

**“Nada que ver” y la construcción de sentido
en primera persona**

Cecilia Gramajo¹ Silvina Mazzola²

Teresa Domínguez³ Roberto Landa⁴

Carlos Catalano⁵

Resumen

Este trabajo pertenece al proyecto de investigación llamado “Envolvente sonora y la conexión con estados emocionales en la formación y entrenamiento del actor”, llevado a cabo por docentes/investigadores dirigidos por el Dr. Juan Carlos Catalano, realizado en el Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A. El proyecto tiene una duración de un año y su objetivo principal es encontrar y definir los campos de construcción sonora

¹ Cecilia Gramajo. Intérprete Dramático. Profesora Adjunta Ordinaria de la Cátedra Educación de la voz II y Didáctica Especial y práctica de la enseñanza en el nivel superior. Directora y actriz. Investigadora del CID Cat. de Inv. IV

² Silvina Mazzola. Profesora de Música en el Conservatorio Provincial Isaías Orbe en las asignaturas Acústica y Música de cámara. Asesora.

³ Teresa Domínguez. Médica veterinaria. JTP Ordinaria de la cátedra de Anatomía I y II del departamento de Cs. Biológicas de la Facultad de Cs. Veterinarias de la UNCPBA. Actualmente se encuentra dedicada al estudio anatómico del sistema nervioso animal. Cat. de Inv. IV

⁴ Roberto Landa. Médico veterinario. Profesor Adjunto de la cátedra Anatomía funcional del Dpto. de teatro y JTP Ordinario área de Patología III del Dpto de Fisiopatología de la Facultad de Cs. Veterinarias de la UNCPBA. Actor. Cat. de Inv. IV

⁵ Carlos Catalano. Médico veterinario. Director del proyecto. Director, actor e investigador de teatro. Decano de la Facultad de Arte. Categoría de Investigador I.

(mapas sensoriales) dentro de un margen básico de predictibilidad para la posterior utilización en el marco de la indagación, la investigación y la creación artística, pretendiendo así estudiar la relación entre el sonido y la emoción en la formación y entrenamiento expresivo de actores.

Nos proponemos analizar la puesta en escena de la obra de teatro “Nada que ver”, dirigida por Marcela Juárez en el Club de Teatro de la ciudad de Tandil (Buenos Aires, Argentina). Se trata de una propuesta que se gesta a partir de la creación colectiva de tipo exploratoria en la que se suprime el sentido de la vista para dar paso a la elaboración de la vivencia en el público a través de los sentidos del oído, el gusto, el olfato y el tacto.

Por la cercanía con nuestro objeto de estudio analizaremos en particular la presencia del estímulo sonoro dentro la pieza, en tanto sensación que se verifica a nivel psicofísico y sociocultural registrándose como fenómeno intrínsecamente subjetivo, creador de sentido.

Palabras clave: Sonido – Emoción – Mapas sensoriales

Abstract

This work belongs to the research project called "Surround sound and emotional states in connection with the formation and training of the actor", carried out by teachers / researchers led by Dr. Juan Carlos Catalano, held at the Research Centre Drama (CID) of the Faculty of Art UNCPBA. The project has a duration of one year and aims to study the relationship between sound and emotion in education and training expressive actors. We intend to discuss the staging of the play "Nothing to do", directed by Marcela Juárez Theatre Club Tandil (Buenos Aires, Argentina). This is a proposal that is happening from the collective creation of exploratory in abolishing the sense of sight to make way for the development of the experience in the public through the senses of hearing, taste, smell and touch. We analyze in

particular the sound stimulus in the staging as feeling is being experienced psychophysical and registering as a sociocultural phenomenon inherently subjective, creative sense. The analysis focuses from the investigation of the noise maps within the play.

Keywords: Sound – Emotion – Sensory maps

Introducción

La obra se estrenó el 4 de diciembre de 2009 en el Club de teatro en la ciudad de Tandil. A la fecha se realizaron 40 funciones con un total de 1500 espectadores. Integran el elenco trece actores, ocho mujeres y cinco varones.

Previo al inicio de la función unos asistentes ofrecen antifaces a los espectadores, luego los organizan en grupos guiándolos en su ingreso a la sala hasta ubicarlos en butacas. Los espectadores no tienen información visual del espacio al que ingresan. Durante todo el espectáculo permanecerán hasta su finalización, en las mismas condiciones.

