

# Aproximación a la cuestión de la semántica del signo musical en el teatro contemporáneo

Roberto PASCUAL RODRÍGUEZ  
Universidade de Santiago de Compostela  
robertopascual@filol.ucm.es

## RESUMEN

Se cree que la música existe en el teatro desde el propio nacimiento de este último. Sin embargo, la misma comedia clásica, el mismo drama escrito, cobra diferente sentido con la música a lo largo de la historia. Appia, Meyerhold o Bob Wilson, principalmente, han expuesto la importancia de la música en una puesta en escena, un uso aún hoy polémico, dudoso, para el que no hay una opinión unánime, mientras el palco suena.

**Palabras clave:** Espectáculos teatrales, música, semántica, signo, dramaturgia, recepción.

## ABSTRACT

The music exists at the theatre from his beginning. However, along the history, the classic comedy, the written drama, has different sense depending on the music. Appia, Meyerhold or Bob Wilson have explained the importance of the music in a staging, an use still polemic nowadays, doubtful, without an unanimous opinion, while the music sounds at the box.

**Key Words:** Theatre shows, Music, Semantics, Sign, Dramaturgy, Reception.

## 1. NOTAS LIMINARES

No son muchos todavía los estudios cuyo objeto de análisis se centre en la función del signo musical en la *mise en scène*, a pesar de la creciente actividad de los denominados estudios teatrales en el seno de las universidades y de que dichas materias se programan ya independientes con respecto a los estudios literarios y desvinculadas definitivamente de ciertos tópicos, infravaloraciones académicas o falta de la debida atención durante años con respecto al arte dramático. Obviamente, el análisis del signo musical ha ocupado desde hace tiempo la atención y los principios disertativos de otros intelectuales apartados de las cátedras oficiales como el caso de Meyerhold. La música se ha visto incluida en el esqueleto del índice analítico de los espectáculos dramáticos a lo largo del siglo XX con diferente grado de consideración y explicación. Ahora bien, las propias circunstancias del teatro contemporáneo nos demuestran que ningún otro como este elemento

semeja no llegar al agotamiento discursivo en tanto que, en primer lugar, el teatro no deja de ser un arte vivo, dinámico, retroalimentativo, como es sabido, al igual que lo es también —y he aquí otro tema de debate— la autonomía del propio signo que nos ocupa: la música.

En esta breve aproximación, abriremos varias vías de interpretación acerca de la problemática derivada de la conjunción propuesta a partir del quehacer escénico contemporáneo pero sin entrar en géneros dramáticos en los que la música adquiere otro cariz bien diferente, como es el caso de los musicales, la ópera o el teatro-danza. En la ópera y en todo tipo de teatro musical, el arte de la musa Euterpe deviene en parte fundamental del lenguaje dramático, posición que no podemos equiparar, lógicamente, con el teatro convencional (bien sea de expresión textual o corporal). Retrotrayéndonos, pues, en la historia de los modos de representar, sabemos que frente a la ópera, el teatro hablado burgués prevanguardista se esforzaba en crear una ilusión de la realidad lo más perfecta posible. Así, en aras de una deseada intención de verosimilitud, esta forma de (re)presentar chocaba en diversos aspectos con la expresión operística. Para comenzar, ya se enfrentaba directamente con una principal convención que opera en esta última: los parlamentos cantados. Estas intervenciones no suponen un reflejo exacto de los actos comunicativos del ser humano y, por lo tanto, no contienen interés para un trabajo que aspira a recrear la vida y las acciones de la humanidad de modo eminentemente mimético. Aún hay más, diversos aspectos del método creativo prevanguardista no podrían ser abordados de igual modo y con normalidad por la ópera. Hablamos, por ejemplo, de la gestualidad, cuestión muy importante de la tarea actoral que, como es de suponer, de ningún modo se puede desarrollar en profundidad en una puesta en escena de *Don Giovanni*, por ejemplo. Pero centrándonos en la historia del teatro, si ponemos en marcha nuestro particular carro de Tespis para escuchar lo que ha sucedido en la escena teatral del siglo XX hasta la era contemporánea apreciamos que ya desde la renovación de los conceptos del realismo teatral y la consolidación de la figura del director con Gordon Craig o Adolphe Appia a la cabeza, la música ya juega un papel importante en todo ese remolino escénico antidecorativo o antirreproductivo. Como indica Juan Antonio Hormigón (2002: 275)

