

LA AMPLIFICACIÓN DEL CAMPO SONORO COMO CAMINO EXPERIMENTAL DRAMATÚRGICO Y DE DIRECCIÓN COLECTIVA

Análisis de la experiencia dramático-sonora “Ventanas”

Lucía Dzienczarski¹

Cintia Vazquez²

Resumen

Esta investigación propone un análisis de la experiencia autodirigida “Proyecto Ventanas”. El ASPO dispuesto por el Gobierno Nacional en el año 2020/21 nos motivó a hablar de la importancia de las ventanas como posibles escenarios de otro devenir más allá del encierro. La línea de fuga proyectada sobre los ventanales nos puso a problematizar la posibilidad de una escena sin actrices/actores, la distinción entre operadores de la escena y transeúntes; la herramienta del sonido como posible creador de dramaturgia, los paisajes sonoros como disparadores de acción dramática, la envolvente acústica como amplificadora de teatralidad; la liminalidad entre lo público y lo privado, la hibridez de la dirección al ser compartida entre directoras-espectadores.

Palabras clave: campo sonoro- paisajes sonoros-dramaturgia-dirección.

Abstract

This research proposes an analysis of the self-directed experience "Windows Project". The ASPO arranged by the National Government in the year 2020/21 motivated us to talk about the importance of windows as possible scenarios of "another future" beyond the 'confinement'. The line of flight projected on the windows made us question the possibility of a scene without actresses/actors, the distinction between scene operators and bystanders; the tool of sound as a possible creator of dramaturgy, soundscapes as triggers for dramatic action, acoustic surround as an amplifier of theatricality; the liminality between the public and the private, the hybridity of the direction as it is shared between directors-spectators.

Keywords: windows- soundscapes-dramaturgy-direction.

¹ Lic. en Teatro. Adscripta profesional en la cátedra Dirección Teatral. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Colaboradora del grupo de investigación TEAPEA-TECC (UNICEN-Facultad de Arte). San Miguel de Tucumán. Tucumán. Correo electrónico: luciadezeta@gmail.com

² Prof. de Teatro. Jefa de trabajos prácticos de la cátedra Educación de la voz II. Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Grupo de investigación TEAPEA-TECC. Tandil. Provincia de Buenos Aires. Correo electrónico: cmvazquez@arte.unicen.edu.ar

Introducción

En la presente investigación nos proponemos realizar un breve análisis, un sentir, un conversar, un deconstruir y volver a construir de la experiencia creativa que hemos amadrinado con el nombre “Proyecto Ventanas”. La misma nace a partir de un “conocerse” virtual en tiempos de ASPO (por la pandemia de covid-19), un encontrarnos entre ventanas ofrecidas por las pantallas, dialogando sobre las zonas que como *artistas investigadoras*³ venimos trabajando y que nos punzan fuertemente.

Dentro de los primeros diálogos y puntos de encuentro como creadoras, la limitación vigente en ese momento respecto al habitar el espacio público (dada la situación de aislamiento social, preventivo y obligatorio dispuesto por el Gobierno Nacional) nos llevó a hablar de la importancia de las ventanas como un espacio de enorme relevancia que nos permitía “airear la cabeza”, transformando la vista de las mismas en pequeños escenarios de un otro devenir más allá del encierro. Las largas horas de mirar pasar a quienes por situaciones de fuerza mayor salían a transitar las calles con extrañeza, fueron cautivantes para quienes nos manteníamos dentro de nuestras casas. En San Miguel de Tucumán y en Tandil, como en otras ciudades del país, incluso fueron los escenarios y palcos desde donde se realizaron pequeños conciertos de artistas aislados. Fue esa tensión la que nos arrimó a trabajar sobre las ventanas y sus vistas.

La línea de fuga proyectada sobre los ventanales nos puso a problematizar algunos conceptos del campo de la escena teatral. Entre algunos de ellos nos comenzamos a preguntar sobre la posibilidad de una escena sin actrices/actores, la distinción entre *operadores*⁴ de la escena y transeúntes; el pensar la herramienta del sonido como posible creador de dramaturgia, los *paisajes sonoros*⁵ como creadores de entorno de la escena y disparadores de acción dramática, la involucencia sonora como amplificadora de *teatralidad*⁶; la *liminalidad* entre lo público y lo privado, la participación de un espectador virtual como posible constructor de escena; la hibridez de la dirección al ser compartida entre directoras-espectadores.

