

El universo sonoro compone escena. Un recorrido posible desde la mirada de la dirección

Ivana Paola Eyheramonho¹

Resumen

Este artículo describe por una parte, las diferentes funciones que tomó la musicalidad en la puesta en escena de la obra *Mutar y Trasmutar*, del Grupo de Teatro Laboratorio Latinaja. Y, por otra parte, cómo puede favorecer o facilitar a la labor de la dirección escénica el plantearse a la música como herramienta y recurso de creación y organización de elementos escénicos. Una reflexión sobre el modo de ocupar el rol de dirección enfocándonos desde el aspecto musical.

Palabras clave: Dirección - Música - Puesta en escena - Musicalidad

Abstract

This article describes, on the one hand, the different functions that musicality took in the staging of the play *Mutar y Trasmutar*, by the Laboratorio Latinaja Theater Group. And, on the other hand, how it can favor or facilitate the work of stage management, considering music as tools and resources for creating and organizing stage elements. A reflection on how to occupy the role of direction focusing from the musical aspect.

Keywords: Direction - Music - Staging - Musicality

¹ Profesora en Teatro y Juegos Dramáticos, maestranda en Teatro con mención en Dirección Escénica. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. ivannaarte@gmail.com

La música de teatro no acompaña, no ilustra, no decora (...) es el mar que lleva en sus brazos la obra teatral de un continente a otro, de un extremo al otro. (...) Es el aire que no olvida, y que no olvidaremos nunca (...) La música es destinal. Hay que buscarla en lo más profundo del ser humano que actúa, que se traslada sobre la escena.

Jean-Jacques Lemêtre²

Se hace camino al andar

Dirigir es un gran desafío. Más aún sin trayectoria, reconocimiento y confianza. Sobre todo confianza, que es algo que se logra propiamente con la experiencia, confianza en sí mismo y confianza del equipo creativo. Empezamos por aquí, porque es fundamental para el inicio. Una vez encontrada la confianza entonces sí todo comienza a funcionar.

El segundo punto necesario es saber a dónde se quiere ir o al menos cómo se quiere ir. Queremos ir al tren de las nubes o por lo menos saber si queremos ir en tren. En nuestro caso con la obra *Mutar y trasmutar* del Grupo de teatro laboratorio Latinaja, no sabíamos a dónde llegaríamos, pero teníamos un lugar de partida y un modo relativamente claro de hacer el recorrido.

El lugar de partida fueron tres palabras: Mujer, Origen, e Identidad. Tal vez por ser palabras con interrogantes en nuestro interior, tal vez por herencia híbrida de razas en latinoamérica, tal vez por tanta necesidad de reivindicación del lugar de la mujer hoy en la sociedad. Cuestiones estas que nos otorgaban infinidad de disparadores de creación. Y a su vez, estas palabras nos proporcionaban otras que nos proponían acciones como: encuentro, búsqueda, raíces, huellas, sentir.

Por aquí comenzó la indagación y el modo que elegimos para el recorrido fue variable, pero es posible seguir su curso. Comenzamos con el sentir del propio cuerpo, las propias huellas, caminar sobre los propios pasos, sentir los huesos. Como un encontrarse consigo misma y allí la escucha. El ritmo, la musicalidad interna.

² Prólogo a *Puntos de oído* (2014).

Desde allí en el proceso creativo se indagó hacia atrás, la investigación desde fotografías de las actrices cuando eran niñas, las historias de vida de sus ancestras, el encuentro con objetos utilizados por sus abuelas. Historias de diferentes realidades de mujeres latinoamericanas, la inmigración, la trata de personas, en contraposición con la mujer como objeto, la imagen, las revistas, la moda, el consumismo. Se indagó la referencialidad de la propia mujer, con las demás mujeres, la búsqueda de respuestas en relación a la identificación con aspectos determinados y específicos del ser mujer.

A partir, por ejemplo, de habitar sus propios cuerpos desde sus huesos, construir su propia anciana, encontrar su ritmo, su balanceo, caminar hacia la muerte, volverse polvo y volver a renacer. Fue un recorrido muy visceral, el sentir del cuerpo en el espacio, encontrar sus animales de poder, hacerlos nacer en su interior, habitarlos, dejarlos enfurecer, abrazarlos, acurrucarlos, adormecerlos, civilizarlos. Fue una experiencia de reconocimiento de las furias internas más poderosas, sensibles y vulnerables al mismo tiempo, y exponerse desde allí. Se lograban matices en ese acontecer, variabilidad, sorpresas, que de otro modo probablemente hubiese sido más difícil de que suceda.

Se indagó mucho en relación a la muerte y el nacimiento, el parir como un modo de morir, de dejar ir, de partirse al medio. “Dejar morir a la madre demasiado buena” fue una de las frases que se trabajó como un modo de morir y renacer mujer. Se realizó una secuencia a partir de ella y surgió una escena.

