

La voz oculta de la escena

Juan Manuel Collazos*

Resumen

El lenguaje musical dentro de una obra de teatro es clave para la construcción de atmósferas o de ambientes. En el presente artículo se observa como en la obra *Tío Conejo Zapatero* cumple un papel fundamental para el desarrollo de los personajes y la relación con el público, convirtiéndose así en un elemento de dramaturgia.

El grupo evidencia un proceso en el que los actores se transforman en músicos.

Palabras claves:

Música para teatro, leitmotiv, obertura, sinfonía, acción dramática.

Abstract

The musical language within a play is key to building atmospheres or environments. This article is observed how in the play *Tío Conejo zapatero* it has a key role in the development of the characters and the relationship with the audience, turning it as an element of dramaturgy.

Key words:

Music for theater, leit motiv, overture, symphony, dramatic action.

* Juan Manuel Collazos. Músico. Miembro del Grupo de Investigación en Creación Escénica. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes.

Dirección electrónica: jmcollazos@puj.edu.co

La música para la escena no se encuentra en el mundo exterior que nos rodea, los últimos cinco años en la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes me han enseñado a escuchar **la voz de la escena**. “*La música no reproduce el mundo exterior que nos rodea, ni siquiera cuando imitamos deliberadamente los sonidos que escuchamos; la música se refiere ante todo a nosotros mismos, es nuestra identidad.*”¹

La música para teatro nace en el interior del actor, en las acciones que realiza, en su relación con la escena. Debemos desconfiar cuando una obra de teatro es musicalizada con melodías ya existentes, pues casi siempre nos trae un referente equivocado, excepto algunos casos que más adelante analizaremos.

Una verdadera música para la escena debe tener una relación dramática, nace con la obra pero no muere con ella, a veces las obras pasan, pero la música prevalece como un vestigio que comunica lo divino con lo eterno.

Así se compuso la música para la obra *Tío conejo zapatero*, partió de un proceso sincero realizado por los actores en la escena y acompañado por el músico, a medida que se exploraban las escenas, se indagaba en la música y se iban descubriendo no solamente el discurso sonoro, sino también los silencios. Una buena comparación la encontramos en la construcción de una cobija de lana, el señor

que teje necesita de un material que le permita realizar su obra, en este caso el material es la lana y su obra es la cobija, esta obra tiene un modelo preestablecido el cual debe respetar, puede cambiar los colores, jugar con el diseño, pero sin perder la imagen de la cobija; así mismo ocurre en la música, un compositor construye melodías con sonidos, que son el material sonoro y si es de su gusto puede regirse por una formas establecidas: una canción, una sonata, una sinfonía etc.

Pero cuando un músico compone para una obra de teatro la forma de la música la da la escena. Es a este proceso al que me refiero cuando hablo de sinceridad, pues nosotros los músicos no sabemos qué forma tiene la escena si no nos comunicamos con ella, hay que vivir el proceso ya sea por medio de los actores o del director. Cuando la música se une con las acciones se experimenta el mejor de los matrimonios, pues se armoniza lo material con lo espiritual, lo intelectual con lo emocional, se unen el cuerpo y el alma. De eso se trata este juego y para lograrlo hay que formar actores con la capacidad para escuchar lo que dice la escena, ese lenguaje no pude ser solamente responsabilidad del músico, seguramente él tiene la capacidad de escribirlo pero los actores tienen la obligación de mostrarlo.

Cuando componemos la música para una escena estamos tejiendo un nuevo lenguaje musical, es necesario buscar referentes tanto musicales como teóricos y construir a partir de ellos nuevas propuestas, indagar dentro de nosotros significa también alimentar la mente con melodías externas que son de nuestro

gusto. La composición musical maneja un sin número de melodías que existen en nuestra memoria y que mediante un proceso de reelaboración, nos sirve para desarrollar nuevas melodías a partir de las existentes. Cuando un artista no es de nuestra simpatía, seguramente está comprometido el referente en el que se está basando para realizar su obra. La creación de una melodía parte de un proceso disciplinado en donde se le entrega el diez por ciento al talento y el noventa al trabajo; de otra manera nos podemos quedar en el banco de una esquina esperando a que las musas lleguen.

La composiciones musicales son patrimonio del compositor solamente en el momento de la creación, después que el público las conoce y comienzan a ser interpretadas por diferentes artistas se convierten en patrimonio de la humanidad. Lo mismo sucede en la creación colectiva, la célula madre es patrimonio de alguno de los integrantes pero basta con dejarla escuchar al resto del grupo y sucede lo que a mi parecer tiene que ver con el **desarrollo musical**.

