

## Sobre teatro musical y otras hierbas

SERGIO BLARDONY, compositor

Septiembre de 2012

Artículo escrito para *El Compositor Habla* (ECH)

---

*Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor.*  
Samuel Beckett

El teatro musical (*o-como-quiera-llamarse*<sup>1</sup>) parece rebrotar, y lo hace con fuerza y vigor vitamínico en unos tiempos en los que las incertidumbres acechan en múltiples direcciones y reina una extraña forma de confusión que tiene algo de letargo. Sin embargo, el teatro musical parece vivir un momento dulce y se expande y prolifera, ya sea en espacios discretos o en opulentos teatros. Se diría que la baqueta mal gestionada de un percusionista en un concierto sinfónico ha puesto a rodar por el escenario, junto a ella, todo un despliegue de imaginación que nos proporciona la justificación perfecta para montar, sin más, un buen *happening*. Uno más, una “brillante” idea que pide a gritos tomar la palabra, aunque sea para no decir nada o para explicitar que no se sabe lo que decir. Entonces volamos con ímpetu de adolescente y sin solución de continuidad desde el ya cascado y endogámico concierto de “música contemporánea” al gesto teatral más explícito, más experimental y post-posmoderno. ¿Qué dirían los padres de lo cruel, lo pobre, lo sagrado, lo perverso, lo renovadamente subjetivo... –Artaud, Grotowsky, Genet, Bernhard, Kantor...- ante tanta y variada puesta? Los posos de todos sus gritos, angustias y silencios son ahora removidos, mezclados, imbricados, expuestos, proyectados, analizados, intervenidos, descontextualizados y lanzados al aire sin ningún pudor. Todo es posible desde que el gran artilugio anti-teleológico y de tabla rasa de la posmodernidad dio el golpe de gracia definitivo. Luego vino la post-post y todo es ya definitivamente bienvenido a este feliz carnaval de libertad creativa.

¿Todo?

No, en realidad, todo no. Para empezar es comúnmente aceptado únicamente aquello que demuestra una mínima filiación, una adhesión previa a algún punto del espacio taxonómico con el que nuestra sociedad dispersa cualquier atisbo de direccionalidad. O a posteriori, cuando la obra del pasado es colocada en algún lugar reconocible, dispuesta para una cómoda degustación. Si una obra como el *Prometeo* de Luigi Nono nos ilumina todavía (aunque sea ya desde la *lontananza*), no sólo es por su inapelable calidad artística, ni porque en ella veamos reflejada la sugestión de esa lógica sonora-

---

<sup>1</sup> En este grupo de difícil definición no incluyo el llamado “musical” de entretenimiento, lo que el mundo anglosajón precisamente denomina habitualmente como “Musical Theatre” o simplemente “Musical”, y que lleva implícito un ineludible componente comercial y de mercado.

espacial que un día necesitamos como el comer, sino porque la hemos logrado situar en un punto concreto de la gran escena estética. Y así respiramos tranquilos. Ya es posible, incluso, programarla sin demasiado riesgo. Las puertas del mercado de abren y podremos vestirla de experiencia músico-arquitectónica, de artificio por fin histórico, de precedente o consecuencia de lo que sea, de rabiosa actualidad experimental si se trata de entrar en el vestidor de las viejas formas... Cualquiera de estas vías nos servirá para que su observación como objeto escénico no genere preguntas mucho más allá (que el *más allá* está caro, en crisis y sufre recortes como todo el mundo).