El recorrer, por ejemplo, las prendas de sus abuelas, las que utilizaban a la hora de dormir, de salir, de andar, era vivenciar para ellas cada momento en los que sus abuelas sentían su mujer desde sus diferentes roles. Fue muy fuerte el reconocimiento que permitía tocar estas prendas, acariciarlas, vestirlas, apretarlas. Prendas que dicen cómo sentían su mujer sus abuelas en cada circunstancia y a través de ellas reconocer su origen, su mujer propia, por identificación o diferenciación incluso. Esto ayudó a la sensibilización y al reconocer de que existían muchas preguntas sin responderse o sin ni siquiera preguntarse.

El modo de arribar a las escenas desde la indagación y el habitar esos universos desde la sensorialidad y la musicalidad como parte de esa sensorialidad, permitió que sea un recorrido indirecto, que se haya llegado al punto pretendido casi sin proponérselo.

En el momento de creación se fueron encontrando diferentes modos de crear, y estos fueron generando un código propio de lenguaje, un sistema particular, podríamos llamar, dentro del organismo total de la obra. Para poder identificarlos los denominamos núcleos, y a continuación los nombramos para dar cuenta de ellos al referirnos más adelante. Estos núcleos son:

- ✓ Hall de Entrada
- ✓ Museo
- ✓ Latidos
- ✓ Nacimiento
- ✓ Parto
- ✓ Secuencia Personal
- ✓ Sentidos
- ✓ Contact
- ✓ Arrullo
- ✓ Plin
- ✓ Búsqueda
- ✓ Acecho
- ✓ Marioneta
- ✓ Identitatis
- ✓ Palabras
- ✓ Vasalisa o dejar morir a la madre demasiado buena
- ✓ Corpiños
- ✓ Para qué sirve esto
- ✓ Monólogos
- ✓ Mirada Final

Un recorrido desde la musicalidad

Ante la majestuosidad de la palabra musicalidad, de todo lo que implica el universo sonoro, tanto que parece inabarcable, indefinible, por vasto y amplio; surge nuestra necesidad de definirlo como un modo de acotarlo, o verlo de manera más concreta. Entonces lo definimos como una forma de producción y percepción del hecho teatral que abarca tanto la acción, la reflexión, como el diseño creativo, en relación a todo lo que suena en la escena teatral y el entorno o hábitat en el que sucede, y puede ser percibido sensorialmente, tanto por los intro sentidos como por los externo sentidos. Esto incluye toda la gama de ruidos y sonidos en sus diferentes tonalidades, vibraciones, ritmos, timbres, marcas y señales sonoras, percibidas o realizadas tanto por parte del hacedor del hecho teatral, como por parte del espectador.³

Ahora nos toca desmenuzar este concepto, por lo menos en dos grandes ramas: en el momento de crear o entrenar del actor/actriz, y en el momento de la puesta en escena o la función teatral.

Lo que venimos describiendo con anterioridad tiene que ver con la primera rama, y dentro de esta la sensorialidad interna o propia de las actrices con respecto al acontecer de su cuerpo en el espacio. Desde este lugar, lo que a la dirección corresponde es estimular, impulsar, generar, guiar y direccionar este acontecer hacia la escena.

Un mismo sonido en la escena puede tener varias funciones simultáneas, de acuerdo al enfoque desde dónde se ubique la mirada. Puede ser estímulo sonoro disparador de la creación escénica, al tiempo que organizador de la escena y generador de una atmósfera⁴ particular. Depende del punto de vista sobre el

³ Espectador que acciona en nuestro caso, ya que interviene, es parte del espectáculo.

⁴ Desde la literatura, Teresa Martín Taffarel en su libro “Camino de escritura” sostiene que la atmósfera se manifiesta en un conjunto de cualidades y efectos producidos en el espacio que rodea a un personaje o que se respira en un texto poético. El término procede de la ciencia y etimológicamente significa “vapor” (atmos) y “esfera” (sphaira). Es decir envoltura gaseosa de la Tierra (María

universo sonoro, o la musicalidad y su modo de describirla, que este juegue un rol u otro. Es decir, si describimos la utilización sonora en la acción propiamente de las actrices en nuestro caso, en el momento de la creación o exploración, podría figurar como estímulo creador. Si, en cambio, la describimos desde el punto de vista escénico desde la puesta en escena o desde el rol de la dirección, tanto de actores como la dirección general, podría funcionar como organizador de la escena. O, si lo hacemos desde el ambiente o paisaje sonoro que genera, estaríamos poniendo atención a otro aspecto de un mismo sonido.

