

Capítulo I

LA MÚSICA EN EL MUNDO DEL TEATRO Y EN EL TEATRO DEL MUNDO

“La música se ocupa de nuestros propios asuntos mientras, con el oído atento a su murmullo cargado de recuerdos, presagios y consejos, desciframos nuestra propia partitura (...) Representa para el oído, lo que el telón de fondo para los ojos”¹

Paul Claudel

Con esta cita me gustaría iniciar este capítulo, señalando el precedente de que la música es un elemento más del espectáculo teatral, que a lo largo de la historia se ha mantenido presente, vigente y constante. Resultaría equivocado partir de un hecho que ha venido sucediendo desde que el hombre inició el registro de su historia, como si fuese novedoso, de ahí, la importancia de revisar, de manera general en este capítulo, la intrínseca relación de la música y el teatro.

Desde luego, cada momento posee su respectiva estética y concepción de las disciplinas artísticas, y en consecuencia, expectativas distintas de lo que el arte teatral ofrece, por lo que en el presente capítulo, busco dar un contexto general del papel que la música ha jugado en la historia teatral de Oriente y Occidente desde sus orígenes hasta fines del siglo XIX. En el capítulo posterior veremos la música en el siglo XX. No obstante, en todos los periodos se percataron de que la música producía efectos en el hombre como los que Benenzon señala:

¹ Tomado de la conferencia “El Drama y la Música” dictada por Paul Claudel en marzo de 1930, en la Universidad de Yale; citado en Mario Naudon de la Sotta, 1956: 73.

- a) Según el ritmo, incrementa o disminuye la actividad muscular.
- b) Acelera la respiración o altera su regularidad.
- c) Produce efecto marcado, pero variable, en el pulso, la presión sanguínea y la función endocrina.
- d) Interviene en el impacto de los estímulos sensoriales de diferentes modos.
- e) Tiende a reducir o demorar la fatiga y, consecuentemente, incrementa el endurecimiento muscular.
- f) Aumenta la actividad voluntaria,
- g) Es capaz de provocar cambios en los trazados eléctricos del organismo.²

Los omnipresentes griegos

Sé que puede sonar un tanto exagerado el adjetivo que aplico a los griegos, no obstante, no he conseguido hallar uno más adecuado, pues a uno de los sabios griegos le debemos nada menos que una de las bases teóricas del arte teatral: Aristóteles y su *Poética*, además de que una vez logrados los resultados que las obras provenientes de la cultura griega obtuvieron, el teatro no ha cesado de buscar medios para expresar la misma pasión con la que ellos lograron tocar a su público.

No es posible dejar de lado, desde luego, la ritualidad que este teatro conllevaba, como lo entiende Nietzsche, uno de los estudiosos del tema: un hombre ordinario, convertido en un dios de manera prácticamente instantánea con el uso del vino, de forma casi mágica iniciando un rito, rodeado de luces naturales, un quórum exaltado bajo los efectos del alcohol y la disposición de ver un suceso sobrenatural, repetido

² Benenzon, 2000: 52.

tantas veces como el milagro de la vida y de todos tan sabido como el mecanismo que conllevaba con posterioridad: un festín de peinados y vestuarios enriquecidos con los coturnos cuya misión era la de sostener en alto a los actores, elevados a categorías prácticamente heroicas, casi divinas, como aquéllos que eran capaces de hacer sentir y conmover hasta la más pétrea alma, rindiendo culto en colectivo a una de sus más preciadas deidades: Dioniso, dios de la fertilidad y del vino, frecuentemente representado como un macho cabrío, y celebrado justo cuando las estaciones lo requerían.³

Macgowan y Melnitz indican que se considera que un antecedente de la tragedia es el *ditirambo*, que no dejó de existir y que era un himno coral en honor a Dionisos. Los miembros cantantes, se infiltraban entre el público, bailando también. El cambio de *ditirambo* al drama se dio en el siglo VI.⁴

Existe una interpretación respecto a las raíces etimológicas de la palabra tragedia y no obstante que la menciono aquí, los autores Macgowan y Melnitz expresan que no ha sido del todo reconocida: la palabra “tragedia” proviene de dos raíces: *trágos*, que significa macho cabrío y *odé* que es un canto o himno, de tal forma que es posible indicar que conforme a esta visión, la tragedia, desde sus raíces, fue destinada a venerar a la deidad cabría.