Si bien el trabajo se gestó a distancia, no nos impidió trabajar el concepto de lo que llamamos “dirección amasada”, permitiéndonos que las ideas nos vayan transformando mediante la escucha compartida, y la instalación del concepto de “laboratorio” como forma que nos permitiría tomar aciertos, desaciertos, descubrimientos, problemáticas, avances y dudas como metodología principal de trabajo. Parafraseando a Rita Segato fuimos “*pensando en conversación*”, tomando por momentos como estrategia creativa la construcción de una *forma-formante*.⁷

³ En base a los aportes de Dubatti, J. (2020). El artista investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una filosofía de la praxis. Ficha teórica 1 del Seminario de Teoría y metodología de la Investigación artística de la Maestría en teatro de la UNICEN.

⁴ Citado en Bene, C. y Deleuze, G. (2003): Superposiciones. Argentina: Ed. Artes del Sur.

⁵ “Mediante el término *paisaje sonoro* nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio (Schafer:1969. Pág. 24)

⁶ En base a los aportes sobre teatralidad de Feral, J. (2003). Acerca de la teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI. Dirección Osvaldo Pelletieri. GETEA. Facultad de Filosofía y letras. U.B.A. Argentina: Editorial Nueva Generación

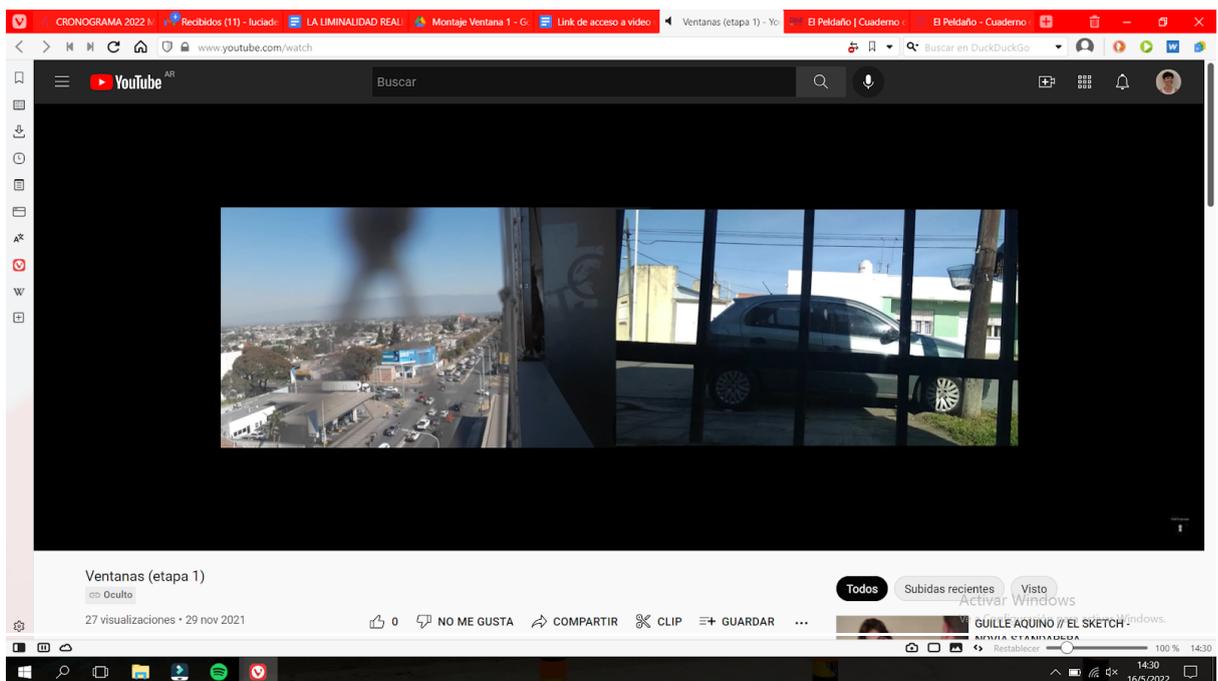
⁷ En relación a la teoría de la formatividad de Pareyson en Oliveras, E. (2004) Estética. La cuestión del arte. Primera edición. Argentina: Grupo Editorial Planeta.