En este contexto, nos interesa abordar el aspecto que favorece la organización escénica desde el espacio sonoro, y tomamos para este abordaje el análisis sobre el trabajo realizado en *Mutar y Trasmutar*, obra en la que la música tiene preponderancia tanto en la creación colectiva, como en la puesta en escena final. Se abordará el modo de trabajo en relación al uso de la música como una herramienta para componer la escena, partiendo de filmaciones y notas de la dirección.

La música opera en la escena

Cuando en el proceso de creación e investigación nos referíamos a la utilización de la música, nos resultaba extraño aludir a ella de ese modo. Algo nos hacía ruido, y era el hecho de tomar la música como un objeto, reducirla a su *utilización*, con toda la multiplicidad de posibilidades que esta nos otorgaba. Porque nos dimos cuenta de que no nos servimos de ella, sino que, más de

Moliner), y se refiere al aire, al cielo, a la intemperie. En este sentido podemos hablar de una atmósfera clara, pesada, seca, irrespirable, húmeda...

Si trasladamos estas cualidades a un paisaje o a un ambiente, creados con ciertas imágenes y expresado en un lenguaje poético con una particular carga emotiva, sugerimos un estado de ánimo especial. Julio Cortázar lo expresó como “ese aura que pervive en el relato y poseerá al lector”.

En el teatro podríamos decir que es ese aura que sobrevuela en la escena e invade al espectador, transmitiendo imágenes, sensaciones y emociones, desde el ambiente generado.

<https://www.escueladeescriuracreativa.com/teoria-literaria/atmosfera-de-un-cuento-o-de-una-novela/>

una vez, nos hacía a nosotros en la escena. Entonces llegó esta noción de que la música *opera* con la escena, o en la escena. La música opera con/en las actrices, con/en la directora, con/en los objetos. No es un elemento más. Es mucho más abarcativa, amplia y compleja.

Siempre existe un concepto musical. Claro que depende de cual sea la intención desde la dirección. Pero siempre se plasma el universo sonoro en una determinada línea, idea o representación. Aunque muchas veces no sea consciente, o no se le dé la importancia que conlleva, o que merece. Es por esta razón que intentamos ver las diferentes posibilidades que nos otorga, favorece y enriquece el universo sonoro en la puesta en escena, como un sistema que ordena y contiene en sí mismo a la escena.

La mayoría de los referentes de la dirección teatral coinciden en que la música es parte del relato del teatro, no un mero adorno, y si no hubiera música es porque se elige el silencio como sonoridad, como sostiene Claudio Gallardou⁵. (Mescia, 2014: 100)

Si bien no nos centraremos específicamente en la percepción desde el aspecto semántico del espacio sonoro, vale la mención de que la materialidad del sonido, conjuntamente con lo visual es un punto muy fuerte de la percepción teatral, así como el manejo del tiempo, que es algo que incorpora la música al teatro, y que no siempre suele estar tan presente en la formación de los directores.

La utilización del tiempo pareciera ser el eje central de este trabajo de dirección desde la musicalidad como sistema que reúne y articula todos los elementos escénicos. Aunque R. Szuchmacher considera que “El tema del sonido y del tiempo, son dos problemas distintos a pesar de que en la música se funden, pero dice que son materiales para trabajar de manera diferente.” (Mescia, 2014: 107) Es un trabajo que todos deberíamos asumir en conjunto desde el músico que no solo debería componer sino ocuparse de todo aquello que *suen*a, como la interpretación de actores y actrices en tanto sonido, tiene que hacer sistema con la totalidad de los elementos sonoros en juego.

⁵ Actor, director teatral, subdirector del Teatro Nacional Cervantes.

Dentro de la realidad de hoy y por la cultura sonora que tenemos, se va limitando la capacidad de escucha y de creación hacia lo musical. (Mescia, 2014: 51) Por esto, es que aquí se considera como un aspecto que merece especial atención y dedicación en la creación de un espectáculo, y de *Mutar* y *Trasmutar* en particular, por todo lo que facilitó y organizó la utilización de la música en la dirección.

No siempre se resalta la importancia que tiene el que actores y actrices trabajen sus cuerpos de manera sonora, y no solo su voz, que tengan un entrenamiento en ello. La consciencia sobre ello provoca el accionar de manera justa y acertada. Porque suele pasar que, muchas veces, lo innovador termina quedando fuera de la totalidad musical de la obra en sí misma, fuera del sistema, perdiéndose las sutilezas u otras posibilidades creativas. A no ser, claro, que esto sea adrede, por elección, como ruptura, por ejemplo del propio sistema sonoro de la escena.