Si queremos “vender” hoy un espectáculo musical de viso escénico podrá resultar conveniente apelar a algo cuya enjundia se aleje lo más posible de su esencia real y se aproxime a una realidad construida con los porrazos de lo mediático y de la corrección política. Me explico: en ciertos casos no será suficiente que nuestra obra fluya en el espacio escénico con soltura bajo unas formas y sonidos que “funcionen” a simple vista y oído; ni que articulemos una dramaturgia y una escenografía convincentes y atractivas; ni que el discurso y el ritmo nos conduzcan espontánea o críticamente a un lugar reconocible o inexplorado. No bastará con que la palabra emerja con pleno sentido –sea con expresión quebrada, inteligible o con el propósito de poner en valor lo estrictamente sonoro a través de su fonética-, a través del canto o mediante una sobria y medida interpretación actoral. No será suficiente que la música tenga una innegable calidad y sea la responsable y guía de una buena construcción discursiva entre las disciplinas intervinientes... Para que esta hipotética joya acabe en el escenario habrá primero que observar al interlocutor de primera instancia –el promotor, institución benefactora, programador o similar-, para inmediatamente reorientar nuestro discurso y atacar con desparpajo mediante una nueva retórica que haga posible el “entendimiento”. Entonces, de esta observación y recomposición estrictamente mercantil surgirá robusto un dossier en términos asimilables por el receptor: “Se trata de una obra que indaga en el concepto de...”. O peor, pegándonos a la cómoda corrección política que nos proporciona una intencionalidad socialmente simpática: “Una pieza que se sumerge en el mundo del autismo mediante...” (como si esto fuera posible); o bien, “Se plantea como una forma efectiva de integrar diferentes culturas a través de...” (loable fin, aunque quizá un tanto ambicioso). Entonces, después de ese ineludible ejercicio de transmutación sobre el sentido inicial de la obra, y con un poco de suerte (cada vez más necesaria en los tiempos que corren), tendremos el contrato en una mano y la incogruencia artística en la otra. Ocurre así tan a menudo... Lo cierto es que esta reformulación retórica se muestra como una vía efectiva para el mercadeo (en breve, quizá la única). Y se podrá pensar –no sin razón- que qué más da, que la presentación no es la obra. Que lo esencial llega después, cuando se apagan las luces y comienza la función. E incluso que esta perversión tiene algo de mágica carne teatral: “digo que es esto pero en realidad sé que es otra cosa”; un *atrezzo* más, el truco llevado a los arrabales de la obra.

Obviamente, no debe deducirse de estas reflexiones y, sobre todo, de los ejemplos que las acompañan que uno está en contra de la posibilidad de trabajar para los más débiles a través de procedimientos creativos, ni mucho menos que despliega objeción alguna a que la obra se sustente sobre un trazo de concienzuda base conceptual; ni tampoco que una temática recurrente no pueda ser trabajada de manera imaginativa y hablarnos de un modo inesperado y potente. Lo que cuestiono aquí es si el aspecto meramente gestor que revolotea la creación artística puede justificarse adentrándonos

en esos derroteros con el mero propósito de ver la luz. Si en ese cambio de sentido (que por cierto, frecuentemente acaba impreso en las notas al programa) no transgredimos también el espíritu inicial, su esencia artística. Y lo más importante, si el peligro también acecha —cuando esto se convierte en acostumbrada mecánica de producción- sobre la propia obra en su génesis, pensando antes en su venta que en el propósito artístico. O intentando hacer compatible ambos aspectos, algo seguramente posible pero que entraña riesgos evidentes. En definitiva, se trata de no perder de vista el problema ético, es decir, evitar la separación drástica entre el quehacer del creador y el mercadeo que hace posible su presentación pública. Se trata de no vender el alma al diablo, o en todo caso, procurar que en la transacción la libertad creadora no se vea definitivamente degradada (si es que esto es posible).

Pero volvamos al principio, a esa explosión cuantitativa del teatro musical que percibo se está produciendo en nuestro tiempo. A esa profusión de propuestas donde convive lo colaborativo con la creación de autor al uso, en la que ya nadie parece preguntarse por el sentido de una improvisación o de una partitura concienzudamente anotada, ni mucho menos por la intervención de diferentes artes en la misma cazuela. Observando esas trazas, encuentro cierto quehacer que flota a la deriva. Desde luego, en absoluto abogo por marcar rumbos fijos, ni mucho menos por establecer medidas, sino únicamente apelo a la observación del viento, el movimiento de las velas y el mar de fondo, y a trabajar con ello conforme a un sentido y una intención concretos (cada cual el suyo, obviamente). Aquí es donde pienso que naufragan penosamente muchas propuestas que parecen no advertir que lo escénico es implacable, que subir un actor o cantante o músico a un escenario, en cualquier contexto en donde domine el concepto teatral, plantea un reto escrito con una letra diferente; y que su encarnación, su puesta frente a frente con el espectador, generalmente difumina toda nuestra sesuda y bienintencionada previsión o derriba de un plumazo lo que ingenuamente habíamos imaginado sobre el papel. No ocurre igual con la interpretación musical en el concierto. Dejando ahora a un lado todo aquello que tenga que ver con el arte improvisatorio y toda opción donde el azar toma la palabra de manera explícita y protagonista, el compositor que escribe su partitura lo hace con la seguridad que le otorga unas capacidades técnicas concretas —la suya y la que conoce sobre su intérprete- y, sobre todo, dispone de un arma muy valiosa: la posibilidad de establecer cierta distancia objetiva entre su mundo musical-sonoro interior y la imprevisibilidad consustancial a toda interpretación. Con esto se puede establecer un juego efectivo, rico y coherente desde una perspectiva creativa. Pero cuando entramos en el terreno de lo teatral la obra se articula proyectando lo escrito hacia un mundo cuya definición está todavía muy lejos de poder ser intuita. Entonces, en el primer ensayo del montaje es cuando comienza la verdadera construcción y todo lo previo resulta insuficiente, vago y muchas veces inadecuado. Esa tiranía de la práctica —que, por ejemplo, la improvisación musical resuelve desde su fundamentación- se presenta al autor musical como un *handicap* que no permite ser obviado, y que difícilmente puede abordar solo como creador, a no ser que su condición como artista se acerque a la de un Da Vinci.