“Appia en particular atribuye a la música un papel decisivo, al definirla como el núcleo central del hecho escénico, y fundamenta el trabajo corporal del actor o la función expresiva de la luz a partir de la noción de ritmo”

Desde la utilización musical para con el trabajo del actor hasta la utilización que de la música hace Robert Wilson en su espectáculo *Einstein on the beach* (1976) (que, a nuestro parecer, marca una innovación con respecto a la relación teatro-música equiparable al primero en términos rupturistas), los “hamlets” y las “ofelias” que han salido a los escenarios del mundo han escuchado diferentes melodías en su mismo drama, notas que los matizaban y los entendían en la fugacidad del aquí y ahora.

## 2. LA PROBLEMÁTICA DE LA SEMANTICIDAD O ASEMANVICIDAD DE LA MÚSICA EN UN MONTAJE TEATRAL. TEORÍAS DRAMATÚRGICAS

Ya desde sus orígenes míticos, la música marca esta diatriba que, para la particularidad de cada espectáculo teatral resulta muy pertinente. La polémica contará, en las crecientes teorías teatrales del siglo XX, como iremos viendo, con adeptos y detractores en ambos bandos.

Según la descripción de la oda pítica nº 12 de Píndaro, Atenea fue quien inventó la música para representar los gemidos de Euríale. La creó como expresión de los sentimientos subjetivos y humanos. Por otra banda, según Homero, fue Hermes quien descubrió la música al observar el caparazón de una tortuga. Viéndola, pensó que podía producir un sonido si lo utilizaba como caja de resonancia y así creó la lira como reproducción sonora del mundo, como resonante del espacio (la música como sonido de la armonía universal). De este modo, aquellos que opten por la paternidad o por la maternidad del arte musical, estarán frente a una selección nada ingenua y muy significativa, con connotaciones de semantividad o asemanvicidad que repercutirán de forma directa en la visión y consideración del espectáculo teatral de manera global.

Veamos, pues, cual es la primera de las posturas defendidas en este sentido:

“La música es asemanvica, ni tampoco figurativa: no representa el mundo, cosa que sí hace la palabra. Encapsulada en el espectáculo, la música irradia sin que sepamos muy bien qué” (Pavis, 2000: 150)

En el otro lado, hallamos explicaciones opuestas como las de Juan Antonio Hormigón o la profesora alemana Erika Fischer-Lichte. En primer término, el catedrático de la RESAD anota en su ensayo *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena* una serie de puntos relativos a las funciones significantes del sistema acústico sonoro en la escenificación. Hormigón (2002: 297-300) indica que la música: 1. Establece subrayados dramáticos de significado diverso, 2. Sirve de instrumento de articulación narrativa, 3. Reproduce los sonidos de referencia conocida, 4. Denota diferentes sentidos de la espacialidad, 5. Sustituye los objetos y sonidos mediante sonidos, 6. Determina las transiciones temporales y 7. Denota rasgos estilísticos.

La segunda investigadora obvia decididamente la autonomía artística de la música para relacionarla con el espectáculo teatral. Veremos como esto no siempre resulta efectivo, sobre todo en las *performances* y en el denominado teatro posdramático (término acuñado por Hans-Thies Lehmann).

“Nuestro interés sólo está dirigido al tipo de significados que pueden crearse generalmente con la música. [...] Para estudiarlos no recurriremos a la música como arte, ni mucho menos como arte autónomo, sino a las funciones generales que la música puede adoptar en una cultura” (Fischer-Lichte, 1999: 240)

Efectivamente, la música puede relajar o modificar, hoy en día, sus elementos connotativos gracias a su presencia cotidiana en el día a día como elemento “deco-

rativo” o ambiental (pensemos en los múltiples lugares en que la música envuelve el silencio de estancias, autobuses, ascensores, salas de espera..) pero bien es cierto que nosotros estamos hablando de un trabajo, de un acto representativo en el que cada trazado es susceptible de ser analizado por el ojo del espectador y en el que todo aparece cargado de uno o varios significados, más allá (como indica la propia Fischer-Lichte) de la autonomía de los propios signos aunque, gracias a la evolución del teatro contemporáneo, esto no quede tan claro.

