



Una perspectiva de la dimensión acústica de la escena¹

César Lignelli.

(Universidad de Brasilia)

Introducción al concepto

El concepto de dimensión acústica de la escena comprende una amplia red de relaciones entre las esferas de la *palabra*, de la música y del diseño del ambiente acústico en la escena teatral.² Este artículo se propone considerar la idea de desarrollar la escena, con sus etapas de composición de personajes y de la puesta, tomando lo acústico como punto de partida, considerando características del sonido como, por ejemplo, su materialidad, y la percepción de éstos a través de la audición.

Habitualmente, en la escena teatral, se considera material todo aquello asociado a la visión, mientras que las posibilidades auditivas de percepción en 360°, en diversos planos, su constante actividad y capacidad de afectar a los actores y al público, no siempre son apropiadamente consideradas. La elección de los términos *dimensión acústica* y *visual* no pretende separar o crear jerarquías, sino que se propone mostrar las posibilidades de diálogos más efectivos entre ambas. En este artículo, el foco estará en las esferas de la música, del entorno acústico y del diseño del ambiente acústico en la escena teatral. Las cuestiones vinculadas a la esfera de la palabra³, imprescindibles para la producción de sentido en la dimensión escénica, no serán abordadas en este texto.

¹ Revisado por Olga Regueira y Patricia Cohan para Archivo Cero Traducciones www.archivocero.com.ar

² Silvia Davini. 'O lado épico da cena ou a ética da palavra', 'Os trabalhos e os dias' das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações". *Anais / IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 2006; p. 309.

³ Silvia Davini. *Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales, Buenos Aires, EdUNQ, 2008. Para una referencia de este texto se puede consultar la siguiente reseña: Ezequiel Lozano, "Mapa de voz. Silvia Adriana Davini, Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007", *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, Año 4 Nº 8, diciembre de 2008, www.telondefondo.org.



Esfera de la Música

Etimológicamente, *música* remite al arte de las musas. La palabra *musa* tiene una raíz indoeuropea, en la cual se funden conceptos ancestrales de júbilo, alegría, memoria y pensamiento. Podemos sugerir, entonces, que la música remite, en sus orígenes, a un tipo de arte de las sensaciones y de las emociones.

A continuación, veremos diferentes acepciones del término *música* a partir de referencias significativas a lo largo de la historia, con el objetivo de conocer sus transformaciones en el tiempo, para culminar con una definición de música que contemple las peculiaridades de la escena.

Según Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), la música es "el arte de combinar los sonidos de una forma que sea agradable al oído".⁴ Por estar estrictamente vinculada al gusto y a la función de agradar, esa definición de la música no contempla las necesidades de la escena teatral. Émile Maximilien Paul Littré (1801-1881) define la música como la "ciencia o el empleo de los sonidos que se denominan racionales, es decir, que entran en una estructura denominada escala"⁵. Si bien la definición de Littré no está directamente asociada al gusto, no considera la organización musical por timbres, ritmos, intervalos, que no se configuran en escalas. Esta definición tampoco considera la música electrónica, aleatoria, concreta y otras vertientes conceptuales, que no se organizan a partir de escalas de alturas y, por lo tanto, resulta insuficiente. A comienzos del siglo XX, en Occidente, las definiciones de *música* y, por consiguiente, de *compositor* fueron más flexibles al mostrar su dependencia con las alturas o frecuencias definidas de los sonidos. Según la definición del *Oxford English Dictionary*, "Música es el arte de combinar sonidos intentando alcanzar la belleza de la forma y la expresión de las emociones; los sonidos por ella producidos; sonido agradable, por ejemplo, el canto de un pájaro, el murmullo del riachuelo, el ladrido de los perros".⁶ En primer lugar,

⁴ Jean-Jacques Rousseau, en François Michel, *Enciclopedia Salvat de la Música*, Barcelona, Salvat Editores, 1967; p.423.

⁵ Émile Maximilien Paul Littré, en François Michel, ob. cit.; p.423.

⁶ The Concise Oxford English Dictionary, 4ª edición, 1956.



es importante resaltar que, para recurrir a esa definición, sería necesario revisar el concepto de belleza. Sin embargo, nos permite aclarar la posición acerca de la música como discurso musical, según la cual el canto de un pájaro o el murmullo de un riachuelo no contienen en sí mismos la idea del discurso estético-musical. Para Murray Schafer, la música es "una colección de los más excitantes sonidos concebidos y producidos por las sucesivas operaciones de personas que tienen buenos oídos".⁷ De este modo, se destaca el indispensable papel de los compositores para organizar el discurso musical de acuerdo con los parámetros establecidos en cada caso. Para Lívio Tragtenberg, la música abarca "todo y cualquier evento sonoro originario de cualquier tipo de fuente sonora que pueda ser transmitida al sistema nervioso central a través de la variación de la presión del aire, lo que incluye, por lo tanto, tanto los llamados sonidos musicales como los llamados ruidos de cualquier clase".⁸ Sin embargo, la formulación de Tragtenberg, a pesar de su precisión y alcance, no explicita el papel de las imprescindibles operaciones discursivas efectuadas por los compositores para la escena. De hecho, sonidos de diversa clase no siempre constituyen un discurso musical. Sin invalidar completamente las definiciones presentadas y considerando las necesidades de la escena, la música fue definida como discurso musical, para cuya definición se puede recurrir a formas de organización más o menos tradicionales y/o aleatorias, con sonidos de alturas determinadas o no, considerándose incluso la ausencia de sonido propiamente dicho.