Los festivales dionisiacos en la principal ciudad de la metrópoli griega, Atenas, duraban de cinco a seis días, de los cuales, en el segundo y tercero, se efectuaban

³ Véase Nietzsche, 1943: 30-31

⁴ Macgowan y Melnitz, 1966: 32

concursos ditirámicos. Los últimos tres días, había obras que competían por premios anuales, donde la música y los coros no podían dejar de escucharse.

Tan cara proeza de encarnar a otros, debía implicar un realce particular, de ahí, el uso de las máscaras que estimulaban la imaginación de los espectadores. Y en este marco de éxtasis y enajenación: la *música* como hilo conductor. La música en toda su fuerza y magnitud, depositada en los más de diez cuerpos que constituían al imprescindible coro, como la exteriorización de los sentimientos del héroe o cualquiera de los personajes, ya como interlocutor o como narrador; ya como conciencia o como condolido partícipe. El coro solía ubicarse alrededor de una especie de altar y ahí bailaba y cantaba.

Entre algunas de las funciones del coro, conforme a Macgowan y Melnitz se encuentra la de ser un enlace directo con el espectador pues podía brindarle, más fácilmente, la sensación de estar atrapado en la acción. El sentirse aludido por quien está en escena, favorecía que se sintiera partícipe de la acción. El coro era igualmente, un instrumento que resultaba eficaz para la asimilación de la emoción última de los hechos que se iban sucediendo, además de traducir los sentimientos del actor en un canal distinto de expresión. En otras palabras, resaltaba la acción al exponerla con una perspectiva narrativa y a la vez aclaratoria. Permitía conducir la opinión del espectador respecto a los sucesos, siempre tramando lecciones de vida con estas intenciones explicativas.⁵

⁵ Macgowan y Melnitz, 1966: 46 y Macgowan y Melnitz, 1994: 41

Cuando el personaje perdía la palabra al ser sobrepasado por algunas de las emociones actuadas en la escena, el coro terminaba esta difícil tarea y además era capaz de transformar en poesía el crudo sufrimiento o las amargas vivencias de los personajes. ¿Qué sería esto sino una sublimación del sentimiento? Ya no se trataba sólo de la pena de un individuo cualquiera, sino la de un individuo cuya tragedia había sido tan impactante que se mostraba ante la gente y que podía ser juzgada, así, mediante la música en los labios del coro, que no era sino un vehículo exaltador de todas estas impresiones.⁶

La orquesta que acompañaba a los coros griegos, utilizaba instrumentos de percusión, esto es, instrumentos musicales que suenan cuando se les golpea, además de flautas que se piensa, pudieron haber acompañado los pasajes más intimistas de los personajes mientras éstos desplegaban, mediante la voz cantada, sus pasiones y sentires.

Por otro lado, si se piensa que en los pasajes más líricos se usaban instrumentos de viento mientras que para el coro se empleaban instrumentos de percusión, se antoja considerar que, emotivamente, el realce se brindaba al coro, como una especie de acento acústico al tratarse de un acompañamiento más audible y de naturaleza más potente.

A este respecto, el autor Campbell hace el señalamiento de que:

Los cantos, mantras, letanías y coros hacen uso de la voz para repetir patrones de sonido. La estabilización del ritmo respiratorio, movimientos sutiles de la lengua y laringe y el volumen de los sonidos, todos crean modificaciones en el

⁶ Macgowan y Melnitz: 1966: 46 y Macgowan y Melnitz: 1994: 41

cerebro, ojos y músculos. Largos periodos (de más de tres minutos) generando sonidos repetitivamente trae consigo relajación, ondas cerebrales más bajas, incrementa la temperatura de las manos y da la sensación de estar centrado. Cuando los sonidos son largos y emplean vocales, el efecto es aún mejor.⁷

Alternadamente, tuvieron lugar las pantomimas que incluían música, danza, trajes y utilería que se concentraban en relatar mitos griegos. Mucho gustaban estas pantomimas, que requerían bastante ingenio porque se nos relatan como unas exquisiteces visuales, con gran variedad de colores y recursos, por supuesto, siendo la música el eje conector de cada instante de la acción, pues estas pantomimas no contaban con diálogos.