Las composiciones que se realizan en grupo deben ser muy organizadas y tener unas directrices definidas. El desarrollo melódico de las canciones viene acompañado de un complemento literario y precisamente una de nuestras reglas consistió en tratar la canción como un complemento de la acción, y no redundar en textos, para mantener un equilibrio en la escena. En el proceso de creación musical colectiva, el músico trabaja con los actores que en algunas ocasiones proponen ideas musicales, rítmicas o literarias. Estas ideas

se musicalizan e instrumentan, y es el grupo de actores el encargado de su interpretación musical.

El proceso se ha caracterizado por investigar la relación de la música con los diferentes personajes existentes en la obra, es así como se ha ido construyendo la música que en un principio no ha tenido otra finalidad que la de acompañar al actor en su salida a la escena. Este juego casi improvisado en donde un instrumento melódico sigue los movimientos de un personaje, se ha constituido en el eje principal para la creación de los diferentes “leitmotiv” que identifican a los personajes en la obra *Tío conejo zapatero*.

LA PRIMERA CANCIÓN: UNA CREACION INDIVIDUAL

Uno de los medios más comunes para musicalizar una pieza teatral propone una relación estrecha entre el compositor y la escena. El músico agita y ordena las notas musicales que más adelante se convertirán en melodía, pero pasara algún tiempo antes de que los actores interactúen con ella. Este proceso solitario y egoísta, arroja excelentes resultados musicales, en algunos casos valorando más la música que la escena, por esta razón es indispensable que estas creaciones se combinen con las acciones teatrales y que sea la escena misma la encargada de pulir y definir los diferentes movimientos musicales de la obra.

¹ Menuhin, Yehudi y Curtis W. Davis. La música del hombre. Bogotá, Fondo Educativo Interamericano. Pg.

La primera canción que aparece en la obra *Tío Conejo Zapatero* se desarrolló mediante este método de creación, que difiere en su totalidad con el de creación colectiva, pero el proceso se vuelve interesante y acertado en el momento de hacer la fusión entre los actores y la música. El resultado final debe de ser un lenguaje solido.

La creación de la primera canción en obra *Tío Conejo Zapatero* deja los pasos a seguir en un proceso de creación individual:

A) El compositor crea el “leitmotiv” para una escena determinada teniendo como prioridad el lenguaje musical.

B) El tema musical es puesto en función de una escena y la prioridad son las acciones teatrales.

Este proceso creativo nos dicta la siguiente conclusión:

La creación de un leitmotiv es patrimonio del compositor, pero el desarrollo y la interacción con la escena es un proceso sincero que lo desarrollan los actores con la complicidad del músico.

Un aire de bambuco viejo

Para la creación de la primera canción de la obra: *Tío Conejo Zapatero* fue necesario la recolección de una serie de fabulas escritas por estudiantes pertenecientes al Bachillerato Artístico en Teatro de BELLAS ARTES. En

esas fabulas estaba sintetizada la historia de la obra de ENRIQUE BUENAVENTURA. Mi tarea consistió en un estudio detallado de esos escritos, que tuvo como resultado la letra de la primera canción de la obra; sin embargo en el proceso de la creación de canciones suele combinarse la composición de la melodía y la letra al mismo tiempo, este proceso lúdico aparte de ser divertido arroja excelentes resultados.

Pero las canciones necesitan un acompañamiento rítmico que las ubique dentro de un contexto geográfico, regularmente los ritmos musicales identifican un lugar, por consiguiente si escuchamos samba lo identificamos con Brasil, el reggae con Jamaica, la cumbia con las costas del Caribe colombiano; la pregunta no se hizo esperar: ¿con qué ritmo se identificaría la canción de *Tío Conejo Zapatero*?

Era una decisión difícil, pero ya había compuesto la melodía y la letra, y este proceso tenía que servirme para algo, los viejos maestros autodidactas dicen que **la melodía tiene algo adentro que se llama aire**, y que en ese perfil interno guardan todo su carácter, sólo es cuestión de escucharlas e identificarlo. Es claro para mí que el concepto de *aire* pertenece más a la música popular que a la clásica, pero la música como lenguaje es uno solo y lo que la música clásica nombra de una manera, la popular lo hace de otra, sin embargo el evento es el mismo. Si estuviéramos refiriéndonos a una melodía clásica tendríamos que hablar del estilo y del carácter de la obra, pero nuestros ancestros no conocieron esta terminología y crearon sus propias maneras

de nombrarlo, personalmente el concepto de *aire* me parece más acertado para referimos a la música popular por que es más amplio y dista de tener un molde concebido, mientras que cuando hablamos del estilo es precisamente eso lo que prevalece el “molde” la música clásica está concebida con estructuras perfectas que enmarcan y protegen ese concepto que hemos conocido como *estilo*.