Pero no se piense que coloco todo en el mismo lugar, que afirmo que vivimos en una época en la que el artista se muestra incapaz o impotente ante un problema específico de nuestro tiempo, flotando en un mar complejo pero, al fin y al cabo, no tan desconocido. En absoluto, sería como apuntar al pie, un acto masoquista a la par que inútil. Hay verdaderos hallazgos, piezas de una construcción inteligente y meditada que

unen lo inevitable y poderoso del truco a una mirada artística verdadera. Mi crítica no observa ahora esos brillos. Estas reflexiones únicamente son una llamada de atención sobre cierta ingenuidad que aparece, por ejemplo, cuando olvidamos que también somos espectadores, que podemos (y debemos) situarnos discreta y humildemente en centro del patio de butacas para observar si nuestra cautivadora idea, desde esta nueva perspectiva, lo es realmente.

No se trata de restar valor a lo espontáneo, ni mucho menos eliminarlo drásticamente. No creo que debamos (ni podamos) dejar fuera de juego lo que nos han aportado experiencias como el *happening* o la *performance*. Sería absurdo negar lo que ha sido parte esencial de la construcción nuestro tiempo. Se trata, creo, de imprimir una mínima solidez a la indagación en el principio, desde el germen de la idea; de dirigirnos desde ese punto, con intención y atención, hacia un sentido (y, ¡cuidado! éste puede ser el del absurdo o el de la negación absoluta de cualquier atisbo argumental) que ya debe aflorar en esos inicios, cuando nos sentamos a escribir el primer apunte sobre una imagen que nos sobrevuela desde hace tiempo. Schönberg hablaba de una *visión fugaz* de la obra en su conjunto, que debía surgir con cierta nitidez antes de pegar la pluma al papel. En el teatro musical esto no parece posible, pero al menos, sí podemos apretar la neurona en ese estadio inicial de manera que nos permita poner las reglas de juego para cimentar nuestro edificio.

## Si se quieren ejemplos

Se me reprochará (seguramente con razón) que en toda esta reflexión no haya dado ni un sólo ejemplo en el que ver reflejada la crítica. Comprendo que así, todo en crudo, cualquier digestión y posterior asimilación se hace más difícil y acecha una lógica desconfianza que aparta el problema hacia la sospecha de la mera impresión. Pero el caso es que no soy muy proclive a hundir la daga sobre obras concretas (que no sean las propias), más si lo que quiero transmitir se dirige en los dominios de la percepción personal sobre una situación, de una apreciación subjetiva que no es posible apartar porque es real e inevitable. La crítica es cosa muy seria. Y encima, cuando hablamos de lo cercano, de lo que está ocurriendo aquí mismo, en el presente y rozándose el cuerpo, el terreno es especialmente resbaladizo y el riesgo asumido muy alto. Pero bien, si se quieren ejemplos, ahí va al menos uno, que creo revelador de esta sensación que me asalta. Eso sí, con estrictas condiciones.