Respecto a los trágicos, Esquilo redujo su coro a doce miembros; en Sófocles, el coro aún era parte del esquema, pero con menor participación, tanto que se volvió casi un interludio entre las escenas dramáticas y Eurípides fue aún más estricto y redujo sus coros al mínimo.

Resulta sencillo suponer que el actor griego debía ser sumamente versátil, pues en algunos papeles se requería violencia emocional, mientras que se intercalaban con los sutiles momentos de intimismo acompañados por la delicadeza de un instrumento de viento y la dulzura de su voz.

Macgowan y Melnitz describen de una bella forma el papel del coro y, así, de la música en el teatro griego:

⁷ Campbell, 1993: 114 y 115.

La tragedia griega vivía en dos mundos o planos; primero, el público estaba interesado en los personajes y sus sentimientos, luego, el coro y la emoción sublimada. El cuerpo se iba pero el espíritu permanecía. Ese era el secreto de la tragedia griega.⁸

En Grecia, se contaba con tres clases de géneros dramáticos: comedia satírica, tragedia y comedias de asuntos cotidianos. Las tres contaban con coro en los entreactos así como en la acción. Las comedias satíricas empezaban con un coro de sátiros, como bien indica su nombre y dada la naturaleza lasciva que se atribuye a estos personajes míticos, se trataba de comedias más bien obscenas.

Mientras tanto en Roma

Los romanos son bien conocidos como el primer pueblo con registro claro de su aspiración a imitar a la civilización griega, de ahí que hasta sus deidades sean las mismas, salvo que con otro nombre, dada la lengua.

⁸ Macgowan y Melnitz, 1959: 16. Aunque he usado la traducción al español (1994) en otras citas, en este caso empleo la versión en inglés (1959) y la traducción es mía.

Respecto al asunto que nos atañe, los latinos optaron por traducir algunas exitosas obras griegas, pero lo que más disfrutaban eran las pantomimas y las comedias que contaban con el acompañamiento de una orquesta de varios instrumentos que amenizaban cada acción. En este tipo de entretenimiento se invertían grandes cantidades monetarias para realizar las escenografías y la utilería. La pantomima casi siempre era usada para referir algún mito griego, igual que las propias pantomimas griegas. Berthold refiere una elaborada representación del nacimiento de la diosa Venus (Afrodita), donde los tambores se daban vuelo mientras la hermosa joven romana que encarnaba a la deidad aparecía en escena.⁹

Sus festivales eran llamados *ludi*, porque eran más bien juegos, donde había deportes y una que otra pantomima. También se presentaban obras de autores nuevos y la música no dejaba de hacerse presente en los espectáculos.

Volcando los sentidos a los ecos de oriente

En Oriente, existe una visión muy distinta a la de Occidente, con referencia a la vida, al mundo y al cosmos, de manera que su teatro habla en distintos lenguajes y estilos. Es fascinante encontrar que la música continúa siendo una vía empleada a nivel universal para enriquecer, sostener o vivificar sus dramas. Parece posible expresar que el teatro oriental ha venido siendo el mismo, con las mismas historias y donde el virtuosismo actoral conlleva un significado distinto. No se trata de la creatividad del actor para

⁹ Berthold, 1972: 203

expresar varias tramas y personajes, sino su habilidad para representar con mayor gracia y talento las mismas claves codificadas que han venido representando sus antecesores en el único personaje que le tocará actuar a lo largo de su vida y por supuesto, la misma música, que función a función busca alcanzar a los espectadores con un poder similar de atracción a aquél que tuvo cuando fue escuchada por primera vez. Haré un breve recorrido por algunos de estos sitios del mundo.

Los templos de Sumeria empleaban la pantomima, la música y los encantamientos para recrear un gran drama religioso, conocido como *El matrimonio sagrado* efectuado entre el hombre y dios. En particular, se hacía la representación del banquete de dicho matrimonio. Se trataba de un tipo de drama en que la música se empleaba para matizar y enriquecer la trama dado que no podía dejar de dársele realce a un suceso tan trascendente en cuanto a sus creencias. Se buscaba con el acompañamiento alcanzar el peso dramático que quizá, sólo con acciones y palabras, no hubiese sido el mismo. Esta forma de utilizar la música es señalada por una autora contemporánea que también es música, directora musical y compositora: “Meter un sonido que trabaja como un estímulo emotivo a una acción en escena, puede hacer el impacto de la misma, mucho más potente”¹⁰

El clásico drama turco se denomina *orta oyunu*, y apela a un ritual chamánico¹¹ de un exorcismo, como su vocablo *oyen* lo indica. Se acompaña de oboes y *kettledrum* (tambores). Este tipo de piezas recogen el sonido más primario, como el latido del corazón humano; de ahí que el sonido de los instrumentos de percusión sean los más socorridos para acompañar lo más brutal o violento de la naturaleza en escena. Es

¹⁰ Kaye, 1992: 15.

¹¹ Chamán: hechicero al que se supone dotado de poderes sobrenaturales para sanar a los enfermos, adivinar, invocar a los espíritus, etc. Diccionario de la Lengua Española, 1992: 634.

interesante también percatarse de que utilizan, al igual que los griegos, instrumentos percusivos y otros de viento, probablemente con la misma idea de que el instrumento de viento es suave, sutil, mientras que el de percusión, es fuerte, drástico, contundente, como la tierra y sus movimientos y, así, termina siendo más clara la acción dramática. En el territorio turco, durante el siglo XII, los músicos, danzantes y mimos llamados “impresionadores”, nunca faltaban en las festividades.¹²

India, se caracteriza por que en ella existe un gran amor y afición por el teatro, tanto que los edificios teatrales se encuentran en los templos. Este tipo de teatro se habla en sánscrito y pasa, en el vaivén del sentimiento, de la palabra al canto. Su actor es llamado *nata* y su educación incluye con mucho rigor la danza y el canto, por lo que termina estando muy familiarizado con el uso de la música como parte de su formación y estímulos. Conoce bien sus escalas y ritmos, pues es con esa música, canto y danza con los que se relacionará toda su carrera. Su cuerpo se volverá tan preciso como esos compases y sus movimientos estarán siempre amparados en esas escalas.

El teatro tibetano incluye relatos de dioses, demonios y animales –dada la vívida creencia de la reencarnación en cualquier suerte de ser vivo- a la vez que rituales que incluyen máscaras, danzas pantomímicas y música. Este tipo de teatro es bastante íntimo, muy localista, por tratarse de historias conocidas sólo por ellos. Había dramas religiosos interpretados por hombres del pueblo y monjes que intercalaban textos, bailes y música. Los instrumentos de los que hace uso son *gongs*, tambores y trompetas, por tratarse de recursos habituales en su comunidad, que ya tienen, por sí mismos, un significado al momento y la forma en que son empleados.

¹² Berthold, 1972: 31.

El *dalang* es el narrador en las obras de Indonesia, es decir, las *wayang kulit*, y es quien mueve a los muñecos además de dirigir a los músicos, marcándoles los pies de entradas. Él también llega a hacerse cargo de los efectos acústicos mediante el uso de discos hechos de metal o madera, amarrados a las cajas donde se quedan las marionetas. En caso de que sus manos estén ocupadas, hace uso de sus pies.¹³

En China, el emperador era considerado el hijo del cielo, por lo que recibía una bastedad de representaciones en pantomimas sagradas y ritos de sacrificio que eran enmarcados y enfatizados por la música, fuerte y profundamente asociada con los poderes cósmicos por considerarse que era un canal de recepción directo de las leyes divinas, por lo que también resultaba educativa. La música es, por tanto, tomada como un auténtico vehículo de transmutación emocional. Tal como lo indica Peter Sellars, en la introducción del texto *Sound and Music for the Theatre*: “Como la luz, el sonido es frecuentemente usado en las religiones del mundo como una metáfora de la salvación”.¹⁴

La primera escuela de arte dramático de China, la Academia del Jardín de Peras (*Pear Garden Academy*) además de brindar educación en canto, danza y dominio de instrumentos, enseñaba la manipulación de su voz, al grado de llegar al uso del falsete y desde luego, la técnica actoral.

El emperador Ch'ien Lung (1736-1795) fue el fundador de la ópera de Pekín, donde el actor emplea un escenario vacío y todo lo recrea con sus movimientos y acaso

¹³ Berthold, 1972: 59.

¹⁴ Sellars, 1992: viii. La traducción es mía.

cuenta con una silla y un telón, por lo que la música es la que le da la pauta creativa, sin perder jamás el patrón motor que otros actores han sentado. Hoy en día, se tiene un equilibrio en China respecto a sus dramas hablados y la ópera de Pekín.

En Japón se dio una gran variedad de géneros teatrales, como son el *kagura*, el *gigaku* y el *bugaku*. Estos últimos dos también contaban con instrumentos de viento y percusiones, salvo que cada agrupación se hallaba a uno y otro lado del escenario, a modo de contrincantes.

Surgió en el siglo XV, un drama considerado como espiritual, al relatar cómo los guerreros del más allá vienen a pedir perdón a los que aún tienen vida. Los actores danzan en posiciones lentas y previamente estipuladas por los antecedentes y por los ritmos. El teatro *Noh* se ha comparado con la tragedia griega por elementos como el origen ritual, el coro y la marcada distinción entre los personajes protagónicos y los secundarios. El coro suele estar compuesto por ocho hombres vestidos de negro que cantan y comentan las escenas, pero no intervienen en la obra porque sólo están sentados a un lado del escenario, mientras que los músicos se ubican atrás, junto al utilero. Fungen así mismo, como los que aproximan más al espectador al acontecer escénico, por lo que son un nexo importante que además permite aclarar la postura que de manera ideal podría adoptarse con respecto a lo sucedido o simplemente, comprender con claridad los hechos que van acaeciendo. Es más poderoso un mensaje recibido a través de un grupo de personas, que de una sola, así, el coro redobla la fuerza del drama. En cuanto al sonido musical de esta pieza, igualmente se usan percusiones y una flauta y donde el dramatismo se enfatiza con el uso de los tambores en momentos clave, tal como nos lo define Mauricio Martínez R:

Todos los percusionistas acompañan sus interpretaciones con una serie de sonidos rítmicos cantados, que se dice se originan en cantos chamánicos. A estos sonidos se les conoce como *Kakegoe*. Aunque una de las funciones de estos gritos es la de establecer ciertos parámetros rítmicos, indudablemente juegan un papel expresivo muy importante principalmente en las escenas rápidas más dramáticas.¹⁵

El *kabuki* incluye canto, destreza y baile. De manera literal significa: *ka*, canto; *bu*, danza y *ki*, acción u obra. O-kuni fue la fundadora al organizar un grupo de niñas que instruyó en danza y diálogos con acompañamiento musical. Se dice que este género satisfizo los gustos de la gente del pueblo, por hablar en un lenguaje más cotidiano y llano, pese a que los ritmos musicales no eran tan distintos de los del *Noh*, la mayoría de la gente se sentía más allegada a esa incipiente corriente del siglo XVII.¹⁶

Tan inspirador resulta volcar la mirada a esta región del mundo que hasta uno de los creadores teatrales más exitosos del siglo XX y XXI, encontró en este tipo de teatro, una serie de principios básicos que enriquecen la estructura de principios: Eugenio Barba, de quien nos ocuparemos en el siguiente capítulo. Es claro notar la fascinación que produce la cultura teatral de estas civilizaciones dado que con el pasar de los siglos no pierde su éxito, aún atrae a su público inmediato e incluso, ha resultado exitoso cuando traspasa sus fronteras.

Evocando el pasado medieval

¹⁵ Martínez, 2006: <http://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/musica.html>.

