

Territorios sonoros en el teatro posdramático.

El sonido como lenguaje conductor de la dramaturgia escénica

Alicia Bernal Molina

ADVERTENCIA: El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la licencia Creative Commons  <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

ADVERTIMENT: L'accés als continguts tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la llicència Creative Commons  <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.ca>

WARNING: The Access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by Creative Commons  <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en>

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

- Programa de Doctorado en *Arte: Producción e Investigación* –



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

Territorios sonoros en el teatro posdramático.

**El sonido como lenguaje conductor de la dramaturgia
escénica**

Tesis presentada por:

Alicia Bernal Molina

Dirigida por:

Dr. Miguel Molina Alarcón

Dr. Álvaro Terrones Reigada

Valencia, julio 2023

[Para Clausi]

Agradecimientos

En primer lugar, querría agradecerles a mis directores de tesis Miguel Molina Alarcón y Álvaro Terrones Reigada el interés que han mostrado en esta investigación. Gracias a su apoyo conseguí ser financiada mediante una subvención de la Generalitat Valenciana para la contratación de personal investigador de carácter predoctoral en el año 2019 con referencia ACIF/2019/235, apadrinando así este estudio. También por ellos he podido aprovechar todos los recursos que la universidad me ha aportado, desde las clases prácticas en las que he podido contribuir, hasta la participación activa en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Además, también a nivel académico, deseamos agradecerles a José Miguel Arce Sagarduy, David Rodríguez Solás y Claudio de Souza Castro Filho por su labor y dedicación evaluando de forma externa esta tesis.

En segundo lugar, querría mencionar a una serie de personas que de forma totalmente distinta me han ayudado corroborando, corrigiendo y cuestionando mis intuiciones, y por supuesto apoyándome enormemente ante mis inseguridades y dudas: Estela Santos, Jesús Nieto, Pedro Guirao, Cristina Cubells, Paula Bernal-Molina y Claudio Aldaz-Casanova. Todos ellos son investigadores y creadores de lo que significa la escena desde lugares muy diversos.

Título: Territorios sonoros en el teatro posdramático. El sonido como lenguaje conductor de la dramaturgia escénica

Resumen

Esta tesis pone el foco sobre las prácticas artísticas en las que el sonido y/o la música es fuente de creación dramática. Como anteriormente hemos defendido (desde el 2017 a lo largo de distintas publicaciones y participaciones en congresos), la propuesta de teatro musical experimental se presenta como categoría en desarrollo para designar esta praxis. Por lo tanto, en este estudio, se analiza el funcionamiento de la escucha en el teatro y la concepción del lenguaje sonoro o diseño de sonido subordinado a las técnicas aprendidas de escucha más la inclusión y evolución de la tecnología electrónica. Proponemos a partir de ello un marco de análisis para el estudio de estas propuestas que aplicamos en dos estudios de caso (con enfoques distintos): *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels como revisión de la bibliografía que se ha ocupado de esta pieza en profundidad con perspectiva analítico-crítica; y *El rumor del ruido* (2017) de Onírca Mecánica y Pedro Guirao que analizaremos a partir de la puesta en escena y la recepción directa del espectáculo. Nuestro enfoque evidencia que el uso acertado o no de los diferentes recursos teatrales (desde medios tecnológicos lineales a los interactivos) fomenta la interacción y en consecuencia la inmersión sonora potenciada gracias al efecto *technosublime* en el hecho escénico musical experimental.

Palabras clave: dramaturgia sonora, teatro posdramático, sonido, escucha, efecto *technosublime*, teatro musical experimental, Heiner Goebbels, Onírca Mecánica.

Title: Sound territories in post-dramatic theatre. Sound as a driving language of stage dramaturgy.

Abstract:

This thesis focuses on artistic practices in which sound and/or music is a source of dramatic creation. The proposal of experimental music theatre is presented as a developing category to designate this praxis as we have previously defended (since 2017 throughout different publications and participations in congresses). In this study we analyse the functioning of listening in theatre and the conception of sound language or sound design subordinated to the learned techniques of listening and the inclusion and evolution of electronic technology. From this we propose a framework of analysis for the study of these proposals, which we apply to two case studies with different approaches: *Stifters Dinge* (2007) by Heiner Goebbels as a critical review of the bibliography of this piece and from our perspective; and *El rumor del ruido* (2017) by Onírca Mecánica and Pedro Guirao that we will analyse from that of the staging and direct reception of the performance. Our approach shows that the successful or unsuccessful use of different theatrical resources (from linear to interactive technological media) encourages interaction and, consequently, sound immersion, enhanced by the *technosublime effect* in the experimental musical performance.

Keywords: sound dramaturgy, post-dramatic theatre, sound, listening, *technosublime* effect, experimental music theatre, Heiner Goebbels, Onírca Mecánica.

Títol: Territoris sonors al teatre postdramàtic. El so com a llenguatge conductor de la dramaturgia escènica

Resum

Aquesta tesi posa el focus sobre les pràctiques artístiques en què el so i/o la música és font de creació dramàtica. Com hem defensat anteriorment (des del 2017 al llarg de diferents publicacions i participacions en congressos), la proposta de teatre musical experimental es presenta com a categoria en desenvolupament per designar aquesta praxi. Per tant, en aquest estudi, s'analitza el funcionament de l'escolta al teatre i la concepció del llenguatge sonor o disseny de so subordinat a les tècniques apreses d'escolta més la inclusió i l'evolució de la tecnologia electrònica. Proposem a partir d'això un marc d'anàlisi per a l'estudi d'aquestes propostes que apliquem en dos estudis de cas (amb diferents enfocaments): *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels com a revisió de la bibliografia que s'ha ocupat d'aquesta peça en profunditat amb perspectiva analiticocrítica; i *El rumor del soroll* (2017) d'Onírica Mecànica i Pedro Guirao que analitzarem a partir de la posada en escena i la recepció directa de l'espectacle. El nostre enfocament evidencia que l'ús encertat o no dels diferents recursos teatrals (des de mitjans tecnològics lineals als interactius) fomenten la interacció i, en conseqüència, la immersió sonora potenciada gràcies a l'efecte *technosublime* en el fet escènic musical experimental.

Paraules clau: dramaturgia sonora, teatre postdramàtic, so, escolta, efecte *technosublime*, teatre musical experimental, Heiner Goebbels, Onírica Mecànica.

Contenidos

| | |
|--|-----------|
| 0. Introducción | 12 |
| 0.1. Objetivos..... | 15 |
| 0.2. Enfoque y metodología..... | 17 |
| 0.3. Estructura | 19 |
| PRIMERA PARTE..... | 21 |
| 1. Marco teórico..... | 22 |
| 1.1. Contextualización de la estética posdramática dentro del paradigma posmoderno..... | 22 |
| 1.1.1. El paradigma posmoderno en el teatro y la música | 24 |
| 1.1.2. Teatro posmoderno o posdramático español | 27 |
| 1.2. Teatro posdramático y artes vivas | 30 |
| 1.2.1. Definiendo el teatro posdramático | 30 |
| 1.2.2. Características comunes entre el teatro posdramático y las artes vivas..... | 32 |
| 1.2.2.1. Riesgo y experimentación..... | 32 |
| 1.2.2.2. Performatividad | 34 |
| 1.2.2.3. Estética de la Repetición | 35 |
| 1.2.2.4. Musicalización | 36 |
| 1.2.2.5. Práctica multimedia | 37 |
| 1.2.2.6. Densidad de signos, simultaneidad y fragmentación | 38 |
| 1.2.3. “Artes vivas” y <i>Lives Arts</i> | 40 |
| 1.2.4. Diferencias conceptuales entre teatro posdramático y artes vivas . | 42 |
| 1.2.5. Consideraciones finales sobre el teatro posdramático <i>versus</i> artes vivas..... | 47 |
| 1.3. Del sonido puro al sonido en escena | 48 |
| 1.3.1. Percepción sonora y escucha musical en el teatro | 48 |
| 1.3.1.1. Percepción, sentido, emoción y memoria..... | 49 |
| 1.3.1.2. Experiencia a través de los sentidos y el cuerpo: la percepción..... | 50 |
| 1.3.1.3. La emoción como forma de percepción | 52 |
| 1.3.1.4. El papel de la memoria en la percepción | 56 |
| 1.3.1.5. Competencias de la percepción sonora | 58 |
| 1.3.1.6. La escucha musical | 59 |
| 1.3.2. Aproximaciones a la ontología de lo sonoro en el teatro | 65 |
| 1.3.2.1. Presencia y ausencia | 69 |
| 1.3.2.2. Materialidad de la escena: fisicidad y espacialidad sonora..... | 72 |
| 1.3.2.3. La idealización del sonido..... | 75 |
| 2. Marco analítico | 78 |