EL ESTILO

A través de los años las obras musicales se han vestido de gala y decorado los grandes salones: los vales, las pavanas, las gavotas nos enmarcaron en aires de pausados giros y fueron creando una relación íntima entre los instrumentos y los diferentes estilos, nos resulta difícil concebir un vals sin violines, las piezas litúrgicas sin coro o las fugas sin clave, y es precisamente eso a lo que me refiero, a esa relación entre la melodía y el instrumento que se volvió casi un patrimonio de los estilos y equivocadamente se cree que el instrumento es responsable del estilo, desconociendo lo que Joaquín Turina denomina **la idea musical**, en tanto “*el nacimiento de las ideas es misterioso y pertenece al orden de lo sobrenatural, sobre el cual es imposible dar una explicación lógica.*”²

En la música popular ocurre lo mismo, no imaginamos un vallenato sin acordeón, un jo-

² Turina, Joaquín.

ropo sin arpa o un currulao sin marimba, y eso está bien, porque ese es el vestuario que se utiliza en esa música. Mi reflexión está basada en la línea melódica que no debe de estar regida por ningún instrumento, es autónoma y debe interpretarse con los mismos giros siempre, y esto no depende del instrumento sino de su construcción.

Este ejemplo lo podemos visualizar fácilmente en la danza: no es el vestuario el que rige el estilo de los bailarines, sino los pasos que interpretan al danzar, una compañía de baile puede vestirse con el traje típico de la cumbia, pero si sus pasos corresponden al mapale, podemos decir sin miedo a equivocarnos que la compañía está bailando un mapale, por que el dibujo que hacen sus cuerpos corresponde a ese tipo de danza, es más podemos arriesgarnos y quitar la música y hacer que los bailarines dancen desnudos y muy seguramente un maestro en danza nos diría que esos movimientos pertenecen al mapale, esto mismo pasa en la música, no son los instrumentos los que rigen el estilo, si no esos giros misteriosos que viven dentro de la melodía (el aire).

A mi consideración el carácter de esta primera canción tenía un **aire de bambuco viejo**, y como el contexto de la historia se movía en un marco muy amplio, me pareció interesante acompañar la melodía con ritmos ternarios 3/4 y 6/8 que serían interpretados por el bombo, el cununo y el guasa, instrumentos que nos eran familiares puesto que los teníamos a la mano. La parte armónica estaría a cargo de la guitarra y unos pequeños vibráfonos de madera, que los utilizamos para in-

interpretar unos bordones que se iban tejiendo mientras la melodía transcurría; así terminó la primera versión de la canción.

Más adelante hicimos un análisis más profundo del tema y consideramos incluir la **marimba de chonta** como instrumento principal en la armonización, excluyendo la guitarra y dándole más participación a las voces femeninas. Esta nueva armonización hizo que nuestra interpretación ubicara la canción en un contexto geográfico definido: *Tío Conejo Zapatero* tiene aire de currulao y el currulao es uno de los ritmos típicos del pacífico colombiano.

EL LEITMOTIV

Es imposible hablar de leitmotiv sin nombrar a Richard Wagner el inventor del leitmotiv y promotor de la música dramática *“según Wagner, no es posible hacer una verdadera obra dramática sin cierto número de temas melódicos cortos, pero bien característicos, que formen las bases del drama. Estos temas, según el principio del leitmotiv, deben ser la expresión del sentimiento; pero de ningún modo simples etiquetas de personajes”*³ la música dramática no es más que la unión de la poesía y la música, esta afirmación resulta más coherente aun, si recordamos que la primera afición de Wagner fue la poesía antes que la música. Para Wagner el tono dramático

³ Turina, Joaquín.

está a cargo de la orquesta, y su estructura depende de tres elementos:

- 1) Los temas cortos que caracterizan a un personaje o a una situación y que se pueden variar y desarrollar, aplicándoles diferentes técnicas de contrapunto y composición.
- 2) El paisaje se convierte en un elemento dramático, y toma parte como una descripción de ambiente.
- 3) La tonalidad considerada como medio expresivo, que sirve de hilo conductor, produciendo los contrastes de luz y sombra, de alegría y tristeza.

Pero como explicar el leitmotiv en el teatro, el asunto no es tan complicado si recordamos que la relación de la música con la ópera y con el teatro es dramática, esos temas melódicos cortos a los que se refiere Wagner; en el teatro y en el cine, no son otra cosa más que el personaje. ¿Y por qué Wagner hizo tanto énfasis en los temas cortos?

Seguramente su experiencia le había dicho que los temas largos carecen de personalidad y el público no los recuerda fácilmente, además un tema corto tiene la posibilidad del desarrollo. Cuando se crea un personaje en el cine, en la novela o en el mismo teatro, damos por hecho que va a estar atravesado por situaciones, que cambian su estado emocional. En la música pasa lo mismo, un leitmotiv puede presentarse de diferentes maneras y esto musicalmente hablando no es otra cosa que el desarrollo del motivo.