Una vez “privados” del sentido de la vista la información predominante en la conciencia proviene del sentido del oído. El papel de la audición es el que cobra la delantera en la estructuración de la información que proviene del entorno.

Es notable la alteración que se produce en los espectadores cuando todos tienen puestos los antifaces. Lo primero que se registra es un aumento del volumen de sus voces, luego el habitual comportamiento social previsto para el ingreso a un espectáculo se ve modificado ante la virtual ausencia de la “mirada del otro”, se escuchan entonces expresiones que van desde la exaltación cercana al miedo (aunque se explicita claramente que se trata de una situación “controlada”) hasta un grado mayor de desinhibición: chistes, explicitación de

diversos estados de ánimo, diálogos entre personas que no han asistido juntas y que no se encuentran próximas. Estos comportamientos paulatinamente se irán aplacando dentro de la sala mientras terminan de ser ubicados los últimos espectadores. La verbalización de las sensaciones corporales en algunos casos y de los sentimientos en otros, se transforma en un rumor que contiene a los espectadores dentro de un marco de predictibilidad.

Al término de la obra los espectadores tienen a disposición los medios necesarios para expresar voluntariamente sus opiniones por escrito. Analizando algunas de ellas observamos un tono predominante de gratitud y sorpresa. También destacamos que los espectadores rescatan el registro de sus sensaciones como conductoras de un relato en el que distinguimos por lo menos dos dimensiones. Una que hace referencia al propio cuerpo: se trata del reconocimiento de la restauración de los sentidos a la conciencia. Aquí se comenta la obra como “experiencia única” en la que se resalta la potencia de la propia sensibilidad. La otra dimensión consiste en la restauración de la conciencia que va creando y construyendo el relato a partir de las propias sensaciones registradas en las que se reconoce el propio aporte de los recuerdos como condición necesaria para completar la historia.

En primera persona

La construcción general de la obra está organizada por secuencias dramáticas sin conexión de causalidad necesaria entre ellas. Su directora ha decidido un montaje de escenas que versa sobre la forma de un collage⁶ en un acotado conjunto de emociones agradables. En la creación del universo sonoro

⁶ o el equivalente a la técnica dramática de microsecuencias. “La microsecuencia podría definirse, de modo no muy preciso, como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que ocurre algo que pueda ser aislado del resto. Las microsecuencias son las que otorgan el verdadero ritmo y sentido al texto”. Carles Batlle (2008) en *La segmentación del texto dramático*.

de “Nada que ver” el receptor/espectador implícito⁷ resulta de la decantación de múltiples escenas creadas y de su compaginación final. Todo cuanto acontezca como vivencia del espectador será, en parte, su propia creación fantástica y la posibilidad de establecer una secuencia lógica de relato global de la obra dependerá de la potencia de las imágenes sensibles en la historia de cada espectador; como por ejemplo cuando, por medio de la generación de climas sonoros que resultan familiares para los espectadores se detonan por asociación recuerdos de entornos y/o situaciones personales que generan vívidas y auténticas visiones.

Cada una de las secuencias del espectáculo posee, una coherencia interna que permite al espectador restablecer el sentido a partir de distintos estímulos que irán apareciendo de forma gradual conformando, en principio, paisajes sonoros que se completarán con el aditivo de otras sensaciones vinculadas a los sentidos del gusto, del olfato y del tacto. En referencia a estos sentidos sospechamos que son los responsables de la profundización de la vivencia del espectador. La suposición está fundamenta en el hecho de que los estímulos responsables de la activación de estos sentidos se dan en el contexto de un relato que está siendo creado preponderantemente por el oído y la inclusión del gusto, el olfato y el tacto dentro del relato auditivo remite al espectador a la conciencia de aquello que está oliendo, degustando o registrando por la piel en forma de vibraciones en el piso, o como viento, a la forma en que lo hace y el registro del contexto (cuándo está sucediendo) ya sea en una escena en particular, o más general en ésta obra de teatro. Aparece, por momentos, otra conciencia del aquí y ahora.

En “Nada que ver”, los sonidos son producidos en la escena pertenecen a ella aún cuando en tres secuencias se utilice música en off.