La nueva estética de los límites en la que, aparte del nombre de Robert Wilson, también destacan creadores españoles como Ricardo Bartís, Esteve Graset, Carlos Marquerié, Sara Molina o Bernard Dort, se dio en llamar teatro posdramático (Cornago Bernal: 2001), como hemos apuntado anteriormente. En esta corriente se expondrán apriorismos interesantes que guardan una estrecha relación con las teorías de la posmodernidad. Hablamos del fragmentarismo, de la repetición, de la dimensión creativa abierta, del tinte dionisiaco del conjunto de signos expuestos y de otros elementos que podemos apreciar, por ejemplo, en el trabajo musical que el compositor Philip Glass realizó para el citado espectáculo de Wilson, *Einstein on the beach*. Sus experimentaciones supusieron un precedente y un viraje con respecto a las composiciones artísticas posteriores de ámbito teatral y musical. Las novedosas propuestas de este montaje, de cinco horas de duración, constituyeron una fuente de recursos dramáticos y preescénicos de los que muchos creadores irían a beber. Nos referimos a cuestiones concretas para el asunto que ahora nos preocupa como: la falta de vínculo entre imagen, música y palabra; la explosión musical (lentitud-frenesí); la fusión de las distintas formas de música en el ámbito operístico, etc. Con respecto a la partitura: expresión de las pulsaciones, lentitud, zumbido, expresiones hipnóticas, furiosa y rítmica reiteración, enlazado, etc.

Es de suponer, pues, que en ningún momento la música se verá vaciada de sus líneas de significación, en cada montaje nada resulta aleatorio, todo está urdido (o debería estarlo) mediante los múltiples hilos de los que dispone el director artístico para transmitir su (re)visión del tema o temas escogidos o su particular mensaje artístico. Veamos cómo y en qué medida la música dialoga o no con los diferentes elementos sgnicos cada vez que se levanta el telón en un espectáculo.

La decantación tipológica, la selección de un tema (original u otro compuesto con otra finalidad y en otro contexto) para cada situación dramática, el tipo de soporte, el lugar en el que se (re)produce o la simple decisión de incorporación o rechazo de la música para una puesta en escena constituye una reflexión de importancia equiparable al diseño de la iluminación, a la realización escenográfica, al diseño de figurines o a la propia configuración del elenco, presentes todos (no siempre y en diferente medida) en el resultado final. ¿Acaso la música no juega con el espacio y el tiempo, con las pausas y el ritmo? ¿No es verdad que ciertos cortes musicales de algunos espectáculos poseen una letra, un nuevo texto que debemos añadir a la vida escénica del escrito original para ese caso concreto? En la música subyace una parte interpretativa muy importante del nuevo creador, del director de escena que, como indica Paz Grillo (2004: 24) “puede intensificar el momento dramático, o bien descontextualizar. También puede utilizarse para anunciar cambios

de escenas, aparición de ciertos personajes, ambientes, etc.” Con este etcétera la autora deja una puerta abierta a la cantidad de utilidades que la música puede ofrecer en la formalización del relato escénico y que Juan Antonio Homigón (2002: 303-304) completa con un total de trece funciones.

Retomando comparativamente, pues, las consideraciones de los autores anteriormente citados, mientras Fischer-Lichte (1999: 244) habla de una clasificación de los significados que “la música es capaz de constituir” y que dichos significados “aluden a los sentimientos del sujeto humano o al espacio que lo rodea”, Kowzan (1997: 143) añade, además, que el papel de la música en un espectáculo consiste en “subrayar, ampliar, desarrollar, o a veces desmentir los signos de otros sistemas, o bien reemplazarlos”. De este modo, establece un cuadro ilustrativo en el que también sitúa lo que el denomina “efectos sonoros no articulados” (música por un lado y efectos sonoros por otro) en un estadio equiparable a cualquier otro signo de la representación teatral. Otros estudiosos como Paulino Pereiro (2003: 77) le otorgan a la música una responsabilidad crucial dentro del teatro (veremos si acertada):

