

Puntos de oído (Entrevistas y conversaciones sobre música y sonidos conversaciones sobre música y sonidos con directores y autores del teatro argentino)

MIRKO MESCIA (2014). Prólogos de Jean-Jacques Lemêtre y Edgardo Rudnitzky. Buenos Aires: Corregidor.
ISBN 978-950-05-3034-7



 Perla Zayas de Lima

CONICET / pzayaslima@gmail.com

Fecha de recepción: 07/02/2015. Fecha de aceptación: 19/03/2015.

Este libro, realizado con el apoyo de Proteatro, constituye una lectura insoslayable para realizadores y estudiosos teatrales, en la medida en que intenta ampliar y profundizar los conocimientos sobre la música y los sonidos en la escena, ya que -si bien existen estudios anteriores en el campo de la investigación teatral, tal como lo señalan Raúl Serrano y Mauricio Kartun, dos de los entrevistados¹- el tema ha sido escasamente profundizado o, directamente, dejado a un lado por críticos, directores y dramaturgos.

El enfoque de las preguntas responde a la formación de Mescia como compositor; no obstante, elude a sus colegas como sujetos de sus entrevistas y conversaciones - con excepción de Cecilia Candia, cuya presencia Ana Alvarado impone como condición-, y elige, en cambio, a directores, autores, docentes y actores teatrales, a quienes considera como punto de partida de la concreción escénica, con el objetivo de permitir al lector visualizar el hecho escénico en su totalidad.

¹ De hecho, en el campo de la investigación, el tema fue considerado más tempranamente. Tal es el caso de *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997), que publiqué en colaboración con Beatriz Trastoy, en cuyo Capítulo V se analizaban los lenguajes sonoros desde una mirada semiótica, sin soslayar la perspectiva histórica. Ambas retomamos y ampliamos el tema en *Lenguajes Escénicos* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006), realizado con el apoyo del Fondo Cultura BA y que, hasta la fecha, es considerado bibliografía obligatoria en distintas universidades del país.

La introducción del autor está precedida por los prólogos de Jean-Jacques Lemêtre y de Edgardo Rudnitzky, quienes apuntan, respectivamente a dos de los temas que son de especial interés para Mescia: la música entendida no como acompañamiento, ilustración o decoración -por ello, para el autor, “climax, atmósfera, ambiente” son “tres palabras absolutamente prohibidas respecto de la música de teatro” (93)- y la posibilidad de una dramaturgia sonora coherente que vuelva consciente la escucha.

Las entrevistas incluyen ciertas características retóricas propias de la conversación: el autor se siente libre para abandonar por momentos la neutralidad y el entrevistado para introducir sus propios temas (e, inclusive, a invertir los papeles). A Mescia le interesa especialmente el marco en el que se desarrolla la entrevista -las características del espacio en el que se realiza y con quiénes interactúa el entrevistado- ya que otorga al contexto un valor significativo.

El lector puede advertir desde las primeras páginas que las preguntas sobre la relación que los creadores seleccionados han tenido con lo sonoro (música, sonidos, ruidos) en sus diferentes espectáculos conlleva un invalorable aporte a una historia de la dirección y la actuación en nuestro país. Las veintisiete “entrevistas y conversaciones”, realizadas entre 2011 y 2012, no siguen ni un orden cronológico

ni alfabético, sino se basan en la profesión específica de los entrevistados: las primeras dieciocho corresponden a directores de líneas estéticas y pertenencias generacionales heterogéneas –hecho que enriquece el tema–; las seis siguientes, a reconocidos dramaturgos quienes, en determinados momentos, asumieron la responsabilidad de una puesta en escena; el resto, a una escenógrafa y a dos docentes especializadas en el manejo de la voz.

Asimismo, otros dos temas centrales enmarcan melódica y rítmicamente las citadas entrevistas: la recepción (“Breve inventario de los sonidos que ejerce el público”) y la voz como enigma e instrumento (“Voces”). Este enmarcado se refuerza con las “Suposiciones del autor (antes de las entrevistas)” y las “Reflexiones del autor después de las entrevistas”. Enlaza así un proceso argumentativo que vincula las premisas iniciales que se amplían en el interrogatorio propuesto y se reafirman como verdaderas en las conclusiones finales. Es decir, la inclusión textual de las respuestas (reproducción textual de sus dichos *in extenso*²) funciona en gran medida a modo de evidencia de lo que el entrevistador piensa y afirma.