Así como en el teatro los personajes se cam-

bian de vestuario para realzar ciertas situaciones, en la música ocurre lo mismo; algunos compositores presentan el primer leitmotiv interpretado por los violines, pero en el segundo acto ese mismo motivo aparece interpretado por los cobres para darle más fuerza, ese cambio de color es un buen sistema para hacer aparecer el motivo diferente, así musicalmente sea el mismo, entonces no es nada descabellado pensar que el vestuario de la música está a cargo de los instrumentos musicales.

Cuando un leitmotiv está creado con sinceridad, puede escucharse en una obra y crear la presencia del personaje sin que este haya aparecido físicamente. En el teatro el leitmotiv muestra en un personaje aquello que humanamente no se puede lograr, realza el aura divina, pero no redundando en ella.

LA CANCIÓN COMO SÍNTESIS DE UN PERSONAJE

Antes que el conejo descubra a la culebra en algún lugar del escenario, la flauta está interpretando “glisandos” ascendentes y descendentes que dibujan su desplazamiento, y es precisamente este movimiento musical el inspirador del leitmotiv de Tía culebra. La melodía trata de interpretar los movimientos de la culebra mientras las maracas simulan su cascabel.

Por medio de este juego melódico que invita a imaginar la culebra en algún lugar del escenario, fuimos construyendo los diferentes

perfiles que más adelante traduciríamos en melodía, esa melodía que dentro de la ópera wagneriana, en el cine y aun en el teatro, a veces se presenta sola, como la silueta de un personaje, tomando los rasgos más sobresalientes y convirtiéndolos en música. Este perfil construido con sonidos debe ser sólido y contundente y es a lo que llamamos: “leitmotiv”.

La composición del “leitmotiv” de tía culebra se realizó con la complicidad de la flauta travesera, instrumento que por su agilidad interpretativa facilitó la manera para imitar los movimientos de una serpiente, pero hacía falta algo, que en este tipo de serpiente es característico y que la flauta a nivel tímbrico no lo puede imitar...el cascabel...

Fue necesario incluir un sonajero que le diera el sello de que realmente se estaba hablando de una serpiente de cascabel, y cabe preguntarnos ¿no sería suficiente el sonajero como leitmotiv? Y abreviar todo el proceso de composición melódico interpretado por la flauta, a lo mejor solo basta con hacer sonar las maracas para identificar a tía culebra. Esto puede ser verdad si el proceso fuera otro, pero recordemos que ese “leitmotiv” lo vamos a convertir en canción y las maracas solo dan un motivo rítmico carente de melodía, por lo tanto no soporta un desarrollo melódico. Recordemos entonces que una canción es una composición en verso que se puede cantar, y que está sujeta a una serie de modelos ya establecidos. La canción de tía culebra se realizó desarrollando el “leitmotiv,” colocándole letra a la melodía; hasta convertirla en canción; por esta razón, nos cuenta algo nuevo y no

redunda en el texto, hace una síntesis de sus acciones y de su personalidad, permitiendo imaginar al público el perfil del personaje.

EL DISCURSO SONORO COMO EFECTO CÓMICO

En la obra *Tío Conejo Zapatero*, algunas canciones son interpretadas por los músicos y otras por los personajes. Para la creación de la canción que identifica a tía cucaracha, nos inspiramos en el canto gregoriano, por todo el contexto histórico que contiene este estilo musical. La canción es interpretada por los músicos del colectivo, y goza de una fusión muy interesante: la primera estrofa habla de tía cucaracha como una mujer santa y pura, en unos términos musicalmente sacros; pero la segunda estrofa toma un aire más folklórico y cuando se dice: **a dios rezando y con el mazo dando**, muestra la verdadera personalidad de tía cucaracha. Por esta razón, la canción es interpretada por los músicos y no por el personaje pues, resulta difícil creer que tía cucaracha se hiciera una autocrítica tan fuerte.

En la obra *Tío Conejo Zapatero*, algunos de los personajes tienen varios motivos musicales que los identifican, como es el caso de tía cucaracha, que aparte de su canción, tiene un motivo musical que está inspirado en su caminar, ese desplazamiento cortico y saltón y que no tiene nada que ver con el tema musical propiamente dicho, ya que el “leitmotiv” viene de su desplazamiento como tal, éste es dibujado por las notas agudas de la marim-

ba de chonta, que interpreta una serie de semicorcheas en un obstinato (motivo musical que se repite) que se acompaña con una cajita China.