Desde el punto de vista de la construcción del universo sonoro de la obra se abren, nuevamente, dos posibilidades de análisis. Una de ellas consiste en tomar al conjunto de sonidos como estímulos que permiten la comprensión

⁷Op.cit. pág. 10.

global de mundo externo mediante una aproximación holística: esta audición permite un reconocimiento espacial global, un primer momento sensorial para la orientación temporo espacial; la otra consiste en tomar como objeto de análisis la *evocación* suscitada en los espectadores por la imaginación de los elementos restantes no presentes, mediante una forma de audición analítica en la que se discriminan planos y profundidades del sonido en el espacio. El sonido puede seguirse mediante la atención en sus recorridos en los diferentes “espacios” que la obra provoca. Estos dos tipos de audiciones activan las metáforas del imaginario interior y reorienta la percepción de la conciencia en el aquí y ahora.

Análisis del estímulo sonoro como estructurante de ambientes y de situaciones.

La globalidad de cada segmento se logra mediante:

- la fragmentación aquí es entendida como la variación de los estímulos sonoros que permite establecer relaciones cambiantes y dinámicas entre figura y fondo impidiendo el acostumbramiento, facilitando la atención con alto nivel de energía psíquica (concentración) y optimizando una buena conexión con lo que está sucediendo en el aquí y ahora de la representación. La señal auditiva no es simplemente la organización de elementos consecutivos (secuencial), sino que implica, además, relaciones jerárquicas. La organización jerárquica es el proceso de integración de unidades de nivel inferior a formas más complejas o unidades de nivel superior (Lerdahl y Jackendoff, **1983**). Sabemos, además, que la percepción del sonido, desde el punto de vista gestáltico, agrupa los elementos repetidos llevándolos a un fondo al que se deja de atender, por eso es necesaria la variación para lograr una buena calidad de atención. En la obra además de música, sonidos y ruidos hay textos y palabras cuya pertinencia está menos asociada a la posibilidad signifi-

cante del lenguaje que a la sonoridad en sí misma, al ritmo, a su posibilidad de libre asociación, generando así la aparición del rasgo poético. La función del silencio a lo largo de la obra permite “limpiar” el espacio sonoro para liberar de interferencias la sucesión de los diferentes segmentos.

- la duración corta mantiene la atención para seguir la acción, aquí también la variabilidad en la duración de cada secuencia provoca la concentración de los espectadores por medio de la jerarquización de los estímulos que se convierten en signos escénicos y que juegan un papel metonímico con la potencialidad de configurarse en discurso, recuerdo, o imagen estética;
- la construcción espacial está creada por la ubicación de las fuentes de sonido a distintos niveles de altura respecto del piso, por la distancia arbitraria entre las mismas que genera espacios mucho más amplios de lo que en realidad son y por los desplazamientos de los actores en el espacio de representación. Desde el punto de vista del espectador, el espacio escénico es envolvente con distancias muy próximas a su propio cuerpo o relativamente lejanas, dependiendo de la ubicación arbitraria con respecto a las fuentes sonoras en la su ubicación general en el espacio de representación.

Estos recursos de construcción permiten la intelección de todo cuanto sucede como relato. La propuesta de recrear para cada escena paisajes sonoros generados por la distancia, la elección de diferentes tipos de sonidos, por la ubicación orgánica y envolvente desde el punto de vista del espectador dan como resultado el tránsito por distintas situaciones que la obra plantea.

Tomaremos tres escenas como ejemplo. En “Nada que ver” en un momento hay una escena llamada “mudanza”. Efectivamente esa mudanza está aconteciendo, los sonidos llevan a reconocer la cinta de embalar, los papeles para envolver, las cajas para guardar los objetos y el trajín que supone una mudanza. En la escena están quienes la están preparando. Esos preparativos transcurren en un mientras tanto en la historia de esa casa que informan a su vez el tipo de relación de quienes allí viven. El espectador completa la escena imaginando las dimensiones de la casa, el peso de la historia de los objetos que están siendo guardados, desechados, o encontrados, el paso del tiempo contado también por el suspenso en las pausas. Recuerde el lector que todo esto es ajeno a la vista del espectador, tan ajeno como la luz, las caras, los cuerpos de los habitantes de la casa y que sin embargo el espectador “ve”. Esta escena es un “mientras”, el espectador es testigo presencial. Otro ejemplo: hay una escena que transcurre en un bar, los sonidos de ese lugar así lo indican e informan además un momento particular, hay mucha gente, mucha actividad, a pesar de la oscuridad el bar “está iluminado”, pueden percibirse rincones en ese bar en ese momento, la presencia de distintos grupos de personas, sus gestos, sus ropas, la hora. La escena comienza súbitamente no hay manera de escapar uno ya está ahí. El “mientras tanto” queda a cargo del espectador. Un ejemplo más: en la escena “Tren”, la información es gradual y comienza con el sonido de una armónica suspendido en la nada. Se oye “muy a lo lejos” un tren que irá acercándose de tal modo que va colocando al espectador en distintos lugares hasta quedar irremediabilmente en una estación de tren con la visualización entorno y objeto son creados en su imaginación. Esta escena es tan envolvente que sugiere la precisión del “lugar” real aún sabiendo que está dentro de la convención teatral propuesta por la obra. El modo de articulación de las escenas de toda la obra da como resultado una variedad de “climas” sonoros para cada paisaje.

