



El espacio sonoro teatral

Mario Colasessano

(Universidad Nacional del Litoral)

1) Una instancia de mimesis, una instancia de reflexión.

Partimos de considerar el *espacio sonoro teatral* como un objeto históricamente relegado dentro de los estudios teatrales, es decir, sin la suficiente tradición ni inscripción como cuerpo disciplinar. Ni el teatrista ni el crítico han contado con las herramientas conceptuales suficientes a su servicio para el abordaje y el análisis de lo *sonoro/musical-escénico*, lo que tiene su correlato en la ambigüedad respecto de la categorización de las incumbencias o de la terminología utilizada en el discurso social y técnico en este campo, a la hora de emprender un análisis teórico o crítico.

El concepto *espacio sonoro teatral* supone una doble acepción: remite, por un lado, al campo de estudios dentro de la teatrología en donde se inscribe y pretende validarse, y por otro, a la imagen escenoacústica que fabrica el universo sonoro de una obra. Es decir, hace referencia:

a) desde el punto de vista epistemológico, a la identificación de un espacio del saber acerca de lo *sonoro/musical* como incumbencia en el contexto de las diferentes áreas disciplinares que integran los estudios sobre la puesta en escena;

b) desde el punto de vista significativo y comunicativo, a la imagen que construyen los hechos sonoros actualizados en el contexto de enunciación escénica.

La validación del espacio sonoro como medio escénico

Muchas veces, cuando se teoriza acerca del hecho teatral o se exponen sus lineamientos desde tratados semióticos y diccionarios específicos, se parte de situaciones históricas o de modelos ideales de producción, desde donde son



descriptos los sistemas de signos que convoca la puesta en escena, más allá de las condiciones escenotécnicas reales y puntuales, de los insumos humanos particulares o del medio cultural en el que están insertos. En tal sentido, la metáfora del "espacio vacío" al que remitía Peter Brook en cuanto posibilidad de habilitar cualquier espacio como lugar de enunciación escénica, puede acontecer tanto en salas fuertemente equipadas, en el marco de la infraestructura de los teatros independientes, en espacios alternativos o bien en la calle. En cada una de estas instancias, puede pensarse y fabricarse el *espacio sonoro teatral*, pero su construcción depende tanto de la materia prima mínima necesaria para proyectar sus diseños, dispositivos y efectos, cuanto de la urgencia estética por considerar al *artificio sonoro/musical* en igualdad de importancia que cualquier otro medio escénico.

Ante la pregunta acerca de la esencia de la teatralidad -muchas veces contrapuesta a los supuestos semióticos que otorgan igualdad de importancia a los diferentes canales perceptivos en la construcción de la imagen teatral-, algunos apelarán a la autosuficiencia de la presencia del actor en tanto factor ineludible de representación de la acción; otros, en cambio, al flujo lumínico, como preiatura obligada para cualquier posibilidad de enunciación escénica. Y éste es quizás el momento propicio para reflexionar respecto de aquellas modalidades en total oscuridad, donde se eligen otros canales perceptivos para crear teatralidad o, también, acerca de la dramaturgia sin parlamentos y/o sólo música incidental, instancias todas que permiten pensar, una vez más, en la posibilidad de ignorar la jerarquización hegemónica con que la historia del teatro occidental ha privilegiado a algunos medios escénicos.

Efectivamente, la historia del teatro da cuenta de que, según las épocas, se sobrevaloró algún elemento de la puesta en escena por sobre los demás. Hubo que esperar a los estudios semióticos teatrales -a partir de la década del '30 del siglo XX-, quienes por fin aportaron, entre otras cosas, la idea de equiprobabilidad respecto del uso de los diferentes sistemas de códigos escénicos, en contraposición, por ejemplo, con el concepto jerárquico aristotélico. Pero, en el último cuarto del siglo XX, el progresivo desinterés por la semiótica estructural y la posterior tendencia a considerar al texto escénico como globalidad, exhumó y revalorizó



medios de expresión no necesariamente lingüísticos (ni únicamente occidentales) en la búsqueda de una construcción dramática menos texto-centrista.

Sin embargo, podría decirse que los estudios teatrales, ya sea desde la investigación semiótica, o desde el análisis sobre la recepción, no alcanzaron a reparar suficientemente en lo *sonoro/musical*, a pesar de su histórica existencia escénica como *medio* y de la vigencia de su uso en cuanto artefacto en diferentes modalidades escénicas. En tal sentido, en dichos estudios, los sistemas de códigos relativos a la actuación, o los que competen al tratamiento escenoplástico, todavía presentan un considerable desarrollo respecto del escaso lugar dedicado al *mundo sonoro* en tanto que significativo. Pero lo cierto es que este significativo muchas veces es incorporado en forma excluyente, es decir, por cuestiones dramáticas o performativas que el puestista, sin dudarlo, considera sólo posibles mediante el flujo sonoro. Por ejemplo, cuando lo *sonoro/musical* es convocado al espacio escénico con el fin de instalar envolventes acústicas de tipo inmersivas, subyaciendo sin solución de continuidad y cumpliendo eventualmente una serie de objetivos funcionales en el orden referencial, estructural, temporal o textural. En otras palabras, estas operaciones poéticas, en tanto que manifestaciones fenoménicas que suelen observarse con bastante frecuencia y cuyos alcances sustanciales y discursivos fundan el *espacio sonoro*, ¿no merecerían cuanto menos alguna instancia de reflexión y una preocupación por dar cuenta de ello, ya sea desde un contexto académico, o desde la práctica teatral misma?

Entonces, teniendo en cuenta el estado de situación respecto de este espacio del conocimiento, se podrían mencionar algunos correlatos en diferentes dominios -como síntomas de cierto escamoteo epistemológico- y que, precisamente, tienen como común denominador una evidente despreocupación por la validación de lo *sonoro/musical* en tanto que incumbencia disciplinar:

- la casi nula inscripción como especificidad dentro de la formación académica, tanto en los estudios teatrológicos como musicológicos;
- su escasa consideración en los espacios de crítica;
- una infrecuente indagación acerca de la problemática del equipamiento sonoro de las salas en función del tratamiento del *espacio sonoro*;



- el uso no siempre apropiado de la terminología técnica empleada para su referencia en diferentes ámbitos de gestión.

Para referirnos a la formación académica, podríamos poner el ejemplo de las escuelas de teatro que, por lo general, cuentan en sus currículos sólo con aquellos contenidos referidos a lo *sonoro/musical* que atañe a la formación actoral, es decir, mayormente a la educación vocal y, subsidiariamente, a la expresión corporal. Asimismo, es común que en los espacios curriculares que tratan sobre la puesta en escena no se incluya en su cuerpo disciplinar al tratamiento del *mundo sonoro* en tanto que especificidad. Lo mismo podría decirse de las carreras con orientación en artes combinadas o las de cine y medios audiovisuales. En este último caso, inclusive, se ocupan preferentemente del sonido en sus aspectos físico-acústicos relacionados con el rodaje y el montaje, pero no acerca de las funciones atribuidas a los eventos sonoros, especialmente al complejo de la funcionalidad músico-escénica.

