

# Música para la escena: en busca del *tempo* perdido

**Rafael Díaz**

Compositor y Profesor del Instituto de Música UC  
Master en Música de la Catholic University of America y  
Diplomado en Música para la Escena de la Academia Chigiana de Siena

*Aferrarme así, digo con la imaginación, a la vida,  
como una enredadera a los barrotes de una reja.*

**L'uomo dai fiore in bocca**, Luigi Pirandello



Tantas veces ha ido la escena en busca de su resonancia. Tantas, en busca de aquella música que, por su naturaleza, aparezca como inseparable de ella y puedan quedar asociadas la una a la otra. La cantidad de géneros musicales vinculados a la escena dan fe de este anhelo. De todos ellos, la ópera pareciera ser el que, al entrar en su crítica etapa del siglo XX, más mutaciones y derivaciones ha generado, dando vida a una multiplicidad de insospechadas formas de expresión dramática.

Conforme avanzaba el siglo pasado, la ópera fue enfrentando desafíos que la fueron cambiando. Obras como **Woyzeck** y **El niño y los sortilegios** encarnan una solución musical alejada del arquetipo. Una ópera atonal es una ópera en crisis. Una ópera que es un cuento infantil dentro de un retablo es casi una anti ópera. Ravel, consciente de aquello, usa el eufemístico nombre de *Fantasia Lírica* para poder nombrar a su ópera con más justicia. Avanzado el siglo, obras como **Don Perlimplín**, de Bruno Maderna sobre textos de García Lorca, ya pertenecen a una

especie de intergénero en el que confluyen la música acústica y la electrónica, el teatro, las luces y el escenario. El libreto comienza a volverse guión. Las dimensiones operísticas se reducen a un formato más íntimo. La puesta en escena a veces se reduce a un cantante y un pianista asemejándose a una música cuenta cuentos. La canción llega a ser una pequeña pieza de teatro musical, como lo demuestran obras como **El Rey de los Alisos**, de Schubert, donde el cantante encarna a muchos personajes y el piano ambienta la historia con una serie de madrigalismos.

Si la ópera fue sacudida en sus cimientos, fue, en parte, porque su naturaleza fue desbordada por un mundo incesante y en parte, también, por su tendencia a reunir una serie de manifestaciones artísticas diversas pero divorciadas entre sí. En lugar de la idea de que las manifestaciones artísticas (música, teatro, poesía, escenografía) estén separadas por sus naturalezas, surge un pensamiento que busca la correspondencia entre ellas, que busca fundir las artes en

arte. Las correspondencias toman el lugar de aquello que en las formas artísticas convencionales (el caso de la ópera) era considerado como duplicación.

La duplicación, la redundancia, el exceso de medios artísticos diciendo lo mismo fue el resultado visible de una rígida apuesta a lo convencional. Hoy en día, en el viejo duelo entre el director y el músico, éste sigue siendo el peligro mayor: el peligro de la convención. Esto, porque siempre se ha supuesto que para una situación dramática existe siempre una música apropiada, pero es generalmente aquella que no aparece como obvia la que suele generar mayor dramatismo. Es en el modo de resolver de forma insospechada un condicionamiento, en donde se juega la suerte de la música en el teatro. Lo incidental, o la duplicación que surge de una música convencional que trata de establecer una mimesis entre la situación dramática y la música fue el vicio que eclipsó a la ópera. Por eso no sorprende que el canto en la escena haya buscado otros derroteros. Por ejemplo, la canción en Brecht

no es *fondo sonoro* procurando la emoción del público, sino más bien su objetivo es lo opuesto, es cortar la situación dramática e instalar una cosa que tiene a veces un sentido didáctico. La canción corta el ritmo dramático en vez de estar al servicio de su transcurrir. El resultado es un quiebre, un distanciamiento y, por tanto, una disociación integradora. Brecht trataba de escapar de la *mimesis* tautológica. Él sabía que la peor música que podía escoger para una escena de amor era la romántica. Esta duplicación frivoliza la expresión y la hace redundante. La redundancia deja al espectador instalado en lo convencional y una forma de arte experimentada así puede volverse pesadillezca, como si la obra fuese una casa en la que ya no toleramos vivir porque sus espacios se duplican pero no se abren.

No hay que multiplicar en vano las entidades. El económico principio de Guillermo de Occam parece resonar entre la tramoya y el inmóvil decorado de *Turandot*, tal vez la última ópera escrita en clave convencional.