Para empezar, no daré ni nombres ni pistas que lleven al descubrimiento. El ejemplo que planteo es *work-in-progress* y sería en extremo grosero e inadecuado no otorgar el beneficio de la duda a realizaciones posteriores que pudieran imprimir el valor que no he encontrado en su primera puesta en escena. También advierto que exageraré la descripción con el único propósito de que se me entienda (al fin y al cabo esto es lo que me importa, no el derribo de una obra concreta a través de su crítica despiadada). Se trata, como he dicho, de observar, no de producir daño. Igualmente, debo decir que reconozco y valoro los riesgos asumidos por sus autores e intérpretes, algo que creo debe destacarse siempre, más todavía cuando la habitual falta de recursos se suple con entusiasmo y trabajo.

Dicho esto, vayamos al caso: el espectáculo en cuestión era una obra multidisciplinar en la que se ponían en juego música acústica y electroacústica (percusión y saxofón, con *live electronics*, además de partes pregrabadas), un mimo, acción plástica (en tiempo real, sobre la escena), vídeo y elementos escenográficos, además de la ineludible iluminación. La definición de la propuesta se trazaba sobre la reflexión en torno a un tema muy concreto y con un gran aparato conceptual que se desplegaba previa y elocuentemente alrededor del proyecto. Para no traicionar el prometido anonimato, pongamos un tema imaginario (bastante más tópico que el que la obra proponía): supongamos que giraba alrededor de la denuncia sobre el hambre y la miseria en el mundo, y que hacía aparecer el argumento como materia vertebradora de la totalidad del espectáculo. La primera crítica se podría dar en torno a la flojeza del aparato metafórico empleado. Imaginemos el calibre poético que resultaría de plasmar la injusticia de la opulencia de Occidente, frente a la hambruna africana, en la presencia de un percusionista que gira satisfecho una baqueta por el parche de un timbal, actuando éste como metáfora del caldero bien surtido, a la vez que el rumor grave e inquietante que produce el roze sobre el parche simbolizara su poder en el mundo y su capacidad de destrucción. Exagerando la imagen, pongamos además que este intérprete aparece en escena vestido de hombre de negocios y que su baqueta y timbal tienen algún rasgo africano. Mientras, en otro plano, el mimo se dedicaría a preparar – con los limpios ademanes de un *mâitre cuisinier* de moda- succulentos platos ante el público, hasta que, en un momento dado, nos haría imaginar cómo los ingredientes van desapareciendo de los platos y de sus manos, llevándonos derechos a la inevitable moraleja. Un tratamiento así produce ya cierto rubor si hablamos desde una concepción artística que parte del intento de establecer equilibrios entre la posible –en ocasiones, inevitable y productiva- introducción puntual del tópico y la transformación de lo explícito en otra materia menos tangible que dé lugar al objeto artístico.

Pero vayamos algo más allá, despeguémonos de la superficie para acceder a las tripas y –sobre todo- al centro de esa percepción de falla en lo escénico que me preocupa. El mismo planteamiento de *work-in-progress* condicionaba el resultado desde el mismo momento en que se percibía confusión entre este concepto y el de improvisación controlada (o de encaje errado de lo performativo en un contexto formalizado). Dicho de otro modo, la obra en progreso no implica que ésta se conforme a partir de elementos no previstos o indefinidos en el ámbito de lo improvisatorio o lo performativo, sino que los formantes y el discurso generado por éstos puede ir variando durante el proceso de montaje y a lo largo de las diferentes representaciones (algo que, por cierto, ocurre casi siempre, aunque en este caso se plantea como nutriente imprescindible del proceso creativo); un proceso que en principio no se encuentra delimitado por un tiempo y forma estrictos. De algún modo, todo montaje teatral parte de este punto, aunque, desde luego, puede enfatizarse y de ahí, sacar otros provechos. En el caso que describo el problema nacía específicamente de la indefinición de un espacio lógico y posible para estos componentes libres en el interior de una estructura que sin embargo se presentaba rígida y poco maleable, antes que en el hecho en sí mismo de que estos componentes tuvieran o no un lugar posible en la obra. Este tipo de rigidez e inconsistencia, poco plausible en un contexto *work-in-progress*, parecía hablar al espectador en estos términos: “Mirad, aquí tenéis un ejemplo de espontaneidad”, con rectificación inmediata “¡Esperad un momento!, no estamos muy seguros de que sea este el punto más adecuado para la liberación...”, llegando finalmente a una conclusión que revelaba ya una total impotencia ante la falta de

control, y derivaba en simple excusa: “No importa, no pasa nada, no olvidéis que se trata de una *work-in-progress*.”