| | |
|---|------------|
| 2.1. Espacialidad y plástica escénica: elementos de significación visual | 82 |
| 2.1.1. Plástica escénica | 82 |
| 2.1.1.1. Espacialidad | 85 |
| 2.1.1.2. Cronotopo como unidad de medida para el análisis | 88 |
| 2.1.2. Materialidad, corporalidad y fisicidad | 93 |
| 2.1.2.1. Materialidad | 93 |
| 2.1.2.2. Corporalidad | 95 |
| 2.1.2.3. Fisicidad y el efecto del sonido en nuestro cuerpo | 97 |
| 2.2. Presencialidad y ausencia: los procesos de corporización y el fenómeno de la presencia..... | 99 |
| 2.3. Ritmo | 103 |
| 2.4. Efecto, emoción y significado | 106 |
| 2.5. Musicalización..... | 112 |
| 2.5.1. ¿Cómo analizar la musicalización de los elementos?..... | 115 |
| 2.6. Significación de lo sonoro | 116 |
| 2.7. Interdependencia y organicidad de todos los elementos | 118 |
| SEGUNDA PARTE | 124 |
| 3. Estado de la cuestión..... | 125 |
| 3.1. En los límites del teatro posdramático | 135 |
| 3.2. El lenguaje sonoro teatral | 135 |
| 3.2.1. Música Electronica experimental | 136 |
| 3.2.2. Tecnología electrónica. Evolución de las posibilidades técnicas.. | 139 |
| 3.2.3. Inmersión sonora e interactividad..... | 146 |
| 3.2.3.1. ¿Como percibimos el sonido? | 147 |
| 3.3. Aportaciones de la ópera contemporánea al lenguaje sonoro del teatro musical experimental | 155 |
| 3.4. Actuación auditiva | 161 |
| 3.4.1. Teatro inmersivo, teatro con auriculares y teatro en oscuridad.... | 164 |
| 3.4.1.1. Breve apunte sobre la tecnología binaural en la pieza escénica RONEM RAM de Onírica Mecánica | 167 |
| 3.5. Teatro expandido, teatro confinado y la posibilidad de los nuevos formatos virtuales | 170 |
| 4. Analizando el teatro musical experimental..... | 174 |
| 4.1. Función de la música y/o sonido en el teatro musical experimental | 174 |
| 4.2. ¿Qué es la dramaturgia en el teatro contemporáneo? | 176 |
| 4.2.1. Dramaturgia escénica-sonora..... | 178 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 4.3. | Justificación de la selección de los estudios de caso..... | 181 |
| 5. | Estudio de caso 1 | 183 |
| 5.1. | Breve introducción sobre el trabajo de Heiner Goebbels | 183 |
| 5.2. | Descubriendo a Heiner Goebbels y describiendo <i>Stifters Dinge</i> | 185 |
| 5.2.1. | Descripción general | 188 |
| 5.3. | Documentación como descripción de la obra..... | 196 |
| 5.4. | La ausencia en <i>Stifters Dinge</i> | 198 |
| 5.5. | La polifonía musical en el trabajo de Goebbels..... | 202 |
| 5.6. | La posición subjetiva en la pieza permite la significación musical | 206 |
| 5.7. | La espacialidad y la plástica escénica de <i>Stifters Dinge</i> como elemento que potencia la escucha | 209 |
| 5.8. | La temporalidad como elemento de conexión rítmica y orgánica de la pieza..... | 212 |
| 5.9. | Musicalidad y significado de lo sonoro en <i>Stifters Dinge</i> | 214 |
| 5.10. | Cualquier cosa, que llega tarde, sólo puede ser ilustrativa | 223 |
| 6. | Estudio de caso 2 | 227 |
| 6.1. | Introducción sobre el trabajo de Onírca Mecánica y Pedro Guirao..... | 229 |
| 6.1.1. | Descripción general de <i>El rumor del ruido</i> | 232 |
| 6.2. | Plástica escénica y espacialidad..... | 238 |
| 6.2.1. | Espacialidad de las fuentes sonoras..... | 241 |
| 6.3. | Presencialidad y ausencia | 244 |
| 6.3.1. | El trabajo del manipulador..... | 244 |
| 6.3.2. | El trabajo de la luz | 246 |
| 6.4. | Ritmo | 248 |
| 6.5. | Efecto, emoción y significado | 250 |
| 6.6. | Organicidad de todos los elementos..... | 253 |
| 6.7. | La capacidad narrativa del teatro musical experimental | 256 |
| 7. | Conclusiones | 259 |
| 8. | Anexos | 265 |
| 8.1. | Anexo visual del trabajo con Onírca Mecánica, de las funciones más destacadas, los espectáculos desarrollados durante los años en que se ha llevado a cabo esta investigación | 265 |
| 8.2. | Fichas artísticas de los estudios de caso analizados | 274 |
| 9. | Referencias consultadas | 275 |

Cuando lo cotidiano se convierte en extraordinario, las dicotomías se desmoronan y las cosas se transforman en su opuesto, el espectador experimenta entonces la realidad como «encantada». Es este encantamiento el que lo pone en un estado de liminaridad que puede transformarlo.

Fischer-Lichte
(2011) p. 357

0. Introducción

Este trabajo de investigación surge fruto de la motivación personal, por un lado, que nos ha llevado a querer satisfacer nuestra curiosidad intelectual que se despertó durante los años de estudio de dirección escénica en la ESAD de Murcia y, por otro, como una intuición que se ha convertido en necesidad artística, profesional y personal por un tipo de teatro en el cual lo sonoro es fuente de construcción dramática.

La musicalidad y el trabajo desde lo sonoro (o la música y el sonido) han sido constantes en el campo escénico contemporáneo y se han convertido en valiosos elementos conceptuales y prácticos, herramientas desde las que desarrollar la dramaturgia escénica. Nuestra necesidad de ampliar la definición de teatro musical experimental, que comenzamos en nuestro trabajo final de máster, responde, en primer lugar, a que las cuestiones referidas al sonido y la escucha en el teatro posdramático han sido dejadas de lado por parte de la academia y la crítica o, más bien no tratadas en profundidad. Y, en segundo lugar, necesitamos avanzar en la búsqueda de respuestas en cuanto al problema terminológico y conceptual sobre la determinación de algunas propuestas que se encuentran en terrenos fronterizos entre las artes (*arte sonoro*, *performance art* y teatro musical) y que hasta hace poco eran consideradas teatro posdramático, pero que en la

actualidad también se han denominado artes vivas. Ambos términos nos parecen demasiado amplios para representar la forma escénica a la cual nos estamos refiriendo en esta investigación y creemos que esta casuística ha contribuido a la falta de interés por el lenguaje sonoro como elemento generador de dramaturgia escénica¹. Pero ¿a qué se debe esto? ¿Es por falta de competencias para describir lo sonoro por parte de los investigadores? ¿Y qué consecuencias puede tener este desinterés? Nuestro estudio pretende llegar a configurar un enfoque de análisis para este tipo de prácticas que hemos denominado teatro musical experimental, un subgénero que tiene en cuenta el sonido y la escucha como lenguaje coprotagonista al mismo nivel que el resto de los componentes del drama (texto, actor, luz, etc.).

En la actualidad encontramos un gran y renovado interés por este tipo de prácticas que abordan lo escénico desde el componente sonoro, pero generalmente son estudiadas desde otros campos del arte, desde el arte sonoro, la poesía sonora o la dirección musical mayormente. Además, todavía en la actualidad de las escuelas superiores de arte dramático² parece que no se concibe que la experiencia teatral vaya más allá de lo puramente visual y/o textual, ya que apenas se desarrolla la escucha, el entendimiento, la praxis escénica (desde la interpretación) y la confrontación de los alumnos con piezas que poseen la capacidad de emocionar (entendiendo esto en su sentido más amplio del término) desde la escucha y la dramaturgia sonora y de cómo abordar el análisis de estos elementos.

El estudio que se presenta se suma a una tendencia que creemos necesaria para analizar y conocer el hecho sonoro y la escucha en el teatro. Para ello tomamos dos ejemplos paradigmáticos de este tipo de teatro que hemos bautizado con el sobrenombre de teatro musical experimental. En primer lugar, *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels que presentamos como una pieza mundialmente representada y de la que se ha escrito enormemente (desde

¹ Especialmente en España ya que en Alemania e Inglaterra sí ha habido una tradición anterior que ha tenido en cuenta estas cuestiones.

² A este respecto, hay que añadir que a diferencia de lo que ocurre en España, en los actuales institutos de ciencia teatral alemanes se forman individuos que están preparados para ser teóricos de las artes escénicas, historiadores, críticos, investigadores, gestores culturales o diseñadores de políticas culturales bajo unos planes de estudio que abordan esta especialidad incluyendo tanto materias prácticas de trabajo con el cuerpo y la voz, como materias teóricas en las que se propicia la capacidad reflexiva y crítica del teatro, la danza la música teatral, y la performance (Proenza y Martha, 2009, p. 87).

ensayos críticos a reseñas artísticas), pero que hasta la fecha solo hemos dado con una publicación profunda que puede encontrarse como capítulo del libro *Musikalische Relationen* de Rasmus Nordholt-Frieling (2021) titulado Heiner Goebbels' Stifterns Dinge Komposition für sämtliche Bühnenkräfte, donde se analiza la composición escénica en su conjunto; y el capítulo del libro de Yaron Abulafia (2016), *Stifterns Dinge (Stifter's Things)*³, donde el autor se centra en el análisis de los elementos lumínicos como aspectos fenomenológicos y semióticos del medio que son elementos que estimulan las representaciones imaginativas que intervienen en la poética de la pieza. En segundo lugar y con un enfoque distinto, abordaremos el análisis de la pieza *El rumor del ruido* (2017) de Onírca Mecánica y Pedro Guirao, poniendo en práctica lo teorizado a partir del marco analítico planteado en nuestra primera parte de esta tesis. El enfoque, por tanto, se plantea como una colaboración entre lo teórico y la praxis escénica para aportar una nueva y rigurosa mirada a los estudios escénicos contemporáneos. Con este objetivo se parte del hecho espectacular para analizarlo desde la dramaturgia escénica y la recepción de las obras a partir de la grabación en vídeo y también desde la contemplación de la obra en directo.

En nuestro análisis, nuestra hipótesis de trabajo se centra en responder a dos preguntas que impulsan nuestra investigación:

1. ¿Se le puede plantear a un intérprete su trabajo escénico desde el sonido?
2. ¿Cómo analizar desde la recepción las propuestas en las que el sonido es fuente de creación dramática al mismo nivel que el resto de lenguajes escénicos?

En nuestra investigación planteamos la hipótesis de que la escritura dramática puede estar subordinada a otro tipo de comunicación no anclada a lo literario. Para ello profundizamos en el estudio de la percepción sonora y la escucha musical para responder a cómo el sonido en escena se ha desarrollado y ha evolucionado a partir de la técnica y los medios digitales como instrumentos desde los que se elaboran piezas teatrales que se pueden seguir categorizando dentro de la estética posdramática. Por tanto, pretendemos, antes de nada, contribuir a la definición de este tipo de prácticas bajo el término de teatro musical experimental, que será un espacio interdisciplinar entre la instalación sonora, la performance, el teatro posdramático y el arte sonoro desde el que los artistas nos cuestionamos la creación escénica vinculada al sonido como objeto y fuente de

³ Del libro *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*.

creación dramática. Pretendemos definir y situar el análisis de esta tendencia escénica en España que trabaja desde territorios no textuales y que en sí misma dibuja una metodología concreta que determina su presentación.

0.1. Objetivos

Desglosamos los objetivos principales que se pretenden alcanzar en esta investigación: el objetivo principal sería contribuir a la definición del teatro musical experimental enriqueciendo este campo con teorías específicas de la práctica escénica, el arte sonoro, la percepción sonora y la escucha, con un enfoque cercano a los *performances studies* y la fenomenología musical, puesto que en las escasas publicaciones sobre el tema tienden a enfocarse desde los estudios musicales. Además, será fundamental para llevarlo a cabo interrogarnos sobre la evolución y el desarrollo de la tecnología electrónica ya que consideramos que la aparición de esta tecnología en los teatros conllevó una serie de consecuencias fundamentales para el hecho sonoro teatral: propicia que se desarrolle el componente sonoro en el teatro posdramático; es fundamental para desarrollar la musicalidad de este teatro; fomenta la importancia en el estudio profundo de la escucha y finalmente define la concepción actual de la dramaturgia en la escena contemporánea.

Definiremos el teatro musical experimental como un espacio interdisciplinar entre la instalación, la performance, el teatro posdramático y el arte sonoro desde el que cuestionarnos la creación artística vinculada al sonido como objeto y fuente de creación dramática. Por tanto, también será objetivo principal aportar una visión crítica sobre la bibliografía en cuanto al sonido en el teatro musical experimental y sobre el análisis de estos espectáculos. Aplicaremos a dos estudios de caso lo teorizado y esbozado en el marco analítico según dos ópticas distintas: una enfocada como revisión crítica sobre los estudios encontrados sobre la obra *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels empleando algunos de los conceptos e ideas de nuestra primera parte para ampliar y refutar los postulados de los análisis de esas publicaciones; y, el segundo caso, lo enfocaremos como análisis crítico de la obra *El rumor del ruido* (2017) de Onírca Mecánica y Pedro Guirao en el que aplicaremos nuestro marco analítico para ampliar la comprensión de lo que supone el concepto de dramaturgia sonora en este teatro. Ambas obras comparten características relevantes para esta

indagación y creemos que son ejemplos paradigmáticos de nuestro campo de estudio.

Por todo ello pretendemos materializar estos propósitos según los objetivos secundarios derivados que siguen:

- Indagar sobre la evolución de la escucha y el sonido en el teatro gracias al concepto de auralidad.
- Proponer la aparición del refuerzo del sonido y su tecnología electrónica en las salas como principal medio para el surgimiento del diseño de sonido y de este como lenguaje autónomo.
- Estudiar las diferencias conceptuales entre algunas etiquetas empleadas para describir la estética del teatro contemporáneo.
- Aplicar las nociones de análisis extraídas de nuestra investigación a los dos estudios de caso.
- Fomentar y dar a conocer otras narrativas escénicas que no estén ancladas a lo literario centrándonos en el territorio español siempre que sea posible, aunque al ser un campo difuso tendremos que dar saltos cronológicos y geográficos.
- Aportar una revisión crítica de la bibliografía sobre el sonido y la escucha en el teatro posdramático.

El contexto de referencia de esta tesis son obras de teatro producidas entre los 2000 y la actualidad en Europa y siempre que sea posible daremos prioridad a la escena española ya que en otros países estos estudios están mucho más avanzados. Nuestro estudio pretende tener un enfoque agudamente reflexivo o crítico en cuanto a la relación de las cualidades sonoras de la música con otros aspectos de su interpretación escénica. Por tanto, introduciremos el trabajo que hemos ido desarrollando durante los años en que se ha llevado a cabo esta investigación con la compañía teatral Onírica Mecánica dentro del progreso teórico de esta como resultados prácticos alcanzados que ayudan a la comprensión de esta tesis.

0.2. Enfoque y metodología

Teniendo en cuenta los objetivos expuestos, el enfoque de este estudio responde a los principios derivados de la investigación dirigida por la práctica que la autora Linda Candy expone en el artículo, a modo de guía, sobre las diferencias que existen en la investigación relacionada con la práctica. En nuestro caso como propone Candy:

La investigación guiada por la práctica se preocupa por la naturaleza de la práctica y da como resultado nuevos conocimientos que tienen importancia operativa para esa práctica. [...] Los resultados de la investigación basada en la práctica pueden describirse completamente en el texto sin la inclusión de un artefacto. Estos no son doctorados basados en la práctica del tipo que incluyen artefactos y obras, aunque el enfoque de la investigación puede ser avanzar en el conocimiento sobre la práctica o avanzar en el conocimiento dentro de la práctica⁴. (Candy, 2010, p. 1)

Todo esto supone que en nuestra aproximación a la definición de un campo que está en desarrollo y que hemos denominado teatro musical experimental, nos planteamos un enfoque cercano a los *performances studies* aplicados al campo del sonido en el teatro. Nuestra contribución, por tanto, a los estudios de los últimos años focalizados principalmente en Inglaterra y Alemania, se centrará en enriquecer estas teorías poniendo el foco en aspectos de la práctica escénica propiamente dicha en clave fenomenológica (ya que lo encontrado hasta ahora tiende a analizarse solo desde la musicología). En consecuencia, abordaremos la evolución y el desarrollo de la escucha en el teatro, en un primer término, para luego continuar revisando los postulados y la creación del lenguaje sonoro en el teatro que nos llevará a configurar un marco analítico con el que poder abordar el análisis de estas piezas.

En cuanto a la metodología, este trabajo se basa principalmente en la investigación bibliográfica y documental. Combinaremos diferentes metodologías archivísticas, aplicadas, teóricas, y perspectivas académicas que son de diversa

⁴ Traducción del original hecha por la autora: *Practice-led* research is concerned with the nature of practice and results in new knowledge that has operational significance for that practice. [...] The results of practice-led research may be fully described in text without the inclusion of an artefact. These are not practice-based doctorates of the type that include artefacts and works, although the focus of the research can be to advance knowledge about practice, or to advance knowledge within practice. (Candy, 2010, p. 1)

naturaleza: empírica, sistemática, hermenéutica y/o crítica para llevar a cabo un marco teórico y otro analítico que se combinan con ejemplos concretos que ayuden a esclarecer esta nueva teatralidad expandida. La elección de estos ejemplos se ha realizado, en un principio, teniendo en cuenta las principales referencias bibliográficas a partir de las cuales se han seleccionado los trabajos más relevantes y/o representativos, según las voces con mayor autoridad de este campo en construcción. Esta elección, aparentemente más legitimada, ha sido complementada con la experiencia de la propia investigadora como espectadora y partícipe en el trabajo de la compañía Onírica Mecánica.

Querríamos justificar además que nuestra investigación no pretende rechazar la semiótica como herramienta de análisis, sino que más bien creemos que esta debe de adaptarse a los lenguajes no textuales, narrativos y lineales de la escena. Es precisamente por este motivo por lo que nuestro esquema analítico se convierte en un planteamiento conceptual al que adscribirse en forma de interrogantes que los estudiosos deben de plantearse al describir y analizar el teatral musical experimental, género particular que estudiamos en esta tesis.

En cuanto a la metodología para la consecución de los objetivos secundarios que hemos marcado para esta investigación debemos hacer una serie de aclaraciones metodológicas concretas.

Nuestra labor será la de analizar distintas fuentes, tanto históricas como de actualidad que están relacionadas directamente con la temática de estudio. Para ello hemos seleccionado una serie de unidades básicas de análisis o temas que servirán como conceptos fundamentales para la definición del teatro musical experimental. Intentaremos remontarnos siempre que sea posible a las publicaciones de los autores en su lengua original. El análisis pormenorizado de cada uno de los autores y textos encontrados será la base para la construcción teórica en cuanto al tema del sonido en el teatro posdramático en España. En esta fase ampliaremos el material avanzado en nuestro trabajo fin de máster (Bernal Molina, 2017) y de algunas otras publicaciones de estos años (Bernal Molina, 2020b, 2020c, 2021a, 2021b; Bernal Molina y Aldaz Casanova, 2020; Bernal Molina y Molina Alarcón, 2022)

La metodología de análisis que llevaremos a cabo al analizar los espectáculos de estas características será también híbrida pues utilizaremos el

análisis de textos, las grabaciones de vídeo y la observación directa. En los casos en los que no hemos podido asistir a las representaciones de las piezas, nos hemos basado en el archivo como única fuente de acceso a las obras para llevar a cabo su análisis audiovisual con la consecuente pérdida de perspectiva de algunas características fundamentales de este medio artístico. Por eso nuestra selección y el enfoque han sido distintos a la hora de abordar los estudios de caso: *Stifters Dinge* desde un enfoque revisionista y crítico de la bibliografía y las fuentes que lo han estudiado y el análisis audiovisual; y *El rumor del ruido* como aplicación del marco analítico propuesto en la primera parte y desde la observación directa del espectáculo.

Por último, quisiéramos precisar que los recursos que manejamos incluirán documentos audiovisuales de internet que nos ayudarán para el objetivo concreto de dar a conocer narrativas escénicas que no estén ancladas a lo literario. Dado el carácter difuso del género que nos ocupa, para poner ejemplos de teatro musical experimental, tendremos que dar saltos cronológicos y geográficos e incluso también en las prácticas que les dan cobijo, pues en algunos casos se acercarán más a la música, en otros a la instalación sonora y en otros a lo teatral.

0.3. Estructura

Esta tesis ha sido estructurada en dos grandes bloques. Un primer bloque teórico que a su vez se subdivide en dos capítulos: el primer capítulo en el que estudiaremos desde una perspectiva histórica el lugar que ocupa el sonido en la escena posdramática haciendo un acercamiento a la ontología de lo sonoro desde la perspectiva del fenómeno de la percepción sonora y la escucha musical. Además, en este primer apartado denominado marco teórico contextualizaremos la utilización del término posdramático en relación con lo que se denominan actualmente las artes vivas. Continuamos este bloque con un segundo capítulo donde desarrollamos un marco analítico al que poder recurrir los estudiosos al enfrentarse a la tarea de analizar piezas de teatro musical experimental.

La segunda parte de la tesis comienza en el capítulo tres con el estudio y la exposición de las conclusiones específicas en cuanto al estudio del lenguaje sonoro teatral que está subordinado a las técnicas aprendidas de escucha dependientes así mismo de los cambios históricos y, por tanto, culturales que han

ido evolucionando según las distintas épocas: desde la inclusión de la tecnología electrónica en las salas y su evolución con los medios digitales, y la consecuente ampliación del lenguaje sonoro en la escena hacia la categoría de diseño escénico. En ese tercer gran apartado también nos interrogaremos sobre los conceptos de interactividad e inmersión como medios (lineales o interactivos) que regulan la atención de la escucha del espectador, aunque creemos que son extrapolables a lo visual y la plástica escénica.

Los siguientes capítulos, cuarto y quinto están dedicados a los estudios de caso. En el cuarto abordamos la revisión crítica y el análisis a partir de la grabación audiovisual de la pieza de Heiner Goebbels (2007) *Stifters Dinge*. Todo el cuarto apartado está estructurado de forma que la revisión de las publicaciones más relevantes junto con nuestras aportaciones analíticas se complementen y consiga trazar una panorámica más amplia cuando abordamos analíticamente la pieza seleccionada. Introduciremos el trabajo de Heiner Goebbels para contextualizar su obra y analizaremos también escritos del propio Goebbels para dejar constancia de las reflexiones del autor sobre su forma de enfrentarse al proceso creativo, lo que nos ayudará a la comprensión global de su trabajo.

El apartado quinto estará dedicado al estudio de la pieza de Onírca Mecánica y Pedro Guirao (2017) *El rumor del ruido*. Como en el caso anterior comenzaremos presentando el trabajo artístico de los creadores que lo han llevado a cabo para luego pormenorizar sobre el análisis de la pieza. En este caso el enfoque estará condicionado por las conclusiones alcanzadas en la primera parte. Estableceremos las características a partir del marco analítico elaborado en el segundo apartado de nuestra investigación y lo pondremos en práctica. Cerramos este cuarto apartado haciendo una reflexión sobre la capacidad narrativa del teatro musical experimental a partir de esta obra de Onírca Mecánica y Pedro Guirao.

Por último y después de las conclusiones finales de esta tesis, anexamos un archivo visual del trabajo que hemos desarrollado paralelamente a esta tesis con la compañía Onírca Mecánica y las fichas artísticas de los espectáculos analizados en los capítulos cuarto y quinto.

PRIMERA PARTE

El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.

Hegel,
Lecciones de
estética (1989)

1. Marco teórico

El sonido en el teatro posdramático

1.1. Contextualización de la estética posdramática dentro del paradigma posmoderno

Nuestra investigación debe de comenzar dando cuenta de las coordenadas concretas de las que partimos para caracterizar histórica, filosófica y estéticamente un tipo de práctica escénica que a nuestro modo de ver pasa desapercibida desde el punto de vista académico del arte dramático. Es decir, el marco estético posdramático que da cuenta y actúa como paradigma de este tipo de prácticas.

Cuando hablamos de la posmodernidad nos referimos a una categoría epistemológico-cultural que designa diversas tendencias contemporáneas posteriores a la Modernidad. El surgimiento de esta viene determinado por el agotamiento de los valores e ideales progresistas de la Ilustración junto con la aceleración de los movimientos estéticos de entre los siglos XIX y XX. Consideramos estas consecuencias como algunas de las razones de la

superación de la Modernidad y, además, debemos añadir que la posmodernidad (surgida como resultado o superación de la Modernidad) se da en todas las disposiciones de la vida y del pensamiento para caracterizar a la sociedad. Es decir, se trata de un paradigma que en contra de la idea del mito del progreso que caracterizaba a la Modernidad, tiende a asumir la multiplicación de los criterios de legitimación y los relatos que justifican la Historia.

Esta pérdida de la hegemonía de los valores y de los relatos de la Historia como fin último (de un único relato), se convierte en el nuevo paradigma posmoderno. Ahora el vector teleológico del relato histórico orientado hacia un fin, da paso a una multiplicación de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación (Vattimo, 1994, pp. 9-20).

Si traducimos a nivel estético esta idea de la pérdida de la hegemonía de los valores y de los criterios de legitimación de la Modernidad (que cree en el progreso y en el sentido de la Historia orientada hacia un fin), la posmodernidad es un nuevo paradigma estético con sus propias coordenadas conceptuales y operativas. En el caso del arte nos encontramos con una proliferación de las categorías artísticas que surgen como reacción para desmentir algunos de los conceptos y supuestos del arte moderno. Arthur Danto señala en su libro *Después del fin del arte* (1997), que el objeto del arte o fin último de este ya no reside tanto en la construcción de un artefacto u objeto, sino que es el resultado de una nueva dimensión conceptual y reflexiva en la que el arte se torna práctica de creación y de asignación de sentido (Kaiero Claver, 2008, parr. 57). De esta forma la creación artística dirige hoy su búsqueda hacia lo individual, hacia el carácter fragmentario y complejo que constituye la esencia individual de la percepción actual del mundo concretándose en un nuevo lenguaje que introduce la reflexión sobre el arte, como metalenguaje, dentro de sus intereses. En síntesis podemos decir que apreciamos como rasgos característicos de la posmodernidad: la metarreferencialidad artística; la radical pluralidad de temas, estilos y formas; la oficialización y agotamiento de la vanguardia artística; la aparición y el desarrollo de los soportes informáticos y audiovisuales; la difuminación entre las fronteras de las artes; el surgimiento de fenómenos sociales que impactan en el mundo del arte como son la era post-nuclear, la revolución genética, el derrumbe del muro de Berlín o el post-comunismo; y la proliferación de juegos de lenguaje.

A continuación, vamos a profundizar en lo que supuso este cambio de

paradigma para las artes escénicas y la música.

1.1.1. El paradigma posmoderno en el teatro y la música

Las reflexiones en cuanto al cambio de paradigma experimentado en los años sesenta por Fischer-Lichte nos parecen muy oportunas para comenzar este punto.

A principios de los años sesenta se produjo en las artes occidentales un generalizado e insoslayable giro performativo que no solo tuvo como consecuencia un impulso de la misma naturaleza en cada una de ellas en particular, sino que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el arte de acción y de la performance. Desde entonces, las fronteras entre las distintas artes se han vuelto cada vez más tenues, se ha tendido progresivamente a la creación no tanto de obras de arte cuanto de acontecimientos, que empezaron a realizar con llamativa frecuencia en forma de realización escénica. (Fischer-Lichte, 2011, p. 37)

El giro performativo en las artes es fundamental para entender el cambio paradigmático que tuvo lugar en las artes escénicas y musicales. Evidentemente el surgimiento de la performance y el arte de acción es primordial dentro de la concepción del arte, pero nos vamos a centrar en exponer en estas páginas lo que supuso para el teatro y la música.

Si hasta el momento la música y el arte escénico se concebían como campos autónomos y delimitados, la introducción del acontecimiento y de la performance supuso un cambio de concepción ya que a partir de entonces se entienden como áreas en transformación continua, cuyos principios son cuestionados y configurados incansablemente. Precisamente ese planteamiento constante sobre lo que es el arte será lo que se convierta y que se plantee como una constante interrogación. Esto es así porque, como expone Ainhoa Kaiero Claver, en el momento en que el giro conceptual y performativo se da, se desplaza el interés último del arte desde el objeto y la elaboración de un producto hacia el interés sobre el punto de vista del que contempla la obra (Kaiero Claver, 2008, parr. 57).

Como decíamos, a partir del giro performativo “las artes visuales, la música, la literatura y las artes escénicas tienden a partir de entonces a llevarse a cabo

en y como realizaciones escénicas” (Fischer-Lichte, 2011, p. 45). Es decir que, en lugar de crear piezas artísticas objetuales, los artistas producen acontecimientos en los que también introducen a los observadores, a los oyentes y/o a los espectadores. Hasta ese momento los estudios teatrales eran considerados principalmente estudios literarios y, como explica Fischer-Lichte, no será hasta principios del s. XX que surja una rama autónoma de la teoría del arte que realmente centre su análisis en el concepto de realización escénica⁵. El germanista Max Herrman fue quien los funda en Berlín con el argumento “de que lo que constituye el teatro como arte no es la literatura, sino la realización escénica” (Herrman citado en Fischer-Lichte, 2010, pp. 60–61), y estas serán siempre “en vivo” pues, como expone Fischer-Lichte, hasta que no surjan los medios tecnológicos de captación no será necesaria la distinción entre las realizaciones escénicas en vivo o registradas por medios tecnológicos⁶ (Fischer-Lichte, 2011, p. 140).

Es también en esta época cuando los conciertos y la música en directo comienzan a caracterizarse como realización escénica, es decir cuando toma gran importancia lo escénico dentro del conjunto musical. Como comenta Fischer-Lichte:

[...]buena prueba de ello son los nuevos conceptos acuñados por algunos compositores, como el de ‘música escénica’ (Karlheinz Stockhausen), el de ‘música visual’ (Dieter Schnebel) o el de ‘teatro instrumental’⁷ (Mauricio Kagel). (Fischer-Lichte, 2011, p. 40)

Al igual que en las artes plásticas el paradigma posmoderno supone para las artes escénicas y la música una proliferación de juegos de lenguajes que ya no remiten a unos valores últimos y fundamentales, sino que trata diferentes formas, perspectivas o representaciones culturales. Así pues, podemos afirmar que el

⁵ Término preferido por Fischer-Lichte para designar la puesta en escena (2011, pp. 60-76).

⁶ Aunque a nuestro modo de ver resulta caduca esta distinción pues como comenta Úrsula San Cristóbal Opazo ya es indiscutible la idoneidad de estas grabaciones como documento para el análisis de las piezas escénicas que veremos más adelante.

⁷ Como expusimos en nuestra tesis de máster el concepto *Experimental music theatre* que da nombre a las prácticas que estamos investigando, fue acuñado por Mauricio Kagel creador que trajo a la escena europea el teatro de música experimental a finales de los años 1950 e introdujo las ideas de la música en el teatro, o *theatricalisation*, gracias a la influencia de John Cage (Hübner, 2013).

paradigma del mundo contemporáneo⁸ ha sido desplazado por otro nuevo que implica el giro performativo en las artes (McKenzie citado en Barría Jara, 2019, p. 155). Tal como establece Lyotard en su libro *La condición posmoderna* (1991), este giro performativo supondría un cambio o relevo en el paradigma disciplinar del saber ya que ahora saber es realmente ‘saber hacer’ y por tanto el fin último es también la eficiencia (Barría Jara, 2019, p. 155; Lyotard, 1987, p. 18). Esto aplicado a la música significa por un lado el tratamiento del sonido liberado de la voluntad expresiva y constructiva como valor de lo musical que deriva de la concreción del arte sonoro (desbordando los límites de la musicalidad) y, por otro, la expansión hacia una nueva modalidad que fue denominada *prehappening*⁹ donde las acciones visuales son participativas y se construyen en el mismo instante que se producen, desde la manipulación de objetos, donde lo sonoro y su verdadero valor reside en esa creación en continua construcción dramática del sonido. Podemos afirmar que el *prehappening* y sobre todo la *performance* deben su origen a las experimentaciones de John Cage y, muy especialmente, gracias a la redefinición de la música como cualquier combinación de sonidos y ruidos. En estas investigaciones también emerge la idea de la duración como concepto a explorar común a la práctica teatral. A partir de estas ideas surge en Cage un interés creciente por la ejecución (intérprete-realizador) en sus composiciones y abandona la música como armonía y los medios tradicionales de estructurar una composición, por el concepto de duración (Kirby, 1976, citado en Barría Jara, 2019, p.161). Cage recurrirá a la realización escénica como fórmula que consigue enfatizar la atención sobre el ejecutante mismo y para conseguir expandir los límites de la música. Para Kirby “el pensamiento de Cage, en su enseñanza, en sus escritos, en sus conferencias y obras, es la espina dorsal del nuevo teatro [...]” (Kirby, 1976, citado en Barría Jara, 2019). Este nuevo teatro es concebido como un espacio para el encuentro de diferentes procesos sonoros, visuales, verbales, etc. que se desarrollan simultáneamente. Y de esta manera, el concierto se convierte en una realización escénica en la que se dan cita no

⁸ Para Berenguer “la realidad contemporánea se extiende desde las décadas finales del siglo XVIII hasta nuestros días, en los cuales todavía andamos intentando implantar, en la vida cotidiana, no pocos de los valores y criterios que han constituido las utopías de los dos últimos siglos”(Berenguer Castellary, 1994, p. 10).

⁹ El artista Allan Kaprow precursor del establecimiento de ambas disciplinas criticaba el trabajo de Cage por considerarlo encorsetado y ajeno a los paradigmas del *happening*. Otra referencia fundamental que se puede consultar en cuanto a este tema es Roselee Goldberg y su libro *Performance Now* (2018).

solamente procesos sonoros, sino también coreográficos y visuales (Kaiero Claver, 2008, párr. 39).

Esta nueva modalidad teatral, considerada dentro del paradigma estético posmoderno, dará como resultado muy diversas propuestas estilísticas (desde la austeridad zen e inexpresiva de la música de Cage al barroquismo de Carles Santos, por poner ejemplos extremos), pero, sin embargo, de todas ellas se puede interpretar una misma lógica, una manera determinada de operar y de pensar la praxis musical. Como ejemplo de este nuevo teatro citaremos el trabajo del colectivo Zaj o los espectáculos de Carles Santos que representan para nosotros un claro antecedente en España del teatro musical experimental.

1.1.2. Teatro posmoderno o posdramático español

El arte escénico posmoderno podemos afirmar que es un lenguaje especialmente complejo elaborado a base de signos procedentes de otros ámbitos de la creación estética, como puede ser del lenguaje plástico, de lo musical e incluso de los nuevos media y la tecnología. En este sentido y después del giro performativo en el teatro posmoderno europeo de los años 60, en España tendremos que esperar hasta los años 90¹⁰ para poder identificar una de las características comunes en la escena teatral como rasgo que nos permite describir este fenómeno. Como argumenta Wilfried Floeck la máxima distinción sería la radical pluralidad de temas, estilos y formas en el teatro español de los años 90 (Floeck, 2004, p. 49). Así pues, el teatro posdramático español de esos primeros años se caracterizaría en primer lugar por un rechazo por la acción mimética y, por tanto, como discurre Floeck, la escena se convierte en una “yuxtaposición de secuencias de acción dramática fragmentadas y deconstruidas con un final abierto” (Floeck, 2004, p. 50). Al igual que sucede en el lenguaje musical, el material escénico es también deconstruido, de manera que un texto, una idea o un motivo musical puede ser utilizado con otros procedimientos y códigos pertenecientes a un medio plástico, por poner un ejemplo. Esta estrategia

¹⁰ Aunque debemos de señalar ciertas excepciones como el “Postteatre” o “accions spectacle” (escritas entre 1946 y la década de 1960) de Joan Brossa. Para profundizar en este tema se puede consultar el TFM de Sergio González Guillem (2021) *Un acercamiento posdramático a las acciones espectáculo de Joan Brosa*; de Isaac Diego García (2020) *Joan Brossa y Mestres Quadreny: el origen de las acciones musicales (1959-1962)*; y la publicación que acompañó la exposición *Un teatro sin teatro* que se pudo visitar en el MACBA (Badiou et al., 2007).

de lectura-escritura traslada o introduce al espectador en la creación del sentido y alumbrando nuevos significados marginales y periféricos. Como expone Kaiero Claver esta estrategia que puede dirigirse desde deconstruir un mensaje a una idea musical, orienta la atención del espectador hacia “aspectos periféricos y ‘externos’ que antes habían pasado completamente desapercibidos” (Kaiero Claver, 2008, párr. 45).

En segundo lugar, debemos indicar que también se caracteriza por un fuerte compromiso con lo político, pero en este caso no en la defensa de una serie de posturas en cuanto a cuestiones políticas y/o religiosas, sino solo por el interés en la formulación de estas preguntas. En este sentido todas las estrategias que utiliza el teatro posdramático inciden en este planteamiento de la escena como lugar de interrogantes, pero no de respuestas cerradas. Esto se plantea así desde la estructura de las obras hasta el uso de los lenguajes escénicos.

Podemos enumerar una serie de tendencias en cuanto a la estructura dramática y la estética de la escena posdramática en los escenarios españoles, como son las que apunta Kaiero Claver:

[...]deconstrucción fragmentaria de la estructura cerrada, ruptura de las estructuras espacio-temporales unitarias y lineales, utilización de técnicas de montaje cinematográficas, mezcla de planos de realidad irreales y basados en experiencia cotidiana real, la preferencia por lo onírico, lo irracional y lo inconsciente, desintegración de estructuras de personalidad coherentes, frecuente juego con referencias intertextuales a la tradición teatral y al cine, constante reflexión metateatral, inclusión de medios modernos así como una desconfianza frente a una función comunicativa, epistemológica y perceptiva del lenguaje. (Floek, 2004, párr. 53-54)

En resumen, podríamos decir que la escena posdramática española de los años 90 se caracteriza por la fragmentación, la deconstrucción, la polisemia y los finales abiertos. Aunque debemos de mencionar que la crisis del drama absoluto de finales del S.XIX¹¹ afecta a todo el teatro europeo, a pesar de que aquí en España sus consecuencias se reflejen más tarde. Esta transformación del campo teórico del texto al campo de los estudios de la teatralidad y la cultura, unido al

¹¹ Lo que el investigador Peter Szondi denominó la crisis del drama absoluto se habría iniciado con Ibsen y Strindberg en el siglo XIX (Barría Jara, 2019, p. 3).

denominado y más arriba mencionado giro performativo de la cultura, serán las causas y consecuencias que facilitarán el surgimiento de la estética del teatro posdramático.

Antes de seguir con nuestra argumentación debemos de resaltar uno de los cambios que creemos que han sido más significativos para la concepción actual del arte escénico y que fue detectado por Hans-Thies Lehmann en su tratado *Teatro posdramático* (1999)¹². Nos referimos a la redefinición del rol del espectador en el hecho escénico. Este cambio de paradigma se da cuando los creadores introducen al espectador en el proceso creativo, es decir, lo que supone este nuevo enfoque es que se le propone al espectador ser partícipe, que se haga cargo de la responsabilidad de definir el modo en el que participa estructuralmente en el hecho escénico. Lehmann advierte de que este hecho, relacionado con la idea del tratamiento del público de manera individualizada (como espectadores individualizados y no como una masa homogénea), convierte la práctica posdramática entonces en un lenguaje que debe ser aprehendido por estos (igual que el actor se entrena en su profesión, los espectadores se entrenan en su capacidad de profundizar en las distintas capas perceptivas, conceptuales y emocionales de las obras posdramáticas).

No se constituye una comunidad de iguales – es decir, de aquellos espectadores hechos a semejanza los unos de los otros a través de temas generalmente compartidos (lo generalmente humano)–, sino que se crea una comunidad basada en aquellos que son diferentes, [...]comparten y comunican puntos de vista en común a través de grupos [...]. (Lehmann, 2017, p. 146)

Todo esto viene determinado por un nuevo modo de percibir la escena ya que esta se ha vuelto un espacio plural de agentes emisores. Esta nueva forma de percibir propuesta por los creadores obliga a estos a recibir la realización escénica con una atención sostenida de forma equitativa entre los distintos lenguajes teatrales. Así pues, el hecho en sí de que se le proponga al espectador que defina por sí mismo su situación ante la obra, se convierte en un aspecto fundamental a partir del cual pivota el teatro posdramático y el teatro en la actualidad. La experiencia teatral será por tanto individual y se construye desde

¹² Nosotros hemos consultado la versión de 2017 publicada por el CENDEAC.

esa idea de espectador-creador. Por tanto, los signos escénicos, como apunta Lehmann, abarcan todas las dimensiones de la significación y no únicamente los signos que portan información determinable ya que estos operan precisamente mediante el abandono de la significación (Lehmann, 2017, p. 143).

1.2. Teatro posdramático y artes vivas¹³

Antes de continuar creemos importante establecer un punto de reflexión para redefinir estos dos términos, Teatro posdramático y Artes vivas, más específicamente para recapacitar sobre sus semejanzas y diferencias. Las etiquetas que utilizamos para definir el producto de una época son importantes y nos ayudan a describir, trabajar y pensar en cómo vender esos productos a la industria cultural (Boyd citado en Rebstock y Roesner, 2012b, p. 299). El objetivo principal de este cuestionamiento es el contextualizar el teatro posdramático como práctica y diferenciarlo de lo que actualmente en el ámbito español se denomina 'artes vivas'. Así pues, este apartado se centrará en llevar a cabo una revisión de ambos conceptos a partir del examen de la bibliografía publicada en castellano (siempre que sea posible) y discutir críticamente algunas conclusiones contradictorias que hemos encontrado en los diferentes estudios circunscritos a las artes escénicas en España.

1.2.1. Definiendo el teatro posdramático

La expresión 'teatro posdramático' fue esgrimida por Hans-Thies Lehmann en su libro homónimo (1999) como modo de definir la práctica teatral contemporánea. Este exitoso ensayo sobre la evolución del teatro en las últimas décadas del siglo XX realiza un diagnóstico sobre las transformaciones que las prácticas teatrales han sufrido al distanciarse del drama tradicional dando prioridad a una serie de lenguajes y elementos que habían quedado subyugados al texto dramático: la música, la luz, la escenografía y el cuerpo en escena, entre otros. En palabras del propio autor, "Posdramático designa un teatro más allá del

¹³ Este capítulo corresponde a la adaptación de un artículo publicado con referencia: Bernal Molina, A., y Molina Alarcón, M. (2022). Teatro posdramático y artes vivas. *Boletín de Estética*, 59, 89-114. <https://doi.org/10.36446/BE.2022.59.275>

drama tras una época en la que éste había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama” (Lehmann, 2017, p. 44). Como comenta José Antonio Sánchez en el prólogo del libro *Teatro posdramático* se trata de un “marco analítico para la comprensión de la creación escénica contemporánea” (Sánchez, 2013, p. 18), y define así una categoría utilizada para calificar propuestas escénicas, festivales y encuentros. Ha habido una amplia aceptación sobre el teatro posdramático desde la práctica artística, la crítica y la academia, pero también debemos de señalar ciertas resistencias, como reconoce Lehmann en el prólogo a la edición en español y José Antonio Sánchez en su estudio introductorio. Como el propio Lehmann señala, su libro se puede y debe ser leído de manera heterogénea (en cuanto a la cultura, la tradición y la escena teatral contemporánea de cada lugar), resultando un *grosso* teórico al que poder suscribir un nuevo modo de hacer de los medios en la práctica escénica. Sánchez especifica que el libro que se encuentra entre una elaboración teórica y crítica está muy próximo a la práctica artística: “no es un sistema teórico cerrado, sino una propuesta abierta que debe ser contrastada en su aplicación, modificada por el uso, continuada, ampliada en su potencial complejidad” (Sánchez, 2013, p. 22). Nuestra investigación se desarrolla desde estos postulados y por eso toma como punto de partida el trabajo de Lehmann.

Para no extendernos demasiado y perder de vista los objetivos de este apartado, no vamos a enumerar la larga lista de características que definen el teatro posdramático, pero sí consideramos necesario centrarnos en el análisis de algunos de los puntos que tiene en común con las que actualmente se denominan “artes vivas”. En primer lugar, podríamos considerar el teatro posdramático, en algún sentido, lejos de la representación, dado que se centra en la presentación de las formas y de los distintos lenguajes que se conjugan en él. “No es únicamente un nuevo tipo de texto representacional (no solamente un nuevo tipo de texto teatral), sino un nuevo tipo de uso de los signos en el teatro” (Lehmann, 2017, p. 149). Es decir, esta categoría no define una dramaturgia, sino una práctica escénica, un *modus operandi* o una manera de hacer que resalta no solo el resultado, sino más bien el proceso, la construcción de sentido. Así pues, los procesos de investigación y experimentación para este tipo de teatro son fundamentales del mismo modo que lo son para las consideradas artes vivas, ya que se trata de espacios de experimentación y transgresión del hecho escénico.

Si bien pueden reconocerse en el teatro posdramático ciertos rasgos estilísticos enunciados por Lehmann, “[...] des-jerarquización de los medios teatrales, simultaneidad de los signos, densidad de los signos, musicalización, mucho peso a la dramaturgia visual, corporalidad de la escena y la irrupción de lo real y la situación o el acontecimiento” (2017, p. 149), en ningún caso se le puede adscribir, no obstante, un estilo determinado; por lo general, esta práctica escénica “consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético” (Cornago Bernal, 2006b, p. 4). En el teatro posdramático el texto ya no es el protagonista de una dramaturgia que ilustra la escena, sino que esta relación entre los distintos signos y lenguajes es rizomática (Deleuze y Guattari 2003), ya que pone en correspondencia un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad (Cornago Bernal, 2006b, p. 5). En este tipo de prácticas teatrales se acentúan una serie de resistencias y oposiciones a partir de las cuales se produce la escena: el trabajo con el cuerpo físico del actor, la dimensión performativa de la escena, la obra desarrollada como proceso, el hecho escénico entendido como acontecimiento, el protagonismo de la comunicación sensorial con el público y el acto colectivo (Bernal Molina, 2017, p. 23).

1.2.2. Características comunes entre el teatro posdramático y las artes vivas

Para poder establecer con más precisión las características que comparten el teatro posdramático y las artes vivas es necesario enumerar y desplegar una serie de factores que podemos reconocer como fundamentales en ambos.

1.2.2.1. Riesgo y experimentación

En primer lugar, es importante señalar el riesgo y la experimentación como cualidades comunes. Como expone Lehmann, es un teatro que arriesga en sus planteamientos y nuevas fórmulas pues la propia experimentación “implica pasar por fracasos, errores y desvíos” (Lehmann, 2017, p. 50). De ahí que en sus inicios no se representase en grandes escenarios, sino que su apuesta ha estado

respaldada en los años ochenta, noventa y aun en la actualidad, por festivales y salas alternativas en varios países europeos como Alemania, Austria, Bélgica y Holanda, por nombrar los más representativos. En la actualidad esta serie de espacios que Lehmann denomina “teatros arriesgados” (2017, p. 51) siguen ofreciendo una programación basada en propuestas experimentales y menos alejadas del circuito *mainstream*¹⁴.

Este nuevo teatro, que trata de hacer una labor esencialmente experimental, ya no trabaja con textos literarios, sino que las producciones se entienden como proyectos multidisciplinares en los que con frecuencia se reúne un equipo artístico de distintos ámbitos (diseñadores, informáticos, músicos, bailarines, actores y arquitectos) junto con un director para ponerlo en práctica. Como argumenta Lehmann: “las imágenes no son ilustraciones de una fábula. Se desdibujan las fronteras entre los géneros: danza y pantomima, teatro musical y teatro hablado se entrelazan, música y actuación se asocian dando lugar a conciertos escénicos, etc.” (2017, p. 48).

Al igual que el teatro posdramático, las actuaciones etiquetadas como “artes vivas” ofrecen a los artistas un espacio en el que se pueden asumir riesgos formales y conceptuales: mirar diferentes medios de expresión, explorar las resistencias y lo efímero e investigar la intimidad¹⁵. A esta primera similitud entre ambas etiquetas, en cuanto a que pretenden dar cobijo a lo arriesgado y lo experimental, cabe sumarle también el hecho de que el surgimiento de ambas responde a la necesidad de ciertas salas alternativas, galerías de arte y festivales concretos de apostar por lo diferente, lo arriesgado o “lo raro” en un momento concreto. Más allá del origen que mantienen en común, en la actualidad podemos ver esas etiquetas utilizadas indistintamente en lugares como las Naves Matadero – Centro Internacional de Artes Vivas dentro del Centro de creación contemporánea Matadero de Madrid, o la utilización del adjetivo “posdramático” ligado a la figura de Angélica Liddell, que muestra su trabajo en espacios como los Teatros del Canal de Madrid o en el Teatre Lliure Montjuïc de Barcelona, por

¹⁴ En noviembre de 2019 en el *Hebbel am Ufer Theater* de Berlín se celebró con motivo del vigésimo aniversario de la publicación *Teatro posdramático* unas jornadas donde se mostraban obras nuevas como ya canónicas que están particularmente comprometidas con esta práctica.

¹⁵ Cf. el sitio web de LADA (Live Art Development Agency): <https://www.thisisliveart.co.uk/about-lada/>

poner dos ejemplos que confirman que ya no se tratan de unas etiquetas para espacios alternativos sino de primer nivel.

1.2.2.2. Performatividad

Otra característica común a ambas formas de arte es la performatividad. Como enunciábamos al comienzo, un nuevo uso de los signos en el teatro posdramático origina la disolución de las fronteras con las demás prácticas artísticas. En este caso, el acercamiento de la escena a la práctica del *performance art* es evidente no solo porque acorta distancia con la experiencia del acontecimiento y el trabajo desde lo real (tiempo, espacio y cuerpo), sino también porque desde los años ochenta el *performance art* ha asumido una tendencia a la teatralización (Lehmann, 2017, p. 237). Del mismo modo que en la *performance*, el actor de teatro posdramático no suele interpretar un personaje psicológicamente trazado ni representar un papel, sino que ofrece más bien su presencia en escena. Para ambos es fundamental el trabajo desde la presencia real, su trabajo con el cuerpo y el espacio, y que no pretenden la encarnación de un personaje. Sin embargo, a pesar de los puntos en común de ambas prácticas, debemos señalar las diferencias claves entre el trabajo de un actor o el de un *performer*, ya que estas discrepancias atienden a los fines de ambas. Mientras que el teatro posdramático pretende ser un acto de comunicación, transformación e incluso de catarsis, que va más allá de la sala, el *performance art* “es un proceso que emerge en un instante que es real, forzosamente emocional y que sucede en el aquí y el ahora” (Lehmann, 2017, p. 244). Como apunta Nick Kaye (1994, p.1), esta relación directa entre las artes vivas y el *performance art* surge de la ruptura de las estabildades y de los límites del objeto dentro de las bellas artes y de la concepción del arte escénico tradicional. En línea con lo argumentado previamente, en este espacio de frontera entre prácticas (como puede ocurrir entre el *performance art*, el teatro posdramático, la música, el arte visual, etc.), en ese espacio de intersección, es donde se sitúan las artes vivas y el teatro posdramático.

Debemos de recordar que los festivales, instituciones y teatros que ahora destinan una parte de su programación a las artes vivas, les deben mucho a las primeras galerías de arte que, como espacios de exhibición, transgredían las normas expositivas en sus *performances*, yendo un paso más allá en la

confrontación del público con la obra de arte visual. Como expone Anne Warren Johnson:

el giro performativo es, en parte, una reacción contra la dominación del texto, contra lo fijo, abstracto y cognitivo característicos del pensamiento occidental. Los estudios de performance están ligados a las emociones, las prácticas, los gestos y los cuerpos, la relación entre lo verbal y lo no verbal, lo representacional y lo no representacional. (Johnson, 2015, p. 11)

1.2.2.3. Estética de la Repetición

Además del riesgo, la experimentación y la performatividad, es un rasgo típico del teatro posdramático el recurso a una estética de la repetición (Lehmann, 2017, p. 323), en virtud de la cual se busca producir diferentes resultados escénicos: desde el humor, la perturbación, la agresividad o lo grotesco hasta la narración y la belleza en la danza-teatro.

El recurso de la repetición da lugar a una nueva forma de estructurar la composición escénica y de darle sentido:

[...]si anteriormente servía a la estructuración, a la construcción de una forma, ahora sirve precisamente para la desestructuración y la deconstrucción de la fábula, el significado y la totalidad formal. Se repiten procesos de tal forma que dejan de ser perceptibles como parte de una arquitectura escénica y como estructura de la organización, para dar la impresión de ser absurdos y redundantes desde la perspectiva de una recepción saturada. (Lehmann, 2017, p. 324)

Por otro lado, el trabajo con el tiempo y la duración son componentes fundamentales en la práctica de la *performance art*, ya que esta atiende al propio acto de ver como ejercicio de reflexión. Este fenómeno del tiempo es también explorado en las propuestas escénicas posdramáticas y el ejercicio de repetición permite inducirlo.

La repetición puede provocar en lo ya pasado un prestar atención en las *diferencias mínimas*. No se trata del significado de la percepción repetida,

de la percepción en sí misma. *Tua res agitur*¹⁶: la estética temporal convierte la escena en escenario de una reflexión del acto de ver por parte del espectador. Son su impaciencia o su impasibilidad las que se visibilizan en el proceso de la repetición (Lehmann, 2017, p. 325).

Estos mismos mecanismos que abren la escena y la acercan a prácticas como el *performance art* o arte de acción son también comunes en las prácticas que se mueven en festivales, salas y teatros bajo la etiqueta de artes vivas. De ahí que podamos afirmar que la estética de la repetición es extrapolable a todas las prácticas contemporáneas audiovisuales, literarias y escénicas, entre otras.

1.2.2.4. Musicalización

Otra característica fundamental que comparten el teatro posdramático y las llamadas artes vivas es el rol que juega la musicalización en la práctica escénica. Citada por Lehmann, Helen Varopoulou comenta que “la música se ha convertido en una estructura independiente del teatro. No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro como música” (Lehmann, 2017, p. 158)¹⁷. La búsqueda de lo musical también se hace extensible a las prácticas cercanas al *performance art*. Desde los futuristas, que comenzaron a experimentar con la materialidad del sonido y que fueron fundamentales para forjar una nueva comprensión de la semiosis del sonido en el teatro,¹⁸ hasta la incursión del arte sonoro en lo escénico¹⁹, la tendencia hacia la musicalización es significativa en cualquier práctica en vivo. Podemos hablar de una semiótica auditiva independiente que aplica su sentido rítmico y musical a los textos y que se deja influenciar por la música pop (Lehmann, 2017, p. 158). En el teatro posdramático el propio material textual se trabaja escénicamente partiendo de las particularidades auditivas para jugar con la propia musicalidad

¹⁶ La frase latina *Tua res agitur* indica compromiso subjetivo en lo que sigue de la frase. Podría ser traducida como: se trata de tu interés; en tu propio interés; se trata de un asunto que te afecta.

¹⁷ La cita de Varopoulou corresponde a una conferencia pronunciada en la *1. Internationalen Sommerakademie Frankfurt am Main*, en agosto de 1998.

¹⁸ Dicha práctica sigue siendo viable en el discurso teórico actual.

¹⁹ Al respecto, son fundamentales las aportaciones de John Cage y Merce Cunningham en la pieza de danza *Roaratorio* (1979).

del lenguaje. “Se llega a la sobredeterminación²⁰ musical del discurso del actor a través de sus particularidades étnicas y culturales” (2017, p. 158). Estas transgresiones en el uso de los signos en el teatro posdramático son propias de las artes vivas, pues en sus creaciones encontramos también condensación y multiplicación de los posibles significados, construcción arquitectónico-musical y trabajos donde los distintos idiomas se mezclan y entrelazan.

Otro aspecto importante a destacar es la participación de la música electrónica en la escena, ya que facilita la utilización de los procedimientos anteriores: con su aparición “ha sido posible manipular a voluntad los parámetros del sonido y explorar así áreas radicalmente nuevas para la musicalización de las voces en el teatro” (Lehmann, 2017, p. 159) y –podríamos añadir– en cualquier creación en vivo.

La musicalización aparece como un método de puesta en escena ideado principalmente para la organización del ritmo, el sonido y la tonalidad, y por el uso de características auditivas del habla y de la interpretación en creadores tan diversos como Christoph Marthaler, Einar Schleef, Robert Wilson, Heiner Goebbels y otros directores de teatro contemporáneo. A menudo ha sido uno de los medios para lograr una cierta liberación del logocentrismo en el contexto del teatro posdramático, y, al mismo tiempo, ha reintroducido toda la gama del potencial textual: como fenómeno rítmico, gesticulatorio, melódico, espacial y auditivo (Roesner, 2008).

1.2.2.5. Práctica multimedia

La participación de la música electrónica apunta, asimismo, a otro rasgo relevante: la práctica multimedia. La inclusión de la tecnología en la producción escénica genera nuevas posibilidades de elaboración dramática. Los procedimientos característicos del teatro posdramático (repetición, densidad de signos o reducción de ellos, musicalización de la escena) facilitan y multiplican las posibilidades de transgresión del hecho escénico dando como resultado la

²⁰ Esta palabra viene del alemán *Überdeterminierung*, término acuñado por Sigmund Freud y fundamental en el psicoanálisis. Define la multiplicidad de causas que determinan un efecto y que cualquiera de ellas es explicación fundamental y suficiente para determinar dicho efecto.

hibridación entre el teatro, el cine, la danza y el arte multimedia, entre otros. Como comenta Kaye (1994, p. 1) al definir las artes vivas, podemos concretar estas prácticas invariablemente con el término “interdisciplinariedad” y con la búsqueda y el desafío de éstas hacia los límites y distinciones reconocibles entre los medios de comunicación, ya sean teatro, danza, instalación, escultura o composición musical.

La tecnología contribuye a generar nuevas posibilidades para la elaboración de las prácticas en vivo y se tiende hacia una intensificación de los medios técnicos, pero todo esto no siempre produce resultados eficaces. De hecho, el rechazo al teatro “vivo” en favor de una escena tecnificada y heredera de las formas ofrecidas por los medios de comunicación (utilización del micrófono, *playback*, introducción del *showman*, multipantalla) es el resultado de la incorporación de estos efectos técnicos (Lehmann, 2017, p. 405). Además, es pertinente destacar otra consecuencia directa: “la tecnología de los medios se teatraliza. Lo mecánico, la reproducción y la reproductibilidad²¹ se convierten en material de la actuación y deben servir lo mejor posible a la inmediatez del teatro, a la actuación y a la vida” (Lehmann, 2017, p. 405). En la actualidad, la incorporación de las nuevas tecnologías de inmersión hace todavía más manifiesto que el juego pretendido con la presencia (en su aumento, alteración y/o modificación) sigue siendo un efecto estructural para la creación escénica y la práctica en vivo.

1.2.2.6. Densidad de signos, simultaneidad y fragmentación

Por último, es necesario tener en cuenta el factor de la densidad de signos, la simultaneidad y la fragmentación. Del siguiente modo lo explica Lehmann:

En el Teatro posdramático se convierte en norma violar las reglas convencionales y el axioma más o menos establecido de la densidad de signos. Suele haber o bien demasiados o bien demasiado pocos. En relación con el tiempo o con el espacio o con la importancia del tema, el observador percibe una sobreabundancia o, en cambio, una considerable reducción de los signos. (Lehmann, 2017, p. 154)

²¹ Desde el avance de las tecnologías que permiten electrónica en vivo e inclusive la interacción sonora a partir del movimiento de los actores, ya no solo es "reproducción" sonora como en los inicios.

Estos supuestos conceptuales consiguen resultados diferentes en escena. El primero es que la construcción del sentido es elaborada por el propio espectador a partir de los signos escénicos en sobreabundancia o escasez. En el caso de una puesta en escena basada en la proliferación desbocada de signos, “se debe prestar atención a los elementos concretos y, al mismo tiempo, percibir el todo” (Lehmann, 2017, p. 153). Así pues, en contraposición con el teatro dramático, se busca una simultaneidad de signos y una percepción fragmentaria, y se pretende, por tanto “una estética de la eliminación del sentido” (2017, p. 154), en la que la escena completa es imposible de captar.

