

Acompañamiento musical *en vivo* como recurso en la composición dramaturgica



Mario Colasessano

Universidad Nacional del Litoral
mlcteatro@hotmail.com

Fecha de recepción: 10/03/2022. Fecha de aceptación: 16/05/2022

Resumen

Cuando en un espectáculo con técnica de mimo, el acompañamiento musical es puesto en evidencia tal que denota tanto su cualidad de acontecimiento escénico cuanto sus propiedades enunciativas, quedan las puertas abiertas para recorrer los demás engranajes que exhibe la escenificación desde un lugar que, además de lúdico, se expresa como zona de operaciones técnicas y retóricas permitiendo que sus estrategias disciplinares puedan ser observadas en perspectiva. Entonces, no sólo puede ser significativo el contenido del enunciado musical sino también la concretización de su situación de enunciación, especialmente, si la rutina instrumental se involucra con la de la performance de mimo. En el marco de tales presupuestos este análisis acerca de la acción de musicalizar se convierte en excusa para reflexionar sobre un pensamiento dramaturgico cuyo sentido se construye desde el juego metateatral, promoviendo que de la fruición del espectáculo surja una expectativa de orden más formal que argumental.

Palabras clave: musicalización – enunciación – teatro instrumental – mimo – dramaturgia-
Vuelos- Vitale

Live Musical Accompaniment as a Resource in Dramaturgical Composition

Abstract

When, in a show with mime technique, the musical accompaniment is evidenced in such a way that it denotes both its quality of scenic event and its enunciative properties, the doors remain open to envision the gears of staging, which appears as playful area of technical and rhetorical operations, allowing its disciplinary strategies to be observed in perspective. So, it's not just the content of the musical discourse that can be significant, but also the concretization of its enunciation situation; especially, if

the instrumental routine and the mime performance are involved with one another. Within the framework of such presuppositions, this analysis of the musicalizing action becomes an excuse to reflect on a kind of dramaturgical thought that bases its meaning construction on a meta-theatrical game, promoting an approach to the fruition of the show that formal –rather than plot-related– expectations arise.

Keywords: musicalization - enunciation - instrumental theatre - mime - dramaturgy- *Vuelos-Vitale*

Introducción

En toda obra de teatro que incluya música, el sentido de lo musical no surge únicamente de su propio enunciado, sino también del valor de significación que le otorga el lugar desde donde éste se emite, en especial, si con tal emisión se hace ostensible la puesta en espacio y el accionar de su dispositivo emisor. Más aún, cuando ese lugar no está tan convencionalizado como, por ejemplo, un foso de orquesta, dispositivo que puede generar mayores expectativas acerca de su uso funcional. Si el anuncio de un espectáculo destaca la intervención musical aclarando que se trata de una “propuesta de investigación y práctica para la creación escénica integral, interdisciplinaria y colectiva entre músicos, actores y el público” (www.ellitoral.com/index.php/id_um/229241-el-grupo-la-melange-presentara-vuelos-el-domingo-en-el-retablo-escenarios-amp-sociedad.html), dichas expectativas pueden incrementarse originando diferentes especulaciones en torno al tipo de teatralidad que convoca a la música para una experimentación tal. Nos referimos a *Vuelos*, un espectáculo creado por el mimo santafesino Juan José Vitale, estrenado por el grupo La Mélange en la sala El Retablo de la ciudad de Santa Fe, el 19 de diciembre de 2019. En julio de 2021 es invitado a participar con este espectáculo en Gesto Caribe 2021, un evento organizado en Colombia por la Corporación Cultural La Estación de los Sueños, con apoyo del Ministerio de Cultura.

Una vez en la sala, la presencia de instrumentos musicales en el escenario da pie para que el espectador arriesgue inferencias más concretas sobre la obra: ¿girará en torno a alguna estética o práctica musical, o conforme al formato de un género en especial? ¿Se tratará únicamente de interpretaciones *en vivo*, o mediante otros medios también? ¿Los músicos permanecerán allí, en el mismo lugar que los actores? Y, en tal caso, ¿tocarán cuando no hay acción, o lo harán superpuestos con ésta? Pero, independientemente del tipo de público asistente, es decir, de que su recepción pudiera ser más o menos *teatral*, más o menos *musical*, más o menos *técnica*, más o menos *ingenua*, todo instrumento musical connota el lugar escénico aun antes de ser accionado, disparando en cada cual las cadenas asociativas teatrales o extrateatrales del caso. De manera que la espera para el comienzo del espectáculo permite al espectador poder seguir apostando respecto de los posibles usos de esos instrumentos, por ejemplo: la ejecución musical, ¿devenrá dramática en ese contexto? y, en tal caso, ¿quién será el verdadero emisor?: ¿el director, a través del compositor, y éste, a través de los instrumentistas?... En fin, elucubraciones frecuentes dentro del recinto físico y simbólico que nos convoca: un espacio que, presuponemos, siempre semantiza a los sujetos y objetos que exhibe con el fin de interpelarnos, movilizandounuestra obsesión por el sentido, más aun en una obra en donde, antes de empezar, inferimos que no estará habilitada la palabra.

Cuando comienza el espectáculo e intentamos dilucidar el tipo de articulación performativa entre músicos y mimos, se añaden más incógnitas y tratamos de hacer ilaciones en función de las posibles premisas dramáticas allí implicadas: los músicos, ¿son también personajes?, ¿de qué tipo es la interacción entre éstos y los personajes mimo?

Cuando los instrumentistas observan la acción del mimo, ¿se trata de la mirada de un personaje músico o la del performer? Y cuando miran hacia el público, ¿será para entablar alguna complicidad acerca de la performance del mimo, de lo allí narrado, o en relación con su propia función de músicos? ¿Es la pantomima quien da pie a musicalizar las escenas, o es al revés? La performance de los músicos y/o su discurso ¿están dentro o fuera de la ficción? En fin: ¿qué es lo específico de este tipo de performatividad? ¿Propone alguna peculiaridad respecto de otras propuestas teatrales con música *en vivo*?

Pero, a medida que se suceden las escenas, empieza a quedar claro que la música forma parte de un contexto al que tanto ella como sus ejecutantes ayudan a configurar pues, como se verá, no sólo se trata de la capacidad del significante musical para virtualizar eventuales referentes contextuales, sino de materializar el contexto mismo al hacerse evidente que la acción instrumental excede a la operación escenotécnica de musicalizar la performance mímica: el instrumentista aquí es, por un lado, el músico acompañante de las diferentes escenas y, a la vez, un personaje que desde su lugar condiciona la situación comunicativa de dicha performance. Teniendo en cuenta que estas dos dimensiones anticipan los principales rasgos de su perfil, tanto desde el aspecto técnico-expresivo cuanto desde su inserción escénica, restará investigar acerca de las variables proyectadas en relación con el diseño de este perfil. El análisis de la puesta en escena de *Vuelos* tiene como objeto plantear hipótesis acerca de las herramientas poéticas utilizadas para su composición dramaturgica partiendo de la premisa de que el pensamiento que atraviesa a ésta (Danan, 2012: 23-24) surge de una particular injerencia de la acción musical en un orden discursivo y retórico, y de sus derivaciones procesuales sobre el proyecto escénico. Los indicios acerca de dichas herramientas se manifiestan en la manera en que la musicalización *en vivo* se articula con las escenas y en el tratamiento de los instrumentistas como personajes músicos.

Presencialidad y extrañamiento

En el teatro occidental la tradición *en vivo* de la música incidental está ligada a la rutina del ballet académico y de la ópera, pero también a la del circo, el varieté o la comedia musical, entre otros formatos que apelan al uso del foso para el acompañamiento. Dicho uso supone no sólo garantizar los ajustes técnicos necesarios en tiempo real en función del canto, la danza o cualquier acción musicalizada, sino también evitar una degradación estilística al recurrir a una reproducción artificial de la música: sólo el *vivo* acreditaría la singularidad de cada ejecución, generando el correspondiente plus para la fruición de un espectador que es consciente de la actualización presencial. Es por eso que las opciones *en vivo* más frecuentes suelen corresponder a las exigencias de aquellas rutinas. Pero, también hay que considerar otras pautas de musicalización en las que la presencia del instrumentista quedaría restringida a su intervención dentro del espacio escénico, aunque no necesariamente integrado a la diégesis, por ejemplo, en relación con un tratamiento autorreferencial de los soportes escénicos, o participando como personaje músico desde la convención épica, o simplemente conforme a la lógica de un teatro de performance en donde, lo habitual, es obviar cualquier veladura de artificios. Desde que el teatro pudo optar por prescindir de la práctica *en vivo* al incorporar el uso de la banda sonora, toda ejecución instrumental *in situ* (y ajena a aquella tradición *de foso*) deja de receptarse como cuando su usanza era ineludible y, llegado el caso, puede suscitar extrañamiento dado lo excepcional del recurso (Colasessano, 2010: 25-27), en especial, si la emergencia del emisor (delatando al propio medio escénico) compromete el concepto poético del espectáculo; o, más aún, si obliga a poner en consideración al *vivo* en tanto especulación estilística, e, incluso, retórica (como cuando se apela a un tratamiento brechtiano). Este espectáculo con pantomima y acompañamiento musical no está basado en la jerarquización del

discurso corporal: su interés en la *práctica interdisciplinaria* tiene repercusiones interdiscursivas desde que incorpora al músico como sujeto de la enunciación y convoca a la acción musical a que rodee el espacio lúdico del mimo con el fin de establecer articulaciones en el orden diegético. Entonces, cabe preguntarse si la puesta en acto del artificio musical como parte del contexto escenotécnico de la pantomima habilita otro interés entre ambas prácticas de modo que no se agote en el de la significación sobre la situación mimada sólo a partir del contenido del enunciado musical y considere, además, la del efecto de sentido que conlleva la acción instrumental como dispositivo cuyos performers evidencian actitudes que comprometen a la acción mímica y, por ende, a la expectativa del receptor.

Las condiciones de enunciación y sus presupuestos

A diferencia de lo prescripto por Aristóteles en el Capítulo 6 de la *Poética*, el acompañamiento musical en *Vuelos* no implicará únicamente al *medio* de representación, puesto que la posibilidad de su ficcionalización y la de manifestar caracteres e intenciones por parte de los instrumentistas confiere a éstos una potencial emergencia dramática, y eso ya concerniría al *objeto* de representación, según la misma prescripción. Aquí, el concepto de *medio* es desbordado en tanto incumbencia, dado que la situación de los músicos no se agota en concretizar y actualizar *en vivo* a un componente teatral, sino que también implica asumir su cualidad de emisores y eventuales interventores en el decurso de la acción. Esta interacción es la que va a ir generando una trama que no se organiza de manera interna a partir de los relatos de cada segmento mímico o de algún encadenamiento entre sí, sino externamente, desde la coyuntura de la acción musicalizadora. La musicalización, pues, deja de ser sólo *medio* cuando comienza a tomar decisiones por fuera de su convención debido a las condiciones que aquí le antepone el juego de la escenificación.