Para terminar con el caso, relataré algo que me llamó especialmente la atención. Como ocurre a menudo en estos casos de obra en construcción, el espectáculo portaba un debate posterior con el público a pie de escenario. Entre las preguntas, diferencias y afinidades mostradas por los que habían asistido al evento, un comentario adulador chirrió retóricamente: “*Me ha encantado vuestra propuesta. Da gusto ver cosas diferentes, que uno está harto de tanto teatro muerto*”. Aquí se mostraba diáfano un malentendido, por desgracia, bastante frecuente: el espectador confundía imprevisión con improvisación, desorden con espontaneidad, indecisión con frescura, mezcolanza con aleación... Creía ingenuamente haber asistido a una viveza que en realidad denotaba la gran impotencia provocada por el desconocimiento sobre cómo articular los elementos en la escena. Elementos que aisladamente pudieran tener un valor, unidos sin un sentido preciso, daban al traste con el conjunto. En realidad lo que este espectador quería decir no era *teatro muerto* sino más bien un tipo más de *teatro mortal* –ese concepto tan inteligentemente acuñado por Peter Brook-, y con su error nos estaba precisamente indicando lo opuesto a su intención: se puede ser *mortal* y al mismo tiempo aparentar la más rabiosa modernidad y arrojo. Las palabras de Brook al respecto siguen siendo válidas, son elocuentes y resuenan con fuerza<sup>2</sup>: “*Cuando digo que un teatro es mortal, no significa muerto, sino algo deprimentemente activo, y por lo tanto, capaz de cambio.*”

## Un candil en la oscuridad

Desde luego, este ejemplo resultará insuficiente si lo que se busca es abordar con cierto rigor una apreciación de conjunto sobre la situación actual del teatro musical, o como quiera llamársele a la unión del drama con la música y lo sonoro sin la implicación obligada del canto<sup>3</sup>. Lo he situado ahí únicamente con el propósito de ilustrar cómo en una propuesta concreta se pueden dar errores de bulto que se expanden en varias direcciones, aun pudiendo intuir que ésta pudiera tener un valor inicial y, desde luego, reconociendo –como dije al principio- que la asunción de riesgos es algo que debe ser tratado con todo el respeto. Pero lo que no se podrá negar es que vivimos un tiempo propenso a conformar el objeto artístico en una situación de fugacidad, de necesidad frenética de producir y mostrar, con escasa mirada al vagón de atrás y aún menos al horizonte. Esto parece peligroso si la base que nos planteamos no es sólida (algo difícil sin esa mirada a la espalda y al frente), si no contempla adecuadamente una cierta previsión y, sobre todo, una reflexión sobre el propio hecho

---

<sup>2</sup> *El espacio vacío*. Peter Brook. Ediciones Península, Barcelona, 2012, p. 58.

<sup>3</sup> A estas alturas creo obligado aclarar los siguiente: una implicación ineludible del canto nos llevaría directamente a la ópera, un género teóricamente diferenciado de este contexto al que aludo, con unos problemas identitarios muy específicos que seguramente sólo empañarían esta reflexión y podrían hacerla intransitable. A lo largo del artículo he omitido de manera prudente cualquier comparación o vínculo entre ópera y teatro musical (en el que, por pleno derecho, se inscribe la primera), precisamente por ser plenamente consciente de la dificultad de establecer fronteras ciertas que seccionen dos conceptos cuyo desarrollo a lo largo del tiempo da lugar al enfangamiento, sobre todo cuando lo que pretendemos es analizar situaciones posteriores a la primera mitad del siglo XX. Terrenos resbaladizos que, al menos en esta ocasión, no creo oportuno pisar.