¹⁶ Martínez, 2006: <http://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/musica.html>.

En la época medieval, los actores eran itinerantes y contaban con habilidades como las de hacer acrobacias, cantar y/o tocar algún instrumento. Luego, la Iglesia hizo revivir el drama. A veces se incorporaban en las celebraciones eucarísticas los denominados *tropos*, es decir, cantos breves o palabras para la interacción de los feligreses, cuya reacción, se pensaba, podría hacer efervescer la fe en el pueblo mientras que en otro sentido cuantos más partícipes activos y no sólo contemplativos posea un rito, más eficiente éste podrá ser al tratarse de más esfuerzo invertido en virtud de la causa de celebración.

Macgowan y Melnitz exponen: “A finales del siglo IX, el tropo se convirtió en una escena representada al término de una misa”¹⁷. Dicha escena trataba siempre de pasajes bíblicos, con la intervención del coro. Al término de la misma, las campanas tañían como buscando provocar un efecto de solemnidad sonora. Es en este momento de la historia en que el teatro empieza a cobrar una dimensión didáctica, en que a través de la vista y el oído, se iba instruyendo a la gente en cuanto a los héroes bíblicos y la música fungía como un importante divertimento de las escenitas.

Apareció casi simultáneamente, el llamado *milagro* o *misterio* que refería las vidas de los santos. Contaba con música como eje conductor entre una pequeña escena y otra.

Con referencia al renacer de la historia

¹⁷ Macgowan y Melnitz, 1966: 54.

En España, hacia el siglo XVI, había carros y obras alegóricas itinerantes, cuya denominación era la de *autos sacramentales* y en cada intermedio se podía apreciar una mezcla de bailes, cantos, música, monólogos y cuadros cómicos, de manera similar a la de los *intermezzi* italianos. Ambos tipos de entretenimiento, buscaban divertir a la gente o sacarla del contexto de aquello que venían viendo. La propia obra contaba con música cuya función, en este caso, era como un factor más de espectacularidad, como nos lo dice Graham Walne: “(...) este tipo de teatro no dudó en usar la música para hacer más atractivas sus representaciones”¹⁸

Lope de Rueda es un conocido actor itinerante, líder de una compañía de actores y autor de comedias cortas llamadas *pasos*, mismos que de acuerdo a una descripción que hace Cervantes, contaban en su presentación, con músicos cuya única función era la de cantar sin el apoyo de algún instrumento y separados de los actores sólo con un telón. Menciono este ejemplo por tratarse de un renombrado personaje de la época y porque, además, la descripción del uso que él hacía de la música, la refiere como un apoyo lo suficientemente destacado como para ser enunciado por quien lo apreció en su época. Me parece que queda captada una de las funciones más frecuentes de la música, la de acompañar la acción, como nos lo dice Deena Kaye: “(...) música de fondo, que acompaña la acción (...)”¹⁹

En esos días existían varios tipos de compañías ambulantes descritas por Agustín de Rojas de Villandrando, citado en *La escena viviente*, mas las que mencionaré son las que incluían algún talento o elemento musical: El *ñaque* que incluía

¹⁸ Walne, 1995: 5

¹⁹ Kaye, 1992: 20

a dos hombres con un tambor pequeño y el *cambaleo* que contaba con una mujer que cantaba y cinco hombres que lloraban.²⁰

Durante el *Siglo de Oro español*, de acuerdo a Macgowan y Melnitz²¹, surgieron los corrales y de cuyas presentaciones nos llegan los datos de que tocaban músicos, que había una *loa*²², que entre el prólogo y el primer acto tenía lugar una canción, un paso o una danza y que entre el primer acto y el segundo, al igual que entre el segundo y el tercero, los espectadores disfrutaban de otro *paso* o *entremés*²³.