“A música teatral dirá a última palabra sobre o que ocorre na escena. Revestirá o xesto e a palabra coa súa sombra. O drama desenvolverase coa concreción da razón; a música coa abstracción caótica dos sentimentos”

Según lo dicho, la primeira habla de: 1. Significados de la música que aluden al espacio y al movimiento, 2. Significados que indican objetos y sucesos en el lugar, 3. Significados que aluden al carácter, estado de ánimo, estado y emoción y 4. Significados que se refieren a una idea. De igual calibre son las clasificaciones del segundo (Kowzan) que, como hemos indicado, trata los denominados efectos sonoros no articulados y los sitúa como externos al actor.

Con todo, la opinión mayoritaria de los investigadores, de los semiólogos del teatro o de los trabajadores de las artes escénicas es que, cuando la música acompaña al espectáculo, su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar o a veces incluso desmentir los signos de otros sistemas. Nosotros también comulgamos con estas consideraciones. Que la música pueda ampliar o apoyar la acción dramática fue y sigue siendo un elemento negativo para muchos directores teatrales que rehuyen de su adopción, quizás debido a ciertos prejuicios a los que se le suponen otros tantos perjuicios (¿quién sabe?) que derivan, sobre todo, del uso socorrido que de la música se hace muchas veces en el cine para resaltar momentos climáticos, emotivos, etc. En cualquier caso, muchos son los creadores que prefieren no contar con recursos musicales que contribuyan con lo que está sucediendo sobre las tablas. Estamos delante de un acto de excesivo purismo o autodeterminación artística a favor de la interpretación o juego del actor, en el cual la música se presenta como un contaminante que puede restar calidad o, simplemente, engañar el paladar de quien degusta el plato definitivo en una cocina de mala calidad.

Particularmente, consideramos que ni el rechazo total de la música (esté o no indicada en las mismas acotaciones del texto base) ni su defensa exacerbada en el teatro (véanse al respecto las opiniones expuestas más adelante de P. Pereiro) son posiciones óptimas, pues en cada espectáculo, con cada montaje, las necesidades

mutan y los signos pueden resultar más o menos eficaces, menor o mayormente interesantes. Las consideraciones que siguen, hartamente absolutistas, no son más que un claro reflejo de restricción de un arte nunca restringido, además de cierto desconocimiento del hecho teatral, tal y como aclara, en un segundo lugar, el argentino Sergio Kohan.

“A ausencia de música durante a representación teatral deixará coxa a escena, impedida de expresar con naturalidade os sentimentos. A carreira en que queremos que o espectador nos acompañe precisa da axuda do vento en popa, da música” (Pereiro, 2003: 85)

“¿Por qué musicalizar sí o musicalizar no? Cada obra es un mundo y en el mundo en determinados momentos hay luz, oscuridad, sonidos y silencios. Hay hasta obras de teatro mudas (y no por problemas de sonido). Todo tiene su contexto, se puede estar de acuerdo o no, pero por todas las variantes posibles que nos da es que algunos vivimos el teatro (aunque no nos conozca nadie) con una concepción universal donde todo es posible y otros el teatro lo tienen acotado a determinados límites.” (<http://www.teatro.meti2.com.ar/tecnica/sonido/musicaenelteatro.htm>)

El componente musical está, además, estrechamente ligado al lenguaje (no olvidemos que los elementos fundamentales de la música son el ritmo, la línea melódica y la armonía). Vemos en esto también un caldo de cultivo no sólo para el resultado del producto, sino también para el propio proceso de aprendizaje en el terreno interpretativo, conexiones que ya vislumbraron importantes teóricos teatrales del pasado siglo, como hemos anotado, y que reflejaron en sus escritos y en su dinámica de trabajo con el actor. Pensamos en ejemplos tan obvios como las contribuciones de personalidades del calibre de Appia o Craig (anteriormente citados), pero también en la metodología pedagógica de Meyerhold, en las aportaciones de Brecht en contra de lo que él denominaba “obra de arte culinaria” o, ya más recientemente, los espectáculos de Strehler. Para todos ellos la música posee un peso importante, ya que supone un punto de partida y/o llegada de la expresión (corporal u oral), una nueva concepción de creación a través del “espíritu de la música”.