escénico; una perspectiva y el intento (a veces vano) de observar en contexto. Existe una ineludible necesidad de ejercitar lo sintético cuando tratamos de unir varias artes en torno a una propuesta escénica. Y también de alejarse como el pintor lo hace (o lo hacía), casi de manera automática, para observar el resultado después de propinar al lienzo una pincelada aparentemente certera. Lo contrario será dejarnos llevar por el atractivo de la suma, por la creencia de que la mezcla constituye, en sí misma, una aportación nutritiva y sabrosa. El candil en la oscuridad puede ser un elemento extremadamente dramático y connotativo o simplemente un sobrio punto de luz sobre un espacio todavía inexistente. Si a esta luz tenue le añadimos otras materias resulta casi inevitable que pongamos énfasis en un sentido o en otro, lo que será definitivo para precisar una intención. Si puntuamos con una música que apele a las tintas planas o a la concisión de lo estático o lo geométrico, el resultado será algo muy diferente a si introducimos una carga expresiva que nos lleve a una percepción dramática. El elemento “candil en la oscuridad” se presentaría así como pura materia maleable a partir de un sentido acordado que debería ser asumido por todas las disciplinas intervinientes, lo que no quiere decir en absoluto que éstas se muevan en paralelo, en explícito apoyo, sino que se encontrarán revolviendo con la mano en una misma hoquedad, de la que sin embargo pueden aflorar formas muy diversas. Una cavidad común no implica ningún tipo de igualación, sino un punto de partida del que cada cual puede extraer diferentes objetos, de distintos materiales y moldearlos de manera particular. Mis metáforas no deberían ser las del otro, las del acompañante de otra disciplina con el que se camina hacia ese punto difuso en el horizonte llamado obra. Si eso ocurriese, si existiese un tránsito rígidamente paralelo, probablemente algo no estaría yendo demasiado bien. La interpretación común sobre un aspecto determinado no existe realmente, es una falacia, quizá útil en algún momento, pero falsedad al fin y al cabo. El acuerdo en un trazo concreto o en un concepto específico implica que todo el espectro relacional que emana de éste –las infinitas ondas que circundan la embarcación compartida- siempre van a ser diferentes de un creador a otro, entre otras cosas porque en cada uno de ellos fluyen en constante transformación y proliferación, y así, será difícil converger si no es a base de finos ligamentos. Es ahí es donde pienso que debemos indagar, trazar filamentos que nos conduzcan a espacios compartidos. De éstos es de donde puede extraerse esa necesaria implicación entre disciplinas. Si esto se logra, probablemente los filamentos acabarán teniendo la apariencia de un arco iris.

¿Y los medios puestos en juego? Buena parte del problema podría radicar en este punto. Nos movemos en un contexto en el que la tecnología hace posible lo inimaginable hace pocos años. En la música, por ejemplo, la utilización de medios electroacústicos –incluso producidos en el estudio casero- permite elaboraciones realmente complejas y efectivas. Pero igualmente ocurre en el terreno acústico instrumental: la calidad del intérprete actual permite al compositor ascender a cotas técnicas impensables hace un tiempo y que son generadoras de infinitas posibilidades. Pero lo efectivo puede fácilmente convertirse en efectista y lo complejo en turbio. El atractivo de lo sonoro (y de lo sonoro en el espacio teatral) lleva con frecuencia a disparar falsedades que, estratégicamente colocadas, pueden pasar por auténticas. O a simplificar conexiones entre los diferentes elementos que componen la escena tirando de la excusa conceptual: “todas las disciplinas parten del mismo proceso estocástico”, se nos dirá, con la esperanza de que el espectador se sumerja en una abstracción imposible, entre otras cosas porque desconoce el fundamento mismo del proceso, el

eje matemático sobre el que se establecen sus reglas de juego. Pero no sólo eso. ¿Dónde quedaría entonces lo *teatral* en un contexto así? ¿Qué hacemos con el texto? Desde luego, habría que articular procedimientos alejados de la escritura. Y la interpretación... ¿puede la interpretación ser abordada “estocásticamente”? Desde luego, todo es susceptible de encajar en el plan, se puede forzar la máquina (de hecho, debe forzarse si de lo que hablamos es de arte) pero es posible que, si no medimos bien, el engranaje se resienta y debamos tener un recambio a mano. Y, al final, sin ser demasiado conscientes, resulte que estamos hablando de otra cosa.

Es posible que nos convenga empezar a definir mejor ese inasible concepto denominado “teatro musical”... O quizá no, la ópera lo hizo y se convirtió rápidamente en género, arrastrando rigideces que todavía hoy nos inquietan y, en ocasiones, abruman (no diré más, lo he prometido en nota). Pero entonces, sí será necesario acotar –al menos en cierta medida- la materia con la que trabajamos y cómo manejamos los resortes que hacen posible que la mezcla devenga en propuesta escénica coherente. ¿Cómo? Ah, amigo, *that is the question*. Mejor lo dejaré aquí, ya atento a otras voces que seguro alumbran mucho mejor el camino.

© Sergio Blardony  
Madrid, septiembre de 2012  
Artículo escrito para *El Compositor Habla* (ECH)