Para clarificar por medio de ejemplos en la obra que estamos analizando, si nuestro sistema tiene códigos creados en relación a tiempos y sonidos (de tambores), y de repente una actriz sale de escena y comienza a sonar un violín que perfectamente podría estar en la zona del museo, esto sería una ruptura del sistema por elección, tal vez innecesaria en el acontecer específico que se ha creado. A veces lo innovador no es funcional con lo que se desea transmitir.

En relación al tiempo, otras veces, existe cierto temor a los lapsos de silencios precisamente por la dificultad que genera sostener una determinada atmósfera o clímax. La tensión que generan esos silencios carga tanta significación que, si se sabe aprovechar, es un excelente recurso a la hora de conquistar la expectación. Estos silencios son parte de la melodía del actor. Cada acción tiene su propia melodía, ritmo y armonía, combinados. Escuchar el ritmo, la melodía de esa acción en particular, entregarse a su música, sumergirse por completo y dejarse llevar, es parte del trabajo del actor. Es ahí donde habita su riqueza, su singularidad, la delicia escénica.

En el trabajo de *Latinaja* se hizo mucho hincapié en la escucha, y la sensorialidad de esa escucha para la respuesta, o

propuesta, como estímulo a la acción. Esto favoreció a la conformación del grupo⁶ como tal, y por otro lado, fue clave en la creación. Partir de esa escucha permitió que la presencia resulte verdadera y, por tanto, la acción encuentre su particularidad precisa, única. Se avanzó mucho en este sentido, y el enriquecimiento de todo el trabajo creativo hizo que la obra sea especial, precisamente por su singularidad, por sus características sonoro/musicales propias, su *musicalidad* hecha sistema, único, creado a partir de la escucha.

Adelaida Mangani (Mescia, 2014: 51) refuerza la idea sosteniendo que es deseable contar con estructuras técnicas musicales en el hecho teatral, que tanto la noción de ritmo como de velocidad tendrían que estar presentes permanentemente en la escena... *cuando el ritmo de una escena se resquebrajó o se perturba, uno no sabe muy bien por qué pero la escena no funciona. Entonces los aspectos rítmicos, de velocidad, de intensidad o de amplitud sonora, tendrían que estar considerados en el fenómeno escénico.* Pero también refiere al cuidado que deberíamos tener sobre la velocidad escénica, ya que muchas veces comienza todo a teñirse de la cultura del cine y televisión que tenemos, y termina boicoteando o traicionando al ritmo de la escena teatral, que es otra cosa.

En nuestro caso, tal vez colaboró el hecho de que la música haya sido mayormente de percusión ya que por su fuerza e imposición, la escucha resultaba inevitable. El ritmo en este tipo de música no sobrevuela, se impone, imposible que pase desapercibido. Luego, queda descubrir lo melodioso en la acción por parte de las actrices.

Según la intérprete musical de la obra Antonia Minnucci, en el grupo Latinaja se le dio un espacio importante a la música. *“El hecho de hacerla en vivo y crearla específicamente para la obra en particular, hace que sea única y llamativa”.* Por otro lado,

⁶ En cuanto al abordaje de lo musical y la escucha del grupo, Gallardou (Mescia, 2014) hace una diferenciación entre un elenco y un grupo: un elenco es la unión de distintos actores, de distintas técnicas, que convergen para hacer una obra de manera profesional. En el caso de un grupo, hay un objetivo común. El hecho protagónico no es la obra, es el grupo.

sostiene que fue fundamental el trabajo en equipo y la opinión de sus compañeras, “qué se les ocurría que podía sonar en tal o cual momento y a partir de ahí adaptarlo con los recursos que tenía. En un principio fue algo muy difícil..., lograr soltarme y confiar en lo que estaba haciendo. Con el transcurrir de los ensayos pude ordenar mis ideas y definir las poco a poco”. Aunque, como ella se integró a la obra cuando ya estaban bastante avanzadas las escenas, considera que fue positivo porque ya había material concreto a partir del cual crear y definir la música que lo acompañara. “Pero por otro lado, hubiese sido muy enriquecedor estar desde el comienzo del proyecto y que la música tuviese un recorrido parejo en relación con el trabajo escénico, ya que se hubiesen expandido las posibilidades musicales”. (A. Minnucci, comunicación personal, 2016)

Por otra parte, Antonia nota la diferencia de energía que existe entre la escena en los ensayos y en las funciones, ya que en éstas “la presencia del espectador hace que uno esté involucrado completamente con lo que está sucediendo en escena. Y más aún en esta obra en la que el público tenía momentos de participación, tanto en lo teatral como en lo musical específicamente. Que el espectador tuviese accesorios de percusión para intervenir durante la obra hizo que me sintiera acompañada durante las funciones”. (A. Minnucci, comunicación personal, 2016) En este caso, no sólo se requería una escucha atenta y participativa de los integrantes del equipo artístico, sino también de los asistentes al espectáculo.