Breve bitácora

La estructuración de etapas de trabajo y búsquedas tuvo varias tachaduras, “*variaciones*”⁸. Cada una de esas etapas nos permitió estar atentas a lo que sucedía con las modificaciones realizadas, en miras de optimizar las búsquedas iniciales planificadas.

Metodología de acción programada

- Fase 1: cazar la imagen en simultáneo de ambas ventanas (Tandil/Tucumán), el mismo día y hora; diferentes espacios. Sin intervención actoral; se registra el acontecer de la realidad en cada ventana. Creación del video 1.
- Fase 2: intervención de las ventanas desde el audio, entendiendo al sonido como catalizador de “algo”. Para ello se registraron paisajes sonoros de ambos territorios y se trabajó en una composición con fines dramáticos. Creación del video 2
- Fase 3: proyección sobre ventana (en Tucumán) de las imágenes de la fase 1. Amputación del sonido. Creación del video 3.
- Fase 4: desarrollar una experiencia laboratorio, mediante la escucha y visionado virtual de los videos 1, 2 y 3, invitando a personas de la ciudad de Tandil y San Miguel de Tucumán para que vivencien la experiencia. En dicha jornada se propone a les *trans-espectadores*⁹ el trabajo con guías de escucha basadas en ejercicios de “caminatas sonoras” (“walking sound”; metodología desarrollada por Murray Schafer).
- Fase 5: Recopilar datos empíricos de lo registrado en la fase 4, contrastarlos con la teoría y analizar los resultados obtenidos. Elaborar un trabajo escrito.



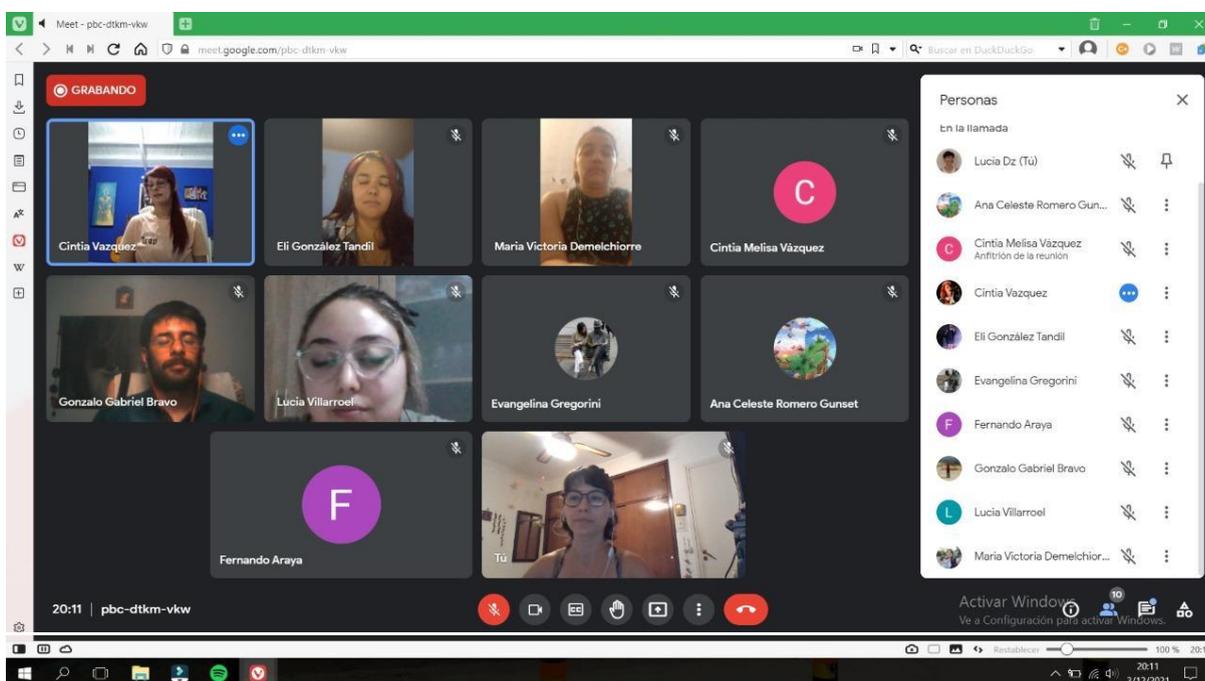
⁸ Véase Bene, C. y Deleuze, G. (2003): Superposiciones. Argentina: Ed. Artes del Sur.