Respecto de la crítica teatral, ésta tradicionalmente da cuenta de los aspectos performativos del hecho musical, o sea, siempre y cuando existan personajes músicos con una modalidad dramática o épica, o acerca de aquellos acompañamientos musicales con similar funcionalidad. Pero rara vez se expresa acerca del concepto *espacio sonoro*, o respecto de la *banda sonora* propiamente dicha, esto es, con relación a otros contenidos tales como la función significativa de la música o a su pertinencia dramática y dramaturgica, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de oportunidades en que lo sonoro y lo musical ofician, en tanto que significantes, de verdadero *relevo* del entorno escenoplástico o de la propia acción, cuestiones que, de hecho, no competen al campo de la teoría y crítica de la música.

En cuanto al equipamiento de los ámbitos escénicos, podría decirse que en las grandes ciudades suelen coexistir salas que cuentan con una infraestructura acústica ideal y con una igualmente ideal cobertura de los insumos necesarios de sonorización, técnicos y humanos, junto con la infinitamente mayor cantidad de espacios alternativos dedicados a la actividad teatral, en donde la frecuente e inevitable economía de medios (como en el caso puntual del insuficiente



equipamiento sonoro), pueden condicionar las posibilidades de ideación y producción significativa e, indirectamente, el desarrollo de todo un aspecto de la teatralidad. Y aunque muchas veces (y como ocurre en el resto de las disciplinas artísticas), las contingencias por falta de recursos tecnológicos suelen redundar en la capacidad inventiva y gravitar a veces favorablemente sobre la singularidad de las resoluciones estéticas y dramáticas, está claro que todo eso no alcanzaría para justificar lo que aquí se plantea como una suerte de inequidad en cuanto al uso y alcances entre los diferentes medios.

En otras palabras, puede que desde cierto nivel de producción escénica, acotada por la disponibilidad de recursos económicos, no se tenga acceso al encargo de una *música original* o a convocar a un diseñador sonoro, o que si es factible autogestionar tales músicas, diseños y manipuladores técnicos, no se cuente luego con el dispositivo mínimo para su materialización. Por ejemplo, una adecuada reproducción conforme a determinado estudio acerca de los planos sonoros en función de la mimesis o de algún aspecto inherente a la acción. O aun disponiendo de todo eso, luego el circuito de circulación de las obras esté circunscrito a salas con escasas condiciones escenotécnicas de modo tal que impidan o recorten (en definitiva, transformen) el enunciado escénico.

Pero también puede que, cualquiera sea el nivel de producción del caso, la ideología de gestión sólo contemple en su plan de investigación y experimentación los aportes ligados a la enunciación actoral, lingüística o escenoplástica, quedando aplazada aquella problemática inherente al diseño del *espacio sonoro*, relegando de esta manera a un plano secundario la idea de su eventual estudio y proyectación, como si se tratara de un artificio innecesario o hasta sofisticado, en vez de ser considerado un factor de real gravitación en los planos dramático y performativo.

O sea que, independientemente que la posibilidad de construcción del *espacio sonoro*, como parte integrante de la puesta en escena, esté más o menos ligada al acceso a cierta tecnología, lo cierto es que los medios técnicos mínimos necesarios para sonorización con que cuentan los ámbitos escénicos, así como el uso que se hace de ellos, pueden reflejar las concepciones que del fenómeno teatral se sustenta desde un sistema de producción determinado, condicionando a dicha



ideología las posibilidades creativas de quienes deben usufructuar los espacios y dispositivos técnicos para construir la mimesis.

En cuanto a las maneras con que se hace referencia al *espacio sonoro* o a la *música original* como competencias escénicas, es común observar el uso de terminologías poco precisas toda vez que son mencionadas en el discurso técnico y desde diferentes instancias de gestión, capacitación y difusión, como por ejemplo: los datos técnicos en programas de mano u otros soportes que documentan la competencia de lo sonoro/musical (y de su responsable) dentro del hecho teatral; las denominaciones para encasillar la actividad músico-escénica en ficheros de bases de concursos o de derechos de autor; o los nombres de asignaturas, cursos o menciones académicas que deberían identificar esta especificidad y perfilar sus contenidos conceptuales conforme a una teoría y práctica del uso de lo *sonoro/musical* en un entorno escénico. En tales instancias, se suele hablar de *sonido*, en vez de *música* o de *música* en lugar de *música original* o presuponer que el musicalizador es necesariamente el autor de la música o el responsable del diseño o de la confección de la *banda sonora* o del *espacio sonoro*, en donde finalmente la disparidad de criterios y alcances terminológicos involucran y confunden competencias técnicas, artísticas, compositivas y performativas.

En los casos hasta aquí descritos, los vacíos e imprecisiones suelen generar malentendidos respecto de las incumbencias o de las responsabilidades creativas en relación con un objeto de estudio y del quehacer escénico no siempre correctamente identificado o técnicamente presupuestado.

En resumen, la insuficiente validación de este campo de conocimientos podría tener causas compartidas en donde la teoría, la crítica, la formación académica y la práctica teatral misma estén de alguna manera involucrados, pero cuya problemática también atañe al propio investigador teatral y musical, puesto que este espacio tampoco es frecuentado por los estudios musicológicos, ni siquiera desde una zona de intersección con la teatrología.



2) El universo acústico espectacular

¿De qué hablamos cuando decimos "*mundo sonoro del teatro*"?

Ya nos referimos anteriormente a la idea de *espacio sonoro* teatral desde dos acepciones: una, si se quiere, como metáfora topológica del lugar de sus estudios dentro de un campo más general, es decir, en relación con su alcance epistemológico y, otra, como instancia de ideación y concretización de las apariencias acústicas en el contexto de enunciación espectacular. Esta última acepción remite al trabajo de la puesta en escena como instancia de materialización del entorno de enunciación, conforme a la información que en el orden sonoro subyace en la *diégesis* de un texto dramático, cualquiera sea su origen o modalidad de existencia, es decir, incluyendo las prácticas teatrales que no se originan necesariamente en un texto del repertorio de la literatura dramática, pero que igualmente conforman una textualidad dentro de un mapa de acciones con necesidades puntuales en un orden didascálico. Dichas necesidades, tarde o temprano y mediante el resultado de una operación poética, harán posible la aparición de un universo que conjugue en el plano sonoro y eventualmente musical la triangulación entre la ideación de sonoridades sugeridas desde la matriz dramatúrgica (como realidad acústica imaginada), la remisión a un referente (como realidad acústica extra-teatral) y la concretización del *mundo sonoro* representado (como realidad acústica escénica o espectacular).

Referirse a la matriz dramatúrgica y a la concretización del *mundo sonoro* representado en tales términos implica hablar de dos posibles maneras de existencia respecto de lo *sonoro/musical*, que tienen lugar en las etapas que acotan la génesis del trabajo de la puesta en escena: el momento de ideación-proyección y el de actualización-fruición. En el primer caso, se referirá a las apariencias acústicas imaginadas en la lectura del propio texto dramático. En el segundo, a las surgidas de la percepción auditiva que se tiene durante su puesta a prueba en ensayos o durante la ejecución pública de la correspondiente pieza teatral.