Por siglos, la música de escena recurrió a los *leit motiv*, los temas, los sujetos, que servían para personificar el discurso sonoro e insertarlo en la dramaturgia. En el siglo xx, asistimos a una desintegración progresiva de las entidades temáticas, algo que coincide con la tesis de Adorno de la retracción del sujeto –que también proviene del concepto de lo *tardío* en Goethe: envejecimiento como retracción gradual de la apariencia<sup>1</sup>. En este mismo espíritu

surge el concepto de subtematismo acuñado por Dahlhaus y aplicado por primera vez al Beethoven tardío<sup>2</sup>. El *subtematismo*, la forma de una estructura temática latente que recorre una obra o que liga distintas obras, reemplazó al concepto de *leit motiv* wagneriano y que tanta influencia tuvo en la música para la escena hasta principios del siglo xx. Posteriormente, el subtematismo, un tematismo no evidente, que no se rige por relaciones motivicas como representaciones de entidades o

un teatro en que los personajes no buscan apoyarse en la música como en una relación de semejanza. Los personajes en sí, son menos personajes y más entidades cuyos límites son cada vez más difusos.

En *El hombre de la flor en la boca*, Pirandello nos instala en un café donde dos extraños se encuentran: uno es un parroquiano sencillo, el otro es un condenado a muerte. Se encuentran en un café, un lugar corriente aunque irreal, y en este contexto vulgar, una situación



Kölnemann Verlagsgesellschaft, 1999

**El niño y los sortilegios.** Puesta en escena: Eric Tappy y Didier Puntos. Dirección musical: Eric Tappy. Ópera Nacional de Lyon, 1989.

voluntades dramáticas sino por una *semiosis* más abstracta, es el que predomina y pasa a inspirar una forma más refinada de *tema* que, como veremos más adelante, recuerda a los personajes de Proust.

Nos comenzamos a adentrar en

ordinaria lentamente comienza a transformarse en una situación extraordinaria, donde lo más oscuro e impenetrable del alma humana aflora. En este extraño trance, la música no puede ser nada, ni siquiera puede constituirse como música; más bien

1. Adorno, Theodor W: *The philosophy of music*, fragmentos y textos editados por Rolf Tiedemann, California: Stanford University Press, 1998, p.188.

2. Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven. Approaches to his music*, Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 202-218.

es una insinuación, una invitación al desvelamiento de una inquietud disimulada. Es lo que Freud, tentativamente, llamó lo *unheimliche*, es decir, *todo lo que habría de permanecer escondido y secreto y que se ha vuelto visible*<sup>3</sup>. Lo *unheimliche*, como el diálogo entre El Hombre de la Flor y El Parroquiano, se nutre de la incertidumbre de la *deformación*, a la vez que lucha contra ella. Una situación de lo *unheimliche* no es autónoma de lo *heimliche*, sino que más bien son conceptos que tienden a encontrarse, pues lo no familiar, lo inquietante, lo desapacible, no se opone diametralmente a lo familiar, dado que lo familiar, por privado, por secreto, contiene ya en sí la sospecha de lo extraño. *Unheimlich*, escribe Freud, es de algún modo una subespecie de *heimlich*<sup>4</sup>.

Así, Pirandello nos instala en la cotidiana, familiar situación del café, para lentamente, apenas casualmente, cambiarlo todo en una mueca grotesca; de pronto, ya no sabemos si miramos un rostro familiar o su máscara.

Lo desapacible, lo inquietante, a veces puede ser la más serena paz

Cuando la voz de la soprano Zofia Kilanowicz se eleva sobre el torturante monólogo de El Hombre de la Flor en la Boca, que recuerda a su mujer con los dedos crispados de ansias de estrangularla, las suaves notas del canto luchan desesperadamente por encontrarse con lo que está detrás de las atroces palabras del Hombre, por hacer resonar la ternura que la

iracundia del personaje extravió... *a veces la tomo por los hombros y zamarreándola le grito en la cara ¡estúpida! Ella lo acepta todo, se queda ahí, mirándome con unos ojos... con unos ojos que se lo juro, me ponen en los dedos unas ganas salvajes de estrangularla*<sup>5</sup>. Para este texto, la música busca su voz más dulce y termina encontrándose en una *extraña* situación; es una música que no debiera estar ahí, descolocada, a la sombra de un pordiosero esquizoide. La *extrañeza* de la situación dramática surge no de la *semiosis*, no de lo deliberadamente inquietante, sino de una retracción de la inquietud en medio de un devenir caótico.