En *Mutar y Trasmutar* las personas ingresaban expectantes y con una predisposición particular, abiertas, dispuestas a la propuesta. La participación sonora resultó prácticamente inmediata, y las funciones dejaban notar un silencio extremo en la primera mitad del espectáculo y un giro o quiebre cuando se rompía lo solemne de la escena con “Identitatis”. En la que las actrices empezaban a debatir delante del público si se entiende o no lo que están proponiendo, el público se distiende, se ríe, y a partir de allí cuentan con una participación más relajada. Se nota que captaron el código, el lenguaje o juego escénico que se propone. Otro modo de escucha.

Hasta aquí, podemos ver que existe cierta musicalidad existente por un lado en la escena, en el hecho teatral, en el accionar de las actrices, en el que se engloba el todo sonoro; y por otro lado, un modo de operar con la música de manera intencional en la escena, que va sucediendo en paralelo al acontecer teatral. En este último sentido, la música opera en la escena, a veces como causa y otras veces como consecuencia del acontecer escénico. Es decir que hay por un lado un ambiente sonoro y por otro lado una intencionalidad sonora, o un modo de permitirse intencionar por la música escénica, ya que ésta es la gran obradora.

A continuación se presentan algunos casos en los que la música obró como sistema, al tiempo que dio lugar a una acción concreta en la puesta escénica.

En la obra

Veremos aquí tres modos en los que la música operó en la obra *Mutar y trasmutar*. El primero es como enlace entre elementos escénicos, el segundo como ruptura o transformación y el tercero como organizador escénico.

Enlace

La música operó como vinculante de elementos escénicos en diferentes momentos, por ejemplo en el núcleo escénico que llamamos “Museo”, donde se trabajó la relación con los objetos allí dispuestos, cargados de historia, con un fuerte simbolismo de los roles de la mujer a lo largo del tiempo. Allí surgían golpes, arrastres, movimientos rítmicos de los objetos que, enlazados por la fuerza sonora, reforzaban o remarcaban aquellos aspectos que se querían narrar a través de la acción, ya sea desde la ironía, desde la bronca, el enojo, la dureza o la sensibilidad, la sutileza o la fuerza del ser mujer en ese contexto.

En otro núcleo, donde las actrices entran y salen a través de los paneles de la escenografía, también es posible describir una incidencia sonora entre el espacio escénico y la extraescena, da pie de

egreso e ingreso de modo espontáneo al estar las actrices presentes y perceptivas con el ritmo musical.

En el núcleo “Parto”, el ritmo contuvo la escena. Partos y nacimientos cíclicos en los que el sonido del tambor acelerando, los gemidos, las voces emitidas por las actrices en relación a sus cuerpos en movimiento, pariendo, componen la escena y su musicalidad propia; vinculando a su vez los videos proyectados en las pantallas gigantes de atrás, que muestran bocas que ocupan toda la pantalla. Estas, con sus movimientos extraños, de apertura y cierre, metáfora de grandes vaginas, úteros, cuellos de úteros (palabras tan corrientes en el universo femenino), también están enlazadas en la narración desde la musicalidad. Suman, desde sus movimientos rítmicos, también al ritmo general de la escena, que termina siendo como una gran máquina de parto.

En “Secuencia Personal” se enlazan los ritmos de las secuencias de cada una de las actrices, componiendo una polifonía general, y en la repetición, una combinación nueva cada vez. Puesto que cada secuencia tiene una duración de tiempo distinta a la otra, y sumado al sonido del cuerpo en el espacio, con los demás cuerpos y con el suelo, van componiendo distinto cada vez. Además, desde la propuesta se sugiere que se construya espontáneamente desde el sentir, el contagio e imitación de las secuencias de las otras, que luego se sueltan, y se continúa con la propia. Es una de las partes de la obra en que se logra un modo performático en la acción, tomado éste como suceso espontáneo y distinto cada vez, solo con ciertas pautas. En este formato la música es de crucial importancia porque teje la trama de lo que va sucediendo, es a partir de ella que se encuentran las señales para que la acción suceda y enlaza a las actrices en el acontecer.

En cierta forma, existe una cuestión performática constante en el hecho de que se editan en vivo los videos que se proyectan en las tres pantallas, y esto sucede por supuesto en vínculo con el aspecto musical o sonoro que sucede en la escena. Por ejemplo en “Contact”, la música enlaza las huellas del cuerpo en el espacio y los demás cuerpos con pintura de colores, con la proyección que sucede en las pantallas de manchas de pinturas y pinturas rupestres. En “Acecho”, la música vincula la acción escénica al

tiempo que sucede en las pantallas las escenas de las actrices buscando en una ruta desolada. En “Palabras”, cuando vuelve la música y las corridas de las actrices, mientras que en las pantallas figuran ellas mismas corriendo y escondiéndose entre árboles, los videos simulando un laberinto de espejos.