Precisamente, las condiciones de enunciación comprenden los aspectos de la puesta en escena a tener en cuenta para considerar el contexto en el cual va estar inserto cualquier elemento escénico, en nuestro caso, el dispositivo musical. De las características de este contexto dependerá la comprensión no sólo del enunciado musical, sino del tipo de relación con la acción que entablen los actores músicos en tanto enunciadorees. Las condiciones de enunciación son, pues, quienes prefiguran las necesidades que orientan la proyección del mundo sonoro de la obra (que incluye tanto las estrategias de composición, como las de puesta en acto), dado que definen la situación singular de teatralidad que le dará sentido (Ubersfeld, 1993: 175) a partir de ciertos presupuestos, sean los provistos por el propio lugar escénico (“situación escénica concreta”) o por la escenificación (“situación escénica ficticia”) (De Toro, 2008: 44) (Ubersfeld, 1993: 177). De los presupuestos que proponemos (Colasessano, 2013: 60-62; 78) por considerarlos más determinantes como condición para la producción y recepción del signo sonoro/musical escénico en *Vuelos*, sólo señalaremos los que remiten a la instancia de enunciación pues es precisamente desde donde el espectáculo encuadra al músico en tanto sujeto emisor y a la acción de musicalizar como situación escénica de carácter metateatral. (Los demás presupuestos que, en tanto condiciones, incumben mayormente a las características de la estructuración espacial y de las físico-acústicas del ámbito, o al tipo de coordinación del dispositivo musical con otros medios escénicos- tendrían en esta obra una gravitación menos relevante).

Presupuestos discursivos

Una música incidental que ingresa al espacio escénico mediante el uso de banda sonora no suele plantear expectativas en relación con los sujetos de la enunciación

virtualmente implicados en el discurso musical -por ejemplo, autores o intérpretes-, siempre y cuando: a) en tanto potenciales agentes metaficcionales, no adquieran valor referencial mediante su reconocimiento como compositores y/o ejecutantes a causa de una circulación extraespectacular de dicha música; o b), la propia acción no haga efectivo su valor referencial al incorporarlos como sujetos ficcionales. En *Vuelos* ambas instancias colman aquellas expectativas a partir de una suma funcional que desborda a la musicalización como *medio* ya que los instrumentistas son aquí los propios compositores que, además de concretizados escénicamente, pueden conjugar sus emisiones diegéticas o extradiegéticas conforme las dimensiones que, respectivamente, habilitan los modos discursivos directo o indirecto de sus acciones en tanto actores músicos en relación con la pantomima. La recurrencia en sus gestos autorreferenciales, además, les otorga escénicamente una promoción explícita como sujetos de la enunciación allanando el terreno para su percepción en tanto que tales.

Los presupuestos discursivos están definidos en el plan dramático y determinan los diferentes planos o lugares de enunciación en donde van tomando posición los actores músicos (y los demás personajes) de acuerdo con a la situación comunicativa planteada en la acción. La pertenencia o no a dichos lugares implicará, por ejemplo, si los personajes no músicos están habilitados convencionalmente a la escucha del mundo sonoro de la obra, o si esa escucha es producto de alguna transgresión a la convención. En términos generales, estos planos se diferencian entre sí por la modalidad según la cual se desenvuelven en su interior personajes dramáticos o épicos, o bien, se expresen de manera diegética o extradiegética. En este sentido, consideraremos como extradiegética aquella música que no pueden oír los personajes mimo desde su lógica diegética, salvo, claro está, cuando existen interrupciones respecto de esa lógica. Es decir que, aunque el discurso sonoro se integre incidentalmente al contexto del relato del mimo desde algún aspecto referencial músico-escénico, los personajes músicos son ajenos a tal relato y tan extradiegéticos como su música. A la inversa, el comportamiento del mimo corresponde mayormente al de un personaje dramático y, por lo tanto, mimético pero, aunque su relato pueda quedar imbricado emocionalmente con la imagen acústica de la musicalización, el código de la mimesis no le permite manifestar la escucha del acompañamiento musical como una emisión de origen extradiegético pues, al hacerlo, entraría en contradicción con dicho código por delatar al “medio” (objetivado en el discurso sonoro) y al truco escenotécnico (concretizado en los instrumentistas). En *Vuelos*, el mimo sólo va poder acusar recibo del acompañamiento: a) si suspende su condición de personaje; b) si es forzado a abandonar esta condición; o c) si su escucha es diegética (esto es, cuando los músicos son personajes dramáticos dentro del mismo entorno de la pantomima), como, respectivamente, veremos que ocurre en las Escenas 1, 4 y 7. Entonces, si estar dentro o fuera del relato puntualiza un presupuesto discursivo como condición para la valoración dramática de la acción de musicalizar, luego, permitir al músico que modifique esa modalidad con el fin de suspender (o integrarse a) dicho relato, amplía las perspectivas de tal valoración.

El teatro instrumental como música representada

En oposición a las escenificaciones en donde la ejecución musical *en vivo* (generalmente velada en alguna zona fuera del espacio escénico) es parte de la convención *de foso*, en *Vuelos* la propuesta es precisamente jerarquizar la acción de musicalizar al presentificarla y denotar su calidad de acontecimiento, para lo cual convoca al instrumentista a realizar acciones tanto musicales como no musicales dentro del espacio escénico. En tal sentido, se manifiesta una semblanza afín con el teatro instrumental -término adoptado por Mauricio Kagel a partir de 1960 para definir su poética, que preferimos al de *teatro musical* con el fin de acotar con más precisión el alcance de su

denominación, pues permite circunscribir el sentido en torno a la propia ejecución instrumental como objeto de teatralidad - ya que define las características de una práctica en la que los ejecutantes son ellos mismos en tanto técnicos o performers y, a su vez, se desdoblán en personajes músicos, recuperando detalles periféricos o ajenos a las convenciones académicas a través de una géstica paramusical.

Así como en el formato del concierto académico tradicional el instrumentista no está implicado en una escenificación y, por lo tanto, no necesita fingir personaje alguno, el teatro instrumental centra la mirada en la ejecución musical como acción dramática y en el músico como personaje. A partir de tales premisas se resignifican la gestualidad y las eventualidades extramusicales inherentes a cualquier práctica instrumental para enfrentarlas, en tanto referentes escénicos, con las convenciones que le ha asignado el discurso social. En tal sentido, el ejecutante puede hacer explícita su actitud reflexiva o lúdica en relación con lo musical o con su uso funcional integrando gestos que serían inconvenientes o estarían inhibidos en el ritual de un instrumentista de concierto. Esta voluntad de fijar la atención en el gesto superfluo, marginal y hasta irreverente de la ejecución instrumental, o en la misma situación espacio-temporal desde donde se musicaliza la acción es lo que en el teatro instrumental habilita un lugar y un sujeto de la enunciación como factores compositivos. Por eso, en *Vuelos* es preciso prestar atención al rol actoral del músico respecto del uso particular del espacio físico, pues, más allá de implicar una ubicación asignada como lugar técnico, se trata de una zona en donde la acción musical y la no musical devienen escénicas, y, por lo tanto, conforman su propio lugar de veda. Efectivamente, musicalizar en *Vuelos* no es una acción neutra ni se trata sólo de presentación (como en el caso del concierto tradicional, con su habitual géstica técnico-musical), sino de representación (considerando, además, la ficcionalización de la acción musical) y, entonces, estamos hablando de música representada (Colasessano, 2013: 21-24), no porque su contenido sea necesariamente representativo, es decir, un discurso sonoro especialmente descriptivo o programático, sino por representar a la acción misma de ejecutar, o sea, auto-representarse. Pero, independientemente de su remisión al teatro instrumental, en *Vuelos*, la característica del músico en su dualidad de actor/instrumentista y la de su ejecución como acción representada también valen para tematizar la práctica de la musicalización como recurso escénico y, como correlato, la puesta en signo de la maniobra escenificadora que la expresa, convirtiéndose en una de las cualidades compositivas en el trabajo dramático de la obra.

La performance musical como acontecimiento escenotécnico

Gastón Breyer habla de un escalonamiento espacial del teatro en donde el “*ámbito escénico* es el que contiene tanto al espacio *público* (o de la espectación) como al espacio escénico, que también denomina *técnico* (Breyer, 1968: 11; 12). Luego, considerando globalmente estos espacios podría sintetizarse que en el teatro contemporáneo todos son potencialmente de uso técnico, a excepción de los que se consignan para el uso público (e, inversamente, está claro). Sea dentro o fuera del lugar de veda, se ubiquen o no a la vista, los espacios técnicos son aquellos que están dispuestos para (y contienen) el funcionamiento de la máquina teatral. Siguiendo esta línea de pensamiento, también podría decirse que el mimo o el actor músico son tan técnicos como cualesquiera de los demás responsables de dicho funcionamiento. En algunas prácticas teatrales, las manipulaciones escenotécnicas no sólo son integradas plásticamente al hecho escénico, sino que pueden conformar un protagonismo dramático; pero, en cualquier caso, se trataría de una estrategia en el orden retórico si con ello entendemos se apela al uso disruptivo de las convenciones (Tassara, 2018: 17).

La musicalización en el teatro puede manifestarse desde una ejecución instrumental *en vivo* o desde el uso de una banda sonora; sin embargo, ambas acciones podrían ser realizadas indistintamente como operaciones visibles o acusmáticas pues no es necesario que las visibles ocurran dentro del espacio escénico y las acusmáticas, fuera de él: tratándose de espacios técnicos por igual, la ostensión o el enmascaramiento del artificio musicalizador depende de la elección poética de cada puesta en escena. En *Vuelos* la musicalización *en vivo* no se oculta entre cajas, ni detrás de un telón panorama, ni permanece enmascarada en un foso. Mediante cualesquiera de esas tres soluciones la impronta ilusionista del discurso mímico no hubiera sufrido fisura alguna. Pero aquí, el hecho de que los instrumentistas compartan el espacio técnico condiciona la estabilidad de la lógica diegética del discurso del mimo al ponerse en funcionamiento un contexto de enunciación explícito respecto de éste a cargo de la acción musical y no musical de aquéllos. Así, el espacio se fragmenta para concretizar una extradiégesis a partir de la instalación de la performance instrumental, lugar desde donde la música no surge como mera información referencial, sino que es vectorizada por el propio emisor y cuyo personaje tampoco caracteriza al mero intérprete, sino a uno que desempeña el rol escenotécnico de musicalizar la obra. En esta instancia, el receptor debe acomodar la atención conforme los giros propuestos por cada situación de enunciación, es decir, según los desenfocos que promueve la performance de musicalización como acontecimiento respecto de la del mimo, esto es, atento a que la acción de los músicos se sitúe convencionalmente más adentro o más afuera de la ficción, o bien, que su actitud autorreferencial permita resaltar el efecto de contraste entre el tratamiento épico o el dramático que allí se conjugare.