⁹ En base a los aportes de Scolari, C. (2016). El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación. La lectura en España, (Informe 2017), 175-186.

Registro fotográfico de la transmisión del video “Ventanas”.

Experiencia virtual en vivo y diferido

Para compartir la experiencia con los transepectadores se realizó una videollamada por medio de la plataforma Meet. Fueron citadas con anterioridad y se les pidió que para el momento de la transmisión se coloquen auriculares (para optimizar la calidad de la experiencia aural). De la experiencia en vivo participaron 7 personas. El día de la conexión virtual se realizó un breve encabezado del proyecto por parte de las directoras, sin brindar demasiados detalles para no sugestionar ni limitar vivencias. Luego se decidió coordinar un pequeño ejercicio de escucha, el cual tuvo el objetivo de preparar los cuerpos, la escucha y sensibilidad de los transepectadores.



Preparación de los participantes de la experiencia a la escucha.

Posteriormente se enviaron los videos de las tres ventanas creadas y al finalizar su expectación se realizó una puesta en común, con preguntas generales que intentó abrir el campo de sensaciones, vivencias. La reunión virtual fue grabada y se conservó como material documental.

Ante la problemática a la asistencia al encuentro virtual por parte de algunas invitadas surgió la idea de permitirnos una nueva variación de la experiencia: hacerla en formato diferido. Fue entonces que diseñamos un dispositivo que nos permitía guiar a los transepectadores a partir de un instructivo audiovisual. Con esta nueva variación entendimos que quizás podíamos encontrar nuevos elementos que distingan el tránsito de la experiencia para aquellos que lo hicieron de forma grupal-virtual y aquellos que lo hicieron de modo individual-grabado. De la experiencia en diferido, 6 personas participaron en la reflexión mediante los formularios.

Entre estímulos teóricos, hallazgos y nuevas variaciones

Luego de comenzar a planificar las posibles etapas del trabajo y de realizar las primeras construcciones creativas, los interrogantes comenzaron a interpelarnos. Entre algunos de ellos mencionamos: a partir de la *sustracción* del cuerpo del actor/actriz, lo que queda ¿son transeúntes u *operadores*? ¿Qué sucede con lo sonoro a partir de la borradura del cuerpo del actor/actriz? ¿Puede la construcción sonora crear dramaturgia en la escena? ¿Qué sucede cuando *amputamos* el cuerpo y el sonido? ¿Cuál es el límite entre ficción y realidad? ¿Quién lo decide? En la convivencia entre la ventana de San Miguel de Tucumán y la de Tandil ¿podemos hablar de la creación de un 3er espacio? ¿Cómo *curvar la mirada*¹⁰ entre lo público y lo privado?

A partir de la punción e inquietud sobre estos interrogantes, decidimos que uno de los primeros objetivos sería el de sustraer lo que para nosotras como directoras podía constituir un elemento central de poder en el acontecer teatral. En ese sentido, tomamos el concepto de *amputación* y decidimos aplicarlo *borrando el cuerpo de actrices/actores*¹¹ de la escena, preguntándonos sobre lo que, una vez aplicada la operación, quedaba disponible allí. Parafraseando a Deleuze (2003), “*aminorar*” es implicarse en las relaciones de poder (en este caso en la escena) pasando del trabajo de las opresiones de unos sobre otros, a la posibilidad de encontrar potencialidades nuevas.

En esa intención de amplificar nuevos elementos decidimos que el campo sonoro sería una de las herramientas a explorar. Para ello contemplamos a los estímulos sónicos como posibles creadores de *teatralidad* y constructores de dramaturgia, entendiendo que cada espectador decidiría qué significación darle a los mismos. Sustrayendo los cuerpos de actores y actrices nos centramos en crear atmósferas, climas, sensaciones posibles desde distintas dinámicas del sonido, dejando que el *transespectador* cree sus propios recorridos sensibles en base a su tránsito por la envolvencia sónica. Además, la amplificación de esas nuevas posibilidades nos permitió centrarnos en la potencialidad de la memoria sonora a partir de la reproducción de determinados audios, en la convivencia de los ritmos de distintas ciudades, en la escucha como potencialidad dramaturgica del espectador. Podríamos decir que contemplamos al sonido como una herramienta polisémica que podía o no representar “algo”. En este sentido, Chevallier apunta que:

“la operación sustráctica posibilita el surgimiento de una diversidad de sensaciones reales. (...) Como lo escribe Gilles Deleuze, “se trata de abandonar los elementos estables de la representación teatral para que surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos”. Lo que se quita al retirar el “re” del verbo representar, es la imposición de una sola manera de mirar hacia el escenario”. (Chevallier; 2011. Pág. 27)

Planteamos la experiencia entonces desde el deseo de *presentar*¹² para posibilitar nuevos escenarios creados por el espectador, en vez de re-presentar.