Ha llegado a ser cada vez menos frecuente que la vilipendiada belleza irrumpa inopinadamente entre el dolor. La dramaturgia chilena nos sigue mostrando los cuerpos doblados, torcidos, quebrados que la dictadura violentó. De tanto verlos, de tanto sufrirlos, de tanto saberlos en el escenario, ya casi no los vemos. Y entonces, algo desapacible anhelamos, algo temible e inquietante quisiéramos que apareciera en escena. Algo como una mano, infinitamente suave, que tomara estos cuerpos quebrados, sostuviera su caer y los tratara con la ternura que la dramaturgia no le quiere dar. Aunque sea por error. Sobre todo por error.

No siempre la semejanza ha sido redundante en la escena. Cuando ésta proviene de la *mimesis*, algo esencial al arte musical se despliega y nos encontramos en aquel terreno

más auspicioso en que las artes se encuentran y ya no se replican. Para aquello, debemos invocar el carácter semiótico de la música. Se acepta hoy en día que la música puede operar como un lenguaje desde el momento en que se le reconoce condición semiótica. De este modo, la música,



**Wozzeck** de Alban Berg. Ópera basada en **Woyzeck**, de Georg Büchner. Vienna State Opera Choir, 1987. Dirección: Claudio Abbado.

3. Freud, Sigmund: "The uncanny", en **On creativity and the unconscious**, New York: Harper Colophon Books, 1958, p. 121.

4. *Ibid*, p. 131.

5. **L'uomo dai fiore in bocca**, Luigi Pirandello.

6. Talens, Jenaro: "Práctica artística y producción significativa", en **Elementos para una semiótica del texto artístico**, Madrid: Cátedra, 1978, p.18.



El hombre de la flor en la boca. Dirección: Alberto Vega. Autor: Luigi Pirandello.  
En la foto: Raimundo Guzmán.

como las otras expresiones artísticas, es un lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia, su funcionamiento es semiótico y no lingüístico<sup>6</sup>. A pesar del texto dramático, la música de escena sigue siendo esencialmente contenido semiótico no verbal, por tanto, es vano procurar una traducción del lenguaje musical al verbal o una traslación terminológica de una disciplina a otra. Más bien resulta consistente procurar entender el sentido del discurso musical y su materialización en el texto musical. Para esto, es vital reconocer en la música el común origen con otras formas de expresión que, en los albores de la humanidad, estuvieron en una zona intermedia entre la comunicación y el arte. El poder evocativo que posee la música –y que tanto servicio presta en la escena– es una propiedad que

Walter Benjamin abarcó dentro del concepto de *semejanza inmaterial* y que, en términos simples, establece que en todo hecho lingüístico, incluido el de la música, debería poder verificarse la existencia de una forma significativa o discursiva como soporte de una expresión mimética. Para Benjamin, la lengua es el estadio superior del comportamiento mimético y al ámbito de la lengua habrían emigrado las antiguas fuerzas de expresión y recepción miméticas, de las que la música y la danza nos proporcionan una imagen:

*Es preciso tener en cuenta el hecho de que, en tiempos más antiguos, entre los procesos considerados imitables debían entrar también los celestes. En las danzas y en otras operaciones culturales se podía producir una imitación y utilizar una semejanza de esa índole. Y si el genio*

*mimético era verdaderamente una fuerza determinante de la vida de los antiguos, no es difícil imaginar que debía considerarse al recién nacido como dotado de la plena posesión de esa facultad y, en particular, en estado de perfecta adecuación a la configuración actual del cosmos<sup>7</sup>.*

La herramienta teórica de Benjamin es clave para entender cuándo la fuerza mimética de la música opera productivamente y cuando, desvirtuada de su naturaleza mimética, opera como una duplicación. La *semejanza inmaterial* llena el espacio que antes sólo era cubierto por la simple ley de la semejanza. Para Benjamin, todo sistema lingüístico no es un simple sistema convenido de signos ya que, *el nombre que el hombre da a la cosa, depende de la forma en que la cosa se comunica con él*. Y en esta forma en que la cosa se comunica, la mente del recién nacido es, para Benjamin, la que *en estado de perfecta adecuación*, establecerá la base de cómo la fuerza mimética de la música, o de otro lenguaje, operará en nosotros.

Proust, que ha sido el precursor de lo que hoy llamamos *figura musical* (la musa-dramaturga que reemplazó al *leit motiv*) siempre sospechó que, para recuperar la fuerza mimética de la música en su estado puro, era preciso asomarse a ella con la mente graciosamente ignorante de un niño:

*quizá por no saber música le fue posible sentir una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales*

7. Benjamin, Walter: *Sobre la facultad mimética*, en Angelus Novas, Barcelona: Edhasa, 1971, p. 168.

8. Benjamin, W. *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, en Angelus Novas, op. cit., p. 172.

9. Proust, Marcel: *Por el camino de Swann*, Madrid: Alianza, 1990, p. 251.

e irreductibles a otro orden cualquiera de impresiones<sup>9</sup>.