La antológica pieza para piano de John Cage, *4'33"*, sirve como ejemplo para este último caso: a pesar de estar constituida por una pausa de cuatro minutos y treinta y tres segundos, ostenta una potencia discursiva inédita en la historia de la música, por lo que representó una inflexión evidente en la música del siglo XX. En la primera presentación pública de *4'33"*, el pianista invitado para interpretar la obra subió al escenario, levantó la tapa del piano y permaneció de pie; sólo interrumpía el silencio para dar vuelta la página de la partitura, desde la cual seguía el trayecto temporal de la pausa durante la obra. Ocasionalmente, cerraba y abría nuevamente la tapa del piano, para indicar un nuevo movimiento de la música.

⁷ Murray Schafer. *O Ouvido Pensante*, São Paulo, Unesp, 1991; p.187.

⁸ Lívio Tragtenberg. *Música de Cena*. São Paulo, Perspectiva, 1999; p.26.



Según los registros de la presentación, al principio, el público se mantuvo en silencio, intentando comprender lo que estaba pasando. Después de algunos minutos, la gente empezó a toser y conversar. Finalmente, hubo quienes protestaron por sentirse perjudicados. El título de la obra, *4'33"*, representa el tiempo máximo que el público logró oír el silencio sin protestar. Esta obra también incluye un discurso o idea musical compuesta por pausas y sonidos, la *performance* del pianista y las intervenciones acústicas del público. John Cage se refiere a los ruidos y a la escucha de la siguiente manera: "donde quiera que estemos, lo que más oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo oímos, nos fascina".⁹ Es ostensible que son pocos los textos que aborden la música para la escena o la música de escena. Definiremos aquí las diferencias básicas entre la música de escena o para la escena y la música escénica. La música de escena es compuesta teniendo en cuenta la producción del sentido de la escena teatral. Por su parte, la música escénica, el teatro instrumental, es un abordaje musical surgido en Europa en los años 60 (siglo XX), a partir de los elementos del teatro. Compositores famosos como Karl Stockhausen (1928-2007), Mauricio Kagel (1931-2008), George Aperghis (1945), entre otros, escribieron piezas en las que los intérpretes, además de dominar sus instrumentos, debían participar en la escena teatral. A pesar de la importancia de la música escénica, en este trabajo nos centraremos en la producción de sentido a partir de la música de escena, ya que nuestro interés es el teatro.

Para una mayor comprensión del tema, nos referiremos a *Música de Cena* (1999) de Lívio Tragtenberg, por ser una obra que lo aborda especialmente. También existen publicaciones inglesas que tratan diversos aspectos de la práctica teatral, como *Practical Theatre* (1997), editado por Sally Mackey, y *Theatrical Design and Production* (1992) de Michael Gillette. Sólo el último destina un capítulo a temas relativos a la utilización del sonido en la escena.

También fueron analizadas las obras *Música, Sempre Música* (1959) de Luís Cosm; *Como escolher Música para Filmes* (1973) de F. Rawkings; *The History of Music in Performance* (1942) de Frederick Dorjan; y *The Technique of Film Music* (1957) de Roger Manvell. Éstas son obras destinadas, en parte o integralmente, a

⁹ John Cage, *Silence*, London, Marion Boyars, 1961; p.3.



la música aplicada en la escena cinematográfica, con algunas referencias a la música destinada a la *performance* teatral.

Música, Sempre Música de Luís Cosme contiene un pequeño capítulo titulado 'Música e Filme Cinematográfico', en el que el autor argumenta que la música aplicada en la escena no tiene límites estilísticos, así como la música en el cine no debe existir sólo como efecto sonoro. El autor destaca algunos ejemplos de música aplicada y, finalmente, propone una lista de condiciones que el compositor debe cumplir para realizar un buen trabajo.¹⁰

En *Como escolher Música para filmes*, Rawlings presenta una breve historiografía de la utilización de la música en el cine. El autor señala que, en un primer momento, la música de las producciones cinematográficas, reproducida en los fonógrafos y altavoces, tenía como función superponerse a los ruidos producidos por la manivela del proyector. Rawlings describe la presencia del pianista, acompañado por una orquesta, y el surgimiento de las bandas sonoras originales en producciones cinematográficas, trazando breves distinciones entre música de fondo, canciones temáticas, música de caracterización y música ambiental en la actualidad. El autor también presenta una lista de compositores recomendados y una vasta discografía, seleccionada de acuerdo con la intención predominante en la escena.¹¹ Esa lista de compositores y temas, elaborada por Rawlings, resulta ingenua frente a las posibilidades y a la complejidad que, en nuestra opinión, implica la selección y/o la producción de música para la escena teatral y/o cinematográfica.

En su libro destinado a la utilización de la música en el cine, *The Technique of Film Music*, Manvell expone acerca del uso de la música en el cine mudo y su función en los distintos géneros cinematográficos. El autor también destina una parte de su trabajo a las relaciones entre la música y el drama. En una breve investigación histórica, el autor destaca que, en el desarrollo del drama moderno - con énfasis en el período que va del Renacimiento hasta la actualidad- la música ha ido cumpliendo diversas funciones en las producciones dramáticas. De acuerdo con el autor, hasta fines del siglo XIX, el cine se desarrolló predominantemente como

¹⁰ Luís Cosme. *Música, Sempre Música*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959; p. 136-140.

¹¹ F. Rawlings. *Como escolher Música para Filmes*, Lisboa, Prelo, 1973; p.14-155.



una forma de entretenimiento público, inversamente a los dramas de Henrik Ibsen, Anton Tchekov y Bernard Shaw, entre otros, escritos y puestos en escena en el mismo período, pero que contenían reflexiones sobre la condición y las relaciones humanas. En este último caso, la música se componía especialmente para adecuarse a la necesidad dramática de la puesta y era utilizada como un apoyo emocional, para resaltar momentos específicos de la *performance*.

En ese contexto, Manvell destaca la importancia del *Proceedings of the Musical Association* (1910), del compositor de música para escena Norman O'Neill. Los procedimientos desarrollados en esa obra son aplicados hasta la actualidad en composiciones para cine. Neill resalta que el compositor de música para la escena debe introducirse en la atmósfera de la producción, ya sea a través del texto dramático o de las ideas del director, para alcanzar el objetivo de la escena con mayor precisión. Él distingue tres tipos de música para el teatro: la música de interludio, usada como enlaces e intervalos entre las escenas; la música incidental, que incluye danzas, marchas y canciones de apoyo a las líneas, y la composición especial, hecha para estimular la imaginación del público y apoyar al actor en los momentos de clímax de su actuación.¹²

El autor también reconoce que, en el siglo XIX, la música tenía funciones definidas relacionadas con la escena teatral, mientras que en el cine, en ese mismo período histórico, la función de la música era amortiguar el sonido de los engranajes del proyector. Es así que, en los orígenes de la música compuesta para la escena cinematográfica, los compositores recurren a los procedimientos descritos en la obra de O'Neill, destinados a la composición de música aplicada a la *performance* teatral. Actualmente, la situación es muy diferente, ya que los responsables de las producciones cinematográficas parecen reconocer y dominar las posibilidades que esta esfera encierra.

Practical Theatre, editado por Mackey, presenta, en sus diez capítulos, técnicas y métodos de interpretación; el lugar de la dirección teatral; la organización de la división del trabajo entre los miembros de distintas compañías teatrales y administración de teatros; relaciones históricas entre arte y sociedad; consideraciones acerca de la escenografía y la iluminación; aspectos de la

¹² Roger Manvell. *The Technique of Film Music*, London, Focal Press, 1957; p.11-50.



fabricación de máscaras y, además, las posibilidades de trabajo de los profesionales de diversas áreas de actuación en el teatro, sólo en el último caso, el autor incluye la figura del compositor. Nos llamó la atención la ausencia de un enfoque sobre la utilización de la música en el lenguaje escénico, dado que otras áreas técnicas ocupan un lugar destacado en esa publicación.

En el *Theatrical Design and Production*, Gillette abarca las distintas áreas técnicas relacionadas con el lenguaje escénico, dedicando el capítulo *Sound Design and Technology* al sonido en la escena. El autor subdivide la utilización del sonido en el teatro en tres categorías: música, efectos y refuerzo. Realiza un estudio de esta área, de las características del sonido y sus parámetros, nociones de acústica, equipos de grabación y reproducción de sonido, tales como amplificadores, ecualizadores, mezcladora de sonidos, tipos de micrófonos y parlantes, y también se refiere al correcto mantenimiento de estos equipos.¹³

Gillette detalla una secuencia de procedimientos que debe desarrollar el productor sonoro de la *performance*. Divide este proceso en seis etapas: análisis; investigación; incubación; selección; implementación y evaluación. Para ayudar en el análisis, además del estudio del texto dramático, sugiere que mantenga un diálogo con los responsables de la producción/dirección. Algunas de las preguntas propuestas por el autor son: ¿cuál es el presupuesto para el sonido?; ¿con qué tipo de equipos cuenta el teatro y cuáles son sus condiciones de uso?; ¿hay negocios especializados cerca del teatro donde se puedan alquilar los equipos?; ¿las voces de los actores necesitan amplificación?; ¿qué piensa el director sobre las esferas acústicas?; ¿cuál es la agenda de ensayos con las esferas acústicas?

La investigación, de acuerdo con Gillette, debe realizarse entre la música y los efectos sonoros. Resalta la necesidad de que el productor de sonido se familiarice con el momento histórico y la región geográfica en la cual la *performance* está situada. También destaca la importancia de la sintonía entre el productor de sonido y la modalidad de producción. Es vital que se comprenda el propósito psicológico, el impacto deseado para cada efecto sonoro y la naturaleza particular de cada efecto. El autor también se refiere a la utilidad de los bancos de

¹³ Michael Gillette. *Theatrical Design and Production*, United States of América, Mayfield Publishing Company, 1992; p.441-478.



audio y a la posibilidad, por medio de la edición, de que se genere el ambiente necesario.

La incubación consiste en el tiempo de maduración que el productor de sonido le otorga al material investigado. Después de la incubación, la elección de los temas y sonidos específicos que se utilizarán en cada momento de la *performance* forma parte de la etapa de selección. La implementación consiste en la grabación y edición de sonidos. Finalmente, para la evaluación, Gillette sugiere una revisión del proceso de planificación del proyecto y la comunicación entre todos los profesionales involucrados en la *performance*, con el objetivo de perfeccionarla y así mejorar también producciones futuras.¹⁴ En el comienzo de su libro *Música de Cena*, Tragtenberg se refiere de la siguiente forma a este tema: ¿Una buena banda sonora es aquella que pasa inadvertida?

Esta afirmación se apoya principalmente en un concepto de eficiencia en la creación de un ambiente sonoro que responda y enmarque –de la forma más efectiva posible– las situaciones escénicas y de imágenes. Tornar imperceptible, o incluso invisible, para el espectador el fenómeno sonoro es el objetivo principal de una de las tendencias en la creación de música de teatro y de cine. Busca de ese modo que la atención del espectador se concentre en la narrativa escénica, verbal o visual”¹⁵.

Es importante resaltar que la búsqueda de una neutralidad en la intervención del compositor remite a un modo de creación y producción en el que la banda sonora es tan sólo un engranaje más que participa en un proceso segmentado y jerarquizado. Este modo de producción es el que se utiliza con frecuencia en el cine, en la televisión, en el video y en los diversos medios electrónicos actuales. En ese contexto, la música no establece un contraste crítico o ambivalente, ni un discurso propio, paralelo y analítico en relación con el discurso de la obra. La industria del entretenimiento ejerce una verdadera dictadura de procedimientos y, frecuentemente, de mensajes¹⁶.

El compositor de escena o *dramaturgo del sonido*, como lo define Tragtenberg, produce música aplicada o música de escena. Puede observarse que

¹⁴ Idem; p. 448.

¹⁵ Lívio Tragtenberg. *Música de Cena*, São Paulo, Perspectiva, 1999; p. 13.

¹⁶ Idem; p. 14.



se tiende hacia una visión equivocada y simplista con respecto a la transposición de la expresión dramática a la expresión sonora. El autor defiende una concepción crítica de la música de escena y considera las formas y fórmulas de las técnicas de composición tradicionales como una herramienta más del compositor, para casos en que sea necesaria una historicidad, o empleos estilísticos o paródicos. Tragtenberg sostiene incluso que todo evento sonoro *a priori* debe ser indiferenciado cualitativamente, cualquiera sea su función en la escena. Por otro lado, la música en sí misma puede constituir una narrativa. A partir de interacciones entre lo sonoro y lo visual, el autor señala que el compositor puede explorar los diferentes ángulos e interferir con sus cualidades específicas en la escenificación como un todo, operando básicamente con los parámetros de espacio y tiempo, densidad y velocidad de la escena y, finalmente, en la curva dramática¹⁷.

Para Edgard Varèse (1883-1965), el compositor musical es un "organizador de sonidos".¹⁸ Para Tragtenberg, el "compositor, más que un inventor, es un coordinador de signos, universos y posibilidades; un combinador que recicla, y recalifica informaciones sensibles".¹⁹ La definición de Varèse nos satisface y nos ayuda tanto para la distinción entre compositor y creador como para la comprensión del compositor en tanto coordinador de materiales tradicionales y nuevos, como los disponibles en las tecnologías digitales. La definición de Tragtenberg, en este caso, se acerca más a lo que consideramos el compositor creador. De hecho, la producción de música de escena en la *performance* incluye variables ligadas a funciones de creación/composición, concepción, dirección y ejecución. Inicialmente, en la perspectiva aquí abordada, no toda composición es caracterizada como creación. La creación comprende la apropiación de técnicas y tecnologías específicas y tiene como resultado una obra de arte con considerable grado de originalidad, que, aun así, actualiza varios niveles de sentido, mientras que la composición se relaciona con la organización de sonidos, sin presentar necesariamente algo original en el campo del arte.