¹⁰ Concepto tomado de Chevallier, J.F. (2011): El teatro hoy: una tipología posible. México: Ed. Paso de gato.

¹¹ En base a Chevallier, J.F. (2011): El teatro hoy: una tipología posible. México: Ed. Paso de gato.

¹² En base a Chevallier, J.F. (2011): El teatro hoy: una tipología posible. México: Ed. Paso de gato.

Entre algunos de los elementos que surgieron a partir de la primera sustracción apareció la diferenciación entre actor/actriz, operador y transeúnte. Como directoras problematizamos esta noción que surgía desde la experimentación, entendiendo que quizás, un transeúnte en diálogo con una construcción sonora podía crear una posible ficción, aún sin su consentimiento.

En referencia a lo que definiríamos como “transeúnte” podemos entenderlo como un sujeto que está de paso, que transita un lugar. Fue entonces que tomamos el concepto de *operador* de Deleuze (2003) para conceptualizar a aquel que puede ser funcional a la creación de ficción, aún sin tener la intención de hacerlo. Según dicho autor el actor *operador* no actúa.

En la segunda etapa (segunda ventana), la construcción sonora potenció el paso de esos operadores/transeúntes a *cuerpos discursivos*¹³, operando a favor de la creación de una posibilidad intencionada de ficción, poniendo en juego la *teatralidad*, provocándola. El trabajo sobre lo sonoro se planteó como posibilidad estética, un estímulo que podría colaborar de modo intencionado en la creación de dramaturgia. Sobre esta dirección tomamos el concepto de *variación* de Deleuze, entendiendo que las mismas surgían como posibles caminos en búsqueda de respuestas a los interrogantes planteados. Por otra parte, la escucha de lo que sucedía en cada nuevo cambio nos permitía estar habilitadas, disponibles para el surgimiento de nuevas variaciones, es decir *variación de variación*.

Tanto en el proceso de las variaciones como en las instancias de registro, composición audiovisual y *expectación*¹⁴ de este trabajo es indispensable mencionar el entrecruzamiento que permite la *liminalidad*. Son estas aristas las que conforman un amplio espectro de posibilidades artísticas a partir de la interacción entre lo público, lo privado, lo ritual, lo político, la representación y la no representación, volviendo difusos ciertos márgenes, cobrando importancia los cuerpos de los performers o transeúntes en lugar de los cuerpos de actores/actrices que encarnan la ficción de un personaje, construyendo ficción en base a lo real y buscando esas potencialidades. Finalmente, al correr el foco de la representación, lo procesual también cobra valor significativo dando un paso al costado lo perfecto y lo acabado. Lo *liminal* entonces es esa zona de cruces, esa frontera desdibujada, “híbrida”, “contaminada”. (Diéguez; 2014).

En referencia a *lo situado*¹⁵, entendemos que el concepto es una propuesta que lejos de la búsqueda de una universalidad, propone ciertas nociones para pensar e investigar nuestros propios contextos de producción de conocimiento, dando lugar a parcialidades que sólo podrían pensarse en nuestros territorios y no en otros.

Desde una *política y epistemología de la localización*, (Haraway, 1995) este trabajo valoriza la geografía desde donde se produjeron los videos, los sonidos y las variaciones: no podríamos pensar este trabajo si no tuviéramos presente que hablamos de ventanas ubicadas en Tandil (ciudad de la provincia de Buenos Aires) y de San Miguel de Tucumán (ciudad de la provincia de Tucumán); separadas por 1519 kilómetros de distancia. Son estas localizaciones, distancias y particularidades las que también posibilitaron la trayectoria sinuosa de este trabajo laboratorio. Porque lo situado apuesta a “luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca

¹³ Concepto desarrollado en Chevallier, J.F. (2011): El teatro hoy: una tipología posible. México: Ed. Paso de gato.