Respecto del referente, el concepto *mundo sonoro* del teatro, además de referir a los espacios del habitar reales o imaginarios, también puede aludir a una



instancia singular de la realidad acústica extra-escénica e incluso extra-teatral, aquella que cuya cercanía fenoménica hace posible una integración o recuperación espectacular de esa realidad acústica. Basta pensar sólo en el término *teatro* al que remite este *mundo sonoro*. Según se refiera al ámbito teatral en tanto que edificio o lugar cualquiera para una representación, se podría hablar del *mundo sonoro* como recorte de una realidad acústica cotidiana, producto de la contingencia sonora que caracteriza a tal o cual locación pública destinada a la escena. Se trata de los eventos sonoros que habitan la arquitectura de los teatros y circulan en forma aleatoria por sus recintos, llenando los recovecos de sus espacios interiores y exteriores, públicos y técnicos, producto de actividades no únicamente escénicas sino también administrativas, de limpieza, o de trabajo en diferentes dependencias y talleres. Dichos eventos sonoros en conjunto pueden conformar una imagen acústica que, al igual que los olores, identifica a una sala teatral más allá de su apariencia arquitectónica. Tal es así que para cualquiera que se predisponga a realizar esta escucha, la resultante sería cada vez una cierta representación sonora del edificio y su uso, según los momentos del día y los lugares de escucha, conforme a sus características físico-acústicas y a las del entorno de emplazamiento. Queda claro que, en el caso del teatro callejero, las contingencias sonoras son práctica y hasta metodológicamente una materia prima obligada.

En la instancia escénica o espectacular propiamente dicha, la idea de *mundo sonoro* se va a focalizar principalmente en la articulación de los materiales sonoros específicos que conforman (o derivan de) el enunciado escénico (o texto espectacular), esto es, la acción, sus parlamentos, efectos sonoros y eventuales músicas. Pero también puede incluir posibles intervenciones sonoras que emanan de la contingencia misma de los espacios de la espectación, o que se filtran a través de distintos tipos de paredes, separadores y telones, es decir, los hechos acústicos que se originan en el contexto espectadorial (detallados en la acepción anterior), los que, por su contigüidad espaciotemporal, podrían eventualmente ser articulados con el juego escénico.



El objeto de análisis en el *mundo sonoro* del teatro

¿Cuál es entonces el objeto de análisis cuando hablamos acerca del *mundo sonoro* del teatro en el contexto espectacular? Éste podría definirse como *la producción de los hechos sonoros y musicales que configuran la mimesis en la performance escénica*; o de manera más sencilla, como *lo sonoro/musical escénico*. Tales definiciones, en primera instancia, hacen referencia tanto al enunciado *sonoro/musical* como a los dispositivos físico-acústicos para su puesta en espacio y su puesta en acto; pero también refieren a la situación de comunicación y significación en la que dicho enunciado queda inserto al entrar en relación con la representación. Esto quiere decir que, a diferencia del análisis musical propiamente dicho -que históricamente ha privilegiado el nivel de la inmanencia, o sea, el análisis de las estructuras sonoras, desligadas de supuestas intenciones compositivas y del probable impacto de la recepción-, aquí lo *sonoro/musical* es un presupuesto escénico más en tanto que significante y, por consiguiente, un material deliberadamente funcional, aún cuando se tratare del uso de una obra musical preexistente, es decir, con vida externa autónoma.

Desde el punto de vista físico-acústico, este objeto no reviste una sustancia uniforme, sino que casi siempre consiste en una sumatoria de sustancias combinadas, según se trate de la interacción entre parlamentos, cantos, músicas y otros hechos sonoros que, además, pueden diferir según la modalidad de sus emisiones (presenciales o pregrabadas), pero también sufrir modificaciones según las condiciones de mantenimiento de instrumentos o trastos escenográficos, variaciones por cambio de actores, cantantes e instrumentistas, o debido a las características físico-acústicas de diferentes salas cuando un espectáculo se traslada, o conforme a la eventual re-ubicación de las fuentes sonoras en dichos ámbitos escénicos, todo lo cual puede ocasionar una cierta mutación de las sonoridades a través de la serie de actualizaciones.

Si bien en algunas teatralidades se tiende a la mayor semejanza entre las sucesivas representaciones -la comedia musical sería el ejemplo más acabado-, lo cierto es que en este proceso, lo *sonoro/musical*, al igual que otros aspectos de la puesta en escena, está sujeto a las variaciones propias del hecho performativo, ya



se trate de las transformaciones generadas por sus emisores (en este caso, variantes en la ejecución o manipulación) o por la coyuntura dentro del contexto escenográfico y de la mecánica escénica. Todas estas variantes hacen a la identificación de este objeto de análisis dentro del objeto-macro de estudio que es la representación teatral, lo cual implica que el primero está signado y definido por la esencia precisamente presencial de esta disciplina artística.

La instancia del análisis del *mundo sonoro* del teatro

¿En qué instancia corresponde desarrollar el análisis: a) desde una perspectiva proyectual, pre-escénica; b) durante la ejecución de la obra; c) desde un soporte audiovisual según el registro de una de sus ejecuciones?

Independientemente de que los hechos *sonoros/musicales* que ocurren durante una obra sean emitidos *en vivo* o por *banda sonora*, ambos casos deberían evaluarse en la instancia performativa, es decir, en el contexto espectacular, situación que, como se sabe, es efímera a la vez que irreplicable. Por este motivo, tanto la composición y descomposición del objeto, así como la comprobación de eficacia de su funcionamiento, deberían ser posibles sólo mediante una puesta en acto presencial y sus sucesivas actualizaciones. Pero la imposibilidad de la repetición, no sólo en cuanto a la no identidad entre las distintas representaciones, sino en función de una difícil discriminación en tiempo real de la capa de los materiales sonoros que se presentan en simultaneidad, plantea al analista la necesidad de contar tanto con los registros sonoros (y sus diseños o partituras, si las hubiere), cuanto los documentos audiovisuales de la obra, a fin de poder fijar en cierta manera y aunque parcialmente, el objeto de análisis para su reconocimiento y comprensión.

Pero en ese cambio de medio y de sustancias que implica, primeramente, descontextualizar la obra del ritual presencial, y luego, desencajar las partes del sustrato sonoro para actualizarlas en forma independiente en la *asepsia acústica* de un laboratorio de análisis, se impone una serie de variaciones que deben ser tenidas en cuenta en el momento de la práctica analítica. En primer lugar, en esta especie de disección ocurre un desmantelamiento funcional que cancela posibles



situaciones de significación a causa de la desvinculación de los materiales sonoros que accionaban desde ese particular espacio de enunciación y que evolucionaban con los demás componentes escénicos. También es inevitable una transformación de las apariencias, es decir, una alteración respecto de la manera de percepción en el receptor-analista, que tiene que ver con la anulación de la sensación de espacialidad que las dimensiones locacionales del espacio escénico promueven *in situ*. Esta diferenciación es de gran importancia dado que, si bien no es común que así se lo considere, la percepción del *espacio sonoro* puede ser una variable fundamental para completar la información del texto espectacular.