En el caso del núcleo “Corpiños”, la acción corporal surge en parodia a imágenes de publicidades de revistas donde se expone a la mujer como objeto. Estas acciones son llevadas al extremo mediante la potencia sonora y de velocidad. Entonces hay una clara influencia del ritmo en relación a los objetos y la acción escénica con una fuerte significación en el modo de narración, como una marca sonora, que deja huella en la obra, por su fuerza afectiva y simbólica en el espectador.

Esto por supuesto será subjetivo en cada uno, y tomará más fuerza o importancia determinado momento por sobre otro.

Ruptura

Aquí reflexionamos sobre los momentos en que la música operó de alguna forma como quiebre del acontecer o favoreció el encuentro de un modo no repetitivo rítmicamente, como es el caso del momento del “Museo”, en el que el jugar con el ritmo del texto, los silencios, permitió salir del modo de “verso” recitado, encontrar el propio ritmo al decir. Estamos hablando aquí de un trabajo durante los ensayos, en los espacios de búsqueda y de juego con los textos, y podríamos decir que entra dentro de la noción de musicalidad que clasificamos anteriormente en la que existe la acción, la reflexión y el diseño del espacio sonoro.

En el núcleo “Nacimiento”, en cambio, la música iba acelerando y funcionó como un recorrido hacia un nuevo modo de acción, los cuerpos componiendo extraños movimientos a un determinado ritmo que iba aumentando, hasta que dejan el supuesto útero como hábitat y se encuentran con su cuerpo sobre la tierra, en búsqueda de estabilidad y movimientos sobre el propio eje inestable con un ritmo nuevo. Todo el tiempo operó la música en primer plano, podríamos ubicarla dentro de las señales

sonoras, como las denomina Murray Schaffer, distinguiendo de lo que llama tonalidad que sería la música cuando funciona como fondo.

En “Plin” la música opera como desenlace del acontecer o inicio del próximo. Hay tres relatos que se van intercalando entre ellos, y la escena finaliza con el inicio de la música de tambores en vivo, que da lugar al nuevo suceso. Aquí aparece como leitmotiv musical, y se repite en distintos momentos de corte de escena, en los que aparece el mismo ritmo de tambor de búsqueda, de corridas, que sirve de enlace al tiempo que refuerza esta desorientación propia de las actrices buscando su identidad.

En “Marionetas” es muy interesante el juego rítmico logrado. Los sonidos de tambores refuerzan los cuerpos y movimientos quebrados de las marionetas, al tiempo que sus sombras se proyectan en los paneles de atrás. Los cuerpos están como atados por cuerdas imaginarias de distintos lugares del espacio, detienen su movimiento, transcurre la escena y luego continúan con el ritmo anterior de corridas acompañados por los tambores, vuelve el leitmotiv. La música marca dos momentos bien diferentes de cambio escénico: el momento de cuerpos quebrados y tironeados, y el momento donde resurge el leitmotiv.

De otra manera sucede en “Identitatis”. Aquí el silencio marca el cambio. La música se corta de manera abrupta y permanece solo una de las actrices en su máxima acción de corrida veloz en el espacio sin avanzar. Las otras actrices, que han detenido la acción junto con el silencio de los tambores, cuestionan a esta actriz que continúa su accionar por hablar en latín. Esto marca el fin de la escena y se comienza a preguntar al público sobre qué se entiende y qué no de lo que se está mostrando, si se entiende que están buscando su identidad sin la utilización de palabras. Claro momento de ruptura del acontecimiento que da lugar al juego escénico de intervención del espectador en la creación del relato. Mientras en las pantallas se proyectan distintas huellas digitales a máxima velocidad.

La imagen aquí permanece con el ritmo anterior, pasando de manera sucesiva distintas huellas digitales de dedo pulgar a toda velocidad, mientras todo lo demás se detuvo, incluso el sonido.

Da una sensación extraña del paso del tiempo y el ritmo marcado esta vez por la imagen y no por el sonido.

En “Palabras”, luego del juego escénico con el público, que funciona muy bien descontracturando el momento, relajando, distendiendo, el espectador se siente parte, se divierte pero, como no se termina de definir lo que es la identidad, el juego fracasa y vuelve el leitmotiv musical y las corridas.

Vemos cómo la música va generando diferentes nodos dentro de un gran sistema, y en todos estos momentos son muy claros los cambios, y cómo desde el sonido se favorece el enlace, a su vez, entre las diferentes escenas.