¹⁴ En base a Dubatti, J. (2020). El convivio y el cuerpo en el acontecimiento teatral, Tesoro cultural de la humanidad. Ficha teórica del Seminario de Teoría y metodología de la Investigación artística de la Maestría en teatro de la UNICEN.

¹⁵ Véase Haraway, D. (1995): Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid. Cátedra.

la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar.” (Haraway, 1995).

Respecto al rol de les *transespectadores*, y siguiendo los aportes de Chevallier (2011), este trabajo les concibió como *invitades*. En base a ello les propusimos tomar partida sobre lo que observarían, convirtiéndose en dramaturgues, tejiendo sus propias ficciones a partir de los estímulos dados, a efectos de convertirse también en directores.

Análisis de los registros de la experiencia

Respecto a la información recopilada en la experiencia con les *transespectadores* notamos similitudes y diferencias perceptuales entre la modalidad diferido y la modalidad en vivo. Tomaremos algunas nociones en común para reflexionar sobre lo ocurrido. Respecto a la noción de tiempo podemos notar algunas coincidencias. En general les *transespectadores* coinciden en que el primer video fue de duración media, mientras que el segundo les resultó corto.

Por otra parte, notamos que en la primera experiencia la mayoría refiere “estar esperando que algo ocurra”. Algunas expresan que tras el estímulo de algún sonido quedan atentos a algo que suponen que va a suceder y luego notan que la situación se desvanece. En el caso del segundo video, observamos que crece el registro de sensaciones, emociones, y surge de modo general la creación de historias por parte de les *transespectadores*. Algunas de las sensaciones a las que apuntó la dirección escénica del trabajo aparecen manifestadas en la vivencia del público: incomodidad, ansiedad, temor, suspenso, lo tenebroso, calma o la tranquilidad ante la menor densidad sonora; el caos o turbamiento ante la mayor densidad sonora.

También notamos que en el video 2 les espectadores refieren a una multiplicación de los planos sonoros percibidos en el video 1, mencionando que “los sonidos provienen de distintos lados” (atrás, adelante, izquierda, derecha, arriba, abajo) y que a su vez “se mueven”. En relación a la percepción de actores/ actrices por parte de les espectadores en el trabajo, en general en el video 1 hay mayor cantidad de respuestas que entienden que hay participación actoral.

A medida que avanzan los videos, las afirmaciones se vuelven negativas, mostrando convicción en que los audios y videos son tomados de la realidad. Sólo en un caso surge la noción de construcción sonora como factor de composición dramática. Respecto a la experiencia en vivo podemos notar algunas particularidades que le aportan características y datos interesantes. Si bien no todos los participantes mantenían la cámara abierta (pese al pedido expreso en las invitaciones sobre la disponibilidad de cámara y micrófono) pudimos notar cambios contundentes en los rasgos gestuales de les *transespectadores* a medida que transcurrían las ventanas.

Mientras que en la primera ventana las expresiones se mantenían sin sobresaltos y en relativa calma, en el segundo video las miradas comenzaron a transformarse, con ceños fruncidos y cierto grado de tensión general. Algunas de estas sensaciones encuentran su correlato en las respuestas de los formularios, referentes a esta etapa. A su vez, observamos que algunos participantes manifiestan que ciertos sonidos del ambiente en el que se encuentran se mezclan con los de la experiencia, perdiendo la noción de la proveniencia de los estímulos.

En general, en las respuestas sobre el video 3 se nota una disminución en la creación imaginativa por parte del público, de hecho, en algunos casos se refiere a cierto

nivel de aburrimiento o de “estafa”, ya que se ha silenciado el campo sonoro. Sólo en un caso se menciona la inmersión de los sonidos propios del ambiente en el cual el espectador se encontraba, como nuevos constructores sonoros de *teatralidad*.

Reflexiones finales

Tras trabajar en la creación de posibles *teatralidades* desde la especificidad del campo sonoro pudimos crear algunos dispositivos que nos permitieron construir dramaturgia amplificando las posibilidades de escucha. Como parte de dicha ampliación abordamos los siguientes recursos sónicos: se editaron distintas fuentes sonoras mediante herramientas del audio digital, trabajando en distintos planos y optimizando la sensación de involucencia; se exploraron herramientas de espacialización del audio para potenciar las resonancias de las señales auditivas en distintas partes del cuerpo del espectador.

Respecto a ello, en muchas de las construcciones nos concentramos en conseguir registros sonoros que nos den una generalidad respecto a la resonancia corporal de un sonido, buscando el “dónde vibra” de cada estímulo, y a su vez queriendo recopilar respuestas acerca de lo que genera dicha vibración. También trabajamos con nociones sonoras de altura, timbre, densidad sonora, ritmo, silencio, disonancia, armonía para intervenir las escuchas, provocar atmósferas determinadas y encausar sensaciones tales como la incomodidad, el aturdimiento, la tranquilidad, el suspenso, lo tenebroso, el caos.

Entendemos que las construcciones sonoras intervenidas fueron un punto crucial en el nivel de desarrollo imaginativo por parte de los espectadores. Así también la ampliación de los planos sonoros de trabajo aportó estímulos nuevos para la producción de sensaciones por parte del espectador.

Por otra parte, notamos que, más allá de ser parte de una sociedad que desarrolla lo visual como su mayor fuente de atención, cuando el plano sonoro es silenciado el nivel de aburrimiento hace su aparición en la mayoría de las expectativas. Como si la posibilidad de distracción aumentara ante la falta de propuestas sonoras. También notamos que, por más que la experiencia visual de los tres videos sea similar (igual en el caso del video 1 y 2), las referencias de los espectadores cambiaron, sin mención de disonancia entre lo que se veía y lo que se escuchaba, apropiándose de tal cruce, como si la situación original fuera portadora de estos estímulos.

En ese sentido, encontramos indicios del público que nos invitarían a hablar de la creación de un 3er espacio escénico, el cual surge a partir del diálogo entre las dos ventanas y el campo sonoro. En muchos casos los comentarios refieren al “no saber” desde cuál ventana provenían los estímulos sonoros, creando un devenir, una convivencia entre un ventanal y otro.

Respecto a la referencia de la presencia de actores/actrices en la experiencia, notamos que ante el visionado-escucha del primer video surgen opiniones varias, incluyendo algunas dudosas. Ya en el segundo video, la mayoría de los *transespectadores* se convence de la no existencia de actuación, siendo que en el 3er video la certeza es unánime. Entendemos que la nueva reproductibilidad del video 1 en la segunda etapa puede crear nuevos signos, revelando los hilos o el entramado de ciertas construcciones. Aunque más allá de ello, no evitó que en la 2da experiencia surgieran historias desde nuevos estímulos. Es decir que, en ese caso, tomamos el concepto de *operador* (Deleuze, 2003) para nombrar a esos cuerpos que resultaban

serviles a los relatos que los espectadores iban creando, sumergidos en la novedad de una nueva posibilidad de amplificación del campo sonoro. Para algunos, en el transcurrir de los videos esos *operadores* se convertían en transeúntes, y para otros se volvían a resignificar como los primeros. Es decir que los espectadores eran finalmente quienes atribuían los roles a esos cuerpos, más allá de las estrategias creativas planteadas desde la dirección.

Por lo expresado anteriormente, podemos decir que la dramaturgia en este trabajo es compartida entre directoras y espectadores ya que, si bien se propusieron ciertos estímulos propios del campo sonoro, finalmente los espectadores los tomaron o dejaron, discriminando lo que consideraban perteneciente al plano de la ficción o al plano de la realidad.

Por otra parte, valoramos la herramienta de la *variación* (Deleuze, 2003) como una constante apertura de búsquedas, las cuales se dirigieron siempre hacia el mismo objetivo (la indagación de lo sonoro y el espacio público-privado) pero siempre desde distintas aristas, enriqueciendo la experiencia, la investigación y el descubrimiento. Notamos que la versión en diferido a su vez, nos abrió el campo hacia una nueva dimensión de lo privado, en donde el *transespectador* tomó mayor nivel de decisiones respecto a respetar o no las convenciones propuestas para la experiencia.

En ese sentido, el nivel de “control” o sugerencia de las propuestas es menos acatado, disolviendo la posibilidad de profundización de ciertos elementos. Las distintas modalidades parecieran marcar un nivel de privacidad distinto que, dependiendo de la experiencia a vivenciar suman o restan potencialidades.

Deducimos también que en el trabajo se produjo cierta *curvatura de la mirada del espectador*, ya que éste se convirtió en unos de los mayores focos a observar de nuestra parte (como experimentadoras), haciendo que quien parecía espiar, resulte espiado, observado, analizado, reflexionado.