Así como Paúl Claudel plantea la relación de la palabra y la nota, debe de existir la relación de la nota y el movimiento, y esto lo podemos ver claramente en la entrada de tía cucaracha al escenario, cada nota corresponde rítmicamente a un movimiento del personaje resulta difícil discernir quién sigue a quién, si es la música el eje principal o por el contrario son los movimientos corticos y saltones los inspiradores del ostinato rítmico, es quizás esa afinidad lo que hace que el público siga con suma atención el desarrollo de esta escena.

En múltiples presentaciones he observado la cara sonriente del público mientras tía cucaracha sale al escenario, como diciendo “si estamos de acuerdo y queremos más “y por supuesto cuando el público piensa que tía cucaracha ha terminado su relación con la música aparece esa bendición que se echa encima y que aun no sabemos si es la marimba la que acompaña a la cucaracha, o por el contrario es la cucaracha la que se mueve en función de la marimba, pero hay algo de lo cual estoy totalmente seguro, y es la sorpresa que causa ese efecto que nadie se espera, por eso quizás las risas que no han dejado de brotar en todas las presentaciones.

EL EFECTO SONORO COMO COMPLEMENTO DE UN PERSONAJE

Es una constante en el grupo de creación escénica analizar las características de cada personaje para crear un “leitmotiv” que lo acompañe. En el caso de tía gallina se escogió el cacareo como un aspecto fundamental en su personalidad. La sonoridad que se logra por medio de repetición de palabras rítmicamente trabajadas nos da por así decir la voz de la gallina. Pero eso es solo una característica de la gallina, por que el “leitmotiv” con el que se construyó la canción no salió del cacareo. Para la creación de este motivo musical, se pensó primero en la personalidad de la gallina. Tía gallina es bochinchera y bulliciosa, su canción tuvo inicialmente la letra como creación principal y después de muchas repeticiones fuimos incorporando la melodía, cuando estos dos ingredientes (letra y melodía) estuvieron bien mezclados y comprobamos que la conjugación era buena, nos dimos a la tarea de buscar un acompañamiento rítmico que nos permitiera tener un coro, que fuera pausado, melodioso y sobre todo que permitiera un dialogo entre tía gallina y los actores del grupo. Escogimos el vallenato viejo, ese que se toca con guitarra y guacharaca, y que permite toda clase de historias dentro de su vientre.

Al igual que tía cucaracha, tía gallina tiene otro “leitmotiv” que la acompaña en sus apariciones en escena: es una melodía que se interpreta con un instrumento llamado **cazzu**, pertenece a los inicios del blues, y tiene un sonido ronco muy particular; cuando la ga-

llina es atacada por la zorra, el cazzu imita los sonidos de la gallina hasta llegar al clímax y cuando la zorra le tuerce el pescuezo, el cazzu acompaña la muerte de la gallina con una cadencia final.

UNA SILUETA QUE SUENA SOLA

Tía zorra se desplaza cadenciosamente, sus movimientos de cadera la impulsan hacia adelante en un bailoteo que hizo necesario la creación de un ritmo que la acompañara al momento de entrar al escenario, ese ostinato melódico que hace la marimba y que es acompañado por el guasa. Tía zorra entra bailando, pero esa conjugación entre baile y música difiere en su totalidad de los montajes tradicionales de danza. Regularmente una compañía de bailarines escucha una canción, la dividen por ocho tiempos y crean una serie de movimientos acompasados, en donde el desplazamiento físico tiene un eje principal que es la música, esta manera de conjugar los movimientos con la música la observamos repetidamente en casi todos los montajes de compañías de baile.

Nuestra experiencia fue diferente: Tía zorra bailó mucho antes que la música sonara en la escena, es una virtud que tienen los actores, a veces nos muestran cosas que no existen, coronas, espadas, succulentos banquetes, nos hacen ver mares en donde hay cortinas, nos cambian golpes de tambor por tiros y escopetas por palos de escoba, pero, su virtud llega más allá...son capaces de bailar sin música.

En las primeras propuestas que nacieron para el personaje de tía zorra, la actriz salía bailando, como si un torrente de ritmos le brotara por la cadera, las manos y los pies, yo la observaba desde mi lugar de trabajo y pude intuir como la música nacía dentro de ella, como si el baile fuera parte del personaje y digo mal: **es que el baile definitivamente forma parte esencial en la construcción del personaje de tía zorra** recuerdo que tenía mis golpeadores con los que se toca la marimba y no atinaba a interpretar ninguna célula rítmica ni melódica, simplemente porque la actriz se me había adelantado y había propuesto un personaje que venía sonando por dentro y yo tenía que descubrir su música.

Entonces nos pusimos en la tarea de crear un obstinado en la marimba de chonta y junto con la guasa, nos dejamos llevar por el caminar cadencioso y sensual de tía zorra logrando así una base rítmico-melódica que dio como resultado un aire de porro chocoano, esta canción es cantada por uno de los músicos del grupo y nos remonta a esos comentarios callejeros, en donde el pueblo dice: ¡ahí viene la zorra! Convencidos por completo de que con su belleza y su coqueteo consigue todo lo que quiere.