El cuestionario pone énfasis en descubrir ideas y tópicos que permitan estudios futuros y reunir información que posibilite marcar nuevos caminos. Resultan clave, en este aspecto, las preguntas que se repiten en cada una de las entrevistas, por ejemplo: qué es la voz, cuál es el peso actual de la *Poética* de Aristóteles (de acuerdo con la línea estética del entrevistado la extiende a Wagner y a Brecht); qué implica una “escucha incorporada” de lo musical, qué peligros conlleva “confundir los conocimientos y parámetros musicales, con los parámetros y conocimientos de lo escénico sonoro” (49). Por otra parte, se trata de un trabajo descriptivo³, que formula preguntas específicas según se dirija a actores-directores, directores-maestro de actores, dramaturgos-directores, titiriteros o especialistas-docentes. Dichas preguntas plantean correlatos e intermediaciones entre los lenguajes escénicos, examinando dónde y cuándo se produce el fenómeno. Así, frente a los titiriteros indaga sobre las posibilidades y límites de la sonoridad de los objetos y la “manipulación de los sonidos intrínsecos al objeto” (222); frente a los dramaturgos, el rol de la música

en los procesos creativos; con los docentes, lo que implica la “liberación de la voz” (335) o el grado de información que da la voz respecto del que habla: procedencia, ambiente, carácter (349).

Resulta evidente que al autor, en su condición de compositor de músico para la escena, le interesa que lo sonoro adquiera identidad a la par del resto de los aspectos que conforman el hecho teatral; que la música adquiera protagonismo en la formación de los actores de manera que no sólo sean emisores, sino también receptores creativos; le preocupa lo que percibe como una “falta de referencia respecto de los parámetros musicales dentro del teatro” (123); instala la polémica sobre la legitimidad, pertinencia y grado de expresividad en la utilización de música grabada – cómo encajan el presente del hecho teatral y el pasado de la grabación (229) o sobre la necesidad (o no) de establecer “una relación de creación desde el comienzo del proyecto” (217).

Asimismo, los textos de Mescia que enmarcan las entrevistas adquieren carácter explicativo; en ellos reflexiona sobre los motivos del comportamiento de los diferentes participantes del hecho escénico frente al sonido y frente al silencio, cómo éstos se forman (o deforman), cuáles son las variables del comportamiento del público.

Tanto las preguntas como las respuestas revelan que la crítica periodística evade analizar y evaluar el aspecto musical y sonoro de los espectáculos, en la mayoría de los casos, por carecer de una concepción teórica que avale cualquier tipo de argumentación sobre ese tema. Asimismo, dejan en claro que, por parte de los actores y directores, hay un desconocimiento de las investigaciones que sobre dicho campo se han realizado en nuestro país y en Latinoamérica, cuya lectura y análisis aportarían, sin embargo, “las referencias, materiales y bibliografías” que Mescia reclama (202).

Las reflexiones que realiza como cierre del libro resumen y completan los principales temas desarrollados a lo largo de las entrevistas, al tiempo que refuerzan la posición del autor frente a la de los músicos y la música en el teatro en sí misma, la importancia de un director musical y, también, el trabajo musical a partir del actor, la potencialidad poética y narrativa de sonidos y ruidos, aspectos que aún siguen sin resolverse a pesar de las abundantes categorías y funciones existentes (“Musicalización, música original, asesoramiento musical, diseño sonoro, músico en vivo, dirección musical,

2 Se acerca en este aspecto al modo restitutivo analizado por Didier Demazière y Claude Dubar en *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple de récits d'insertion*, París, L'Harmattan, 1997.

3 “Describir implica desentrañar las ‘estructuras conceptuales complejas’ en las que se basan las prácticas y las ideas y creencias de las personas en estudio, que configuran las significaciones habituales con las que transitan en sus vidas” (Ana Lía Komblit, “Introducción” a *Metodologías cualitativas en ciencias sociales*, Buenos Aires, Biblos, 2007: 9).

sonidista, músico en escena, arreglos musicales, composición musical, sonorización, editor musical supervisor musical, dirección sonora, banda de sonido, entrenador musical, paisajes sonoros puntos de oído...” (374).

La frase final que cierra el libro -“Y el telón se abrió, porque sopló un viento a favor” (379)- puede ser entendida, metafóricamente, como una velada y, a la vez, desafiante apelación al lector, al que le queda como tarea ensamblar las voces allí registradas.

Palabras clave

Puntos de oído (Entrevistas y conversaciones sobre música y sonidos conversaciones sobre música y sonidos con directores y autores del teatro argentino)

Mescia

Lemêtre

Rudnistszky

Key words

Puntos de oído (Entrevistas y conversaciones sobre música y sonidos conversaciones sobre música y sonidos con directores y autores del teatro argentino)

Mescia

Lemêtre

Rudnistszky