Inversamente, la posibilidad de acceder a documentos tales como la *banda sonora* o las eventuales partituras musicales facilitan un tipo de análisis más cercano al orden de la inmanencia del discurso sonoro. En el caso concreto de la música, en tanto que autonomía artística, no está demás recordar acerca de la práctica del análisis musical propiamente dicho. Esto quiere decir que, si en el contexto del estudio de una producción teatral fuera necesario realizar un análisis musical, se tratará de una operación a partir de herramientas inherentes a la teoría musical exclusivamente. De ser necesario, los datos de dicho análisis luego podrían articularse con los demás aspectos que conforman el *mundo sonoro* de la obra (parlamentos, efectos sonoros) y el resto de las cuestiones escénicas, aunque esta modalidad es más pertinente cuando la performance escénica está basada en una sincronización rítmico-métrica con las estructuras musicales (como en el ya citado caso de la comedia musical) o cuando se trata de *teatro musical* (o *teatro instrumental*, a la manera de Mauricio Kagel).

El *mundo sonoro* como habilitador de espacios

Normalmente se analiza la recepción del espacio teatral limitando la perspectiva a la descripción visual, donde la acción dramática se encarga de poner en juego y a su servicio todos los elementos escenoplásticos que definen el concepto físico y simbólico de lo visible en la puesta en escena. Sin embargo, no es común que se implique en dicho análisis al *mundo sonoro* que habita, pero también habilita y transforma los espacios del teatro.



El *mundo sonoro* de un espectáculo es parte de los elementos que coadyuvan a fabricar el espacio de enunciación escénico, tanto desde el punto de vista físico como simbólico, por cuanto sería menester pensar también en un análisis en el orden escenoacústico que se ocupara de la lógica de circulación de los flujos sonoros en la puesta en escena. Teniendo en cuenta que al universo sonoro escénico no lo determina única ni necesariamente la música, cualquier abordaje debería primeramente extender el concepto de lo *musical* al de lo *sonoro/musical*. Esto es, considerar dentro del ámbito escénico a todo hecho acústico (musical o no) en tanto que significativo, pero sin perder de vista que dicho significativo será justamente de índole escénico, ya se tratare de un parlamento, una música, o cualquier evento sonoro.

En el teatro, las intervenciones sonoras incidentales se emplean mayormente con el fin de reforzar o condicionar la lógica narrativa desde un punto de vista referencial, aunque pueden reconocerse otras funciones significantes que tienen que ver con la temporalidad o la texturación sonora del entorno escénico. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con la descripción visual, no es tan común que la información didascálica haga referencia tan puntual o directamente respecto del *mundo sonoro* o que los presupuestos de éste puedan ser recuperados a partir de los parlamentos. En ese sentido, sea por indicaciones del texto dramático o de la dirección de puesta en escena, los artificios sonoros, incluida la apelación a lo musical, no sólo pueden remitir a un concepto en el orden simbólico, sino también emular objetos y acciones con mayor o menor grado de iconicidad. En tal sentido, la proyección del *mundo sonoro* tiene como objeto contribuir a la construcción de determinado concepto de mimesis.

Es en este orden en el cual se plantea la posibilidad de describir acústicamente los espacios físicos (visibles o no visibles, objetivos o imaginarios, reales o virtuales) inferidos desde la fábula -incluso, desde los eventuales vacíos didascálicos-, esto es, crear una cierta sensación de espacialidad a partir de determinadas cualidades en las imágenes acústicas emitidas, por ejemplo, desde una *banda sonora*, tal que guarden un correlato referencial respecto del mismo comportamiento sonoro en la vida cotidiana. En este caso, la representación sonora de objetos y acciones podría servir como factor indicial respecto de las



características del espacio físico donde se supone que éstos evolucionan, ya se tratare de una habitación, un exterior, o cualquier idea de espacialidad definida en el trabajo de la puesta en escena y representada a través de la configuración sonora.

Hablamos entonces de una producción significativa tal que permita, por un lado, presentar o re-presentar mediante lo *sonoro/musical* a personajes, objetos y acciones en tanto que sujetos de la enunciación, incluso dando cuenta de lo que el receptor no puede visualizar, pero que escucha provenir desde una extra-escena (real o simulada); y, al mismo tiempo, describir el universo acústico como parte del contexto de enunciación, emulando a través de los hechos sonoros las condiciones físicas (verdaderas o imaginarias) de los espacios del habitar, en función de la narración y de la síncretis espectacular.

3) Del cine al teatro: el nacimiento del entorno sonoro.

Entre la linterna mágica y las modalidades multimedia.

Evidentemente la invención del cine contribuyó a la modificación de los paradigmas estéticos escénicos, no sólo por la entronización de una materia prima inédita en el campo del arte y la estampida tecnológica que acontecería a causa de ella, sino por las consecuencias perceptivas y discursivas que el correspondiente aprendizaje audiovisual promovió directa o indirectamente en las modalidades de presencialidad.

Las primigenias sesiones de cine *mudo* -que, en definitiva, nunca fue *mudo* para el público o el espectador común- se sonorizaban en tiempo real, con distintos grados de complejidad según la jerarquía de las salas de exhibición. De hecho, en las salas de primera línea, algunas películas se estrenaban con música original, efectos sonoros y parlamentos sincronizados con la imagen a cargo de actores o relatores detrás de la pantalla, es decir, una performance de sonorización *en vivo*. Esta suerte de *instalación multimedial*, una versión sofisticada y amplificadora de la antigua linterna mágica, estaba pensada no sólo para solucionar problemas técnicos y discursivos tales como la dependencia con la palabra escrita y la consiguiente



interferencia de las obligadas pizarras con textos incrustadas en el devenir cinético, sino también para completar en forma instantánea y vivencial la información espacio-temporal de la narración que emanaba de la silenciosa imagen en movimiento.

De manera que, examinado los orígenes del cine, se puede concluir que la solución técnica que demandaba la puesta en acto de un discurso sonoro capaz de lograr tal completud, también posibilitó un espacio de experimentación, justo en un momento de no menos experimentación en el campo teatral. Basta recordar la temprana incorporación de la imagen fílmica en las puestas de Meyerhold, en las primeras décadas del siglo XX. La fragmentación del espacio escenográfico por la yuxtaposición de paneles para la proyección de imágenes fijas o en movimiento en algunas puestas del teatro político de Meyerhold, podría ser considerada como un antecedente de las actuales producciones multimedia.

Reflexionando acerca de aquellas manifestaciones, se advierte una incipiente indagación, tanto en el teatro como en el cine, respecto de las convenciones que hasta ese momento habilitaban la mimesis en el plano acústico, como consecuencia de la incorporación de un poderoso artificio capaz de disparar una variedad de imágenes, a la vez que sintetizar una serie de tareas de reproducción e, incluso, en el caso puntual del teatro, otorgar la opción de suspender la obligatoriedad presencial del performer emisor en tiempo real.