En Inglaterra, en el siglo XVI, apareció Shakespeare quien retomó elementos de la tradición grecolatina, al incluir coros en algunas de sus obras. Por ejemplo, Macgowan y Melnitz nos lo refieren de la siguiente manera en *La escena viviente*: “(...) En *Enrique V*, el coro es un puente o hilo conductor que lleva la acción de uno a otro acto”²⁴. Nuevamente, la música como conector directo de la congruente comunicación de un momento dramático y otro. La música, una vez más presente, para no dejar caer la acción en momentos que de no ser por ella, quizá perderían el ritmo y por tanto, la atención del público. Por otro lado, Graham Walne, nos dice en su breve historia de la música en el teatro en su texto *Effects for the Theatre*:

Shakespeare, como gran representante del teatro isabelino, prefirió redactar los efectos sonoros que resultaba impráctico recrear en escena, como el

²⁰ Macgowan y Melnitz, 1966: 116

²¹ Macgowan y Melnitz, 1966: 126

²² Monólogo o pasaje cantado o dicho por dos miembros del elenco, tomado de Macgowan y Melnitz, 1966: 126

²³ En el teatro antiguo español era un corto interludio cómico, que frecuentemente terminaba con música o danza; intercalado en las *jornadas* o en los entreactos de obras largas. Hartnoll, 1951: 246. La traducción es mía.

²⁴ Macgowan y Melnitz, 1966: 147

sonido de una batalla, no obstante, ni música ni otros sonidos dejaron de presentarse oportunamente.²⁵

En la *commedia dell' arte* había dúos musicales que interrumpían la acción, que eran ensayados, en contraste con la interpretación actoral, que contaba con una estructura mínima. Reflexionando en este aspecto, me parece que al reconocer como necesario el ensayar y dominar la parte musical, se admite que esta disciplina artística sentaba parte de su estructura, a partir de la cual, la improvisación tenía una mayor libertad, al ser una especie de marco.

Como indica Mario Naudon de la Sotta, en su texto *Apreciación Teatral*:

Se sirve el teatro de otras artes para lograr con ellas una síntesis nueva, una transformación o metamorfosis que da por resultado una creación o vida distinta, tanto en lo interno como en lo externo.²⁶

Puede entenderse, en este caso, que la acción se amparaba en esos momentos musicales, para no tornarse en una trama informe que no sabía hacia dónde encaminarse, con los ensayos de los dúos musicales, se sabía hacia dónde se dirigiría el trabajo actoral.

Periodo que vio nacer a la ópera: El Barroco

²⁵ Walne, 1995: 5.

²⁶ Naudon de la Sotta, 1956: 19.

Berthold dice en su *A History of World Theater* de este periodo en el que surgió un género completamente novedoso y multidisciplinario, la ópera:

La palabra, la rima, la representación, la imagen, lo fantasmagórico y las aplicaciones pedagógicas estaban unidas a través de la música, que se transformó de un mero acompañamiento a un arte autónomo²⁷

En Italia había un grupo de académicos llamado *Count Giovanni de Barni*, cuyo líder era el propio conde de Barni y cuyo interés era el de encontrar una adecuada forma de dramatización musical.

Dafne fue la primera ópera que vio el mundo en 1594, con música de Jacopo Peri, texto de Octavio Rinuccini y algunas canciones de Guilio Caccini y es un género que aún atrae el interés.

Respecto a España, Calderón de la Barca fue el creador de la llamada *zarzuela* que fue una forma de comedia musical. Se llamó así por un sitio especial para la caza llamado “zarzuela”, cerca de El Pardo, donde el rey Felipe IV y el infante Don Fernando disfrutaban de asistir a espectáculos musicales. El corte de esta forma de comedia musical era muy alegre y festivo. Un divertimento muy elaborado.

Entre 1662 y 1670, Molière dedicó su ingenio al beneficio del rey, Luis XIV, de manera que creó la comedia-ballet, donde la música debía ser estilizada y de buen gusto para poder dar realce a las coreografías que tenían ahora un carácter más refinado.

²⁷ Berthold, 1972: 405

En Inglaterra, D'Avenant logró traspasar la puritana prohibición de hacer teatro y empleó la ópera, produciendo en 1656 el primer ejemplo inglés de drama musical: *El sitio de Rodas*, espectáculo que consistía en la historia cantada con música recitativa.