Las indagaciones continúan hoy en este sentido y cada compañía, en cada proceso, puede llegar a enfrentarse a esa importante elección inicial de la que antes hablábamos (presencia o ausencia de música, selección, momento de la incorporación, etc.), a la elección particular de uno u otro objeto musical concreto que también posee un valor semiológico notable. De este modo, la utilización de un instrumento o de otro puede sugerir o remitir a un espacio, a un medio social o a un ambiente. Que la música sea creada por la actividad del actor o por la presencia de músicos en el escenario es bien distinto a que sea evocada (nos referimos a la inclusión de una banda sonora mediante el soporte técnico del que disponemos en los teatros). Con respecto a esto último, no obviemos que los medios utilizados para obtener los efectos o el espacio sonoro son variadísimos: la voz humana (entre bastidores se puede imitar el canto de un pájaro), procedimientos mecánicos, etc., que pueden estar a medio camino entre la música y el ruido. Igualmente, desde la aparición de la cinta magnetofónica, y más aún desde la digitalización del sonido,

se ha producido una gran revolución en este ámbito, dado que dicho recurso permite la grabación y la recogida de los ruidos naturales más peculiares que, posteriormente, podrán ser retocados, modificados o mezclados en un estudio, gracias a los avances en esta parcela.

No podemos olvidarnos tampoco de todo aquello que la música, por sí sola, sin la combinación con otros signos, es capaz de expresar. “Cando o texto cala fala a música”, indica Paulino Pereiro (2003: 77), “nuns segundos de música podemos concentrar a expresión de cualquiera sentimento”. La propia elección de la música de fondo, cuando el público accede a la sala o después de la función, constituye también un mensaje para el propio sentido de la obra. En fin, todo aquello que la declamación verbal no llega a transmitir lo hace la música mediante una interesantísima sugestión asociativa, terreno en el que, desde nuestro punto de vista, aún queda mucho por investigar y discutir.

Por otro lado están los ruidos o efectos sonoros, que nos interesan menos para nuestro estudio pero que no podemos dejar pasar por alto. A diferencia de la música, los ruidos remiten a realidades más concretas, digamos que se sitúan en un nivel menos abstracto. Estos pueden remitir a aspectos como: la hora (reloj o campanadas...), el tiempo atmosférico (lluvia, viento...), el lugar (gran urbe, automóviles, canto de los pájaros, voces de animales domésticos, obras...), desplazamientos (sonido de un coche que se aproxima o que se aleja...), acontecimientos (sirena de una ambulancia o alarma de un edificio...), etc. De entre todos los efectos sonoros posibles, podemos, *grosso modo*, distinguir dos grandes grupos: los autónomos (aquellos que son independientes con respecto a los otros signos) y los efectos sonoros que repiten o refuerzan otros signos también presentes en la escena.

### 3. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas líneas hemos intentado averiguar cómo el teatro de hoy se sirve de sus capacidades para aumentar, repasar o contradecir lo que, como arte autónomo acomodado a otro arte es capaz de expresar desde unos determinados parámetros y peculiaridades. También hemos visto lo que la música, dentro de una puesta en escena teatral, puede significar de manera individual, como signo aislado y/o ligado. Asistimos a confrontaciones y posicionamientos dentro de una pequeña área del gran bosque de las Artes en el cual desde siempre, desde los inicios, resuenan consideraciones opuestas o sutilmente diferentes como aquellos escritos de temática musical que los clásicos atribuyen a Hermes o a la diosa Atenea.

Mas lo que deseamos resaltar es que, en nuestros días, la música es para el teatro una fuente inagotable de variados recursos. Así lo comprobamos en compañías próximas geográficamente como La Fura dels Baus que, recientemente, acaba de estrenar el espectáculo *Órgano de luz. Concierto dramatizado en torno al mito de Prometeo*, con música de Beethoven, Lutoslawsky y Pedro Alcalde en el 50º Festival de Teatro Clásico de Mérida. También queremos destacar el trabajo de Els

Joglars con respecto a esta idea, concretamente, su *Bye, bye Beethoven*, un paradigma indiscutible de esta relación que aquí brota de los fragmentos meta-artísticos, músico-destructivos o músico-evolutivos. Igualmente, en el teatro-danza la música suele ser la guía del espectáculo. Pensemos en Pina Bausch, por ejemplo, en su utilización de la música para el proceso constructivo como elemento sugestivo libre, etc.

En la geografía teatral gallega brillan al son de las notas musicales la labor escénica de interesantes grupos de reconocida trayectoria internacional como Matarile Teatro o Chévere. De la primera subrayamos su último trabajo, *Historia Natural*, espectáculo que podemos incluir sin temor a confusión en el anunciado teatro posdramático, aquel que definimos como la puesta en funcionamiento de un sistema de signos no jerarquizados, que tiene como modelo la imagen del sueño y la ausencia de conexiones lógicas. En este “elogio del entusiasmo” (este es el subtítulo de la pieza) llama la atención la mezcla de los géneros musicales, la presencia de los músicos en escena, la fusión con la danza y el control y comentario de la propia música por parte de los actores. En definitiva, un verdadero homenaje a los sentidos, un brindis por la fiesta en la que la propia música, por supuesto, no puede faltar, como tampoco falta en innumerables puestas en escena contemporáneas en las que, según Hormigón (2002: 289):

“En muchos casos construyen un plano meramente ilustrativista, de creación de ambientes o de simultaneidad con las acciones. No faltan ejemplos sin embargo en los que la elaboración dramática es constatable e igualmente, aunque de modo más excepcional, como incitadora de ritmos en relación al movimiento y a la gestualidad.”

Por otra parte, queremos, con esta aproximación, dejar entreabierto una interesante vía de análisis que, a nuestro modo de ver, supondría el estudio de la recepción de las puestas en escena de un mismo texto dramático en diferentes épocas y con distintos equipos para que, desde la connotación musical, podamos observar las diferencias, interpretaciones y todas aquellas cuestiones que ni las didascalías ni el propio texto nos presentan en el acto individual de su lectura. Un modo más de apreciar la inmortalidad de un arte obeso, en el sentido de que engorda cada vez que respira.

## BIBLIOGRAFÍA

- APPIA, A. (2000) *La música y la puesta en escena y La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (1999) *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor.
- ÍD. (2001) “Umbral neoestructuralistas del teatro posdramático: una estética de las presencias”, *Gestos* nº 32 (noviembre), pp. 46-72.
- FISCHER-LICHTE, E. (1999) *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.

- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GRILLO TORRES, M. P. (2004) *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HORMIGÓN, J. A. (2002) “La música y la puesta en escena”, en *Trabajo dramático y puesta en escena. Vol. I*. Madrid: Publicaciones de la ADE, pp. 271-304.
- KOWZAN, T. (1997) “El signo en el teatro”, *Teoría del teatro*, María del Carmen Bobes Naves (coord.). Madrid: Arco Libros, pp. 121-153.
- MANN, T. (2002) *Ensayos sobre música, teatro y literatura*. Barcelona: Alba Editorial.
- PAVIS, P. (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- PEREIRO, P. (1995) *Iniciación á linguaxe musical*. Santiago de Compostela: Laivento.
- ÍD. (2003) *A música teatral*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.
- SANDVED, K. B. (1962) *El mundo de la música*. Madrid: Espasa.
- UBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra y Universidad de Murcia.
- VAAMONDE, X. L. (1999) “Chévere e Annus Horribilis: un exemplo sobre a importancia da música no teatro”, en *Interesarte nº 7*. Vigo: Galaxia, pp. 39-41.
- VIEITES, M. F. (2004) *O teatro*. Vigo: Galaxia.

#### **Páginas web consultadas:**

<http://www.teatro.meti2.com.ar/tecnica/sonido/musicaenelteatro.htm>  
[Última consulta: 1/06/2006]

[www.lafura.com](http://www.lafura.com)  
[Última consulta: 9/01/2006]