DEL TEXTO A LA MÚSICA

Una de las relaciones más acertadas entre la música, el texto y el personaje, se logró con la canción de tío perro, seguramente el hecho de haber sido de las últimas en cimentarse, permitió que se fuera cocinando hasta alcanzar

una concordancia entre esos lenguajes.

La música suena y el personaje ya se encuentra listo para entrar en acción, el foco de luz lo ilumina y nos deja ver su gorro rastafari, la música reggae suena. Su movimiento es lento y cadencioso, la comunicación con el público es inmediata, aun más si pensamos que tío perro hace saber quién es él desde un principio, por eso en su canción nos canta: **se dice de mí...** esta frase es importante, porque tío perro se atreve a comentarnos secretos de su intimidad... con la fortaleza de su voz nos dice: **este soy yo, y estoy tranquilo** “el público lo escucha y entra en una simpatía contigua por sus acciones, Tío perro los invita a cantar: **woy yoy yoy**, la gente repite woy yoy yoy, nadie sabe qué significa, pero todos lo cantan, sencillamente porque ya lo han escuchado en otras canciones de música reggae. Tío perro es una combinación entre un vagabundo de la ciudad y un *rastaman* (hombre rasta).

Pero ¿cómo se llegó a construir ese personaje? y me atrevo hablar del personaje antes que de la canción, porque fue el personaje el eje principal para la construcción del tema de tío perro. Recuerdo bien que en un principio la canción tenía ritmo de tango y una melodía que carecía de autenticidad, regularmente este tipo de adaptaciones nos traen referentes equivocados y le restan personalidad al tema musical, lo que si nos pareció que tenía una muy buena construcción y que gozaba de un gran carácter; fue la parte del texto, entonces comenzamos a trabajar desde allí. El actor comenzó a recitar el texto de su canción, y a incluir de vez en cuando frases en ingles,

proporcionándole una característica muy especial al personaje: **take it easy man** (tómalo con calma) combinando el español con el inglés como lo hacen algunos rastaman en el Caribe para poder llevar su mensaje de fe al **pañaman** (hombre blanco). Así se comenzó a moldear la canción de tío perro, escuchando lo que proponía el actor, mirando cómo se movía, incluyendo la guitarra en los tiempos débiles hasta encontrar un referente que articulara todas las propuestas; finalmente tío perro aparece bailando y dando saltos, cantando una canción en ritmo de reggae que a mi parecer no es solo la canción de tío perro, sino que es un himno que encierra el verdadero espíritu del vago.

MURMULLOS Y TAMBORES

Después de haber despachado a tío perro el conejo escucha que viene tío tigre, la tarea consistía en evidenciar esa aproximación teniendo en cuenta que el tigre no ha llegado todavía. ¿Cómo lo haríamos? Lo más evidente sería emitir unos rugidos desde atrás del escenario que simularan que el tigre ya está cerca. ¿Por qué no lo hicimos? Precisamente por eso, porque era demasiado evidente, además, queríamos incluir un motivo musical que nos diera la introducción de la canción. Finalmente nos decidimos por hacer un motivo rítmico con los tambores, que comienza en un volumen muy bajo pero a medida que avanza la escena, el volumen sube hasta la aparición de tío tigre. Los tambores simulan esas cacerías que hacían los nativos en África en donde el ruido de la percusión obligaba al

tigre a salir de su guarida. De alguna manera la aldea entera sospecha que cuando suenan los tambores; hay un murmullo que dice que el tigre está cerca.

El leitmotiv melódico está directamente ligado a la percusión y se canta en coro, advirtiendo que debemos cuidarnos de sus garras por que definitivamente él no tiene misericordia con nadie. El texto de esta canción es corto pero succulento, las palabras se entrelazan con el ritmo y van dibujando el perfil del personaje sin excederse en adjetivos. Cuando hacemos una canción tratamos de inyectarle la idea más importante, en el caso de tío tigre está claro que es un matón y que solo le teme a una cosa... al hombre; y aunque la letra no lo exprese literalmente lo sugiere cuando dice: **el tigre caminando por la selva va, no le teme a nada solo a la escopeta**-todos sabemos que las armas solas no le hacen daño a nadie, que las escopetas, las pistolas, los cañones etc. solo pueden ser manejadas por un ser... El Hombre.

UN REFERENTE EQUIVOCADO

Durante todo el análisis de las canciones de la obra *Tío Conejo Zapatero* he venido reseñando que la construcción de la música para una obra debe nacer en el interior del actor y que conviene tener cuidado con melodías ya existentes por aquello de los referentes equivocados.