Análisis de los estímulos sonoros como disparador del evocar

En trabajos anteriores decíamos que cuerpo y cerebro forman una unidad funcional indisociable que responde al medio de forma holística o molar, es decir, por la correspondencia entre las respuestas “externas” e “internas” de comportamiento con las respuestas producidas en el sistema funcional que en los organismos superiores llamamos “mente”. Es la conciencia central la que va haciendo surgir, en paralelo, la conciencia de ser: la sensación de que ahí está el organismo inmerso en el proceso dinámico de la sensación afectado por el fluir de los objetos. Es la sensación de que el organismo está aquí, existe y permanece existiendo en el aquí y el ahora. Las evidencias empíricas, suponen la reactivación de las áreas sensitivas donde se produjeron las imágenes en tiempo real pero el recuerdo no es una revivencia fotográfica con la misma fuerza de la imagen en tiempo real. Es difusa, imprecisa, incompleta e incluso recreativa. Las pautas neurales que permiten la recreación de la memoria son pautas o representaciones disposicionales que se actualizarán en todo acto imaginativo. (Domínguez, T. 2007). Antonio Damasio (2006) sostiene que el "hilo común compartido entre todas las formas de razonamiento es la radicación de todas ellas en la mecánica sensitivo-imaginativa-emocional de la mente. En el fondo, toda forma de razonar es una forma de manipulación de imágenes⁸

En la obra “Nada que ver” los estímulos que completan el proceso de evocación son el aroma, el gusto y el tacto. Esto coadyuva a colocar al espectador en el centro de la escena permitiéndole involucrarse de una manera más plena en cada situación. Los ambientes sonoros recreados como algo que está afuera irán incorporándose a una vivencia individual que se está generando siendo esos “lugares” recreados una síntesis de la vivencia actual del espectador y sus vivencias previas. Se observa que hay una asociación directa entre la elección del sonido con el aroma como una guía hacia una evocación afectiva buscada deliberadamente para la obra. Ejemplo: recuerdos de distintos momentos de la infancia vinculados a juegos en diversos lugares como calle,

⁸ Damasio A. El error Descartes. La razón, la moción y el cerebro humano. P 209.

plaza, patio. Con elementos como agua, sonidos de bicicleta, fuego. Sabores como chocolate o pochoclo. Olores como naftalina, lavanda, café.

Los estímulos recibidos por nuestros sentidos forman en nuestro cerebro imágenes perceptuales que se conectan con nuestros recuerdos y ponen en funcionamiento un nuevo tipo de imágenes llamadas rememoradas que a diferencia de las perceptuales surgen mediante la evocación de recuerdos, es decir, emergen de nuestra memoria. Con todo esto se construye el “aquí y ahora”. Esta maravillosa construcción se da por una compleja maquinaria (corteza sensorial inicial, de asociación y motriz) que pone en marcha los procesos de percepción, memoria y razonamiento

En el trabajo “Mapas sensoriales” Mazzola (2008), sostiene que “la experiencia sonora, suele ser compleja y difícilmente aprehensible desde el lenguaje, que el sentido del mundo nos ofrece activas competencias cognitivas que van más allá del pensamiento lógico-lineal y que son difícilmente universalizables; que la percepción sonora -inicialmente vibracional- es una sensación que se registra en distintos niveles según su apreciación, y es un fenómeno intrínsecamente subjetivo que al decir de López Cano (2004) puede ser interpretado por dos personas de igual o distinta manera.

El sonido modifica, al hombre desde su gestación. Las diferentes semiosis que devienen de los contactos sonoros se instalan en distintos niveles de memoria. A lo largo de la existencia el hombre, por tanto, se ve afectado por innumerables sonidos con los que resuena (vuelve a sonar) según su particular construcción histórico-sonora. Así una envolvente sonora individual, hecha de registros en diferentes planos, acompaña al hombre, es parte de él, como también su capacidad para “re-sonar” según los estímulos que se le presenten.