La concepción no es necesariamente de quien ejecuta la composición, pudiendo partir de la dirección, del autor del texto teatral o del diálogo entre las

¹⁷ Idem; p. 15-60.

¹⁸ Edgar Varèse, en Murray Schafer. *O Ouvido Pensante*, São Paulo, Unesp, 1991; p. 120.

¹⁹ Lívio Tragtenberg. *Música de Cena*, São Paulo, Perspectiva, 1999; p. 171.



partes: director, autor y productor de sonido. La dirección musical puede comprender, en forma conjunta o por separado, el arreglo musical, la preparación y la supervisión de las canciones cantadas y tocadas en vivo por los actores/cantantes, músicos y/o actores/cantantes/ instrumentistas. La ejecución puede ser en vivo, interpretada por el propio compositor y/u otros músicos, o reproducida mecánicamente en la escena, habiendo sido grabada por el propio compositor y/u otros músicos; también puede contener partes grabadas y otras ejecutadas en vivo.

De acuerdo con Tragtenberg, en primer lugar, un compositor de música de escena debe identificar momentos en los que se puedan encontrar referencias sonoras explícitas. Posteriormente, debe localizar y conceptualizar el tiempo, el espacio y la función que el sonido y la música tendrán en la escenificación -dónde, cuándo y durante cuánto tiempo-, en una especie de relevamiento macroscópico del espectáculo. A partir de ese momento, el compositor comienza a establecer la concepción y el tono de la escenificación, tratada como un todo, reforzando su unidad, aunque dicha unidad se caracterice por la fragmentación.²⁰

La capacidad de coordinar y reelaborar datos y procedimientos codificados y no codificados por la tradición musical se convierte en uno de los factores importantes durante la capacitación básica de un compositor de escena. En la música de escena, binarismos como puro/impuro, verdadero/falso, original/copia son poco pertinentes y eficaces²¹. El timbre, por ejemplo, ocupa un lugar cada vez más central en la formulación y análisis del fenómeno sonoro. Esto también lleva al compositor de música de escena a relativizar conceptos técnicos musicales, lo que implica abrirse a nuevas posibilidades digitales, combinatorias y de procesamiento.

Es importante que el compositor domine lo máximo posible el repertorio simbólico-sonoro de su público potencial, a fin de potenciar al máximo su capacidad de comunicación con ese público. Los géneros musicales como expresiones culturales pueden reunir aspectos del imaginario social, emocional y político de la sociedad. La conciencia promedio del público y de los medios de comunicación asocia estilos musicales a realidades socioeconómicas, a grupos sociales y étnicos,

²⁰ *Idem*; p. 15-50.

²¹ *Ídem*; p. 134.



y de este modo logra reflejar desde valores más o menos abstractos de ese imaginario, hasta aspectos bien determinados de su universo simbólico y utilitario. De esta manera, ciertos géneros y estilos musicales –incluso desde sus elementos básicos formales, como melodía, armonía y ritmo, hasta la instrumentación y la forma de ejecución– se relacionan con las clases y prácticas sociales, así como también con los grupos raciales. El mismo género musical se puede desdoblar en varios subgéneros, los cuales tienen diferentes funciones en la vida social. Es posible observar esto, por ejemplo, en la *marchinha de carnaval*, que realiza una especie de *desplazamiento* de los elementos musicales con relación a la marcha militar, así como una *inversión* funcional con respecto a ésta.

La naturaleza del timbre también puede tener influencia en la producción del sentido de un sonido en la escena. Cada sonido carga, en sí mismo, una referencia histórica que se concreta de forma más o menos directa en la percepción del espectador. La historicidad que acompaña un sonido o instrumento varía según el tiempo y el lugar. Lo mismo sucede con los estilos musicales²². Según Tragtenberg, para la música de escena, la “idea de *incompletud* también es esencial²³”, dado que la fluidez del diálogo con los demás elementos escénicos proporciona plenitud a la escena. De acuerdo con la idea de *incompletud*, las funciones de la narrativa sonora son apoyo, contraste y voz paralela.

La música en escena constituye funciones en la producción de sentido a partir de refuerzos y contrapuntos con el sentido presentados por los actores en escena. Tragtenberg agrega que es muy útil identificar y diferenciar, en la construcción de la narrativa sonora, lo que podría llamarse procedimientos creativos y automatismos referenciales –clichés–, derivados de sucesivas superposiciones estilísticas²⁴. “Lo que determina un cliché sonoro es su universalidad traducida en su reconocimiento en la recepción. Un cliché sonoro es, en última instancia, la expresión amalgamada de elementos musicales y culturales característicos que funcionan en conjunto, bajo una fuerte inmutabilidad.”²⁵

²² Ídem; p. 108.

