundo* como *Psico/embutidos* pueden inscribirse en lo que Hans-Thies Lehmann definió como “teatro posdramático” donde:

Posdramático designa un teatro que se impone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo a la tradición del drama.¹⁴⁵

Por consiguiente, podemos decir que este tipo de teatro circula por una desintegración de la tradicional coherencia dramática y apunta a la fragmentación del texto dramático, sin la necesidad de negarlo. Además, utiliza nuevas técnicas de montaje escénico como el *collage*, la dramaturgia visual o la sonora. El investigador alemán Hans-Thies Lehmann afirma sobre la práctica sonoro-escénica en dicho paradigma teatral que “la tendencia general a la musicalización (no solo del lenguaje) es un capítulo significativo del uso de los signos en el teatro posdramático [por lo que] surge una semiótica auditiva independiente”¹⁴⁶. En otro de sus libros este autor dice que “existe el teatro posdramático hecho con textos dramáticos, y de hecho, con cualquier tipo de texto”¹⁴⁷. De la misma manera el investigador español Óscar Cornago expresa que: “Se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático”¹⁴⁸. En suma, todo lo anterior nos habla de los diferentes modos en que se puede comprender el texto teatral, dramático o no, el cual puede ser escrito a través de palabras, de líneas percutivas corporales, de sonidos emitidos con la voz, por el juego de las luces, por cánticos, con sonidos grabados, o por todo esto a la vez.

144. Aguilar-López, Entrevista.

145. Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2016), 44.

146. Lehmann, *Teatro posdramático*, 158.

147. Hans-Thies Lehmann citado en Manuel Bellisco, ed., *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación* (Murcia: Centro Párraga, 2010), 309.

148. Óscar Cornago, *Teatro postdramático: las resistencias de la representación* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006), 3.

Conclusión

Este fue el transitar general por pasajes significativos de la historia del sonido escénico en Europa, Estados Unidos y México a través de poéticas antiguas, clásicas y modernas, a los cuales se sumaron algunos casos de la primera y segunda ola de las vanguardias artísticas, y dos ejemplos contemporáneos del teatro posdramático. Por los límites de espacio en un artículo se han dejado de lado un sin número de poéticas relacionadas con dicha práctica. Este trabajo es una breve y una de las posibles aproximaciones musicológicas al teatro, un tema poco explorado, históricamente rezagado en los estudios escénicos. Así describía la situación en 2011 la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte: “Dado que la música para el teatro se consideraba una especie de música comercial, la teoría musical la desatendió durante mucho tiempo. No se ha empezado a estudiar con seriedad hasta hace muy poco”¹⁴⁹.

Doce años después Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* llama la atención sobre la urgencia de este tema argumentando que el sonido en el teatro fue: “Descuidado [por] mucho tiempo por los teóricos y a veces también por los prácticos de la escena”¹⁵⁰. Las observaciones de los distintos estudiosos de las artes escénicas permiten comprender por qué el campo artístico del sonido escénico no posee aún una historia general y un análisis profundo de sus diferentes poéticas. Por tales razones se entiende que esta práctica no tenga la suficiente tradición ni inscripción como cuerpo disciplinar en instituciones educativas académicas. En ese sentido, este artículo fue una primera aproximación, donde se señala un derrotero para un tema y objeto de estudio que tiene todo un futuro por descubrir.



Leandro-Luis Rey
Acercamiento al espacio sonoro escénico

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Alier, Roger. *¿Qué es esto de la ópera?* Barcelona: Robinbook, 2008.
- [2] Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva.* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- [3] Aristóteles. *Poética.* Traducido por Valentín García-Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- [4] Aristóteles. *Poética.* Traducido por Alfredo Llanos. Buenos Aires: Leviatán, 1985.

149. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 245.