Organizadora

Podemos decir que la musicalidad es organizadora de la escena cuando el modo de disposición de los distintos elementos y su planificación sonoro/musical, favorecen el desarrollo o el devenir del acontecimiento escénico. Por ejemplo en el caso de “Latidos”, la respiración y el latido cardíaco en conexión con los demás, la musicalidad de los cuerpos, el ritmo común de las respiraciones, en conjunto con el ritmo del corazón marcado por el tambor, reforzado por los momentos de contracciones; permitieron que la escena se construya y dio lugar del mismo modo a la generación del núcleo siguiente: “nacimiento”.

En “Latidos” trabajar desde la musicalidad permitió lograr la síntesis sobre la secuencia de acciones intrauterinas y de nacimiento del animal de poder de cada una de las actrices, y organizarla en partituras de acción. En “Nacimiento”, la utilización del sonido como dispositivo organizador permitió el entramado de movimientos, de las fuerzas y contrafuerzas, externas e internas, los impulsos nerviosos, los reflejos, las respiraciones de las tres actrices componiendo la escena.

En la secuencia personal del núcleo “acecho” la organización escénica sucedió a modo de partitura musical en acción, ya que cada secuencia tenía una duración de tiempo distinta a la otra, y un ritmo diferente en la relación del sonido del cuerpo en el espacio con el suelo. A partir de un fragmento de acción personal

se contagia o se confunde con la acción de la otra, se imita y luego rompe esa acción y se continúa con la anterior, con la búsqueda. Se trabaja a partir del sentir del momento, el permiso de transformación como un obnubilamiento de la propia acción para luego despertar y seguir con la propia búsqueda. Este juego de contagio de acción, provocado por un ritmo común, que se rompe y luego vuelve a conformarse de manera diferente para volver a romperse, logran entre ellas una combinación nueva de acción cada vez, ya que se van sumando en la repetición a modo de canon y luego continúan con las corridas, entradas y salidas del espacio. Así, van componiendo distintas combinaciones de acciones cada vez sobre un mismo colchón sonoro. Pero, si continuamos con el análisis de Schaffer, no lo podríamos considerar tonalidad musical acá por la importancia escénica del ritmo. Podríamos decir que son señales sonoras por estar en primer plano, con marcas sonoras porque dan pié interno a las actrices para ingresar a una acción o salir de ella, para ingresar al espacio o salir de él.

En el núcleo de “Los sentidos” también se organizó de manera sonora la escena, a partir de las secuencias de acciones rítmicas con la respiración, el olfato, y el tacto con pintura sobre los cuerpos y con el suelo. También en “Arrullo”, donde a partir de las respiraciones agitadas, comienza a generarse una canción de cuna. Los cuerpos hamacándose unos sobre los otros, se acarician, siguen los sonidos de chaz chaz mientras cantan cada vez más fuerte.

En “Marionetas” la escena va deteniendo su ritmo, deteniendo la acción, al tiempo que la música de tambores también va como trabándose, sonando como sincopada. Marcas sonoras de detenimiento. Los cuerpos atados por cuerdas imaginarias de distintos lugares del espacio, se inmovilizan, transcurre la escena y luego continúan con el ritmo anterior de corridas acompañados por los tambores.

Al ser un teatro tan físico es posible que la organización del trabajo sea más simple desde su musicalidad. Vemos como en los momentos con más desarrollo textual, estuvo menos presente la

organización desde allí, cobrando más lugar protagónico otros aspectos como el emotivo o el semántico, por sobre el rítmico.

En “Vasalisa o dejar morir a la madre demasiado buena”, el texto está intervenido por una secuencia de acción que sucede de manera repetida cíclicamente, pero en un estado de afectación siempre distinto. Se partió de la síntesis en acciones de “Vasalisa”, un cuento de “Mujeres que corren con los lobos” de Clarissa Pinkola Estés. Se le incorporó un texto personal de cada una de las actrices. Y mediante la repetición, y el agotamiento de la acción en sí misma cobró un sentido y significado con profundidad diferente cada vez. Los textos fueron tomando dinámicas diferentes en cada ensayo, en cada función, ya que por más que las secuencias físicas fueran las mismas, en el vínculo presente entre las actrices y por el tránsito diferente de cada parte, cobraban matices y ritmos diferentes cada vez. La escena termina y vuelven los tambores con un ritmo más lento que las veces anteriores y el público acompaña.

“Corpiños” es una escena totalmente rítmica. Con distintos ritmos de tambores acontecen las acciones de exposición de la mujer como objeto, dos de las actrices se visten con lencería (A tiempo lento), mientras otra simula jugar al fútbol (A doble tiempo). En un momento la toman y la visten como ellas, la peinan, la muestran y siguen con sus “poses de mujeres” cada vez de manera más veloz y violentas hasta que éstas secuencias se apoderan de ellas y se vuelven como autómatas repitiendo una misma secuencia de acción “seductora”. Durante este tiempo la otra actriz se ha detenido por completo, cuestionando lo que está pasando. Finalmente la escena desemboca en un grito de “Basta” de una de las actrices autómatas, grito de hartazgo, de bronca, de impotencia. El sonido de tambores se detiene y surge el cuestionamiento al público sobre la utilización de los corpiños y los elementos de las mujeres.