²³ Ídem; p. 51.

²⁴ Ídem; p. 38.

²⁵ Ídem; p. 40.



Pueden destacarse dos formas de utilización del cliché. La primera se presenta cuando el empleo del cliché en la música de escena determina cierta pasividad en el proceso de recepción, reduciendo al espectador a un mero reconocedor de señales. En este caso, el riesgo de alienación y aún de banalización es grande, dado que el cliché transforma la acción en constatación, provocando un excesivo direccionamiento del goce estético, en *una invocación máxima al lenguaje sonoro sociocultural ya adquirido*. Es exactamente esa capacidad de direccionamiento proporcionada por el cliché lo que lo habilita como importante herramienta para la música de escena, al establecer un enlace inmediato con el espectador, no muy distante de la narrativa verbal, además de no requerir una gran atención del espectador para descifrarlo. Su alto grado de reconocimiento y redundancia también puede provocar el vacío del objeto como elemento dinámico, lo que de cierta forma inmoviliza los objetos²⁶.

La segunda forma de utilización del recurso estilístico del cliché promueve con eficiencia una especie de autocrítica en la narrativa sonora, que posibilita develar sus mecanismos internos, mostrando claramente sus articulaciones e intenciones estructurales y dramáticas. No sólo se expresa a través de su material sonoro, sino también con su contexto dramático y temporal.²⁷

Esfera del entorno acústico

¿Cómo denominar los sonidos de una *performance* teatral que, aunque afectan directamente la producción de sentido de la escena, no pertenecen a la esfera de la palabra, ni se constituyen en discurso musical? Los sonidos de los grillos, los sapos y el agua corriendo en el espacio escénico, creando un ambiente nocturno y rural, u ocasionales tiros de escopeta, son ejemplos de esa situación. La respuesta que surge es *diseño de sonido*.

La bibliografía sobre este tema es igualmente exigua. Tragtenberg, en *Música de Cena*, asume una posición sobre este tema. Según él, el diseño de sonido se caracteriza:

²⁶ Ídem; p.38-39.

²⁷ Ídem; p.39-40.



[...] por un sonido introducido en la escena que no sufre ninguna interferencia del compositor y ningún desplazamiento con relación a su contexto natural. Es decir, la elección de ese sonido no muestra ninguna otra intención de uso que no sea la ilustración.²⁸

De hecho, la función ilustrativa que ejerce el entorno acústico de la escena es indiscutible al tratarse de sonidos referenciales. Pero, además de la función referencial/ilustrativa, el entorno acústico también puede poseer otras funciones en el contexto de la escena.

En este sentido, la obra *Sonoplastia no Teatro* (1986) de Roberto Gil Camargo, parece ser la única publicación brasileña que trata estrictamente este tema. Camargo plantea que el diseño de sonido "es al mismo tiempo una técnica y un proceso de creación".²⁹ Dado que la configuración del entorno acústico exige una gran demanda técnica, es necesario definir el entorno acústico como un proceso de composición.

De este modo, se entiende por entorno acústico a todo sonido de origen referencial, producido para y en la escena teatral, relacionado a las demás esferas acústicas, que puede ejercer distintas funciones referenciales, dramáticas y discursivas, no caracterizado como palabra ni como música. En él se incluyen también sonidos no preestablecidos, como algunas manifestaciones del público (tos, interjecciones, risas, de los actores), caída de objetos en escena, cambios de vestuarios, fenómenos naturales -vientos, lluvias y truenos- y demás sonidos externos al lugar de la performance -bocinas, marchas, espectáculos-, que pueden afectar la escena. A los fines de este artículo, utilizaremos el término sonoplastia -paisaje sonoro, en su traducción al español- o diseño de sonido, para referirnos a las obras de Camargo y Tragtenberg.

Camargo delimita etapas en el proceso de *creación* del diseño de sonido: la primera consiste en el relevamiento previo de todos los elementos sonoros que se presentarán en el espectáculo, basados en las indicaciones del autor y/o en las marcaciones e inserciones de efectos sonoros establecidos por el director. La segunda etapa consiste en la selección, considerando el por qué del sonido en el

²⁸ Ídem; p.91.

²⁹ Roberto Gil Camargo. *A Sonoplastia no Teatro*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes Cênicas, 1986; p.9.



espectáculo, la intención del director al emplear determinado efecto y lo que estos sonidos pueden representar dentro del contexto y la estructura de la obra. La tercera se refiere a la *creación y recreación* de sonidos. La cuarta es la adecuación, organización del material, considerando la coherencia y el buen gusto. La quinta consiste en una suerte de recordatorio, un llamado de atención sobre las perspectivas, la sincronía con la luz, los gestos. La sexta etapa se refiere a la operación del sonido.³⁰

Las etapas de trabajo del diseñador de sonido son claramente definidas por Camargo en su obra. Cuando Camargo menciona el *buen gusto* como requisito del *diseñador de sonido* en una de las etapas de *creación*, entendemos que se refiere a la necesidad de coherencia con la escena. Sin embargo, como ya hemos señalado en este trabajo, pretendemos evitar las consideraciones relativas al *gusto* para abordar cuestiones estéticas.

Con respecto a la ejecución de la *sonoplastia* reproducida mecánicamente o ejecutada en vivo, Camargo expresa su posición:

Hoy, con todos los recursos que existen, la *sonoplastia* en vivo sigue siendo la forma ideal, la más perfecta, ya que se ajusta plenamente a la naturaleza del teatro, que es un arte que se realiza en vivo, en el espectáculo, a diferencia de la grabación, que suena siempre como un recurso artificial, aunque pueda tener sus méritos.³¹

Para Camargo, el problema de la percusión en vivo se debe al alto costo y dificultad de este recurso. "La contratación de músicos profesionales siempre encarece la producción, y es sabido que se necesitan muchas horas de ensayo para lograr una integración perfecta entre la música y la escena, respetando y acompañando el ritmo y la evolución del espectáculo".³²

Ahora bien, para Camargo, la desventaja del diseño sonoro reproducido mecánicamente reside en que "el sonido grabado nunca resulta igual que la percusión en vivo. Existe una perceptible diferencia entre una campana percutida

³⁰ Roberto Camargo, ob.cit.; p.13-14.

³¹ Ídem; p. 11.

³² Íbidem.



en vivo, detrás de bastidores, y el repicar de campanas proveniente de las cajas acústicas.”³³

Si se considera el contexto histórico, es posible entender que Camargo, en la afirmación precedente, se refiere a la baja calidad de los equipos de sonido que habitualmente se utilizaban y todavía se utilizan en algunas salas teatrales en Brasil. Es posible relacionar esta característica a una posible desatención a las enormes posibilidades que ofrece la dimensión acústica. Con relación a la mayor o menor dificultad y costo de una producción con música en vivo, o la desventaja relativa a la calidad de un sonido reproducido mecánicamente, depende de qué equipo se requiera para cada caso en función de los objetivos, precio y calidad de la producción. Tampoco es fácil establecer una comparación entre las horas requeridas para los ajustes entre música en vivo, la puesta y el tiempo necesario para los procedimientos de selección, captación, ensayo, edición y espacialización en los procesos de composición, para su reproducción mecánica durante la *performance*. En este sentido, las posibilidades percusivas de producción de efectos para la escena son extensas, aunque algo restrictas si se las compara con las posibilidades de producción del entorno acústico. Las afirmaciones de Camargo presuponen una baja calidad en la producción y reproducción del sonido. De modo general, la calidad de sonido de la grabación, la precisión de la mezcla y la forma en que se espacializa también marcan una gran diferencia en la producción de sentido en la escena.

Cuando pensamos que Camargo considera al diseño sonoro en vivo como la forma ideal y más perfecta, dado que se ajusta a la naturaleza del teatro, nos preguntamos: ¿ideal y perfecto para quién, para qué, y en qué contexto histórico? ¿Ideal y perfecto para la naturaleza de qué teatro? Siempre dentro de la discusión sobre la música en vivo o reproducida mecánicamente, y lo que cada una de ellas produce en la escena, en el actual contexto histórico, resultan relevantes las consideraciones sobre *presencia versus ausencia* e *incorporación versus desincorporación*, cuando la producción de las esferas acústicas y visuales de la escena, así como la recepción, sufren interferencias directas de los medios audiovisuales de producción y reproducción.

³³ Ídem; p.12.



El diseño acústico de la escena

Jean-Baptiste Lully (1632-1687), en los dominios de la corte de Luís XIV, montaba sus óperas-ballet al aire libre en los jardines de Versalles, con los músicos por separado, tocando sobre los árboles.³⁴ Seguramente, Lully sabía que, al proponer disposiciones espaciales distintas de las fuentes sonoras disponibles, también era posible afectar a la audiencia de manera diferente.

Cicely Berry define la voz del actor como fuente sonora fija y determinada por el espacio escénico,³⁵ mientras que la voz de los actores en *performance* puede estar fija o móvil, dependiendo del movimiento mecánico y la técnica utilizada en el espacio escénico.

Tragtenberg llama sonorización a la "disposición espacial del sonido, por dónde y cómo suena el espectáculo".³⁶ El autor señala:

[...] la sonoridad puede ser concebida como elemento complementario en el sentido de la realización del proyecto original del espacio escénico, estableciendo las profundidades y las cualidades acústicas (sala grande, catedral, cuarto, desván, caverna, etc.) de los espacios a ser representados. En caso de que se mantenga dentro de la escala de la escenografía, la disposición de los altoparlantes así como el volumen de las emisiones deben ser proporcionales al tamaño y al tipo de espacio que la escenografía propone.³⁷

De acuerdo con Tragtenberg, "el movimiento del sonido por los sistemas de altoparlantes crea, o mejor, esculpe el espacio sonoro".³⁸ De hecho, el diseño de las distintas esferas acústicas de la escena, junto con las dimensiones visuales, esculpe el espacio de la escena como un todo. El diseño acústico constituye el *por qué* y el *cómo* las demás esferas acústicas –de la palabra, la música y el entorno–

³⁴ Lívio Tragtenberg. *Música de Cena*, São Paulo, Perspectiva, 1999; p. 26.

³⁵ Cicely Berry, en Silvia Davini, *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s*. Tesis de Doctorado, University of London, Senate House, Londres, 2000; p. 262. Véase también Silvia Davini, "La renovación de la preparación vocal de actores en lengua inglesa a partir de 1960. Entrevista a Cicely Berry", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año 7, nº 13, julio de 2011, www.telondefondo.org

³⁶ Lívio Tragtenberg. *Música de Cena*, São Paulo, Perspectiva, 1999; p.151.

³⁷ Ídem; p.151.

³⁸ Ídem; p.166.



son presentadas al público en la escena teatral. De este modo, se puede sugerir que Lully, en la cita anterior, al operar sobre el espacio y la direccionalidad del sonido, desarrolla una especie de diseño acústico de su obra, mientras que Berry no considera en su definición la posibilidad de espacialización de la palabra en la escena.

Como fenómenos esencialmente perceptivos, los parámetros sonoros son, por definición, relativos. Afirmar que un sonido es más o menos agudo se vuelve mucho más simple si podemos establecer una comparación con otro sonido; lo mismo se aplica a los volúmenes, los timbres y las funciones armónicas, en los cuales cada acorde es evaluado con relación al acorde precedente y subsiguiente. Lo mismo ocurre con relación al movimiento del sonido en el espacio, que sólo puede ser percibido en contraste con referencias fijas.

Tragtenberg utiliza el concepto de punto de escucha, al que considera *semejante al de punto de vista*. La escena puede ser percibida a partir de diferentes puntos de escucha: desde la intención dramática general de la escena; desde el punto de vista de uno o más personajes; desde la superposición o desplazamientos temporales más amplios - rememoración, proyección futura, etc. - o, también, con relación a otros personajes y/o situaciones no visibles en la escena; desde elementos de escenografía y vestuario; desde el espectador.³⁹ En efecto, Tragtenberg, al tratar el punto de escucha y aproximarlos al punto de vista de las esferas visuales, se refiere a las diversas posibilidades de perspectiva acústica en la escena. Cuando existe una referencia a la dimensión acústica a partir de la comprensión del personaje, la recepción, el tiempo/espacio o la escena como un todo, opto por el uso del término perspectiva acústica.

Por su parte, la espacialización en *performance* puede ocurrir de dos formas: mecánica y técnicamente, por medios humanos y no humanos. La espacialización mecánica ocurre por el desplazamiento de la fuente sonora -humana o no humana- en el espacio. La espacialización técnica puede darse por alteraciones controladas de parámetros de sonido que simulen el movimiento del sonido y de la respectiva fuente sonora en el espacio o también por la direccionalidad del sonido producido por innumerables fuentes sonoras dispuestas estratégicamente en el espacio de la

³⁹ Ídem; p.37.



escena. Estas fuentes pueden ser humanas o no humanas; puede darse a través de medios analógicos, desde un potenciómetro de volumen asociado a un sistema mono, o con la ayuda de tableros de sonido, en los que distintos canales y parlantes pueden estar conectados, permitiendo el movimiento del sonido en el espacio. La espacialización electrónica también puede producirse digitalmente con la utilización de hardwares asociados a *softwares* que permitan el movimiento del sonido en el espacio.

Además del movimiento del sonido en el espacio, por medio de la espacialización, es posible que el público perciba una modificación de las dimensiones del espacio arquitectónico en el que se realiza la *performance*. El diseño acústico depende de las opciones de espacialización disponibles y requeridas por la obra y el director.

Dada su fluidez y complejidad, es difícil aprehender con palabras la dimensión acústica de la escena. Es necesario estar en estado de alerta permanente con la terminología, prejuicios y discursos automáticos. Considero que el intento de precisar conceptualmente las distintas esferas acústicas de la escena puede generar posibilidades más concretas para verificar su aplicabilidad en experiencias estéticas.

cesarlignelli@hotmail.com

Abstract:

The aspects of producing meaning in the theatrical scene are discussed in this paper, in a broad view, exploring the concept of Acoustic Dimension of the Scene with themes referring to the spheres of the music and the acoustic surroundings, as well as its respective outlines within specific time/space.

Palabras clave: teatro, música, espacialización, sonido

Keywords: theater, music, specialization, sound