150. Pavis, *Diccionario del teatro*, 322.



- [5] Aristóteles. *Poética*. Traducido por Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2009.
- [6] Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2011.
- [7] Bayo, Norberto. “La escucha declinada en ‘Theatre Piece’, de John Cage”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14, no. 1 (2019): 85-101. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.lede>
- [8] Bobadilla, María. “La noche de San Juan en un pueblo de la Ribagorza”. En I Congreso de Aragón de Etnología y antropología Tarazona, Borja, Veruela y Trasmoz. 6, 7 y 8 de septiembre de 1979, 173-182. Zaragoza: Diputación de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 1981.
- [9] Brecht, Bertolt. *El pequeño organón para teatro*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- [10] Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004.
- [11] Calero-Rodríguez, Luis. “Actores y cantantes en la Antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas”. *Estudios Clásicos*, no. 151 (2017): 53-78.
- [12] Castronuovo, Estela. “Una época convulsionada”. *Cuadernos de Picadero*, no. 18 (2009): 12-16.
- [13] Cornago, Óscar. *Teatro postdramático: las resistencias de la representación*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- [14] Cortés-Santamaría, David. “John Cage”. *Ritmo* 67, no. 673 (1996): 19-21.
- [15] De Cicco, Juan. “Emancipaciones, de la composición musical al teatro instrumental. Un acercamiento a la materialidad de la obra de Mauricio Kagel desde la observación de sus procedimientos compositivos”. Ponencia presentada en las Primeras Jornadas en Investigación en Música: ¿Cómo funciona la música?, Universidad de La Plata, Facultad de Trabajo Social, La Plata, Argentina, agosto de 2016.
- [16] De Riquer, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta, 1975.
- [17] Díaz-Rodríguez, Álvaro-Gabriel. “John Cage, golpeando el muro con la cabeza. Visión general de la obra”. *Societarts. Revista de Artes* 2, no. 4 (2017): 1-26.
- [18] Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/melopeya>
- [19] Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/leitmotiv>
- [20] Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/salmodia>
- [21] Duvignaud, Jean. *El actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus, 1966.



- [22] Espinar-Ojeda, José-Luis. “Una aproximación a la música griega antigua”. *Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, no. 2 (2011): 141-157. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4138756>
- [23] Fernández-Valbuena, Ana-Isabel. *La comedia del arte. Materiales escénicos*. Madrid: Fundamentos, 2018.
- [24] Figueroa-Hernández, Rafael. *Pasos sobre el silencio*. Toluca: Centro Toluqueño de Escritores, 1985.
- [25] Fischer-Lichte, Erik. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- [26] Frank, Walter. *El teatro como medio sonoro: el caso de Mauricio Kagel*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2010.
- [27] Freja De la Hoz, Adrián-Farid. “Discursos y narrativas orales afrocolombianas en la construcción de medios alternativos de comunicación en Tumaco: el caso del blog ‘El Decimarrón’”. *Comunicación, cultura y política* 4, no. 1 (2013): 61-78. <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/revistai/article/view/1296>
- [28] Fuentes, Vicente. “Algunas posturas en torno a la expresión vocal en el siglo XX”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, no. 23 (2009): 445-458.
- [29] García-Domingo, Carles. “El renacer de los cuentos. La narración oral en La Rioja”. *Belezos: revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, no. 29 (2015): 4-11.
- [30] García-Lorenzo, Luciano. “El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”. *Cuadernos de teatro clásico*, no. 3 (1989): 67-78.
- [31] García-Única, Juan. “De juglaría y clerescía: el falso problema de lo culto y lo popular en la invención de dos mesteres”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 42 (2009). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/dejuglar.html>
- [32] Glass, Phillip. *Palabras sin música*. Barcelona: Malpaso, 2016.
- [33] Iglesias-Simón, Pablo. “El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, no. 161 (2016): 199-215. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=936154>
- [34] Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2016.
- [35] López-Eire, Antonio. “Reflexiones sobre la poética de Aristóteles”. *Hvmanitas* 53 (2001): 183-216.
- [36] Mallamaci, Marco. “La obra de arte musical; sonoridad y silencio”. *Revista de estética Coirón. Arte y Política* 1 (2011): 165-176.