El leitmotiv que identifica a la mona, provie-

ne de una vieja melodía española a la cual se le adaptó una letra propuesta por la actriz que interpreta ese personaje en el colectivo, entonces, cabe preguntarnos: ¿Cómo hacer para no traer un referente equivocado? Bueno, en este caso la melodía tiene un perfil infantil que se ajusta muy bien con la personalidad de la mona. Al escuchar la fusión entre la letra, la melodía, y la puesta en escena me pareció que el referente funcionaba y antes de confundir centraba al personaje en una serie de sinónimos de ternura e ingenuidad.

Cuando vamos a utilizar melodías existentes debemos tener en cuenta que la melodía no sea el leitmotiv de una película famosa, o forme parte de la banda sonora de una propaganda, por que en estas circunstancias se hace imposible luchar contra los referentes. Por otro lado debemos analizar en qué parte de la obra vamos a incluir esa melodía, si la vamos a utilizar como obertura, la cuestión se torna difícil, porque la obertura es el tema más importante de una obra y regularmente los siguientes motivos musicales proceden de ese mismo tema y la obra carecería de autenticidad.

En el caso de *Tío Conejo Zapatero* el funcionamiento es distinto: la obertura, en la que se hace una síntesis de toda la obra no fue desarrollada para extraer de ella el resto de las canciones, es decir, que cada canción que aparece en la obra *tío conejo zapatero* tiene un origen diferente, por esta razón cuando surgió la canción de la mona, me pareció que venía como anillo al dedo, y la razón es simple: esa melodía goza de intervalos que son muy comunes en la construcción de melodías

infantiles, normalmente al escuchar este estilo de canciones nos damos cuenta que todas son muy parecidas y si lo hubiéramos decidido simplemente hubiésemos construido una melodía que cobijase todos esos elementos, pero no fue necesario dado que la canción solo aparece en un momento y no compromete ningún tipo de referente distinto al de la obra.

La canción inicia con una melodía en la flauta dulce acompañada por la guitarra y unos crócalos que suenan paulatinamente, en seguida entra la voz de la mona que canta... **al pueblo vecino me voy a rezar en Semana Santa para no pecar, me voy, me voy...**

UN ADAGIO PARA LA NOCHE

Las sinfonías evolucionaron a partir del concierto y fueron la respuesta a una serie de innovaciones instrumentales y desarrollos melódicos que dieron como resultado tres movimientos que son la base fundamental de las sinfonías. Estos movimientos están definidos así: la obertura que regularmente es un “andante” el intermedio que es un “adagio” y es la parte reflexiva de la obra y el finaleto que es la conclusión y al cual se le denomina “presto”.

Analizando la música de *Tío Conejo Zapatero*, se hizo evidente tres grandes movimientos musicales que atraviesan la obra de principio a fin: la obertura, que es el currulao con el que se inicia, la canción de la noche que es un adagio y su tema es reflexivo como en la sinfonía

y el finaleto que es una canción de conclusión o despedida. No es casual la inclusión de la canción de la noche, puesto que cuando no existía, la obra se partía en dos y no se lograba conectar la primera parte con el desarrollo, sabíamos que algo faltaba, pero no lográbamos identificar de qué se trataba. En uno de los tantos foros que hicimos algunas personas del público nos dieron a entender que en la obra parecía como si estuviéramos haciendo una apología al delito, esa exclamación nos alertó, y descubrimos que el momento exacto para la reflexión se encontraba en ese espacio que le habíamos entregado a la noche y que por momentos no sabíamos qué hacer con él. Así nació la canción de la noche, pero en un principio cantábamos batiendo palmas como si fuera un bullarengue tradicional de nuestro litoral atlántico, y el tempo alegre de este ritmo no nos permitía facilitar el mensaje, y la canción se perdía en un sinnúmero de aplausos que no permitían el ambiente propicio para una verdadera reflexión. Entonces cambiamos por completo el ritmo sin intervenir en la melodía, el tema se comenzó a cantar en un ritmo pausado y acompañado por la guitarra, es interpretado con voces femeninas que repiten... **llegó la noche con su perfume de flores**, y después de cada coro aparece una estrofa con una sola voz que no juzga pero sí dictamina un presagio de lo que viene.

UNA PUERTA ABIERTA...