Por todo lo expuesto, entendemos que, la sinuosa percepción por parte de los *transespectadores*, la consecuente construcción de relato (ficcional y no-ficcional, liminal) y la resultante curvatura de la mirada se pudo lograr a partir de la profundización de dos aspectos que funcionaron como grandes pilares dramáticos: la amplificación de los recursos sonoros citados al inicio de este apartado, operando a favor de la construcción de teatralidad y sensibilización de la escucha y una dirección que se fue construyendo paulatinamente de forma “colectivizada”.

Respecto a esto último, podemos decir que iniciamos el trabajo experimental con una dinámica de dirección compartida entre nosotras (relativa a la noción inicial de “*pensar en conversación*” de Rita Segato), la cual a partir de la práctica y desarrollo de las distintas etapas de producción comenzamos a percibir como una “dirección en conversación” o “dirección amasada”. Esta modalidad amasada, liminal y situada es la que nos ha permitido invitar a *transespectadores* a que puedan tomar partido desde el visionado y escucha para transitar junto a nosotras una “dirección colectivizada”; intentando evadir el camino de la construcción vertical, de roles estáticos.

Para concluir, consideramos que la dirección colectivizada podría pensarse como un posible camino (entre tantos) de dirección liminal, situada, dinámica y política dentro de grupalidades, en este caso pensándose desde la exploración de la multiplicidad signica y sensorial que ofrece la amplificación del campo sonoro.

Links de acceso a la experiencia “Ventanas” (formato diferido)

Presentación: <https://youtu.be/MR-N7zgg55k>

Video 1: https://youtu.be/VFAWzwwc_kc

Video 2: https://youtu.be/DCEO7HHj_pg

Video 3: <https://youtu.be/IBZhsoRpyK8>

Bibliografía

- Bene, C. y Deleuze, G. (2003): Superposiciones. Argentina: Ed. Artes del Sur.
- Chevallier, J.F. (2011): El teatro hoy: una tipología posible. México: Ed. Paso de gato.
- Chevallier, J. (2011) Fenomenología del presentar. Literatura: teoría, historia, crítica, (Vol. 13), 49-83.
- Cornago, O. (2005) ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. Revista de teoría y crítica teatral “Telón de fondo”. N° 1. Madrid.
- Danan, J. (2016) Entre teatro y performance. La cuestión del texto. Ed. Artes del Sur.
- Dieguez, I. (2014): Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas. México: Ed. Paso de gato.
- Dubatti, J. (2011) Introducción a los estudios teatrales. México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2020). El convivio y el cuerpo en el acontecimiento teatral, Tesoro cultural de la humanidad. Ficha teórica del Seminario de Teoría y metodología de la Investigación artística de la Maestría en teatro de la UNICEN.
- Dubatti, J. (2020). El artista investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una filosofía de la praxis. Ficha teórica 1 del Seminario de Teoría y metodología de la Investigación artística de la Maestría en teatro de la UNICEN.
- Feral, J. (2003) Acerca de la teatralidad. Cuadernos de teatro XXI. Argentina: Ed. Nueva Generación.
- Haraway, D. (1995): Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid. Cátedra.
- Hermida Cadena, L. (2019) Desarrollo de un modelo de evaluación de paisajes sonoros según aspectos espaciales, temporales, subjetivos y de contexto. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
- Mazzola, S. (2019) Apuntes de curso de sensibilización sonora y diapasones Otto. Apuntes de estudio aportados por la docente y escritos personales.
- Polti, V. (2014) Memoria sonora, cuerpo y bio poder. Un acercamiento a la experiencia concentracionaria en la Argentina durante la última dictadura cívico militar. XI Congreso Argentino de Antropología social. Rosario.
- Rocha, M. (2015) La escucha como forma de arte. Metropolitan Autonomous University at Lerma State of Mexico. Extraído de: https://www.researchgate.net/publication/297704174_La_escucha_como_forma_de_arte

- Rosales, M. (2020) El espectador digital y el teatro diseminado. Bulletin of Spanish Studies, (Vol. XCVII. N° 1), 27-49.
- Schafer, M. (1994) Hacia una educación sonora. 100 ejercicios de audición y producción sonora. Pedagogías Musicales Abiertas.
- Schafer, M. (2013) El paisaje sonoro y la afinación del mundo. Traducción de Vanesa Cazorla. España: Intermedio.
- Scolari, C. (2016). El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación. La lectura en España, (Informe 2017), 175-186.