En ese contexto histórico, la experimentación gozó de un privilegiado momento heurístico, abonando un campo fértil para perfilar las primeras líneas de investigación acerca de problemáticas ligadas a las transformaciones discursivas ocasionadas por la emisión artificial de músicas y parlamentos. Por cierto, la adquisición de dicho artificio, brindaba ricas posibilidades de intervención sobre los ejes sintagmático y paradigmático del enunciado escénico gracias a las operaciones de segmentación y superposición de la información acústica.

Es así como entre teatro y cine se iniciaría un largo y productivo (aunque aún poco reconocido) intercambio de medios expresivos y tecnológicos, prolongado en cierto modo hasta la actualidad, si se tiene en cuenta sus alcances por medio de la introducción al espacio escénico de la imagen virtual y el sonido tratados desde

ordenadores y editados en tiempo real, incluida la técnica de la telepresencia como intervención dramatúrgica.

Más aún, aquella primitiva sonorización *en vivo* de la imagen cinética, en tanto que hecho performativo de evidente implicancia sinestésica y considerando la mixtura entre virtualidad y presencialidad, guarda un cierto correlato con algunas prácticas escénicas que ocurren desde fines del siglo XX y su preocupación por la voluntad de ostensión u ocultamiento de los aparatos emisores, sus operaciones y operadores en la escena misma, o bien, con la problemática de la migración e intercambio de materiales y códigos entre disciplinas o modalidades escénicas.

Los aportes del aprendizaje audiovisual

Si hay alguna asignatura pendiente en el marco del estudio de la recepción teatral, ésta puede ser en gran medida la que refiere a la gravitación del aprendizaje audiovisual, especialmente respecto del uso de los recursos sonoros en el teatro. Quizás esta problemática pasó y pasa desapercibida porque, en lo que concierne al campo sonoro, el aporte material y técnico importado desde los medios masivos al espacio escénico teatral fue paulatinamente asimilado, tal como pudo haber sido el ingreso a la escena de los diferentes modos de generación de la luz. Lo cierto es que, en el teatro, la reproducción de imágenes acústicas desde un artefacto tecnológico, fue incrementando las posibilidades en el tratamiento de la mimesis, no sólo por una cuestión de perfeccionamiento y refinamiento en cuanto capacidad de emulación de lo real, sino también porque la propia representación escénica fue legitimando como imagen de lo real a los hechos sonoros y musicales que tales artefactos emitían en la vida cotidiana, incorporándolos en tanto que referentes de esa cotidianeidad.

Las profundas transformaciones ocurridas en el siglo XX en los distintos aspectos de producción y recepción de los hechos sonoros y musicales, incluidas las conquistas provenientes de la radiofonía, el cine y los medios audiovisuales en general, no sólo permitieron soluciones técnicas en relación con la invención de soportes, sino también sumaron al discurso social los códigos de un lenguaje de



síntesis entre imagen y sonido que se incorporarían rápidamente al aprendizaje perceptivo cotidiano.

El inusitado desarrollo ocurrido por entonces en los procesos de transmisión, grabación y reproducción sonora, también contribuyó indirectamente a abrir un campo de experimentación tanto para la creación musical, cuanto para toda representación sonora en función de mimesis.

Sin duda, un factor que contribuyó cabalmente a la exploración del campo sonoro fue el cine, medio técnico y artístico que rápidamente se hizo masivo. La necesidad de acompañar con sonidos a la imagen fotográfica en movimiento se había manifestado tempranamente en los albores de este arte y perseguía la idea de cierta completud perceptiva en donde a la forma visual le correspondiera una forma sonora. Pero el cine, además de contribuir con la experimentación sonora, también tuvo una consecuencia más importante: promover en forma masiva el desarrollo y adquisición del lenguaje audiovisual.

Podrían establecerse entonces dos instancias en cuanto al aporte del cine en el campo del lenguaje sonoro escénico. Por un lado, el más antiguo, cual es el traslado de los códigos de la música cinematográfica que, paradójicamente, tuvo su origen en la práctica presencial de acompañamiento en la etapa muda del cine, en base a un repertorio concertístico que marcaría a fuego sus tempranas convenciones musicoescénicas. Y por otro, la posibilidad de simulación sonora y concreta de los paisajes del habitar como objeto de representación, lo cual derivaría, conforme al avance tecnológico, en la capacidad de construcción de una imagen virtual de la espacialidad misma, a través de la emulación de sus dimensiones acústicas por medio del efecto estereofónico.

Sin entrar en detalles respecto de la abundante documentación basada en la música cinematográfica, sí es oportuno indicar la similitud con que tanto cineastas y teatristas ponen de manifiesto sus necesidades musicoescénicas ante el compositor o el encargado de llevar a cabo la musicalización y la configuración del *mundo sonoro* de sus obras. Conceptos tales como *música de ambiente*, o *clima sonoro*, se incorporan a un discurso técnico que no pertenece al vocabulario de la música académica o de la teoría y crítica musicales, pero son términos habituales en la jerga del cine y del teatro. Efectivamente, tanto en la construcción del enunciado



fílmico como en el trabajo de puesta en escena teatral se suele apelar a los poderes representativos, narrativos y emotivos del lenguaje musical para fabricar aquellos *ambientes* y *climas* que con frecuencia enmarcan el decurso de la acción, desde dentro o fuera de la ficción. Por otro lado, las *funciones músico-escénicas* que en ocasiones se han propuesto con el objeto de un análisis de la recepción teatral, no difieren mayormente de las que plantea la teoría del cine.

Respecto de la capacidad de representación de la espacialidad en el entorno escénico, el centro de atención de la recepción sonora se traslada del discurso musical propiamente dicho, al de su imagen acústica con el objetivo de construir una apariencia tridimensional cuyas características puedan dar cuenta del tamaño y densidad de los posibles espacios representados, o de la movilidad virtual de objetos sonoros¹. Por ejemplo, si se va a escuchar a un personaje interpretando una pieza en el piano desde una extra-escena, el efecto acusmático² debería poner en igualdad de importancia tanto al significante sonoro *pieza-musical*, como al significante sonoro *contexto de enunciación*. O sea que, no es lo mismo tener que dar cuenta que el personaje de Treplev -en *La Gaviota* de Chejov- ejecuta al piano su vals desde el interior de una habitación contigua de la casa, a que lo haga desde el tablado del jardín, pues la resultante del efecto acústico representado depende de su capacidad imitativa respecto del mismo efecto en la realidad cotidiana, conforme a la lógica del aprendizaje perceptivo.