Después de matar a la mona, el hombre guarda su escopeta y el público entra en un si-

lencio sepulcral, Tío conejo sonríe y dice su último texto: *ahora me voy para el pueblo a purificarme de todos mis pecados, el que peca y reza... empata*. En la escena sólo se encuentran el hombre y Tío conejo, el resto del colectivo está con los instrumentos listos para la canción final, era un momento difícil, había que esperar que los actores tomaran su papel de músicos para comenzar a cantar. Ese momento se nos tornaba eterno y estaba antecedido de un acontecimiento brutal que dejaba al público sin respiración, había que subir el ánimo, pero estábamos repitiendo la canción del principio y la verdad, la obertura no es una forma que ayude a concluir la obra. Investigamos un poco más y llegamos a la siguiente conclusión: a la obra le hacía falta el tercer movimiento, como en las sinfonías, había que componer una canción que hablara del conejo sin enaltecerlo pero, poniendo muy en claro cuál es la situación, necesitábamos dejar la puerta abierta para el dialogo con el público, entonces volvimos a las fabulas escritas por los estudiantes pertenecientes al Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes, en ellas los niños le daban al conejo una serie de calificativos que nos iban hacer muy útiles para el desarrollo de la melodía, decían por ejemplo que el conejo es **diablo y astuto, pícaro y zorro, etc.**, una serie de adjetivos que organizándolos dieron como resultado la forma de la canción. Escogimos como ritmo el Calipso, porque nos daba la posibilidad de iniciar con las claves, y cubrir así ese silencio que se formaba mientras el hombre y el conejo se instalan como músicos, posteriormente entra el cununo, seguido por las maracas y por último, la guitarra con un “break” (corte musical) típico de esta mú-

sica. La canción inicia con un coro que dice: **el que peca y reza empata, esa es la situación**, frase traída por el conejo en la última escena y que encierra toda la idiosincrasia y el cinismo de una sociedad que demuestra un avance tecnológico que va mas allá de los cánones establecidos, pero que a nivel humanístico sigue demostrando que se encuentra en la edad de piedra.

DE LAS DEBILIDADES A LAS DESTREZAS

Todos alguna vez hemos escuchado una melodía, en el murmullo infinito de un viejo radio, o en una sala de conciertos. La música es una intrusa que nos atraviesa el día sin permiso, los acordes aparecen y desaparecen y estamos expuestos a sus vibraciones. Podemos cerrar los ojos y abstenemos a cualquier imagen del mundo exterior, pero no podemos dejar de escuchar, el oído sigue trabajando aun dormidos, es el órgano que nos comunica con el mundo exterior y nos ubica en el espacio, el oído es comunicación y se desarrolla mucho antes que la vista. En los buses y en los supermercados la música se confunde con el ruido y el ruido con la música y terminamos escuchando sonoridades que no queremos. Cada día resulta más difícil discernir en dónde termina la música y en dónde empieza el ruido, por eso es importante hacernos lo que Aaron Copland llamó: **una limpieza de oídos**, no dejarnos programar la música por las estaciones de radio; sobre todo si estamos pensando en música para la escena.

Así como los literatos escogen los mejores libros, un actor no puede conformarse con la paupérrima música de las emisoras, los actores tienen el deber de indagar y explorar la discografía universal, conocer los estilos, identificar la sonoridad de los instrumentos musicales, hasta pasar del plano sensorial al científico sin perder lo que muchos han llamado feeling. El arte dramático es una de las disciplinas más completas y por consiguiente la más exigente. En el montaje de la obra *Tío Conejo Zapatero*, el colectivo tuvo que asumir dos papeles: el de músico y el de actor, la obra logra un juego audaz entre la tras escena y las acciones, y es precisamente en el lugar de la tras escena en donde el grupo musical juega un papel substancial. En la obra el lenguaje musical se hace en vivo, razón por la cual fue necesario constituir un grupo con la capacidad para actuar y hacer la música al mismo tiempo. La construcción de la obra tuvo procesos simultáneos, pues, mientras construíamos las canciones, nos preparábamos para interpretarlas.

La primera canción por ejemplo, nos exigió el conocimiento de instrumentos como la marimba, la cual interpretamos a cuatro manos para poder lograr los bordones a dos voces. En la conducción de la parte rítmica, fuimos entregando responsabilidades instrumentales, nos fortalecimos en nuestras debilidades y sacamos provecho de las destrezas de cada individuo, hicimos talleres rítmicos en donde incluimos el manejo del compas de 6/8 y 4/4 según la canción que íbamos a interpretar, afinamos las voces en tonalidades que nos permitieran la mejor proyección según el interprete y organizamos la tras escena

consiguiendo un lenguaje paralelo al de las acciones.

Aprendimos a escuchar el grupo musical y a manejar la parte técnica perteneciente a los micrófonos, por que al igual que las luces, los sistemas de sonido forman un lenguaje que tenemos que operar para conseguir el mejor provecho, manipulamos la intensidad del volumen para acompañar la salida de los actores sin interferir en el texto, nos pensamos como un grupo musical que es capaz de funcionar aparte de la obra y como tal debemos ser evaluados, por esa razón hacemos ensayos de solo música, para fortalecer un lenguaje que para muchos era ajeno pero que en la actualidad es uno de los idiomas más universales del mundo... la música.