El instrumentista como una especie de sujeto épico

A pesar de que en las escenas con solos de mimo no se pueda eludir la pregnancia de la presencia de los músicos ni dejar de reconocer que el propio tono de la pantomima puede ser potenciado por el carácter musical, la atención del espectador se inclina hacia la pantomima. Sin embargo, teniendo en cuenta que la presencialidad del instrumentista está mayormente restringida a un lugar fijo y demarcado por fuera del espacio lúdico del mimo, sus ejecuciones no comportan sólo la puesta en acto de un artificio técnico, así como su aparente segundo plano no presupone permanecer indiferente a la performance del mimo tal como ocurriría con un músico acompañante ordinario. Aunque desde ese lugar no interpela de manera categórica a la acción mimada se posiciona como un sujeto que está pendiente del desarrollo del relato al que, en calidad de personaje, está dispuesto a musicalizar, pero también a condicionar desde ciertas licencias que resultarían incompatibles en un acompañante tradicional. Es decir, su mirada no es sólo la del ejecutante, sino también la del personaje que encarna, poniendo así en funcionamiento un vector comunicativo con relación a la acción mímica. De esta manera y, considerando que aquí ese vector es unidireccional –sólo del músico hacia el mimo–, alcanza para habilitar un lugar de enunciación que no es justamente el de la zona neutral de un foso de orquesta sino el de una plataforma de sentido: es su propia autonomía extradiégetica quien lo devela como una especie de sujeto épico que, además, demuestra ser consciente de su rol. Por otro lado, en *Vuelos* (a excepción de la última escena), el instrumentista suma a este efecto épico el matiz de una actitud autorreferencial que comunica la emergencia de su situación de enunciación. Tal resultado no se lograría por medio del uso de una banda sonora, pero tampoco con el acompañamiento tradicional desde un foso pues, la marca épica no se confirma por musicalizar *en vivo* una determinada acción, sino por hacerlo escénicamente evidente. Es por eso que la manifestación de esta actitud en el instrumentista es una de las claves dramáticas del espectáculo.

En *Vuelos*, la epicidad en el perfil del instrumentista no lo vincula de manera taxativa a la correspondiente categoría aristotélica dentro de la oposición épico/dramático, dado que su personaje, además de no ser narrador, fluctúa entre esos opuestos según el grado de inclusión o exclusión respecto de la lógica diegética de las escenas de mimo y, por lo tanto, su modalidad discursiva se modifica ante una u otra situación. Pero, tampoco lo liga en forma concluyente a la perspectiva brechtiana pues, si bien allí los elementos expresivos están expuestos para romper con la ilusión mimética y generar extrañamiento, su función es la búsqueda de conciencia crítica acerca de lo narrado. Aquí, en cambio, la intención no es apelar a semejante respuesta del espectador respecto de la actitud del performer músico con relación a la narración del mimo, ya que, en tanto tal, aquél sólo está atento a ejecutar el acompañamiento de la escena y, en cuanto personaje (como veremos en la Escena 4), su interés no pasa exclusivamente por lo que la mimo narra sino, además, por cómo aprovechar la instancia de autoperibirse un músico acompañante en situación épica. Es decir, el espectador está frente a un doble *qué*, considerando una acción que opone dos orígenes diegéticos, por cuanto su reflexión, en todo caso, va a estar desplazada hacia el *cómo* de dicha oposición a causa de la epicización de la escena y del efecto de extrañamiento que ello ocasiona.

La epicidad en *Vuelos* es síntoma de teatralidad por ser un procedimiento que deja al descubierto el mecanismo de enunciación como una hendidura que le permite al artificio hablar de sí mismo, y al público, entrar en complicidad con la manipulación de la convención. Por este motivo, cada vez que aflora un rasgo tal en el personaje del instrumentista no por ello irrumpe el tradicional relator épico (ni el aristotélico, ni el brechtiano), pues se trata de una epicidad sin narradores y sin necesidad de poner en cuestión alguna actitud ideológica ni mucho menos, didáctica. Sin embargo, el efecto consigue igualmente el sesgo distanciador de toda instancia que (al igual que en una situación relatora) se ubica en un espacio-tiempo otro (como aquí, la acción del músico) y paralelo al de la burbuja mimética del mimo. El espectador puede así observar, como si fuera a través de un juego de marcos, la manera en que el instrumentista mira desde su propio universo diegético al universo del mimo, acotándolo musicalmente o en silencio.

De esta manera, a pesar de que los relatos configurados por el discurso mímico generan suficiente intriga en el orden dramático también se manifiesta cierto distanciamiento (Cáceres Carrasco, 2013: 35; 43), en parte, por la habitual dosis que en ese aspecto conlleva la fruición kinética (a costa de la mimética), pero también, por la presencia *meta* de los instrumentistas y su condicionante posición de epicidad. Finalmente, cada reencuadre de éstos en el lugar de enunciación tiene como consecuencia fortalecer o atenuar el efecto dramático del espectáculo, o bien, regular el grado de distanciamiento respecto de una mimesis que se presenta fragmentada entre segmentos narrativos, o discontinuada a causa del efecto de aquellos reencuadres.

El funcionamiento épico y un dispositivo *abismado*

Tanto la presencialidad y puesta en acto de la música durante la totalidad de las escenas que siguen a la obertura, como la autorreferencialidad que hace evidente el mecanismo discursivo de la musicalización están entre los materiales a tener en cuenta a la hora de indagar en la dramaturgia de *Vuelos*. Efectivamente, desde la primera escena hay un faro puesto en la acción de musicalizar como clave de lectura privilegiada del espectáculo toda vez que se presenta como una doble operación de sentido: emitir significantes sonoros y, a la vez, significar tanto al hecho como a las condiciones de su emisión, es decir, ver la sala y la antesala del mismo procedimiento. Sin llegar a un planteo de teatro dentro del teatro (o *mise en abyme*), la instalación de

los instrumentistas -a excepción de la última escena- hace explícito un dispositivo abismado, en este caso, conforme a un escalonamiento del circuito comunicativo en el cual el discurso mímico se ubica en la capa interna, el musical en la siguiente y, más afuera, el espectador percibe el encastrado de engranajes como una maniobra autorreferencial. La consecuencia de esta estrategia compositiva es la fluctuación en la emergencia discursiva entre la capa del mimo y la del músico e, incluso, la intersección entre ambas. Esto se logra en el decurso de la obra articulando sintácticamente las escenas mimadas con el discurso musical, pero, también, mediante la puesta en evidencia de la acción articuladora de la musicalización en el proceso de enlace entre capas o universos diegéticos.

El instrumentista aquí no imita su técnica musical pues sólo emula a un personaje que hace de tal, de manera que su ejecución instrumental es verdadera; sin embargo, al no tratarse de la musicalización desde un foso o de una situación de concierto, sino de personajes músicos involucrados con la acción que musicalizan, sus ejecuciones se perciben ficcionalizadas, ya sea que estén ocurriendo en el interior de la ficción o fuera de ella. Cuando se sitúan en la capa interna puede decirse que su modalidad es dramática puesto que son parte de la acción representada y se comunican con los personajes mimo. Inversamente, al permanecer fuera del universo de la pantomima se trata de un comportamiento épico en donde, visto desde afuera, el instrumentista observa y comenta musicalmente la acción mimada desde su propia lógica y autonomía diegética. Esta operación hace posible que la mirada del espectador se posicione desde una perspectiva lo suficientemente abismada como para poder distinguir la modalidad discursiva entre tales capas.

La mirada como factor deíctico

El universo diegético que surge del relato del personaje mimo es tan imaginario y ficcional como el contexto de enunciación inferido a través de su mismo discurso corporal. Por su parte, el universo diegético del personaje músico, a pesar de ser también una realidad ficcional, no está sugerido sino visibilizado en tanto contexto real. Pero, como el diseño dramático de *Vuelos* le permite al instrumentista asomarse a la capa diegética contigua y hasta abolir la cuarta pared, podrá *ver* al mimo desde la perspectiva de sendos roles: unas veces lo verá como parte del contexto ficcional y otras, en el contexto técnico real. El hecho de que, por un lado, los músicos puedan observar la acción mimada mientras la musicalizan y, por otro e inversamente, que el mimo no acuse recibo de sus miradas y mantenga la convención de una lógica discursiva circunscripta a los límites del espacio autónomo que denota con su gestualidad, suponen indicios deícticos suficientes para expresar la coexistencia de sujetos de la enunciación pertenecientes a contextos diegéticos diferentes. El sólo tratamiento de la mirada alcanza, pues, para diferenciar esta situación enunciativa de la de las prácticas de acompañamiento *en vivo* desde un foso, en las que, al no plantearse la posibilidad de alguna imbricación en el orden diegético con respecto a la acción musicalizada, no deberían involucrar al gesto del músico como factor comunicativo, ni necesitarían generar un perfil actancial tal que pudiera dar lugar a una interacción dramática. Justamente y a la inversa, son éstos los componentes que, en tanto presupuestos proyectados en la matriz dramática, definen la situación que otorga sentido a la musicalización en *Vuelos*.

Contexto de enunciación múltiple y reversible

Reconocemos en la acción del mimo la capacidad corporal de generar un hecho narrativo sin necesidad de articular palabras sino solamente a partir de su “gramática

propia" (Ivern, 2004: 29). Es a través del movimiento en el espacio y de la dirección de la mirada que se puede comprender la situación representada a manera de enunciado, así como también inferir un lugar de enunciación imaginario, es decir, sin el requisito complementario de que esté expresado por componentes escenoplásticos o escenoacústicos: es, pues, una contextualización implícita, habitual para la lectura de un teatro corporal. Pero en *Vuelos*, a la configuración de ese contexto se agregan las de otros dos que se articulan con el discurso del mimo, mismos que pueden condicionar el sentido de la acción operando ya en el nivel parcial de cada relato, ya abriendo foco hacia la globalidad del discurso espectacular. Efectivamente, el trabajo físico del mimo construye un contexto de enunciación que, aquí, se manifiesta ampliado (si se lo compara con el de una rutina clásica) al ser presentado en forma conjunta con una acción musical *in situ*. Esta circunstancia queda denotada desde tres aspectos: dos relacionados con el contexto imaginario del relato, y uno con el contexto concreto o real.

- a) el contexto imaginario que es comunicado por el discurso kinético del mimo;
- b) el contexto imaginario que es configurado desde el discurso musical;
- c) el contexto real que está concretizado en la presencia y ficcionalización de los instrumentistas.