Toque de luces en este siglo neoclásico

En este periodo de la historia, el teatro religioso se vio favorecido por la creatividad, con la finalidad de no dejar caer a los católicos en manos protestantes. Los religiosos jesuitas y benedictinos no escatimaron en gastos para sus producciones. En verdad, esos espectáculos nos son descritos como delicias al oído y a los sentidos en general. La música recibió mucho cuidado ya que aquí se usaba con mucho afán enfático, con la idea que tan bien nos describe Naudon de la Sotta en su texto *Apreciación Teatral*:

(...) Momentos en que la música subraya, complementa o amplía una situación escénica, proporcionando así, junto a la palabra, a la voz, una maravillosa sensación psicoauditiva de gran valor dramático.²⁸

Resultaban ser espectáculos donde las trompetas, tambores y sonidos proliferaban, a la par de varios actores para interpretar momentos espectaculares o piedras angulares de la fe católica.

En cuanto a Alemania, Schiller emplea en su obra *Die Braut von Messina* (La novia de Messina) un coro lírico, evocando las antiguas usanzas grecolatinas, donde el coro amplificaba la emoción, acercando más la acción dramática a la entraña del público.

²⁸ Naudon de la Sotta, 1956: 23.

En cuanto a Inglaterra en este periodo, presencié una profusión de óperas cuyo compositor predilecto fue Haendel. Continuaba el amor por ver a la música como parte inexcusable del quehacer teatral. Casi se podría decir que dada la fiebre de preponderar la razón en este momento histórico, el uso de la música fue aún más deliberado, como para dar una cabida estructurada a sus emociones o impulsos, porque como parte de esa racionalización se incluye, así mismo, el reconocimiento de nuestros sentidos, siendo que la música y el sonido son parte inherente de nuestra vida. Como aclara Peter Sellars en la introducción de *Sound and Music for the Theatre*:

Podemos cerrar nuestros ojos, pero aún podemos escuchar. Podemos tapar nuestros oídos, pero el sonido aún resuena en nuestro cráneo. Existimos en un universo sonoro. En el inicio estuvo la palabra, y antes que la palabra fuera escrita, fue hablada, y su sonido aún resuena en nuestras mentes y en nuestros corazones, y no podemos dejar de escuchar (vi)²⁹

Un poco de romanticismo

En este periodo, el sentimiento fue el exaltado, por lo que se buscaron formas para potenciar de manera efectiva las reacciones emotivas de los espectadores, viendo surgir el melodrama que se nos describe en una enciclopedia especializada en los siguientes términos:

Forma del drama que pretende tratar serios asuntos haciendo uso del sensacionalismo para hechizar al espectador (...) Los elementos espectaculares

²⁹ Sellars, 1992: vi. La traducción es mía.

como la música que se usa para exaltar la emoción así como recursos lumínicos a la par de una meticulosamente desarrollada técnica actoral, suelen acompañar este tipo de obras.”³⁰

Otro diccionario enciclopédico se expresa del melodrama así:

Drama puesto en música (...) Drama que se representaba con acompañado de música instrumental en varios de sus pasajes (...) *melos*.- canto con acompañamiento de música, y *drama*.- drama; tragedia.³¹

En resumen, se podría hablar de algunas formas recurrentes en que se ha venido empleando la música en el teatro, al menos, desde los griegos hasta los románticos. Una, es la que busca incrementar el impacto que produce un particular hecho dramático y otra, que permite enlazar las escenas o marcar el inicio y el fin de cada una. Complejo es el hecho de que para escenificar una ficción que imita la realidad, se busquen elementos que de por sí, existen en nuestra realidad, como lo es la música, pero que en las formas en que se usa en la escena, aspira a profundizar en esa realidad que se está representando, como si procurara hallar una metarealidad, una más profunda, valiéndose de factores aparentemente, ajenos a ella.

Muy oportuno me parece concluir este capítulo citando a Henri Gouhier:

Tanto en Occidente como en Oriente, el teatro nació de la música: ésta es esencial al drama.³²

³⁰ Dukore, 1972: 138.

³¹ *Diccionario Enciclopédico Hachette Castell*, 1981: 1440.

³² Gouhier, 1965: 147.