Quiere decir que hoy, una puesta naturalista, puede darse el lujo de remitir más completa y eficazmente a determinado referente sonoro como posibilidad de mimesis. Y, por las mismas razones, la transgresión de dicha lógica en cuanto las apariencias y direccionalidad de los flujos sonoros, puede contribuir a su deconstrucción, o sea, lograr un efecto distanciador. El aprendizaje audiovisual

¹ Para evitar malentendidos, se debe partir siempre de considerar al concepto "objeto sonoro" -categoría acuñada por Pierre Schaeffer- como el hecho acústico propiamente dicho (en este caso, cualquier sonido percibido durante la representación). Es decir, no se refiere a la fuente (como puede ser un instrumento musical, una voz humana, o cualquier ente natural o artificial capaz de una emisión sonora). Percibir y reconocer un objeto sonoro se limitaría sólo a la percepción y reconocimiento de su imagen acústica en tanto forma sonora. Consultar en Pierre Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, París, Editions du Seuil, 1966, Ed. Cast.: *Tratado de los objetos musicales*, Trad. Araceli Cabezón de Diego, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

² Un sonido acusmático es aquél del cual no podemos ver su origen, es decir cuando sus emisores están ocultos, o las señales de sus emisiones están fijadas en un soporte.



permite hacer esa diferenciación y, en este caso, evaluar la operación poética de la puesta en escena.

La construcción del entorno sonoro

La idea de *entorno sonoro* como factor de mimesis puede rastrearse en la propia historia del cine y del lenguaje radiofónico. La necesidad de construcción de una realidad acústica virtual y verosímil tuvo que atravesar las etapas que la tecnología le fue habilitando. De allí que el concepto se fue forjando y adecuando sus presupuestos conforme al grado de verosimilitud que la escucha iba legitimando según las posibilidades que ofrecían los medios de producción en las sucesivas épocas.

Pero la escucha no se plantea en una bidimensión, puesto que los sonidos dan cuenta de su propio comportamiento en el espacio tridimensional en que son emitidos y percibidos, delatando las características de ese determinado contexto espacio-temporal. De manera que, una vez más, la técnica en función del tratamiento sonoro se puso a las órdenes de la calidad representativa, en función de emulación de la realidad. La imagen acústica que deviene de dicha representación es precisamente el *entorno sonoro*.

La estereofonía como artificio escénico

La espacialización que la fotografía permitía registrar en tanto que artificio tecnológico, también fue conquistada en el plano sonoro, investigación que estuvo a cargo primeramente del cine. Y a pesar de que el arte musical siempre se permitió especular espacialmente con las formas sonoras³, lo que el film *parlante* vino a plantear remitía al problema de la ubicación virtual de los objetos sonoros y

³ Las relaciones espaciales musicales mayormente refieren a sus distancias entre frecuencias más agudas o más graves, pero también hay que tener en cuenta antiguos antecedentes en la música occidental, donde la notación musical era objeto de especulación gráfica, según ciertos diseños en función de la direccionalidad de su lectura. También, en el período barroco se experimentó con la espacialidad a partir del tratamiento de grupos corales e instrumentales, no sólo generando sensación de relieve entre las intervenciones de tutti y soli, sino, en especial, cuando se los distribuía enfrentados desde las naves laterales de las iglesias para reforzar el efecto concertante de manera (hoy diríamos) estereofónica.



de sus fuentes emisoras (musicales o no) en un espacio igualmente virtual y cuyo objetivo era lograr que las emisiones sonoras provenientes de la pantalla tuviesen un correlato icónico verosímil con los eventos de la acción dramática.

Se trataba del arribo del concepto *estereofonía*, experimentado apenas unos diez o quince años luego de la aparición del cine sonoro, que introducía la dimensión fundamentalmente volumétrica en la sensación auditiva. Este proceso implicó una necesidad ya no de reproducir o de simular los hechos sonoros en sí mismos, sino de dar cuenta a través de ellos, de la sensación tridimensional según la ubicación en el espacio representado de los objetos y sujetos emisores.

Éste fue el puntapié inicial para lograr una construcción más realista de cualquier situación sonora virtual en el lenguaje cinematográfico. Afín con el concepto de profundidad de campo utilizado por la fotografía en el cine, la ubicación en el espacio virtual de los hechos sonoros sirvió no sólo para emular con mayor precisión las características acústicas de las locaciones presentadas en el relato y subrayar la situación espacial de personajes y trastos involucrados en la acción, sino sobre todo para habilitar los espacios del *fuera campo*, es decir, aquellos que surgen a partir de los datos de la realidad representada y que el espectador infiere por la información de la acción, pero que la audición permite completar en forma más exhaustiva.

Posteriormente, la distribución de numerosos altoparlantes en forma semi-circular horizontal detrás de la pantalla, a veces continuando la hilera hacia los costados del espectador, permitió jerarquizar la movilidad de los objetos sonoros, resaltando su desplazamiento virtual en el mismo espacio de plateas.

El aprendizaje de los códigos audiovisuales que impuso el arte cinematográfico desembocó en la aprehensión de una nueva mimesis, una mimesis materializada en la imagen virtual. La evolución lingüística y tecnológica en el tratamiento del *espacio sonoro* en el cine consiguió un piso que ha sido un modelo para el tratamiento de las imágenes multimedia en la era de las computadoras.



La influencia del cine en las prácticas teatrales

Las artes audiovisuales son quienes han profundizado y difundido más tempranamente los estudios en lo que respecta a la gravitación de lo sonoro y lo musical en función narrativa, con lo cual resulta inevitable tener en cuenta los escritos teóricos del cine al respecto, no sólo como principal antecedente, sino por considerarlos necesarios a la hora de encarar un estudio interdisciplinario que arroje luz sobre el intercambio discursivo, semiótico y tecnológico producido durante el siglo XX entre medios audiovisuales y artes de presencialidad y, especialmente, sobre la influencia del cine en las prácticas teatrales.

En los espectáculos presenciales, principalmente en el teatro, esta influencia tiene como uno de sus principales factores al uso de lo *sonoro/musical* tanto desde el punto de vista discursivo como tecnológico. Si bien no es el objetivo analizar aquí el origen y momento preciso de este intercambio, se podría afirmar que todo espectáculo teatral incorpora, voluntariamente o no, parte de las convenciones que el aprendizaje audiovisual actualiza a través de los medios masivos. Efectivamente, dichas convenciones, como herramienta narrativa, trascendieron al hecho cinematográfico y a sus distintos formatos deudores y, a través de la insistencia de dichos medios, se incorporaron directamente a la vida cotidiana, e indirectamente a las artes escénicas de presencialidad.

El alto grado de convencionalización de la música cinematográfica, que comenzó a establecerse desde su misma prehistoria, es decir, antes del cine *parlante*, ejerció una poderosa y duradera influencia en los formatos audiovisuales posteriores. Inversamente, podrían puntualizarse varios elementos de la práctica teatral con los cuales el cine debió confrontarse a la hora de perfilar su singularidad artística, entre los cuales el más importante es quizás la música incidental, concepto directamente heredado del teatro y, en especial, del teatro musical como género. En los primeros films musicales, el punto de cámara solía situarse a la altura del foso de la orquesta. La necesidad de otorgar este lugar a la cámara encerraba una metáfora: la de la mirada espectral. Más adelante, el uso de la música como acompañamiento desde fuera de ficción dará lugar al concepto del



comentario metaficcional o *extra-diegético*. Ambos conceptos ponen en evidencia los vestigios de la matriz teatral.