En a), el mimo perfila un personaje en su hábitat y el gesto corporal da cuenta de la interacción con el entorno que emula: su propio contexto de enunciación. En b), el contexto de enunciación imaginario a) es completado y complementado por medio de imágenes sonoras que aluden al mismo entorno, o bien, que sugieren la reacción del propio personaje mimo al respecto. En tal sentido, la música no sólo puede otorgar eventuales anclajes al relato a partir de sonoridades evocativas, sino que subraya el carácter y el tempo de la acción. Pero, el hecho de que la música se ejecute *en vivo*, que los ejecutantes sean actores músicos, que sus ejecuciones y eventuales interacciones con la escena ocurran dentro del espacio escénico y que tales interacciones comprometan la transparencia diegética de la pantomima, nos conduce a la tercera situación contextual: es la acción de los músicos y la posibilidad de transformar sus roles entre personaje y performer, o sus posiciones desde dentro o fuera de ficción lo que va variando el valor de la situación comunicativa respecto de a) y condicionando al resto de las relaciones contextuales. Por ejemplo, cuando desde c) la modalidad es épica, la acción de musicalizar implicará que sus enunciadores, aunque con la mirada atenta al desarrollo del relato en a), permanezcan contextualmente ajenos a la realidad diegética de éste, pero siempre implicados desde la ficcionalización de dicha acción. En la modalidad dramática (ver descripción de Escena 7), la musicalización, además de pertenecer (y expresar) al contexto de enunciación real c), se superpone con a) pues, desde el comienzo de dicha escena y antes de que ingresen los personajes mimo, los músicos anticipan con su deixis gestual los primeros indicios de a) -un bar, como locación- que contendrá a la totalidad de la acción; y con b), ya que la música, a diferencia de lo que venía aconteciendo en las otras escenas, se inscribe como factor diegético emulando su función social en ese entorno y expresando el carácter de la escena, pero, esta vez, desde dentro de la ficción.

En resumen, el contexto b) añade connotaciones a a) desde determinadas estrategias funcionales músico-escénicas, aunque su valoración depende tanto de lo que expresa a) como de la actitud de c). Luego, si los instrumentistas y su acción de musicalizar constituyen la parte materialmente concretizada del contexto de enunciación del mimo en sus escenas solistas, inversamente, éste y su performance suponen el contexto enunciativo que hace comprensible en tales escenas el sentido dramático de los músicos y de su música. Esta variabilidad en la situación comunicativa con relación a la performance del mimo muestra a los instrumentistas como piezas en un tablero cuyos pases de juego ponen en evidencia que su funcionalidad escénica polivalente es un vehículo significante que excede el hecho de expresar la rutina habitual de aquel

músico acompañante que ejecuta música incidental. Por último, estos cambios en el modo de enunciación son elementos emergentes del carácter reversible y de la mutua contextualización entre sendos universos.

Enunciación global con cuatro niveles de enunciado

Si no se trata de un espectáculo tradicional de pantomima, ¿qué es lo que ordena la mirada del espectador, por ejemplo, durante los solos de mimo? ¿se focaliza en los relatos, fruto del discurso corporal, o en los percances metaficcionales del acompañamiento musical del que es objeto la performance mímica? Si tanto músicos como mimos se pueden desdoblar en personajes y performers, ¿cuántos son los enunciadores y quiénes enunciarían qué cosa? Si durante el decurso del espectáculo el foco de la acción se desplaza entre la performance de mimo y la instrumental, ¿es posible una mirada abarcadora que contenga a ambas desde el enfoque de una amalgama diegética para, así, confirmar que dentro de esa lógica global puede establecerse una relación no necesariamente dialógica entre enunciados de diferentes universos y soportes espectaculares?

En *Vuelos* se perfila una dialéctica discursiva fundada en la articulación entre las rutinas del mimo y las del músico acompañante. Pero, teniendo en cuenta sendos desdoblamientos entre personajes y performers, la operación enunciativa puede implicar la multiplicación de sus vehículos significantes permitiendo habilitar más canales para drenar el flujo del sentido. El despojamiento escenoplástico de la puesta en escena facilita el destaque de cuatro materiales, dos pertenecientes a la performance de mimo y dos al acompañamiento musical: 1) el relato que configura la pantomima; 2) la acción física del mimo como performer; 3) el referente que configura el discurso musical y 4) el gesto del instrumentista como performer.

Estos cuatro materiales proyectan sus significantes en tanto enunciados, por ejemplo: el discurso musical (material 3), en tal orden, puede asumir diversas funciones músico-escénicas, ya se tratare de aspectos referenciales, estructurales, temporales o texturales (Colasessano, 2013: 29-32) pero, como enunciado, sus significaciones adquieren valor dramático en el contexto escénico, sea éste el que promueve el relato del mimo (material 1), o el de su performance en tanto acontecimiento en el espacio técnico (material 2), o el de la propia actitud del instrumentista (material 4) que condiciona a los demás materiales. Inversamente, tales relato y performance mímicos modulan sus valores significantes conforme la gravitación de los enunciados musicales y de los provistos por la coyuntura de la acción de los instrumentistas.

El entramado de esta variedad de enunciados, producto de aquellos desdoblamientos, genera tensiones entre la emergencia de unos u otros. Pero el personaje músico, siempre consciente de su dualidad, y, por tanto, de hacer explícita su propia *doble enunciación* –si circunscribimos la aplicación del concepto de Ubersfeld sólo a éste, entendiendo que aquí asume tanto el discurso “relator” como el discurso “relatado” (Ubersfeld, 1993: 177), es decir, sin que haga falta tener en cuenta, además, al director-, es quien ocasiona los mayores cruces significantes a causa de sus acciones emancipadas con el fin de subvertir la convención respecto del mimo. Éste, a su vez, sólo tendrá una oportunidad –como veremos en la Escena 1- de abandonar la rutina desdoblado su personaje solista para, en calidad de performer, relacionarse con los instrumentistas. La reversibilidad que con su funcionamiento enunciativo revisten estos cuatro materiales no son más que la expresión de una voluntad dramática metalingüística que tematiza la situación de enunciación que ellos mismos generan enfocando o desenfocando las particularidades contextuales en función de la recepción de un espacio más o menos representado, más o menos técnico.

El estatuto del personaje músico

El rol del músico dentro del espectáculo no se expone inmediatamente en todos los aspectos. Recién en la escena final es cuando se puede completar un registro de sus facetas y dilucidar el código de lectura para comprender el funcionamiento que le asignó el plan dramático. Aunque parezca una obviedad, no está de más recordar que los indicios que en las sucesivas escenas van conformando su perfil no son comunicados por la música en sí misma ni por el tipo de uso, sino por su comportamiento no convencional, es decir, por el modo y grado de su interacción escénica con los demás personajes, o con el público. En otras palabras, el estatuto del personaje músico está aquí definido no por lo que expresa el propio enunciado musical ni por la función significativa que éste cumple en tanto tal, sino por la actitud que denota entre personaje o performer y conforme la situación de enunciación implicada en cada escena.

Lo primero a considerar en el análisis del rol del músico en *Vuelos* es su dualidad escénica: a) ser músico acompañante del espectáculo y b) hacer de tal, como personaje que interactúa en la acción junto a los personajes no músicos. En a) presenta su acción de acompañamiento instrumental como evento escenotécnico real. En b) la representa, formando parte de una estructura sintáctica en donde, según las circunstancias, es sujeto de la acción. Pero, al poner en evidencia la situación a), también es objeto de la operación metateatral. Cuanto mayor es la tensión entre la emergencia de a) y b), mayor es la riqueza y posibilidades escénicas de los músicos, pero también y a propósito de ello, la modulación que genera este *entre* en tanto zona de transición puede convertirse en un potencial intersticio para observar los límites configuradores de esa dualidad y servir para discriminar desde otros ángulos la funcionalidad del instrumentista.

Funciones del instrumentista

A diferencia de lo que ocurre en otros espectáculos con musicalización 'en vivo' donde la música suele ser utilizada sólo en tanto soporte estructural de escenas dialogadas, coreografiadas o cantadas y el instrumentista un acompañante que permanece fuera del espacio de veda y subordinado a la narración, aquí la performance musical ocurre como dentro de una instalación en el mismo lugar que la acción mimada, acreditando otras incumbencias espectaculares. Aunque con distintos grados de integración escénica, el músico se presenta como un personaje que es instrumentista y musicalizador de la obra, a veces desde dentro y otras desde fuera del relato y, por lo tanto, la puesta en escena, además de demarcarle su funcionalidad técnico-performativa habitual lo habilita para otras funciones que se conjugan dentro de la lógica del plan dramático:

- a) función épica, cuando su acción musicalizadora se mantiene en otro plano (su propio universo diegético), sin comunicarse con los personajes mimo;
- b) función dramática, cuando interviene en acciones miméticas, con o sin los instrumentos, entablado comunicación con los personajes mimo dentro un mismo universo diegético;
- c) función metadiscursiva -que en el contexto de este análisis podríamos denominar indistintamente, metalingüística o metateatral-, cuando apela a la autorreferencialidad de su rol de musicalizador pudiendo, eventualmente, intervenir la mimesis de los performers no músicos o dirigir la mirada al público, reforzando su situación marco -y, por lo tanto, 'meta'- respecto de la diégesis del mimo, o bien, del discurso escénico global.

Fluctuaciones en la apreciación del perfil del instrumentista

El instrumentista, al ser presentado en *Vuelos* no sólo como performer sino como personaje que hace de tal y, además, como engranaje del artefacto teatral, adquiere un valor metonímico plural de largo alcance porque lo conecta como parte de todo un universo semántico ligado a su desempeño profesional en otras disciplinas, espectaculares o no, es decir, como referente del músico instrumentista en general pero también de la música incidental en particular e, incluso, de la técnica de musicalización como procedimiento. O sea, lo que en tal caso se está denotando figurativamente es a la propia música y a su uso como artificio escénico, y con ello, haciendo ostensible tanto el recurso de la musicalización *in situ*, como los atributos y funciones de sus responsables, lo cual implica al mismo tiempo una referencia a la maquinaria de la escenificación. Así, lo que usualmente quedaría acotado a la convención ascética de un acompañamiento incidental, aquí promueve complejidad conforme las exigencias dramáticas, generando fluctuaciones en la recepción del perfil del músico: 1) desde un punto de vista performativo, entre lo presentado y lo representado, es decir, construyendo o deconstruyendo un personaje pues, al no tratarse sólo de músicos acompañantes ordinarios deben experimentar segmentos de transición durante tales recambios funcionales; 2) desde un punto de vista discursivo, entre la modalidad dramática y la épica, esto es, formando parte de la ficción, o bien, desde afuera, connotándola con su acción; 3) desde un punto de vista metadiscursivo, entre su accionar y la denotación de su intención; y 4) desde el punto de vista figural, entre su valor metonímico dentro o fuera del espacio de veda y el de su desempeño dentro o fuera del campo espectacular.

Diferencias de caracteres entre personajes mimo y personajes músicos

En *Vuelos*, el perfil de los personajes mimo no apela a la emergencia de su condición en tanto que tales, ni a una complicidad con el receptor. Sus caracteres dramáticos ingresan y dejan el espacio escénico abriendo y cerrando micro universos diegéticos sin acusar recibo del contexto físico, real y viviente que configura el dispositivo instrumental (a excepción de la primera y la última escena), ni de la presencia del público. El perfil de los personajes músicos, en cambio, está fundado en la autopercepción como performers y músicos acompañantes, en la de su disposición en un espacio escénico que los convierte en caracteres, así como en su posible complicidad con el público. En consecuencia, los personajes músicos instauran con sus acciones musicales y actorales una lógica diegética propia, configurada a partir de los presupuestos dramáticos que como condición escénica los determinan, incluida la licencia de comunicarlos al espectador, musical o actoralmente.

La acción instrumental como factor de metateatralidad

¿A quién o hacia dónde dirigen la mirada los músicos? ¿Se trata, por un lado, de una mirada interna, acotada a las acciones dentro del espacio escénico, y de otra externa, hacia el espectador? En el primer caso, ¿se dirige al mimo como personaje o al performer? O inversamente, ¿lo hace en calidad de personaje músico o de instrumentista?

La epicidad supone un espacio-tiempo otro desde donde alguien se expresa para referir a una situación a la que no puede pertenecer. Hasta que no se arriba a la última escena, donde los músicos apelan al mismo tratamiento dramático que los demás, en el resto del espectáculo la interacción con el mimo va a ser de tipo abismada, imprimiendo un perfil épico lábil si se tiene en cuenta la movilidad de su composición en el

plano discursivo. Dicha movilidad, sumada a las demás fluctuaciones ya mencionadas, hace que su accionar resulte distanciado, y su situación de enunciación, significativa. Si el tratamiento épico del músico no es aquí el habitual o el modélico es porque de tal epicidad únicamente conserva el cometido metalingüístico, haciendo uso de una autorreferencialidad operativa pero no crítica, y también, porque le está permitido trocar dicha modalidad –como, veremos, ocurrirá en la última escena-, o, eventualmente, suspender su rol de personaje con breves miradas de complicidad hacia la platea. En otras palabras, los músicos son los factores que ponen en evidencia el procedimiento metateatral, sea desde el manejo de su comportamiento épico respecto del mimo o a causa de las fisuras en la cuarta pared que ocasionan con sus gestos.

Características estructurales del espectáculo

Si para analizar este espectáculo se hiciera hincapié únicamente en la performance mímica, relegando la ejecución musical a un recurso accesorio en función incidental, entonces quizás podría describirse de la siguiente manera: una forma basada en la sucesión de escenas musicalizadas y autónomas, a manera de números cerrados sin un orden jerárquico ni cronológico y que, tal vez, podrían intercambiarse. Al respecto, la nota de prensa ya citada anticipa que “en esta puesta el hilo conductor que entrelaza las escenas es la multiplicidad de sentidos del término ‘volar’: creativamente, anímicamente, físicamente y socialmente”, de manera que queda claro que se trata de una estructuración inspirada más en la variación temática que en un ordenamiento narrativo ya que, entre los relatos, no hay una distribución orgánica y unificadora con comienzo, medio y fin en el sentido de un orden aristotélico, más allá de que cada segmento tenga su propio inicio, desarrollo y cierre en forma independiente.

Continuando con aquel enfoque de la descripción, se podría agregar que: la disposición y autonomía de las escenas recuerda al formato de un espectáculo de *music-hall* –ámbito donde hasta fines del XIX cobijó a la antigua práctica de la pantomima (Ivern, 2004: 14)-; o, también, que aprovecha la musicalización para enlazarlas otorgando cohesión al flujo escénico global y que, en tal caso, la operación y el efecto se emparentan con el tratamiento del montaje cinemático, en especial, cuando en función narrativa una banda sonora confiere ligazón a los empalmes entre secuencias diversas regulando la continuidad del relato, etc. Sin embargo, comparado con el cine sonoro, aquí la musicalización implica a la propia acción instrumental en tanto artefacto viviente; y, a diferencia de un *music-hall*, no se trata de música de foso, ni la participación escénica del músico acompañante es sólo ocasional o subsidiaria y, mucho menos, neutral. Efectivamente, los instrumentistas están incorporados como sujetos de la enunciación cuyos personajes intervienen con mayor o menor pregnancia según la manera de vincularse diegéticamente con las diferentes escenas, incluyendo la posibilidad de interrumpir y transgredir los atributos miméticos de las mismas. La permanencia del artificio musicalizador en el espacio escénico genera un efecto de red que proporciona sostén a la performance mímica, tanto desde el contenido musical cuanto desde su valor contextual. Así, en su emergencia como dispositivo escenotécnico que exhibe sus engranajes performativos y sus maniobras retóricas, el acompañamiento instrumental confiere una percepción antinaturalista del espectáculo al exponer su propio funcionamiento como *medio* y como *objeto*. Es en tal sentido que para el análisis de esta puesta en escena la sola jerarquización de la performance de mimo desvirtuaría el concepto compositivo de la obra al soslayar el valor de la acción de musicalizar. Esta acción cumple en *Vuelos* una función dramatúrgica; en efecto, como sucede en otras prácticas teatrales con musicalización (“en vivo”, o no) hay que tener en cuenta que la música incidental cumple en sí misma una función dramatúrgica toda vez que puede oficiar de relevo de otros significantes escénicos, incorporando elementos en función narrativa que intervengan en la configuración

sin-táctica y semántica del discurso espectacular. La función dramaturgic-a se verifica pues, además de encargarse de exponer los factores enunciativos que relacionan los dos universos diegéticos, logra articular varias escenas dramáticamente inconexas entre sí desplazando toda expectativa acerca de una concatenación narrativa entre ellas y centrando el interés hacia la actitud del instrumentista como agente que, desde su rol de musicalizador, construye un potencial actante capaz de intervenir y alterar metateatralmente la lógica del universo del mimo.

Finalmente, la estructura de *Vuelos* consta de una obertura y siete escenas. Para describir la gravitación de lo musical en la estrategia dramaturgic-a elegiremos cuatro de ellas que, a los fines prácticos del análisis, nos hemos permitido nominarlas: Escena 1: *El descubrimiento*; Escena 2: *Interludio* (y enlace con Escena 3: *1º Tríptico*); Escena 4: *El hostigamiento*; Escena 7: *El bar*.

Escena 1: *El descubrimiento*

Cuando ingresa el público, en el espacio escénico ya hay tres sillas y tres instrumentos (violín, violonchelo y teclado). De pronto, se escucha una música grabada que oficia de obertura mientras sobre un telón panorama se proyectan sombras de acciones que transcurren en una extra-escena donde, coreográficamente, algunos performers emulan su *previa*. Antes de que finalice la música, sigilosamente y a contraluz del panorama ingresa una actriz mimo y se sienta en el suelo. Al mismo tiempo entran los tres músicos, ocupan sus sillas (que llamaremos, simbólicamente, *atriles*), aprontan sus instrumentos y cada uno se coloca un pañuelo en lugares diferentes. El final de la música marca el comienzo de la Escena 1: *El descubrimiento*. Así dispuestos y, dado que sendas entradas fueron independientes y sin mantener comunicación de ningún tipo, aún no se explicita si la mimo y los músicos compartirán la misma zona lúdica. Por tal motivo, la acción de la actriz ascendiendo por una escalera imaginaria y la de los músicos en situación de espera indican el arribo de aquélla a una planta alta en donde se encontrará con el ensamble. El público no sabe si son músicos reales o personajes que harán de tales, ni si, en calidad de una cosa o la otra están por dar un concierto.

Espacio representado y espacio de enunciación

En esta escena se determinan dos tipos de espacialidades cuya lógica de articulación, desde el punto de vista de la situación comunicativa, será un leitmotiv estructurante en la obra. Primeramente, la actriz mimo nos introduce en una locación imaginaria en tanto espacio físico representado. Una vez allí la acción se convierte en un anticipo del funcionamiento metateatral mediante el cual esta locación deviene en metáfora del lugar de enunciación, pues es desde donde ella, al igual que los personajes músicos, dejan entrever la labilidad en la modalidad discursiva de sus perfiles generando una fluctuación en el orden mimético y, por lo tanto, en el valor convencional del espacio representado. Como primera escena, es importante el *descubrimiento* de los instrumentistas por el personaje mimo, pues su significación no se restringe a iconizar el cómo y dónde del encuentro en tanto situación emulada, sino que echa luz acerca de las competencias que les otorgará dicho espacio en tanto simbólico. En ese sentido, comporta un síntoma expresado por la puesta en escena con referencia al uso de los códigos, puesto que acreditará el primer cruce entre personajes músicos y no músicos en relación con sus roles dramaturgic-os. De esta manera, el espectáculo hace presentación del mecanismo discursivo a través de los avatares de un juego y que, en lo sucesivo, servirá de referencia para que el espectador pueda ir dilucidando si el hecho de compartir el espacio escénico implicará, cada vez, un mismo correlato entre el valor del espacio físico representado y el del plano desde donde se expresan

sus enunciadores. Es por eso que la interacción de la actriz mimo con los actores músicos (comenzando por la mirada, la escucha musical y el contacto físico) son aquí los primeros indicios para determinar la coincidencia o no de aquellos valores. En este caso, lo que verifica la dualidad espacio físico representado/espacio de enunciación es la comunicación entablada ni bien ella inicia dicho juego, manipulando el pañuelo que le ha quitado a la violinista. Logra así desactivar la barrera de su espacio de veda y acceder al lugar de *atriles* y, con ello, modificar su situación comunicativa al suspender la rutina solista.

Jugando a manipular convenciones

Cuando los instrumentistas comienzan a tocar, no lo hacen desde la modalidad habitual de una música incidental ni desde afuera de la ficción, sino sonorizando cada pequeño gesto de la actriz, ilustrando irónicamente sus movimientos a manera de la sincronización de los efectos sonoros en un comic. Inmediatamente, ella reconoce la intención y, como una travesura, los provoca sugiriendo acciones para ser sonorizadas cual si estuvieran jugueteando en una antesala y siendo ellos mismos los artificios escénicos a manipular. Aflora así la autorreferencia a la *cocina* del teatro, a la creación conjunta. La acción comunicativa entre mimo y músico (que recién volverá a ocurrir en la última escena) permite que se entremezclen sus roles ficcionales y técnicos en el mismo plano de enunciación generando y compartiendo ambos las condiciones de producción de su propio discurso. Luego, ya apropiada de los tres pañuelos, la mimo aprovecha la situación para explayarse en una danza libre, y la música comienza a fluir para ajustarse a las calidades de movimiento de la coreografía, mientras que los instrumentistas hacen efectivo el esperado rol de acompañantes. La acción queda enmarcada en un número convencional, el de la bailarina con su música incidental, como un episodio dentro del anterior. Pero, al finalizar la coreografía, se rompe el artificio y todos retornan a la realidad del primer juego, el que habían urdido, el de la travesura y, retomando la complicidad disciplinar la actriz anula la contraseña devolviendo los pañuelos y sale. Al finalizar la escena concluimos que, si bien la mimo, al abandonar su rutina solista desdobra su personaje en performer para relacionarse con los músicos y manipular su función de acompañantes, e, incluso, solazarse con la misma convención de la musicalización, su complicidad autorreferencial está dirigida a éstos, quedando su juego siempre dentro de la lógica de la cuarta pared. Sólo los instrumentistas son conscientes de su propio desdoblamiento, de la fragilidad de la cuarta pared y de que pueden obviarla, si consideramos las miradas que, cada tanto, dirigen a la platea. Lo paradójico de la escena es que por medio de un tratamiento metateatral se arriba a cierto desarrollo dramático, pero que, a la vez, pone en duda la posibilidad de su percepción mimética.

Escena 2: *Interludio* (y enlace con Escena 3: 1° *Tríptico*)

Antes que dé comienzo la sucesión de segmentos para desplegar una galería de personajes mimo, la Escena 2: *Interludio* presenta una situación que, además de funcionar como articulación con la Escena 3: 1° *Tríptico*, servirá para develar algunas características de los personajes músicos. Éstos han quedado solos y advierten un tiempo escénico *muerto*, sin actores para acompañar y cuya quietud pone en evidencia el silencio de la sala. Se retira el violonchelista mientras que, a modo de pasatiempo, la violinista y el tecladista deciden improvisar un fugaz recital. De esta manera y sin desenfado, rompen la cuarta pared y hasta arengan a los palmeos del público en las partes rápidas de una música que, entre ritmos repetitivos y arcaicos genera un clima como de tablado ambulante en el medioevo. Ella, siendo la única que puede ejecutar su instrumento mientras se desplaza, lo hace resaltando corporalmente la

rítmica mientras invade un espacio lúdico que debería estarle convencionalmente vedado: actitud esta que en la Escena 4: *El hostigamiento* tendrá consecuencias en el plano dramático y discursivo. Finalizando su pequeño concierto y sin solución en la continuidad musical, pero mediante un cambio de tempo que induce a reducir abruptamente la velocidad de la caminata, la mimo retorna en ralentí a la zona de *atriles*, su lugar físico y de enunciación de origen. Al mismo tiempo regresa a escena el violonchelista con igual calidad de movimiento, retomando los tres sus roles de músicos acompañantes mientras, sobre esa música y con idénticas características en el manejo corporal, irán ingresando tres mimos dando comienzo así la Escena 3: *1° Tríptico*. Esta consistirá en el desarrollo simultáneo e independiente de rutinas a manera de contrapunto corporal *a tres voces* que evoluciona lentamente como flotando sobre un discurso sonoro estático y moroso. Lo que interesa destacar del proceso articulatorio entre las Escenas 2 y 3 es la conversión ralentizada del flujo kinético en mimos y músicos por igual, logrando desvirtuar la oposición primigenia de sus encuadres enunciativos al ensamblar coreográficamente a la totalidad de la acción, opacando así la apariencia de sendos orígenes diegéticos para fundirlos dentro del letargo de una espacio-temporalidad uniforme y contextualmente abstracta.

Escena 4: *El hostigamiento*

Finalizada la Escena 3 ingresa otra actriz mimo y comienza la Escena 4: *El hostigamiento*. Luego de pasear por un lugar al que representa como apacible y bucólico, el personaje se derrumba y cae aturcido en el bullicio de la ciudad. Los músicos, que venían desplegando su *friso* musical extradiagético, aunque siempre desde una inquietante presencia épica, comienzan a imponerse musicalmente, y uno de ellos, lo hace actancialmente. Tal es el caso de la violinista, quien se desprende nuevamente de su *atril* (su plataforma de enunciación) para trasladarse con el instrumento. Invade el espacio lúdico como personaje, pero esta vez llevando consigo la calidad de autorreferente discursivo, mismo que subraya y amplifica el significado que evoca a través de su música. Cruza así la frontera de la extradiégesis y, consciente de su transgresión, irrumpo en el universo diegético de la mimo. Allí, reenfoca su modalidad y hace emerger desde el *fondo* contextual de origen una sorpresiva actitud como *figura*, no sólo desde el punto de vista del énfasis que expresa desde el enunciado musical, sino como registro del encuadre enunciativo de su acción.

El significante musical, que en esta escena ya presentaba los suficientes indicios como para delinear un mundo sonoro descriptivo (haciendo aún más explícito el entorno de enunciación imaginario que venía configurando la mimo), ahora ya no sólo va a remitir a los ruidos callejeros que atosigan y paralizan al personaje mimo: en la nueva coyuntura, estos referentes resignifican su valor de manera que la reacción del personaje no es tanto hacia el paisaje musical evocado sino con respecto a una fuente de emisión que ejecuta ataques acórdicos hirientes, es decir, hacia la misma acción de musicalización que transgrede la convención y, de hecho, hacia la instrumentista quien, a tales fines, subvierte su situación épica forzando un inesperado vector actancial, atribuyéndose así el derecho de intervenir en el orden dramático.

Se trata, pues, de un desplazamiento en términos enunciativos en el cual, visto desde el universo diegético del personaje mimo, la violinista, de conformar originalmente el entorno de enunciación real o físico, pasa a tener acceso al espacio de veda configurado por la pantomima y así devenir, por un instante, en sujeto dramático. Esto explica por qué, una vez interrumpido su relato y obligada a deconstruir su personaje, la mimo no sólo reacciona a los sonidos reales, sino a la instrumentista como agente emisor y a su personaje como agresor. En este desplazamiento asoma la marca modal de la transición entre lo épico y lo dramático, pero también, el roce de elementos

genéricos. En el teatro instrumental es central la emancipación del ejecutante frente a su rol de intérprete como parte del universo semántico del género, pero también su principal herramienta para articular sintácticamente las acciones musicales y paramusicales. Precisamente, en esta escena tales elementos son el fundamento oportuno que habilita a la violinista a entrometerse con la performance del mimo. A partir de la interrupción abrupta de la mimesis, el relato se detiene y, desde el punto de vista retórico de la maniobra, el conflicto se traslada a la coyuntura de una situación de enunciación forzada donde el personaje mimo es intimado a suspender su rutina quedando expuesto como performer en medio del espacio técnico. Es justamente la emancipación de la instrumentista fuera de *atriles* quien consigue despojar al personaje mimo de su construcción mimética dejando en claro que puede intervenir, si quiere, la convención genérica de éste. La escena expresa así el cruce literal entre los universos del personaje mimo y el del músico haciendo explícita la colisión y ruptura de sendos encuadres diegéticos. Queda claro, entonces, que la performance de los músicos, además de concretizar con su presencia y actitud un contexto de enunciación que pone entre paréntesis a la acción del mimo, sirve para señalar cómo el propio procedimiento discursivo perfora la ilusión mimética al eliminar la transparencia de las convenciones. Por ello es que tal vez sea éste el momento de mayor tensión dramática del espectáculo, pero también retórica, puesto que es donde se conjuga un nudo de maniobras de sentido al mismo tiempo:

1. Se establece una intersección y, en definitiva, una superposición de espacios en tanto universos diegéticos a partir de que el músico, aún en calidad de personaje épico, atraviesa los límites simbólicos de sendos lugares;
2. Se produce una locomoción de la musicalización que va a indicar el tránsito de un universo al otro en tanto maniobra transgresora con relación al contexto de enunciación: la música incidental deviene ambulante en términos performativos mientras modula su situación discursiva;
3. Se plantea una expectativa acerca de la potencial transformación del músico desde la modalidad épica a la dramática como consecuencia de su intromisión en el universo diegético vedado: a partir de ahora, su personaje épico ¿modulará a dramático, o se trata de una advertencia en el orden figural y sólo en relación con esta coyuntura en particular?;
4. Se potencia en forma múltiple el valor significativo del ruido callejero emulado por el violín -metáfora que alude al embate de la polución ambiental-, puesto que su imagen acústica amplifica referencialmente el tono agresor de la instrumentista en una situación de acoso sonoro y gestual. A esto se suma el efecto disruptivo que provoca el desmantelamiento de la propia imagen metafórica de la música al quedar al desnudo el mecanismo que logra interrumpir el relato del bullicio callejero. Efectivamente, las sonoridades, que al principio de la escena evolucionaban como referente paisajístico desde una profundidad de campo extradieético, logran de a poco emerger a la superficie de una diégesis autorreferencial en la que su propio emisor irrumpe actancialmente y obliga a la mimo a que escuche desde una cercanía amenazante, aquello que la convención no le hubiera permitido.
5. Finalmente, la puesta en escena revela un teatro instrumental que se atreve a manipular las competencias genéricas, sacar partido de sus incumbencias semánticas y avanzar con desparpajo sobre la autonomía discursiva de la mimo y de su relato.

La tensión generada en este pasaje también se debe a que, en esa convergencia de atajos retóricos, aflora un rasgo que conecta a la obra con factores latentes en cualquier modalidad de teatro físico: por un lado, la puesta en crisis de la continuidad de la propia ilusión mimética al enfatizar el hecho performativo como acontecimiento, y, por otro, el habitual despojamiento de un tipo de teatralidad ligada a la performance, aquí, desde la metáfora de la objetualización (corporal) del mimo como performer, justamente para despojarlo de la protección de su investidura mimética. Nuevamente,

el juego deconstructivo y, por ende, distanciador, de una estrategia metadiscursiva semejante logra conjugar una situación dramática como núcleo de intersección entre universos diegéticos que compiten con igual pregnancia. Esta paradoja tiene, además, su correlato en la organización de la mirada espectral para comprender la escena en tanto escenificación, es decir, poner en consideración una instancia de especulación poética mientras se nos muestra la maniobra de su *poiesis*.

Conforme este planteo compositivo concluimos que son las operaciones retóricas quienes, al fin de cuentas, provocan conflictos en busca de una concatenación dramática por fuera del relato pantomímico, en este caso, entre actantes que ni siquiera pueden entablar una relación *dialógica*.

Escena 7: El bar

La Escena 7: *El bar* retoma la mirada intersubjetiva, aquella relación *dialógica* esbozada en la Escena 1: *El descubrimiento* y que el espectáculo se reservó para desarrollarla en toda la extensión de este segmento final donde, a diferencia del resto de las escenas, se manifiesta una clara continuidad espaciotemporal en la acción global, sin obstrucciones por superposición de universos diegéticos, y sin diferenciación entre lugares de enunciación.

Aquí, los músicos son personajes dramáticos y, en tanto tales, comparten un tratamiento mimético al igual que los demás dentro de la misma lógica diegética. En este contexto cualquier comentario sonoro –que en *Vuelos* siempre implica a lo musical– es percibido por todos como parte del espacio representado. Los instrumentistas están caracterizados como anfitriones en el doble servicio de mozos e integrantes de la banda del bar. Es así como, por fin, se establece una situación de comunicación directa con los personajes mimo en una suerte de teatro de imagen en donde los personajes músicos, además, amenizan la acción con su banda. Tal situación promueve momentos cercanos a un musical o a las escenas musicalizadas del cine mudo (etapa ésta en donde prosperó inusualmente la práctica de la pantomima que, por entonces, emigraba desde el *music-hall*).

Componentes genéricos

Para un reconocimiento genérico partimos del supuesto de alguna capacidad de recepción que, aun pudiendo resultar poco previsible en cuanto competencia, permita al espectador correlacionar los valores expresados en tal orden por el “contexto espectacular” con aquellos sincrónicos e inherentes al “contexto general” (De Marinis, 1997: 24), aspectos que, respectivamente, son producto de la información que promueve la obra y de la que proviene de la situación cultural en la que está inserta. En tal sentido es indispensable el reconocimiento de ciertas cualidades de género que sirvan de patrón valorativo al poner en consideración su presencia durante el discurso espectacular tal que satisfaga o subvierta el horizonte modélico del receptor (Eco, 1984: 45-46; 65) (Marafioti, 1993: 114). Teniendo en cuenta que ese horizonte suele estar más o menos condicionado por la circulación de la información mediática sincrónica al espectáculo, también podrían ser sugeridos desde allí posibles trayectos de lectura que predispongan a cierta expectativa genérica.

Durante el análisis hemos hablado de género en un sentido amplio, con fines operativos, teniendo en cuenta que en las nuevas prácticas teatrales los factores genéricos suelen ser empleados y percibidos más como referencias intertextuales en el orden retórico que como modelo de comportamiento total de un espectáculo. Usamos aquí

el término género, pues, toda vez que queremos referir a la presencia de componentes expresivos en la obra que, aunque insuficientes, se puedan interpretar como necesarios para cierta tipificación genérica, otorgando por defecto la filiación del caso. En este sentido, a pesar de que no es habitual hablar de teatro *de mimo* en tanto género, sí subyacen constantes que confieren a su técnica, rutinas y hábitos de escenificación determinadas apariencias que, más allá de las diversas estéticas o escuelas, lo diferencian de otros leguajes (Cáceres Carrasco, 2013: 39) u otras formas de teatro corporal. Por otro lado, y teniendo en cuenta que un mismo tipo de música puede ser empleada incidentalmente sin distinguir la forma teatral a la que se incorpora, no es difícil poder establecer correlatos acerca de su uso funcional entre agrupamientos genéricos con cierta afinidad, en nuestro caso, entre aquellos que no anteponen necesariamente los parlamentos como factor central de la composición dramaturgica (la comedia musical, el teatro de imagen, el teatro instrumental, en fin, el teatro *de mimo*), permitiendo emparentar poéticamente algunas escenas con otras situaciones afines de escenificación musicada y decodificarlas desde una perspectiva retórica. La musicalización *en vivo*, entonces, si bien supone un denominador común en cuanto recurso escénico compartido con distintos géneros y, por lo tanto, un potencial puente fronterizo entre ellos, en el caso de *Vuelos* entraña otro componente adicional: un pasaporte que le permitirá al músico acompañante el ingreso como personaje y habilitarlo como posible actante, diferenciándose así particularmente de los acompañamientos desde un foso y de la función incidental en general.

Es probable que algunos de los enlaces genéricos que emergen durante la obra tengan su origen en la previatura de experimentación (como parte de la génesis compositiva) entre el lenguaje del mimo y el acompañamiento instrumental, basado en la premisa de que éste estaría a cargo de músicos involucrados como personajes en la acción. La principal consecuencia del procedimiento es la concepción de una matriz que hace posible una decodificación que no está restringida al horizonte convencional de la performance de mimo ni al del teatro instrumental, sino que deja expuestos sus componentes a las contingencias del cruce entre estas rutinas y sus potenciales interferencias con el fin de fracturar el horizonte que al respecto trae el espectador. Es por eso que en *Vuelos* no interesa tanto considerar cierta coherencia respecto de las cualidades genéricas habituales, como valorar de qué manera éstas se articulan entre sí desde una maniobra poética que especula con la expectativa del receptor. Un tratamiento pragmático de la puesta en escena articulando situaciones metateatrales es propicia para dejar al descubierto un tipo de operación de sentido provocada por el entrecruce de componentes genéricos. Esto ocurre en los segmentos de *Vuelos* en donde las convenciones performativas y discursivas son intervenidas y refuncionalizadas aprovechando aquellos elementos afines a un género -acciones musicadas; ausencia de la palabra; pregnancia del discurso kinético- que pudieran también computarse como presentes en el otro, generando el intertexto necesario donde fluya la polivalencia de tales elementos.

Procesos modulatorios y desplazamientos genéricos

A los roles y funciones que desempeñan los instrumentistas desde la dualidad de actores músicos hay que sumarles ciertos matices en la apreciación de su rutina conforme ocurren algunos reencuadres genéricos en el transcurso de las escenas pues, además del teatro *de mimo* y el teatro instrumental, se entrecruzan semblanzas afines con la comedia musical y el teatro de imagen. Teniendo en cuenta que la musicalización de la acción y la prescindencia de parlamentos son los componentes que aquí mayormente facilitan los cruces en este orden, cabría preguntarse si la ausencia de la palabra en los instrumentistas se deriva de la impronta del mimo, considerando que el teatro instrumental (género que hemos señalado como afín con la acción musical

en este espectáculo), aunque puede hacer uso de la palabra, tampoco depende necesariamente de ella. Por ejemplo, en esta práctica el repertorio de acciones cotidianas, en tanto referentes, puede buscarse en torno a las circunstancias previas al (o durante el) concierto, escogiendo especialmente como materiales aquellos que surgen de aspectos residuales, por ejemplo: los preparativos técnicos del instrumento, o los de orden personal del instrumentista, las pujas respecto del lugar del *atril*, las miradas cómplices ante las equivocaciones técnicas, la exageración en la gesticación interpretativa o, en fin, los posibles comentarios *sotto voce* durante la ejecución o las esperas entre intervenciones. En *Vuelos* afloran algunos rasgos afines a dicho repertorio en los momentos en los que, a pesar de no haber ejecuciones, hay gestos extramusicales que delatan sintomáticamente la situación de teatralidad de los músicos como, por ejemplo, desde el énfasis de entrecruces de miradas cuando alguno abandona el *'atril* durante cambios de escena mientras el resto permanece en el lugar. También sucede en algunas articulaciones entre escenas donde la ausencia de clausura por apagones deja a plena luz los momentos no expositivos, esos tiempos *muertos* que, si bien pueden indicar silencios en una partitura y, por lo tanto, esperas durante la ejecución de cualquier instrumentista, se tornan expectantes cuando son vistos desde el contexto de una acción musical ficcionalizada. Pero la situación de teatro instrumental más visiblemente desarrollada ocurre en la Escena 1: *El descubrimiento*, donde la acción hace explícito el rol de los ejecutantes en tanto personajes músicos y su voluntad de musicalizar al discurso de la pantomima. Allí, la ausencia de la palabra constituye uno de los puntos de intersección entre el teatro de mimo y el teatro instrumental, en especial, porque el proceso modulador entre ambos se inicia cuando la actriz mimo suspende su rutina y se comunica gestualmente con los músicos. Es esta comunicación quien hace posible la objetivación de un contexto (el del dispositivo de *atriles*) que para la lógica del personaje mimo sólo debería ser imaginario y silente, pero, a raíz de tal modulación, la pantomima muda y se interseca con la convención del teatro instrumental, quedando imbricada en el cruce genérico.

En el género musical, por su lado, el discurso sonoro provee la estructura formal y temática a una obra desde el comienzo, esto es, y casi sin excepción, con una obertura a telón cerrado. Precisamente, *Vuelos* se inicia con una obertura en la que dicha convención queda aludida y se materializa en el empleo del telón panorama donde se proyectan siluetas que realizan movimientos sincronizados con una música. Ésta, a pesar de no ser *en vivo* ni citar puntualmente el contenido temático musical, anticipa tanto la función de acompañamiento que desarrollará, como el tratamiento lúdico de algunas escenas (ambas, claves en la retórica de ese género), logrando también un intertexto disciplinar cercano al teatro de sombras, e, incluso, al comic audiovisual. Un *musical*, además, suele enmarcar en la grilla del texto sonoro situaciones danzadas o no. En la Escena 7: *El bar* puede decirse que ambas suceden y en donde la música, siendo el andamiaje estructural de la acción, expresa también un tempo dramático desde el interior de la diégesis.

La ausencia de la palabra y la continuidad del discurso musical permiten asociar igualmente esta escena grupal a las apariencias del teatro de imagen si se tiene en cuenta que éste suele estar configurado principalmente por el lenguaje gestual, casi siempre articulado con un soporte musical y donde la palabra, o no interviene, o lo hace no necesariamente en función dramática. Nuevamente, al igual que en la obertura, pero aquí con otra resolución, las acciones sin parlamentos y acompañamiento musical citan expresivamente a la musicalización del cine mudo que, a la sazón, era también un efecto retórico habitual en estética del teatro de imagen, completando así un circuito de remisiones genéricas. Por último, en el final de la Escena 2: *Interludio* (y enlace con la Escena 3: *1° Tríptico*), la apariencia concertística va a ir trocando en acción ralentizada entre mimos y músicos, promoviendo una situación coreográfica dentro de un contexto no específicamente dancístico y que, en tanto tal, también rememora la retórica del teatro de imagen.

En resumen, en *Vuelos* la combinación de rasgos genéricos se manifiesta en situaciones dentro de una escena, o bien, por medio de articulaciones entre escenas, pero, en todos los casos, se trata de procesos modulatorios en los que se transforman y refuncionalizan algunos de sus componentes en su tránsito hacia el que le sigue haciendo ostensible, una vez más, el mecanismo de la autorreferencia. En tal orden de cosas, el espectáculo comporta ciertos desplazamientos en función de un tipo de producción de sentido que se origina en la maniobra del entrecruce disciplinar provocando la conformación de zonas de intersección en las cuales se comparten componentes genéricos comunes, tal como en las situaciones mencionadas: durante el traspaso entre universos diegéticos (de la pantomima hacia el teatro instrumental, dentro de la Escena 1); cuando ambas rutinas quedan conjugadas en la misma situación coreográfica (de la pantomima y el teatro instrumental hacia el teatro de imagen, en la articulación entre la Escena 2 y la Escena 3); cuando la música y los músicos dejan de ser extradiegéticos para permanecer en el interior del relato (del teatro instrumental hacia la comedia musical y el teatro de imagen, en la Escena 7).

Conclusiones

El dispositivo instrumental y la composición dramática

Entendemos la dramaturgia como instancia compositiva y concatenadora de una idea a partir del conflicto entre diferentes elementos en el orden espectacular, independientemente de la existencia previa de textos o guiones que prescribieran las acciones performativas, escenotécnicas o dramáticas de tales elementos. Por eso, en la génesis de *Vuelos* hemos inferido tal idea considerando el cruce de rutinas como fundamento para dar origen a la experimentación y configuración de situaciones entre incumbencias escénicas, en un “proceso de transición del material hasta la representación” (Danan, 2012: 58). Precisamente, la coexistencia de la performance de mimo con la de los musicalizadores en el mismo espacio técnico, y la expectativa que generaría la articulación entre sus materiales significantes conforme el juego retórico con las convenciones discursivas y genéricas, son los pilares sobre los que se fue diseñando el proyecto dramático, en tanto *proceso*.

De esta manera, lo que podría suponer sólo un espectáculo *de mimo* con acompañamiento musical *en vivo* se convierte en excusa para la construcción de una trama meta-teatral, cuyo conflicto comienza con la misma demarcación espacial como metáfora enunciativa entre el espacio lúdico del mimo y el designado para el instrumentista. La disposición de los músicos condiciona la distribución y el uso del espacio escénico delimitando para sí una suerte de zona de veda propia: su zona *de atriles* y también su propio lugar lúdico más o menos fijo en tanto asentamiento y alcances extradiegéticos. Pero, al no ser la suya una situación de concierto ni una ubicación *de foso*, no es percibida como zona técnicamente neutral. Como personajes músicos, no sólo ejecutan música: condicionan con su mirada y su accionar musical o no musical al discurso pantomímico desde un lugar y un tiempo otro, configurando un dispositivo que deviene en continente para la acción del mimo desde tres aspectos.

A nivel espacial: el dispositivo musical presenta una planta fondo-figura ubicándose por detrás del espacio lúdico del mimo y, como correlato, de la performance instrumental con relación a la pantomímica. En la primera escena, la mimo encuentra ya instalados a los músicos, pero luego, se abre una expectativa a partir del desplazamiento locomotor del único *atril* que puede concretarlo, el del violín, y de la incertidumbre acerca de su potencial avance tanto desde el punto de vista espacial como actancial. Sin embargo, más allá de la intención de desacople y desplazamiento convencional hacia la zona vedada por parte de la violinista, el único espacio percibido como fijo

es el asignado al dispositivo musical, dada la continuidad de su ubicación física y conceptual. El de los personajes mimo, en cambio, es creado y recreado en ambos aspectos cada vez.

A nivel temporal: la acción musical y no musical de los instrumentistas sugieren una existencia otra que antecede y sobrevive al aquí y ahora de la acción del mimo en los solos y trípticos, como si la performance de éste debiera ensamblarse a la temporalidad de la de aquéllos, y no sólo con relación al tiempo artificial que configura el discurso musical en tanto constructo, sino a la duración otra con la que el mimo está enfrentado, es decir, la de la presencia testigo del instrumentista y de su accionar como acontecimiento real. No es casual que la acción de musicalizar sea el único factor que pueda hilvanar, contener y hasta relativizar desde el flujo continuo de una temporalidad unidireccional a las diversas e independientes temporalidades fabricadas en dichos segmentos (con la excepción del breve *ralentí* durante el final de la Escena 2: *Interludio*, en donde queda suspendida tal otredad al licuarse la situación temporal que los enfrenta).

A nivel dramático: si se tratara sólo de una música *de foso*, no mediando por parte de los músicos la actitud manifiesta de articularse en tanto sujetos con la acción mímica, no habría factor de continuidad alguna entre los solos de mimo más que el que le hubiera conferido el soporte musical. Luego, al no existir un encadenamiento narrativo entre las sucesivas pequeñas historias mimadas, el interés en ese orden se desplaza hacia situaciones dramáticas que se generan en su periferia, cruzando la frontera diegética, toda vez que los instrumentistas subvierten el uso de la modalidad épica para manifestarse o accionar respecto de la pantomima. Se instala así un conflicto entre universos diegéticos a partir de las tensiones que originan la autopercepción y autocontrol del performer músico en relación con su rol escénico y su potencial emancipación con vistas a la intervención del espacio lúdico del mimo. En este sentido, el plan dramático no se suscita a partir de determinada progresión teleológica de los relatos mimados sino con vistas a hacer ostensible el tratamiento de sus enlaces a cargo de los instrumentistas, tanto desde el punto de vista de la articulación de sus rutinas como el de la injerencia respecto de la situación discursiva.

La zona de *atriles* es, pues, el dispositivo que habilita un lugar de enunciación de tipo épico, pero la evidencia de un autocontrol comunicativo en el tratamiento de los instrumentistas promueve cierta intriga con relación al empleo de las convenciones y de sus propias competencias dentro de este espacio. Cual si fuese el stand desde donde se exhiben las maneras de articular las acciones musicales y las no musicales con el mimo, este dispositivo es la plataforma que transparenta el sentido dramático del espectáculo basado en el juego metateatral que es, finalmente, el que se proyecta al público sin necesidad de celosías. Es este sentido el que permite escudriñar y comparar los contornos entre los personajes a los que se les autoriza autopercebirse en tanto que tales y a los que no. Es también este sentido el que concede la elección de focalizar el interés narrativo por fuera de la instancia mimética. En otras palabras, se trata de una dramaturgia cuyo pensamiento se decodifica al ritmo de las tensiones que la maquinaria teatral expone como trama metateatral.

Funcionamiento performático, episódico y metateatral

Aunque se tratase de concentrar toda la atención en las rutinas de mimo adjudicando un primer plano a sus relatos, su lectura está intervenida y condicionada por una acción musical presencial que participa activamente en su contextualización real e imaginaria. Es por eso que, a pesar del uso casi exclusivo de este lenguaje corporal, es más apropiado definir a *Vuelos* como una 'aventura' músico-escénica entre el teatro físico y el teatro instrumental originada en la intención de jugar con las convenciones

de escenificación. Sin embargo, la preponderancia en la técnica de mimo hace que en el espectáculo subyazga la impronta de un teatro de performance, a la que tampoco es ajena el teatro instrumental. Por su lado, la fragmentación entre situaciones miméticas independientes desplaza la unidad del relato como modelo sustituyéndolo por segmentos con autonomía, sean éstos de mimo con acompañamiento musical, de ejecución musical sola, o de integración dramática grupal. Esta resolución episódica fortalece una concepción formal que allana el terreno para una recepción global ateleológica, apaciguando así la expectativa de una intriga narrativa unitaria y permitiendo al receptor estar más atento para sondear la teatralidad desde las variables disciplinares y enunciativas. Precisamente es este el pensamiento dramaturgico de *Vuelos*: un andamiaje performático que abre el diálogo metateatral entre medios expresivos, modalidades discursivas y convenciones genéricas, y en donde la música no es convocada para sostener el ilusionismo acusmático de una fábula. La estrategia dramaturgica comienza al hacer visible la puesta en espacio y en acto de la acción musicalizadora, en especial, para que pueda ser sondeada su licencia convencional. Una vez vencidas las vallas del espacio de veda, el instrumentista queda habilitado a la transgresión de la dialéctica escénica y a extralimitarse en sus funciones técnicas habituales. Es por eso que, en *Vuelos*, el conflicto se origina a partir de la propia función de acompañamiento musical, de la inestabilidad latente de su *protocolo* y de la sospecha de alteración o suspensión del código escénico que ello implica. Así, el interés por la sucesión de las diferentes escenas independientes de mimo y su posible interrelación dramática compite con la curiosidad que se va generando con el funcionamiento del dispositivo presencial de musicalización y de los responsables del artificio a través de su comportamiento en tanto instrumentistas/musicalizadores y personajes músicos, conforme las estrategias discursivas que deben ir asumiendo según la focalización del lugar de enunciación al que se van reubicando. Se trata pues de una expectativa acerca de la intención estructurante, tanto formal como actancial y de cómo será su emergencia a un nivel macro en igualdad de importancia respecto de las intrigas individuales que, a un nivel micro, exponen los núcleos o segmentos de performance de mimo. En definitiva, una expectativa dramaturgica desde el punto de vista compositivo (y viceversa, podría decirse).

Al efecto distanciador que habitualmente conlleva la performance de mimo aquí se le suma la distanciaci3n que provoca el efecto abismado de estar contenida por (o incrustada en) el dispositivo de musicalizaci3n. Es esta distancia la que facilita al espectador ser consciente de la relatividad y permeabilidad entre universos diegéticos que evolucionan en paralelo promoviendo inferencias en relaci3n con el momento y manera en que ocurrirá una articulaci3n entre sí. Es evidente, pues, que el plan compositivo que ordena este proyecto dramaturgico consiste en reemplazar el interés de una tensi3n dramática suscitada desde la galería de personajes solitarios que toman vida sólo dentro de sus mundos diegéticos y sin correlaci3n actancial entre sus relatos, por una intriga forjada desde el universo externo, es decir, desde la coyuntura de una musicalizaci3n empoderada que, en tanto tal, concierne a la *cocina* de la escenificaci3n y cuyos conflictos atañen al espacio técnico como contexto, a la maniobra discursiva como causa de interacci3n, y a los performers músicos como sujetos de la enunciación.

Bibliografía

- » Breyer, G. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: C. E. A. L.
- » Cáceres Carrasco, L. (2013). *Ensayos sobre teatro y mimo*. Quito: Gráfica Arbolada.
- » Colasessano, M. (2013). *Música y Artes Combinadas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. C. E. M. E. D.
- » Colasessano, M. (2010). "El espacio sonoro teatral". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 6 (12), [en línea]. Consultado el 26 de enero de 2022 en
- » <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9197/7983>
- » Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- » De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- » De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- » Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- » Ivern, A. (2004). *El arte del mimo: entrenamiento, técnica, investigación*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- » Marafioti, R. (1993). *Los significantes del consumo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- » Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- » Tassara, M. (2018). *Figuras, figuraciones: momentos retóricos del cine*. CABA: Prometeo Libros.

Ficha técnica de *Vuelos*:

Juan José Vitale: mimo/actor, dramaturgia y puesta en escena; Alicia Naffa: violín/actriz; Lautaro Musacchio: teclado/actor; Javier Benitez: violonchelo/actor; Delfina Sartori: mimo/actriz; Belén Ortega: mimo/actriz; Música original: Naffa, Musacchio y Benitez.