La escena básicamente es sonora y física. Mediante el aumento de la velocidad del sonido, de las acciones y de las imágenes que transcurren en las pantallas se va alcanzando el clímax de la escena, y se refuerza lo que se pretende transmitir.

Aquí no hubiese sido posible la intensidad lograda sin las posibilidades desde la musicalidad.

Conclusiones

El sonido es el mismo, el efecto sonoro es otro. De acuerdo a sobre qué aspecto ponga la mirada o qué aspecto sonoro tenga mayor relevancia escénica en ese determinado momento, o qué tiene más fuerza en la subjetividad receptora.

Vemos que en *Mutar y Trasmutar* la música no solo opera como disparador de búsqueda, sino que tiene múltiples funciones, como enlace de núcleos o momentos, o incluso como ruptura también de ellos. Pero también como *acción sonora*⁷, cuando el acompañamiento musical empieza a cobrar más importancia, por ejemplo en el núcleo “Nacimiento” en el que las secuencias de acciones de las actrices se aceleran acompañadas por la música de tambores que acelera. Esta acción sonora refuerza el sentimiento de desesperación de las actrices, al tiempo que colabora en la generación del clímax, desembocando o enlazando con el próximo núcleo que es el del “Parto”, en el que continúa acompañando el clima. Hasta que prácticamente se detiene por completo durante el monólogo de una de las actrices y toma el primer plano las respiraciones de las otras dos actrices en el acompañamiento sonoro del monólogo. La escena termina con la caída de una de las actrices hacia adelante, sonando el suelo, y un silencio total alrededor. Aquí el silencio es huella, es *marca sonora* según la clasificación de Schaffer. Da lugar al inicio de la obra en sí, podemos decir que fue la presentación de la obra, la entrada al código narrativo.

Luego, refiriéndonos a la puesta en sí, la musicalidad está presente como leitmotiv acompañando distintos momentos del recorrido, construyendo los distintos modos de relato de cada núcleo, permitiendo el enlace entre los elementos en la escena: las

⁷ Si bien el concepto de Acción Sonora surge desde el happening, a mediados del siglo pasado, este estaba unido a la noción de arte en vivo o performance, relacionado a un arte en proceso, diferente de lo que estamos tratando aquí, que sería accionar con el sonido en la puesta en escena o en el entrenamiento teatral.

proyecciones sobre la escenografía y los cuerpos, las salidas a través de las pantallas, los cuerpos, la intérprete musical, los textos, los espectadores.

El eje sobre la musicalidad y sus tiempos nos ayudan a dar forma y organizar la puesta general, encontrando su código propio, su sistema, que ordena y da dinámica precisa, justa, para que no decaiga, ni ensordezca.

El actor como poeta de la acción, da y recibe el todo teatral. Plantados desde este lugar, la música es mucho más que uno de los elementos de la puesta en escena. Por esto es que la pensamos como un gran soporte de la dirección, con sus múltiples funciones. El director puede ubicarse en función de ella de diferentes modos, pero siempre a su servicio.

Consideramos que es necesario reivindicar este lugar de la musicalidad desde la dirección. Ese espacio muchas veces relegado por los directores y las directoras, dramaturgos/as e incluso por los compositores; o por desconocido y respetado (ya que a veces se percibe como un fenómeno que pareciera sólo para iniciados), o en otros casos por resultar menos urgente, o incluso olvidado.

El director es un mero servidor del acontecer escénico musical que arrasa, sobrevuela y subyace, por más que se quiera anular, silenciar o sutilizar. Allí está con su presencia la musicalidad escénica, construyendo, y menos mal que es así. Hecho consciente esto, y aceptándolo, qué mejor lugar para ubicarnos como directoras y directores, que el de permitir que la música opere, lleve adelante, componga la escena. Siempre cuidando de que aquello que emerge no se perturbe o se interrumpa por ninguno de los elementos escénicos, que convivan de manera armoniosa entre ellos, y que se logre de esta manera una composición coherente en sí misma.

Bibliografía

- Barba, Eugenio (2009). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Artezblai, Madrid.
- Basso, Gustavo et al. (2009). *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Mescia, Mirko (2015). *Puntos de Oído*. Corregidor, Buenos Aires.
- Schaeffer, Pierre (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial, Madrid.
- Toop, David (2016). *Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Caja Negra, Buenos Aires.