También podría mencionarse la influencia del repertorio sinfónico y de la ópera en la música para cine, en especial a partir del tratamiento leitmotívico. Pero las convenciones músico-escénicas heredadas del teatro musical, una vez incorporadas al lenguaje cinematográfico, no se limitaron a lo estrictamente musical, sino a la totalidad del tratamiento sonoro, llevando por primera vez a un primer plano la imitación del propio entorno acústico.

Con el advenimiento de la *banda sonora* y en especial a partir del efecto estereofónico se concreta la posibilidad de emulación del espacio tridimensional en el campo sonoro, principio que será aprovechado y desarrollado desde entonces por la técnica de grabación en todas las producciones discográficas y audiovisuales, así como en las emisiones radiofónicas y sonorizaciones de espectáculos presenciales. La sensación del espacio sonoro tridimensional generado por la técnica de grabación o de transmisión también posibilitó que dispositivos tales como los auriculares permitieran experimentar en forma individual situaciones perceptivas de tipo inmersivas absolutamente inéditas ya que independizaron al flujo sonoro de su origen desde una sala de conciertos o desde un dispositivo de reproducción instalado en cualquier ambiente, para librarlo al uso personal y ambulatorio del usuario, haciendo posible su locomoción con el paisaje sonoro *a cuestas*.

La *banda sonora*, como elemento incorporado y legitimado por las prácticas teatrales, brinda una herramienta, en tanto que artificio escénico, capaz de generar dicha sensación de tridimensión y con ello la posibilidad de fabricar espacialidades dentro del entorno escénico, con el objeto de emular, reforzar, transformar o eventualmente fundar el lugar de la enunciación escénica sólo a través de imágenes acústicas.

La representación de diferentes paisajes sonoros cotidianos mediante la *banda sonora* cinematográfica podría considerarse como el punto culminante del trayecto originado en la antigua práctica teatral basada en la producción de efectos sonoros mecánicos y en el acompañamiento instrumental desde el foso. Inversamente, y como indicio de la naturalización de los recursos importados del



lenguaje audiovisual al teatro, el concepto *banda sonora*, ha tenido y conserva una gran aceptación en el lenguaje técnico de la puesta en escena teatral.

El hecho teatral contemporáneo no puede desandar la línea evolutiva que la misma tecnología posibilitó, tal es así que, conforme a las búsquedas poéticas de tal o cual teatralidad, se podría decir que los insumos técnicos básicos para la sonorización de un espectáculo presencial guardan, proporcionalmente, cierta correspondencia con el dispositivo sonoro necesario para la proyección cinematográfica.

4) Iconicidad, indicialidad y simbolismo del mensaje sonoro teatral

En la danza académica o en la ópera, la función de la música es sobre todo estructural, en tanto que soporte sintagmático rítmico-melódico-armónico, por cuanto su trama significativa tiene un rol destacado tal que otorga cohesión formal y continuidad discursiva a la totalidad del enunciado escénico.

En el caso de la danza académica, el *mundo sonoro* está casi exclusivamente construido por el lenguaje musical. Sus únicos emisores, semiocultos desde el foso, no cumplen rol dramático alguno y, salvo excepciones, la música no tiene un referente focalizado en el objeto o la acción de la orquesta tocando, sino en el enunciado musical mismo, con lo cual queda clara la capacidad preferentemente simbólica de su referencialidad, respecto de eventuales objetivos de índole icónico o indicial extra-escénicos. En tal sentido, además de funcionar como un andamiaje formal, la música también proyecta sus convenciones de carácter, pudiendo condicionar la acción dramática desde el punto de vista emotivo al simbolizar tal o cual afecto. Esta imbricación con el discurso del movimiento, en tanto que amalgama significativa, permitiría que la danza moderna y posmoderna explorara otras relaciones entre corporalidad y tempo musical, o bien planteara una autonomía entre su devenir y el de la textura musical.

En el caso de la ópera, donde están aún vigentes muchos de sus primigenios elementos configuradores (parlamentos, arias, coros, coreografías y partes sólo instrumentales), el *mundo sonoro* es más complejo y los emisores dentro del espacio escénico cumplen justamente sus roles ficcionales en forma visible,



engarzando sus enunciados (lingüísticos y/o musicales) a la textura general de la música que emerge desde el foso. Pero el canto no implica aquí un recurso mimético (salvo que en la fábula existan personajes músicos), sino una convención del propio género, lo cual da pie para jugar con la identidad del performer en tanto que actor y músico, teniendo en cuenta la parte *no fingida*⁴ de su performance, es decir, su técnica musical. El aspecto simbólico del lenguaje musical está puesto evidencia especialmente en el tratamiento leitmotívico, aunque la intervención de parlamentos o de eventuales alusiones a la acción de tocar o de cantar en espacios no visibles, pero sugeridos y habilitados por lo sonoro/musical, implican una frecuente apelación a su uso icónico e indicial.

En el teatro *no* musical, la música puede estar ausente, pero en el caso de estar convocada, puede suponer sólo una parte del tratamiento del *mundo sonoro* de la obra, pues debe articularse con el resto de los hechos sonoros. En cualquier caso, la música, además de ser inevitablemente ella misma, es también un referente, pudiendo officiar de índice, ícono y símbolo dentro del discurso escénico, o bien de comentario desde fuera de la ficción. La tendencia del teatro contemporáneo a alejarse de las convenciones y en lo posible, a transgredirlas, tiene por objeto cancelar o resignificar el funcionamiento de sus medios significantes. Presentar o re-presentar, así como poner en evidencia el mecanismo teatral, es parte de la operación poética. En ese sentido, el lugar de lo *sonoro/musical* responde a una poética del espacio sonoro. Quiere decir que no sólo importa lo que el enunciado *sonoro/musical* significa, sino por qué está allí, quién es el emisor, cuál es su contexto de enunciación, incluso si pertenece o no al universo ficcional.

Las zonas lindantes al espacio de veda, no plenamente visibles al espectador y que la convención teatral occidental oculta en mayor o menor grado según que los estilos sean más o menos naturalistas, como el antiguo foso de la orquesta, o los lugares entre *patas*, o tras los telones de fondo, han sido (y son) los espacios técnicos donde tradicionalmente se instalan las fuentes emisoras para producir

⁴ Aludimos a la conocida frase de Umberto Eco "el signo teatral es ficticio (...) porque finge no ser un signo". (Umberto Eco, "Parámetros de la semiología teatral", Mesa Redonda en el XXI Festival Internazionale di Prosa, Venecia, 1972, en *Semiología de la representación teatral. Teatro, televisión, comic*, Colección Comunicación Visual, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, p.47)



aquellos eventos sonoros que el texto dramático considera necesarios en el momento de la transposición escénica.

Por ejemplo, los parlamentos que se escuchan desde una extra-escena, en una situación de diálogo con los personajes que evolucionan dentro del espacio escénico; o sus acciones, que sólo se vuelven manifiestas por los sonidos de objetos que se supone manipulan, o los de sus desplazamientos; o los indicios sonoros de un lugar contiguo, desde donde se oye cantar, danzar, tocar o escuchar música; o imágenes sonoras que, por convención, se entiende emanan de la propia escena cuando ésta quiere representar el campo, la playa, las calles de una ciudad, aunque no se vean sus fuentes emisoras. Son todas éstas situaciones sonoras que cumplen un tipo de función significativa, cual es generar una imagen acústica que represente en forma icónica a sus emisores, es decir, a los personajes, objetos o situaciones no visibles, pero a los que apela la puesta en escena mediante la mímesis sonora para narrar y configurar parte del universo *diegético*.