Haciendo una minuciosa observación de las escenas de la obra y tomando como punto de partida las asociaciones sensoriales que van aconteciendo, se pueden analizar algunos mapas como el vibracional, el psicoafectivo y el sociocultural en los dos modos de análisis que proponíamos al

principio de este trabajo.

Partiendo del concepto mapa sonoro⁹ afirmamos que el sonido se registra en todo el cuerpo porque tiene elementos constitutivos con una específica capacidad de resonancia. La vibración puede movilizar según su intensidad y frecuencia determinadas zonas que se registran tanto a nivel físico como mental (Kogan Musso, 2004). La sensibilización por medio del sonido completa la comprensión corporal en el tiempo espacio minimizando los rangos de interpretación sonora, es decir, que se comprende la escena en su totalidad, la construcción se realiza mediante un acotado universo de sonidos que remiten a situaciones concretas. Los paisajes sonoros de la obra orientan, hacen fluir la memoria y establecen rangos de atención en lo que está sucediendo.

El mapa psico-afectivo supone que en la organización cerebral se establece una necesaria una codificación del estímulo (Lacarcel Moreno 1995), que deviene signo capaz de generar sentido intrínsecamente subjetivo (López Cano 2004). A su vez, la envolvente sonora refuerza el mensaje afectivo ligándolo al sonido. Desde la voz materna en adelante, la música y el lenguaje asimilados como códigos, estarán enriquecidos por tonos y variables afectivas en el decurso de nuestra existencia. La movilización afectiva de los espectadores de “Nada que ver” se vio reflejada en la recepción del espectáculo mediante sus comentarios escritos. Allí puede observarse en principio gratitud por la contundencia de la vivencia, que es síntesis de lo propuesto desde “afuera”, los signos escénicos concretos más el aporte diferencial de cada espectador y por la sorpresa suscitada una vez terminada la obra, cuando el espacio real y los actores se hacen presentes gradualmente al quitarse el antifaz.

En cuanto al análisis del mapa sociocultural afirmamos que la pertenencia a un grupo condiciona un mapa sónico valorativo acorde a rasgos histórico-culturales. Las tramas sonoras de las diferentes circunstancias

⁹Mapa sonoro: es el modo según el cual son representados los modelos de construcción de la envolvente sonora individual la cual comienza en el mismo momento de la gestación.

histórico-temporales son incorporadas como habituales (Kogan Musso 2004). Los sonidos se convierten en un fondo familiar, necesario, constituyéndose como factor de seguridad, elemento de orientación y pertenencia (Bernard Auriol 1982). Así con la utilización de *viejas músicas* estilísticamente asociadas a diferentes poéticas, la utilización de textos como en las escenas “La maldición de Silvia”, “Atados”, o en la sucesión de las escenas, por ejemplo, hacia el final de la obra: “Cine”, “Relojes”, “Estación” observamos que la historia sonora de esos paisajes conlleva en sí misma impresiones sensoriales que son producto de una matriz sónica socio-histórica que permite conocer a la persona hemos sido en la inteligencia de comprender a la persona que está siendo.

Bibliografía

Batlle Carles (2008) *La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación)*. Etudis escènics. Barcelona. Institut del Teatre.

Domínguez T., Landa R., Dillon G., Catalano J. “Bases neuroanatómicas de la emoción” *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte de la UNCPBA*. Nro: 16. Fecha de publicación Marzo 2008. Págs: 63-67

Damasio Antonio (2006) *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. España. Editorial Crítica.

Edelman Gerald y Tononi Giulio *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación* (2000). Google: EDELMAN Gerald EL Universo

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

De La Conciencia Doc Descargar: www.libroos.es

Mazzola S., Gramajo C., Domínguez T., Landa R, Catalano J. “Mapas sensoriales. El sonido en la formación y entrenamiento del actor”. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte de la UNCPBA*. Vol II. Nro 17. Fecha de publicación: Marzo de 2009. Págs: 68-78

Lerdahl, F. & R. Jackendoff (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press.

Kogan y Musso Pablo. (2004) *Análisis de la eficiencia de la ponderación “A” para evaluar efectos del ruido en el ser humano*. Tesis Doctoral. Escuela de Ingeniería Acústica, Universidad Austral de Chile.

Lacarcel Moreno Josefa (1995) *Psicología de la música y educación música*. España. Editorial Visor.

López Cano Rubén (2004) *De la Retórica a la Ciencia Cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid.