

El paisaje sonoro en la escena y la enseñanza

Julio Adrián Porcel de Peralta (UNRN)
japorceldeperalta@unrn.edu.ar

Resumen

La escena teatral puede definirse como una partitura en la que se conjugan textos, cuerpos, movimientos y también sonidos. Los significados de los discursos y los movimientos están en gran medida determinados por la sonoridad en el acto performativo.

Directores, actores, compañías, críticos, escenógrafos, músicos y profesores trabajamos asumiendo la importancia del sonido en la escena; sin embargo, muchas veces vamos con oídos sordos a esta usina de posibilidades que el sonido, el ruido, la música, el efecto y el incidente sonoro generan en la cultura de la escena tanto de los actores como del público. El fenómeno sonoro en el campo de la producción textual teatral preescénica y escénica constituye un vasto terreno de indagación, pero ha comenzado a ser explorado solo recientemente desde la dramaturgia y con el aporte de disciplinas como la semiótica, la semántica de la música, la psicología cognitiva y la tecnología del sonido. Con el fin de aportar al análisis de lo sonoro como así también a la enseñanza en la escena teatral, retomamos la noción de *paisaje sonoro* (Shafer, 1969) como fenómeno complejo y planteamos abrir preguntas para problematizarlo, interrogarlo y analizarlo desde ese paradigma.

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha... olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa (Attali, 2011: 11).

Presentación

Siempre me han interesado el sonido, la música y sus resonancias en el cuerpo. De hecho, desde hace 35 años me dedico a su estudio, desde la misma práctica, la creación, la producción y, en los últimos diez años, al trabajo directo en el campo de la música y la escena en la docencia universitaria y en la práctica creativa.

Al inicio, como director de puesta en escena, consideré el sonido un protagonista más del espectáculo, con un estatuto igual al del actor, la luz o la escenografía. Luego, en la docencia terciaria en un instituto superior de música y una materia llamada Trabajo Corporal y Escena, trabajé con los músicos y cantantes el aspecto significativo de la música en el cuerpo, observando y clasificando aquellos signos espontáneos que el cuerpo enuncia ante el inexorable pasaje del sonido. Con la voz identificaba aquellos movimientos que pertenecen estrictamente al campo de la música, llámense *movimientos rítmicos, acentos, pulsos* o aquellos que marcan intensidades, modulaciones, alturas y armonías, para luego poner a prueba, seleccionar y definir aquellos movimientos que apuntan al sentido metafórico de la obra y reconocer así, con fluidez y significación, una versión, en definitiva, una creación en la escena.

Finalmente, en la educación universitaria, abordé este campo desde la perspectiva del actor, desarrollando prácticas y teorías sobre la relación entre la música y el cuerpo del actor y el paisaje sonoro en la escena, entendiendo entonces *paisaje sonoro* como todo aquello que suena en la escena. Actualmente, participo además en una investigación que entrecruza la psicología cognitiva corporizada y el teatro a partir de los criterios desarrollados por el psicólogo Daniel Stern (2010) en relación con lo que él llama *formas de la vitalidad*.

Perspectivas teóricas y prácticas innovadoras

Tanto la música como el ruido y el efecto, o sea, el paisaje sonoro, es material fecundo de estudio; abre perspectivas de indagación con resonancias aún inimaginables. Dice Pascal Quignard, escritor y guionista francés, indagador musical, violonchelista, fundador del Festival de Ópera y director del Teatro Barroco de Versalles:

Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Imaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador. El oído es la percepción más arcaica en el decurso de la historia personal –está incluso antes que el olor, mucho antes que la visión– y se alía con la noche (1998: 60).

Quizá, en primera instancia, un ruido produce irritación, pero al escucharlo con atención puede fascinar. En todo caso, como sostiene el economista y melómano francés Jaques Attali en su libro *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*: “No existe nada esencial donde el ruido no esté presente” (2011: 11).

El ruido es un material rebelde, inestable y difícil de asir; no obstante, en los últimos años constituye un foco de interés creciente. El ruido se estudia cada vez más como un objeto en sí y también en contextos específicos, como la arquitectura y el urbanismo. Se lo reconoce, se lo indaga, se lo desglosa, se lo categoriza, se lo censura, se lo aísla. El ruido deviene paisaje sonoro y puede llegar a transformarse en patrimonio sonoro de la humanidad, según atestiguan estudios al respecto (ver, por ejemplo, los trabajos presentados en 2007, 2008 y 2009, en los Encuentros Iberoamericanos sobre paisaje sonoro, compilados por el Instituto Cervantes).

Estos desarrollos contemporáneos no deben hacernos olvidar que también en el pasado el sonido ambiente fue profundamente tenido en cuenta. En muchos palacios del Renacimiento y del barroco, los jardines se diseñaron atendiendo no solo al paisajismo visual, sino también a su correlato sonoro: se planificaba qué tipo de follaje plantar para atraer a tales o cuales especies de aves; por otro lado, se construían fuentes de agua, máquinas y molinos que funcionaban cual cajas de música y producían sonidos de aves, campanas y rumores; también objetos que resonaban con la brisa para provocar una musicalidad. Los jardines fueron el mayor y más refinado artificio diseñado para la vista, el tacto, el olfato y también para el oído, verdaderos paisajes sonoros (Aracil, 2001).

El sonido, dependiendo de la disciplina que lo estudie, adquiere diferentes entidades: físicas, perceptivas, estéticas, semánticas, políticas, entre otras. Se abren innumerables interrogantes. El sonido, ¿es algo externo a nosotros o es algo interno? ¿Qué crea el sonido en nuestra conciencia? ¿Qué es un buen sonido? ¿Tiene un sonido en particular un significado universal? ¿Hay un poder en el ruido? Es necesaria una superación de la mera explicación de la física acústica. Es impostergable la búsqueda de explicaciones, de significados, de formas de comunicabilidad. Es decir, son necesarias teorías que den luz a la densidad del fenómeno sonoro.

La música como objeto

A principios del siglo XX, las vanguardias musicales se plantean nuevos modos de utilizar y estudiar el mundo sonoro que demuestran la riqueza de contenidos y posibilidades de este. Con las técnicas de grabación y reproducción sonora, el sonido puede divorciarse de su fuente original, lo cual genera un cambio drástico en el campo perceptivo sonoro y nuevas posibilidades para

trabajar la materia sonora concreta: se trata de la llamada *música concreta*, a partir de la cual se supera el concepto de música ligada a la partitura.

El sonido se convierte en un material en bruto sobre el cual examinar los objetos sonoros. Además, permite comprender con mayor profundidad la escucha, lo cual genera un campo de reflexión y avances en la comprensión del fenómeno de la percepción. Los desarrollos de la práctica y construcción de la música concreta confluyen en una consciencia más profunda del campo de lo sonoro. El concepto de música cambia y se extiende al vasto mundo del sonido.

Para su teoría de la escucha, el compositor francés y creador de la música concreta Pierre Schaeffer (2003) parte de la fenomenología del filósofo Edmund Husserl. Esta teoría le permite explicar el fenómeno sonoro que se muestra ante nosotros: ¿cómo lo conocemos?, ¿con qué medios?, ¿con qué mecanismos? Le permite, por otro lado, categorizar la interacción con el sonido. Identifica la imagen mental que construimos a partir de ese sonido y, finalmente, propone que el sonido también se produce en nuestra escucha.

Schaeffer (2003) profundiza en el conocimiento de las actitudes perceptivas ante el sonido, proponiendo una escucha por el valor del sonido en sí, el sonido como objeto sonoro puro de nuestra percepción al margen de la fuente que lo produce: objeto sonoro en toda su materialidad, sustancia y dimensión, de manera que se llegue a escuchar solamente el sonido puro descartando lo que no le es propio. Schaeffer (2003) plantea cuatro modos de audición en los que combina la escucha ordinaria, los sonidos percibidos, la escucha musical y los sonidos con significados. Oír es, entonces, un proceso. El sonido nos llega: se trata del nivel elemental de la percepción auditiva. Proceso rápido de búsqueda. Escuchar: con intención de escucha, se analiza la procedencia de los sonidos y el mensaje que conllevan.

Objetos, eventos ligados al sonido. Entender: proceso selectivo de la escucha; se analiza la duración, la altura, la intensidad, su calidad envolvente, o no, agrado... y finalmente comprender: intención de captar o aprehender un significado, un sentido; lenguaje, audición semántica.

Se trata de un trayecto reflexivo con el que se busca conocer paso a paso cómo es el proceso de captación del sonido en nuestra consciencia. Los sentidos captan el resultado de manera sonora (el oído vibra con la resonancia del aire producida por un objeto sonoro: puedo oír). A continuación, se inicia el proceso de búsqueda para capturar el objeto sonoro. ¿Qué fue lo que sonó? *Escuchar*. Una vez que ha sonado, tratamos de recordarlo, re-crearlo, de escucharlo en silencio en la memoria para poder hacer la identificación de la causa. La escucha permite explorar más en profundidad ese sonido, captar la esencia, sus características, su intensidad, su ubicación en el espacio, su relación con otros sonidos, su duración: *entender*. Y finalmente otorgamos un significado; se produce un proceso semántico: *comprender* (Shaeffer, 2003).

Con el rápido desarrollo de las técnicas electroacústicas, vamos familiarizándonos cada vez más con la inclusión de sonidos dejados de lado por el discurso musical tradicional: ruidos, sonidos no instrumentales, no vocales,

concretos, manipulados, sintetizados. El concepto de *paisaje sonoro*, entonces, plantea un problema complejo: la coacción entre el hombre, el sonido y el medio, entendida como un sistema complejo de interacciones. Ver este problema como un fenómeno complejo nos posibilita preguntarnos cuál es el ser mismo del sonido en cuanto experiencia, vivencia individual y vivencia colectiva.

En estas teorías el sonido es contemplado de manera directa, inmediata, en contraposición con el mundo estructurado y altamente mediado de la música tradicional, sometido a la abstracción de la partitura.

No obstante, por su cualidad evocativa y de variable impacto subjetivo, desde que se volvió objeto de discurso, la música como significado ha sido tema de discusión. Mientras retenga su esencia como arte interpretado, es poco probable que su sentido se llegue a cristalizar en un conjunto estable de significados que puedan congelarse, empaquetarse y conservarse para las generaciones futuras. Dice el musicólogo contemporáneo Kofi Agawu: "Los significados de la música son contingentes. Surgen en el lugar de ejecución de la obra y reciben una entidad crítica por parte de individuos con formación histórica en situaciones culturales específicas" (2012: 15).

Paisaje sonoro y música en el teatro: investigaciones

El discurso sonoro inmanente al hecho escénico va cobrando importancia como objeto de estudio específico en la teatrología. Me parece oportuno mencionar dos trabajos en nuestro medio que plantean preguntas, dan cuenta del estado del arte y sugieren líneas de trabajo:

En primer lugar, el compositor Mario Colasessano (2012), en su artículo "El espacio sonoro teatral", publicado en la revista de teoría y crítica teatral *Telón de Fondo*, aporta una instancia de reflexión en la que define el "mundo sonoro del teatro" como objeto relegado en los estudios de la teatrología en comparación con otros componentes del hecho espectacular; arriesga posibles puntos de partida y el aporte de las artes visuales, multimediales y cinematográficas al rol del sonido en la construcción semántica del espectáculo.

En segundo lugar, el investigador y compositor de música teatral Mirko Mescia, en su libro *Puntos de oído* (2014), realiza a través de entrevistas una recuperación de criterios de importantes directores, hacedores e investigadores del teatro de nuestro país referidos al tema del espacio sonoro, entendido muchas veces como asunto problemático de estudio y definición. ¿Qué sabemos de este fenómeno? ¿Cómo lo conocemos?

Proponemos el estudio del discurso sonoro como atmósfera, como rumor, como ruido, efecto, incidentalidad o evocación, tanto desde su emisión como desde su recepción. Proponemos explicar qué sucede en el actor como receptor y emisor de sentidos atravesado por lo sonoro y también lo que sucede en el público, que es a la vez oyente, analista, crítico y quien confirma finalmente el sentido. De esta manera podemos decir que el teatro es un vasto campo de

indagación sobre este aspecto, ya que no solo hay una escena para ser vista, sino también para ser oída, resultando una compleja partitura sonoro-musical de hecho que puede ser escrita, o no, pero siempre estará allí porque es constitutiva de la *performance*.

El público asiste sin previsiones a este acontecimiento sonoro, pero en la fábrica del paisaje sonoro, en la construcción de un espacio sonoro controlado como una atmósfera, el elenco, la compañía, el director o quien asuma el rol de sonorizar la escena especulan sobre la incidencia en los cuerpos de los actores y, finalmente, del público.

La música adquiere así un valor sígnico, contextual, puntual y atmosférico presente en la escena. Entre otras funciones: indica, subraya, acota, separa, parodia, magnifica, discute, seduce, intriga, irrita y fascina.

Todo el espectro sonoro puede llegar a significar infinidad de cosas: períodos históricos, localización geográfica y socioeconómica, etnicidad, nacionalidad, condiciones meteorológicas, hora del día, personalidad y humor del personaje. También sugiere actividad fuera de escena, transición, énfasis y muchos planteos *escenofónicos*, como propone el maestro Rodolfo Sánchez Alvarado (2013), quien nombra esta especialidad seguramente aludiendo a lo escenográfico.

La dimensión de lo sonoro en la escena se puede pensar como *decorado sonoro*, tal como propone Alejandro Finzi (2003) en *La isla del fin del siglo*. El compositor y ecólogo español José Luis Carlés (2007) pone en valor el nombre de *paisaje sonoro* para designar el sonido en diálogo con el ambiente.

La música en su carácter evocativo es a la vez inestable y dinámica. ¿Es una composición?, ¿un efecto?, ¿una voz?, ¿un silencio?, ¿unos pasos firmes?, ¿un roce de la ropa?, ¿una canción?

Por su parte, Mirko Mescia enumera algunos nombres de las tareas referidas al sonido en el teatro:

musicalización, música original, asesoramiento musical, diseño sonoro, música en vivo, dirección musical, sonido, música en escena, arreglos musicales, composición musical, sonorización, edición musical, supervisión musical, dirección sonora, banda de sonido, entrenador musical. Entonces nos preguntamos ¿cómo se nombra la tarea y función de quien se hace cargo del paisaje sonoro del espectáculo? Es sorprendente que en el contexto de lo visual existan términos precisos para identificar labores como utilería, iluminación, escenografía, maquinista, producción, y que en el ámbito sonoro se dificulte precisar una denominación que dé a conocer el trabajo realizado por el responsable de los elementos sonoro-musicales de una producción, quedándose uno con la duda de si lo que dice el programa de mano permite al espectador reconocer y valorar el trabajo desempeñado (2014).

No obstante, como la luz, el sonido contribuye a la creación de atmósferas. Dice la prestigiosa experta en estudios teatrales Erika Fischer Lichte:

El cuerpo puede convertirse en caja de resonancia de los sonidos que oye, puede resonar con ellos, determinados ruidos pueden causar dolores físicos localizados.

Cuando los sonidos, los ruidos o la música convierten el cuerpo del espectador /oyente en su espacio de resonancia, cuando resuenan en su caja torácica, cuando le causan dolor físico, le ponen la piel de gallina o le revuelven las tripas, el espectador/oyente deja de oírlos como algo externo que se adentra en sus oídos, los siente como un proceso corporal interno que a menudo desencadena una sensación “oceánica”. Por medio de los sonidos, la atmósfera se adentra en el cuerpo del espectador y lo abre para ella (2011: 241).

Es incierto definir de antemano un discurso sonoro en articulación con una escena, ya que es la escena y todos sus componentes lo que definirá su sentido y revelará nuevos signos; signos pasibles de ser reconocidos, descritos, comparados, categorizados, analizados, medidos y re-escuchados para ser potencialmente material de indagación semiótica, análisis formales y apreciaciones varias para estudios específicos, quizá en el ámbito de la estética, la semiótica, la técnica, la pedagogía, la psicología cognitiva, entre otras.

Una posible entrada de diálogo entre esta inquietud que planteamos y la psicología cognitiva corporizada parece dar algunas pistas de aproximación en un proyecto de investigación del que participo. El proyecto, dirigido por la Silvia Español y Alicia Nudler, busca estudiar puestas teatrales desde las perspectivas citadas, tomando como especialmente relevante la noción de *formas de la vitalidad* del psicólogo del desarrollo Daniel Stern (2010).