Los llamados efectos sonoros, antiguamente producidos sólo *en vivo* mediante artefactos o voces humanas, incluían todo tipo de imágenes acústicas de la naturaleza y paisajes urbanos como verdaderos íconos que, a su vez, oficiaban de indicios espaciotemporales en tanto que extensión de los espacios figurados del habitar y conforme a sus nexos narrativos con la acción. En estos casos, la carga de indicialidad de lo que no se ve, depende del grado de iconicidad de la imagen acústica, en función del reconocimiento de que es tal o cual personaje, animal u objeto el que se entiende la produce, pero también depende de la información que se articula en la acción. Según las situaciones, también la música puede ser un indicio de tocar o cantar, sobrentendiendo a su vez la supuesta presencia de eventuales personajes instrumentistas y cantantes. Es el caso de los cantos que se escuchan desde la otra orilla del lago en *La Gaviota*.

A diferencia del uso de efectos sonoros emitidos desde la extra-escena, ya sea *en vivo* o pregrabados, incluida la emulación del canto o la ejecución instrumental, en determinadas instancias, la apelación a la música normalmente no tiene como objeto lograr dirigir la atención a la fuente emisora y al contexto locacional de enunciación, sino a su enunciado. En tanto que tal, el discurso musical no remite a la indicialidad de su propia puesta en acto dentro de la ficción, sino a su

contenido, su estilística y posible significación cultural. Es decir, la música remite a sí misma para simbolizar una cosa otra, en tanto que mensaje estético, en este caso, metaficcional.

Se trata aquí de una necesidad expresiva de larga tradición en la puesta en escena. Independientemente del convencionalismo generado por la práctica musical en la danza académica y especialmente en la ópera, lo que interesa destacar es que el grado de desarrollo y sofisticación de este artificio, por ejemplo, el alcanzado en el drama musical wagneriano, no logró cancelar los poderes mágicos atribuidos a la música en las prácticas teatrales primitivas, sino que más bien los potenció a partir de códigos ligados fundamentalmente a la convención romántica de la música como expresión de sentimientos y, ya en el siglo XX, los amplificó literalmente mediante una nueva magia: la de la reproducción acusmática por parlantes, que acentuó más aún la invisibilidad de su materia significativa al liquidar la presencia efectiva de los instrumentistas.

5) Restitución de la presencialidad en la performance músico-escénica

La práctica musical en forma presencial conserva aún hoy la impronta de su origen, es decir, cuando la ostensión de este artificio formaba parte de los códigos generales del hecho teatral. La posibilidad de prescindir de la ejecución musical *en vivo*, logrado por la invención de dispositivos que permitieron su grabación en un soporte y su reproducción mecánica en forma autónoma, precipitaron en gran modo un cambio en las modalidades perceptivas y expresivas, desplazando a los músicos del foso y relegando esta práctica a las convenciones que sobreviven en la tradición operística o en la danza académica occidental, o en modalidades circenses, o de feria, o en espectáculos de impronta básicamente musical. Podría pensarse entonces en un antes y un después de esta transformación en las maneras de emisión y recepción sonora en el campo espectacular y las consecuencias estéticas aparejadas por la suspensión de la presencialidad obligada de instrumentistas, cantantes y relatores.

Es necesario tener presente que la grabación de música y de sonidos en general pudo alcanzar cierto grado de perfección recién en el siglo XX, por cuanto



su uso más o menos efectivo en producciones teatrales es impensable con anterioridad. Hasta entonces, la ejecución musical *en vivo* era una necesidad desde el punto de vista técnico y no una especulación estética. Pero, en un principio, no se trató de la aceptación del nuevo artificio escénico por el sólo hecho de asimilar sus ventajas tecnológicas en el plano físico-acústico pues, de hecho, un registro sonoro de una pieza musical obtenido a principios del siglo XX y reproducido desde una bocina de fonógrafo oculto en la escena, debe haber remitido más al aparato reproductor y a su acción mecánica, que a la música propiamente dicha. En todo caso, esta asimilación se iría dando al compás del perfeccionamiento de los aparatos amplificadores de las salas y del acostumbamiento a los efectos de una nueva realidad sonora a la cual contribuyó decididamente el cine sonoro.

La posibilidad de fijación de la música o del lenguaje hablado en un soporte, promovió el uso de nuevos recursos sonoros en la puesta en escena, cuyas cualidades materiales fueron absorbidas 'naturalmente' por casi todas las modalidades teatrales occidentales. Pero también hay que reconocer que la incorporación de estos cambios en las apariencias escenoacústicas del hecho espectacular no ha dado lugar a una reflexión acerca de los alcances productivos y receptivos operados en ese proceso de asimilación.

Con la incorporación de la reproducción acústica en el teatro, se resolvió el problema de la presencia obligada de músicos. De tal manera y siempre que éstos no tuvieran un rol de personajes, ya no fue imprescindible la interpretación musical desde el lugar escénico, o desde una extra-escena, o desde el foso.

Hacia fines de la década del '20, el cine también dejaba atrás la sonorización *en vivo* en la búsqueda hacia una síntesis expresiva más afín con la tecnología que diera origen a su sustancia significativa. Pero cabría preguntarse si la misma liquidación operada en el teatro ocurrió sólo por una cuestión de practicidad y de economía de insumos humanos, o más bien, si las nuevas estéticas hubieran resistido el peso de la presencialidad de una ejecución musical. La deliberada incorporación en escena de músicos y cantantes en el teatro de Meyerhold o de Brecht, respondía a nuevos códigos expresivos.

A excepción de la ya mencionada práctica operística o de la danza académica, la música *en vivo* en la puesta en escena contemporánea sólo se incorpora por



necesidades estéticas, estilísticas o dramatúrgicas y su ejecución es visible, o semioculta, pero siempre remarcando el valor de su presencialidad. Es decir, o los músicos pueden ser personajes más o menos dramáticos, más o menos épicos, según su rol narrativo en la fábula, o bien, reforzar la puesta en evidencia del artificio sonoro/musical teatral, incluidos sus instrumentos o demás soportes y manipulaciones técnicas, pero en todos los casos, conforme a una especulación desde la operación poética.

micolasessano@gigared.com

Abstract

Theatrical sound space is a little addressed studies field, in spite of being an inherent competition in staging work. Also, is a representation, an acoustic image built by becoming sound events, musical or not, 'live' or prerecorded, and with visible or acousmatics issuers. Sound technology advances and the appropriation of discursive resources from audiovisual formats, joined in acoustically configuring mimesis, allowing a virtual extension of sound dimensions in the scenic enunciation space.

Palabras clave: espacio escénico - imagen acústica - referente - mimesis - sonido

Keywords: scenic space - acoustic image- modal - mimesis-sound