- [37] Marín-Sánchez, Eduardo-Jesús. “La poética del fragmento y el intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando”. Tesis de doctorado, Universidad Miguel Hernández, 2013.
- [38] Martín-Baños, Pedro. “Los juglares de gesta: desmontando algunos tópicos”. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, no. 1 (2006): 99-102. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161750>
- [39] Massip, Francesc. *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo del histrión*. Barcelona: Montesinos, 1992.
- [40] Molina-Jiménez, Belén. “Literatura y música en el Siglo de Oro español. interrelaciones en el teatro lírico”. Tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2005.
- [41] Monleón, José B. “Cuerpo, música, palabra y poder”. *Cuadernos de teatro clásico*, no. 3 (1989): 107-118.
- [42] Mora-Betancur, Gabriel. “Claudio Monteverdi: disonancia y a(e)feto”, *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 15, no. 28 (2020): 338-353. <https://doi.org/10.14483/21450706.16276>
- [43] Ojeda-Calvo, María del Valle. “Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga”. *Criticón*, no. 63 (1995): 119-138. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticón/PDF/063/063_119.pdf
- [44] Ovadija, Mladen. “Dramaturgy of Sound in Futurist Performance”. Tesis de doctorado, University of Toronto, 2009.
- [45] Paraskevaídis, Graciela. “Brecht y la música”. *La Puerta FBA*, no. 3 (2008): 128-133. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39835>
- [46] Pardo-Salgado, Carmen. “Un oído a la intemperie”, Introducción a *Escritos al oído* por John Cage. Traducido por Carmen Pardo-Salgado, 9-26. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999.
- [47] Pascual-Lacal, Pedro-Luis. “El dadaísmo en la historia del arte”. *Innovación y experiencias educativas*, no. 29, (2001): 1-8.
- [48] Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1996.
- [49] Pérez-Santos, Luis. “La música de Shakespeare”. *El Universal*, Confabulario suplemento cultural, 26 de abril de 2018. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-musica-de-shakespeare/>
- [50] Picón-García, Vicente. “Livio Andrónico y sus traducciones de Las/s Odisea/s”. *Livius*, no. 11 (1998): 123-142.
- [51] Pociña, Andrés. “Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a. C.”. *Excerpta Philologica* 1, no. 2 (1991): 637-648. <https://rodin.uca.es/handle/10498/10589>



- [52] Reynoso, Carlos. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen I. Teorías de la simplicidad.* Buenos Aires: Sb, 2006.
- [53] Rodríguez, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual.* Barcelona: Paidós, 1998.
- [54] Ruano de la Haza, José-María. *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro.* Madrid: Castalia, 2000.
- [55] Ruiz-Osante, Borja. *El arte del actor.* Madrid: Artezblai, 2008.
- [56] Ruiz-Pérez, Arturo-Tello. *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Madrid: SGAE, 1999.
- [57] Sagaseta, Julia-Elena. "Meyerhold: anticipaciones, recorridos y encuentros". *Cuadernos de Picadero*, no. 18 (2009): 68-73.
- [58] Solare, Juan-María. "John Cage: inventor por necesidad". *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, no. 4 (2011): 64-73.
- [59] Temes, José-Luis. *El siglo de la zarzuela: 1850-1950.* Madrid: Siruela 2014.
- [60] Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro. "La música en el teatro medieval y renacentista". En *Historia del teatro Español. Vol I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, 2 vols., dirigido por Javier Huerta-Calvo, coordinado por Abraham Madroñal-Durán, Héctor Urzáiz-Tortajada, Fernando Doménech-Rico y Emilio Peral-Vega, 269-302. Madrid: Gredos, 2003.
- [61] Villareal Alberto, autor y dir. *La extinta variedad del mundo.* Obra de teatro realizada con la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2017.
- [62] Viqueira Richard, autor y dir. *Psico/embutidos. Carnicería escénica.* Obra de teatro realizada con la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2014.
- [63] Vlad, Cristina-Alexandra. "Dada: Bucarest, Zurich, París. ¿Una historia del Dadaísmo?". *Quintana*, no. 8 (2009): 271-279.