La música, paisaje sonoro en la enseñanza del teatro

En la Universidad Nacional de Río Negro y en la asignatura que dicto desde hace 10 años, Rítmica y Lenguaje Musical, ofrecemos a nuestros estudiantes una práctica y teorización del fenómeno sonoro. En el primer año, se aborda la música y su efecto en el cuerpo, y en el segundo año, el paisaje sonoro en la escena. En articulación con la asignatura Educación de la Voz, intentamos que los estudiantes construyan códigos comprensibles que puedan consignar nominalmente las prácticas sobre la música y la escena. Esto nos dispara infinidad de interrogantes, algunos de los cuales expusimos en esta ponencia, pero también ciertas certidumbres: cada vez es más claro que el fenómeno sonoro puede ser visto y oído desde muchas perspectivas significativas a la hora de comprender su funcionamiento, su dimensión y su campo de exploración. El paisaje sonoro no puede ser aislado para su análisis, pero sí puede ser un fenómeno al menos descrito y enriquecido con una buena aproximación desde diferentes marcos teóricos.

En las clases, a partir de un ejercicio que llamamos *El círculo*, ponemos en juego esta problemática. Los actores generan musicalidad. La pregunta

“¿Cómo suena?” abre la posibilidad de enumerar funciones del sonido, de categorizarlos, encontrar modos de notación de estos valores extralingüísticos, averiguar y explorar en qué lugar la ciencia puede contribuir a la teatrología en este aspecto, indagando en el campo de la semiótica, los postulados de la retórica, las categorizaciones de las fuentes sonoras a partir de la etnomusicología, el estudio y práctica del efecto sonoro dirigido a la expectación. Todas estas prácticas producen resultados que se manifiestan en una mejor escucha de las producciones que promovemos y presenciamos, un abordaje responsable en el sentido de darle a lo sonoro una dimensión más que accidental o fortuita y accesorio.

Son muchos los campos que estudiar en relación con el paisaje sonoro en el teatro: tenemos desde líneas como la performativa, el teatro de sensaciones, el teatro para ciegos o teatro ciego y el teatro callejero hasta cruces disciplinares que aporten a las investigaciones, como el cruce de la psicología cognitiva corporizada y el teatro. En la medida en que contemos con nuevos conocimientos, los capitalizaremos para reforzar la práctica de enseñanza, sin desdeñar cuánto esta práctica misma abona la reflexividad y la consecuente producción de nuevos saberes.

Terreno fecundo para ser desplegado en cualquier dimensión teórica y práctica, el fenómeno complejo del sonido en el acontecer espectacular nos promete horizontes enormes y múltiples para ser estudiados.

Bibliografía

- Agawu, Kofi.** (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires, AR: Eterna Cadencia.
- Aguilar Z., Luz Emilia.** (2013). El teatro también se escucha. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/opinion/luz-emilia-aguilar-z/2013/03/21/890062>
- Aracil, Alfredo.** (2001). *Jardines y otros sueños*. En Sánchez Garrido, Araceli y Jiménez Villalba, Félix (Eds.), *La ilusión de la belleza. Una geografía de la estética* (51-68). Alicante, Madrid, ES: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Attali, Jacques.** (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México D. F., MX: Siglo XXI.
- Carlés, José Luis.** (1995). *La dimensión sonora del medio ambiente: relación entre modalidad sonora y modalidad visual en la percepción del paisaje* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Colassessano, Mario.** (2012). El espacio sonoro teatral. *Telón de Fondo*, 1(12), s/p.
- Finzi, Alejandro.** (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires, AR: Instituto Nacional del Teatro.
- Fischer Lichte, Erika.** (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, ES: Abada.

- Mescia, Mirko.** (2014). *Puntos de oído*. Buenos Aires, AR: Corregidor.
- Quignard, Pascal.** (1998). *El odio a la música: diez pequeños tratados*. Madrid, ES: Andrés Bello.
- Schafer, R. M.** (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires, AR: Ricordi Americana.
- Shaeffer, Pierre.** (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, ES: Alianza.
- Stern, Daniel.** (2010). *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*. Oxford, GB: Oxford University Press.