El misterio de la percepción auditiva fascinaba a Proust. Mucho tiempo antes de que Benjamin nos hablara sobre el remoto y entrañable soporte inmaterial que reposa en todo símbolo, Proust delineaba sus personajes con las experiencias ajenas que llegan a ellos traídas por una imagen. Toda su invención novelística reside en descubrir que la imagen es lo único esencial, suprimiendo en los personajes toda esa *realidad* que es impenetrable a nuestro espíritu y poniendo en su lugar todo ese equivalente inmaterial que es del todo asimilable a nuestra fantasía. Así, la emoción, como todo estado puramente interior, se multiplica y el personaje es más *real* que los seres reales pero externos que pueblan el mundo de los personajes. Al ir desapareciendo de la escena teatral aquel personaje *de carne y hueso* e ir surgiendo algo cada vez más parecido a una *silueta*, el *leit motiv* musical se quedó sin carne que vestir y debió inventarse a sí mismo para ir en busca de esa otra sustancia. Como Proust, el músico de escena debía ser capaz ahora de percibir las resonancias metafísicas más hondas detrás de las sensaciones o de los recuerdos más efímeros. Esta música ya no podía ser sólo para la memoria de la inteligencia, aquella memoria intelectual pura que puede ser muy útil en la ópera y en el teatro realista pero que no alcanza para un teatro

en que la memoria y la *mimesis* sensitivas son vitales. El arte que apela a este tipo de memoria demanda un nivel mayor de abstracción, porque este tipo de reminiscencia sensorial está también, en el decir de Maritain, *inteligenciada*; de lo contrario, no percibiríamos mundos tan amplios detrás de una sensación.

En Proust, los ruidos y los sonidos se despegan de los personajes, de los lugares y de los nombres a los que están en principio vinculados, para formar *presencias* autónomas que no cesan de transformarse en el tiempo. Estas *presencias* están primero asociadas a un paisaje o a una persona. Luego, es la misma *presencia* la que se vuelve el único paisaje que pasa, el único personaje que cambia. Asimismo, en el teatro de *figuras musicales*, los personajes y su paisaje exhalan una suerte de inmanencia que es la misma música. Surgen así las *presencias musicales* que habitan una nueva forma del tiempo, un tiempo que a veces no tiene un antes y un después. Los personajes ya no son convencionales, no tienen cronología, no cuentan necesariamente una historia ni están obligados –en el decir de Borges– *al horror de vivir en lo sucesivo*. Son más bien hablantes líricos omniscientes que flotan en *situaciones sonoras* que parecen eternas, pero que fluyen incesantemente.

Estas *figuras musicales* apelan, a veces, a una relación de semejanza con la situación dramática, pero

ya no se trata de una duplicación mecánica sino de establecer la *semejanza inmaterial* que da sustento profundo a la *mimesis* puesta en juego. Más de las veces, estas *figuras* pretenden encontrar la secreta resonancia mimética que une al gesto teatral con la música. Muchas veces, esta común resonancia no es precisamente lo que dice o le que alude el texto dramático, sino más bien lo que elude. Otras veces, es una figura sonora de contexto, es decir, el eco de la soledad de un personaje o del espacio que él habita. También es el aire invisible pero perceptible en que el gesto y la palabra teatral tienen lugar y que tiñen la atmósfera donde la figura sonora flota. Estas figuras, despojadas de palabras y gestos, llevan la esencia de ellas y se infiltran en el nivel más abstracto de la percepción del espectador.

Entonces asistimos a una puesta en escena en donde hay cada vez menos que *ver*, menos que *realizar* y más que *imaginar*.

Es allí, en lo profundo de la mente, donde se produce la ulterior experiencia músico-teatral, en la intersección de lo que se oye y lo que ve la imaginación.

En el fondo, el teatro de *figuras* sólo es posible si *des-realiza* el espacio-tiempo en que transcurre, y si lo logra, *des-realiza* al espectador librándolo, al menos transitoriamente, de la corriente incesante de duplicaciones del mundo real. ■

### Resumen

El artículo indaga en la crisis de la música de escena a partir de la declinación del género operático y en cómo éste fue, en su eclipse, el generador de nuevos géneros que establecieron un nuevo vínculo entre música y dramaturgia. Específicamente, estudia la de-construcción del motivo musical asociado al personaje y su contexto y cómo éste derivó en el concepto de *figura*, fuertemente asociado a la teoría del personaje de Proust y al concepto de *semejanza inmaterial* de Benjamin.