El segundo resultado escénico se produce cuando la escena trabaja desde la reducción de signos escénicos, como rechazo al bombardeo constante de signos en nuestra vida cotidiana, afectando también “a la propia actividad del espectador que debe volverse productivo partiendo de un material mínimo” (Lehmann, 2017, p. 154). En estas puestas en escena, el silencio, la lentitud, la repetición, y la duración son algunos de los conceptos que sustentan estas piezas, ya que se convierten en motor de activación de la percepción del espectador. En estos casos la “ausencia, reducción y vacío no se deben a una ideología minimalista, sino al motivo fundamental de activar el teatro” (Lehmann, 2017, p. 154). Como propone John Cage, “si algo se vuelve aburrido tras dos minutos, entonces se debe alargar hasta cuatro; si sigue siendo aburrido, intentarlo con ocho y así sucesivamente” (Lehmann, 2017, p. 154)²².

Estas características –sobre todo la desjerarquización de los medios de arte en vivo– son rasgos comunes tanto del teatro posdramático como de las llamadas “artes vivas”. En la actualidad, las obras comprendidas bajo las denominaciones de performance, acción, teatro contemporáneo, entre otras, tienen una estructura no jerárquica donde los medios expresivos ya no se subordinan unos a otros, sino que se entrelazan mediante la parataxis²³ (Lehmann, 2017, p. 150). Como muy bien describe Heiner Goebbels de sus trabajos:

²² Las palabras de Cage no se hallan remitidas a una fuente precisa. Pertenecen, más bien, a una observación de su autoría que “se cita a menudo” (Lehmann 2017, p.154).

²³ Coordinación de elementos con una función sintáctica entre ellos.

A mí me interesa un teatro que no multiplique constantemente signos. [...] Me interesa inventar un teatro en el que todos los medios que lo constituyen no solo se ilustren y se dupliquen los unos a los otros, sino en el que todos mantengan sus propias fuerzas pero actuando conjuntamente, y en el que ya no se repita la jerarquía convencional. Esto quiere decir que allí donde haya una luz, puede ser tan intensa que el espectador se centre solo en esa luz y se olvide del texto, un traje hable su propio lenguaje o haya una distancia entre el hablante y el texto, o una tensión entre música y texto. [...] Así intento inventar una especie de realidad de la escena que también tiene algo que ver con las edificaciones, con la arquitectura o con la construcción de la escena y sus propias leyes, y que en ellas se encuentre una resistencia. (Goebbels citado en Lehmann, 2017, p. 150)

1.2.3. “Artes vivas” y *Lives Arts*²⁴

El término artes vivas proviene de la traducción del inglés *Live Arts* [artes en directo]²⁵ y se utiliza para describir una amplia gama de prácticas derivadas de un conjunto diverso de disciplinas que se reúnen en la actuación. La expresión se utilizó por primera vez a principios de la década de 1960 y, posteriormente, a comienzos de la década de 1970, a partir de una re-concepción del objeto en la escultura (Kaye, 1994, p. 1). Con esta re-concepción se intentaba ir un paso más allá del marco físico de la obra pictórica mediante la implementación de nuevos procedimientos de composición en la música y el desarrollo en la danza. Finalmente, a principios de la década de 1980, el término hizo su aparición en la revista *Performance Magazine* y en el Festival *National Review of Live Art* (que se desarrolló entre 1979 y 2010 en Reino Unido), al que podríamos caracterizar como un foro en el que las prácticas derivadas de un conjunto heterogéneo de disciplinas se reúnen en la actuación (Kaye, 1994, p. 1). Este tipo de prácticas, como ocurrió más tarde en España, “se definieron no *per se*, sino por voluntad expresa de alejamiento de un canon preexistente” (García May, 2017, p. 261). Surgieron como un distanciamiento de lo teatral. Así, como apunta Robert La Frenais (1981) en la revista *Performance* y en las conferencias de principios de la década de 1980, la práctica *performance* se caracteriza, en primer lugar, como “no teatro” (La Frenais citado en Kaye, 1994, p. 3).

²⁴ [Artes en directo].

²⁵ Como apunta Ignacio García May en el artículo *La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia* (2017, pp. 261-264) y también Inmaculada Garín Martínez en *Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos* (2018, p.5).

Sin embargo, a pesar de este supuesto alejamiento del arte escénico y lo teatral, el *Live Art* siempre ha sido una práctica estrechamente vinculada al *Performance Art* desde sus inicios. La diferencia clave entre los términos *Performance Art* y *Live Art* hoy en día, a pesar de ser tan a menudo utilizados indistintamente, es que el primero se presenta como una tradición formal, especialmente en el Reino Unido e incluso en España, mientras que el segundo consistiría en un sector ligado a lo teatral. Para Dominic Johnson (2012) al igual que para Kaye (1994), *Live Art* es una manera particular de mirar un trabajo, un 'marco' a través del cual las audiencias y los críticos perciben un vocabulario implícito entre prácticas diversas y actividades aparentemente formales no relacionadas (Johnson, 2012, p. 7). El término *Live Art* no solo se utiliza para describir una amplia gama de prácticas de *performance*, sino que también describe una concurrida subdisciplina de enseñanza y publicación académica en teatro, *performance* y estudios visuales (Johnson, 2012, p. 4).

Así pues, como expone Kaye, las aquí llamadas "artes vivas", prácticas vinculadas a la interpretación y representación, no denomina un género teatral, sino que designa un marco a través del cual las exposiciones generadas en relación con la escultura, la instalación, la danza, la música o el teatro se presentan como actividades "en vivo" que comparten vocabulario, intereses o estética (Kaye, 1994, p. 1).

Las dificultades que encontramos a la hora de precisar qué son las artes vivas describen el carácter del mismo campo, y su inter, pluri o multidisciplinariedad se convierte en un problema cuando la crítica intenta describir la obra en términos de "es teatro", "es arte", "es arte escénico". Pero deberíamos añadir que, para la propia práctica artística, es decir para los creadores, este problema no ha existido nunca. Como comenta Kaye, no es una preocupación dominante de las artes vivas la cuestión de su propia definición formal, sino que la reunión y mezcla de prácticas y vocabularios que presenta dan lugar, invariablemente, a un deslizamiento, un movimiento que se resiste a ser fijado, pero que es evidentemente importante para una amplia gama de trabajos (Kaye, 1994, p. 4).

A nuestro juicio, al igual que para otros investigadores como Dominic Johnson, el problema de la definición de las artes vivas radica en que solo entendemos este término como una etiqueta útil para un contexto o un conjunto de contextos donde se presentan y reciben obras variadas. Por ende, no parece particularmente ventajoso como descripción concreta de las prácticas reales de la actuación. De hecho, muchos de los artistas asociados con *Live Art* en el Reino Unido participan con frecuencia en la programación de otros lugares del sector, por ejemplo, en galerías comerciales o en teatros (Johnson, 2012, p. 7). Así pues, entendemos que la etiqueta “artes vivas” es más bien una estrategia cultural puesta en marcha por festivales e instituciones para encajar algunas prácticas que no tienen cabida dentro de la histórica clasificación por géneros del teatro, el arte visual, la música o la danza. Por lo tanto, no tiene sentido hablar de las artes vivas como una disciplina, género o práctica específica, sino simplemente como un sector dentro de las industrias del arte, ya que muchas obras relevantes se trasladan fácilmente de los espacios clave de las artes vivas a otros que no están asociados con este sector. Coincidimos con Ignacio García May al afirmar que en España “se han confundido durante años el arte y las industrias del arte, así como el arte y la cultura, siendo todas estas cosas muy diferentes entre sí” (García May, 2017, p. 263); pero, como comenta Lois Keidan en el artículo de Johnson (2012), esto mismo ha ocurrido en Reino Unido. Por lo tanto, consideramos que, al no tratarse de una circunstancia específica del sistema español, sería entonces una consecuencia derivada del hecho de que los problemas o cuestionamientos de la práctica artística y la industria del arte no se abordan de manera conjunta.

Keidan señala que el arte en vivo es un dispositivo de encuadre para un catálogo de enfoque de posibilidades para los artistas que eligieron trabajar a través, en el medio, y en los bordes de las formas artísticas más tradicionales (Keidan citado en Johnson, 2012, p. 9). Para nosotros se trata de una manera de sortear la imposibilidad del encasillamiento; una estrategia que permite un espacio para la experimentación y un foro en el que las prácticas derivadas de un conjunto diverso de disciplinas se reúnen en la actuación.

1.2.4. Diferencias conceptuales entre teatro posdramático y artes vivas

En la actualidad, el término “artes vivas” se utiliza habitualmente y ha desbancado al de “teatro posdramático”; sin embargo, a nuestro juicio, designa

de manera diversa las prácticas en vivo. Mientras que el teatro posdramático denomina una estética y un modo de hacer teatro a partir de las últimas décadas del siglo XX, cuando nos referimos a las artes vivas estamos nombrando un sector ligado a la industria del espectáculo²⁶. A pesar de estas diferencias conceptuales, la incorporación e inclusión de esta etiqueta como defensa de la programación de los teatros y festivales en las que se utiliza como reclamo es indudable en estos tiempos.

No obstante, al igual que Diana González, abogamos por la vigencia del término “teatro posdramático”:

El Teatro posdramático no es solo un estudio sobre los límites del drama y las estéticas más innovadoras del teatro contemporáneo, es sobre todo una reflexión profunda sobre nuestro tiempo, sobre nuestros esquemas de pensamiento. De ahí que, pese a que las respuestas de la posmodernidad ya no nos satisfagan, algunas de las del Teatro posdramático, en cambio, siguen ahí, iluminándonos. (González, 2014, párr. 6)

Defendemos la utilidad y actualidad del término “teatro posdramático” por diversos motivos. En primer lugar, porque pensamos que, como expone Sánchez, reivindica y pone en primer plano formas artísticas desplazadas y marginadas de lo considerado como teatral, y lo hace precisamente poniendo en valor la propia infraestructura y los recursos propios del teatro (Sánchez, 2013, p. 19). Es decir, se hace cargo de la realidad escénica que lo hace posible (sea verbal o visual, aural o material). En segundo lugar, porque consideramos que el término “teatro posdramático” es acertado para designar una estética (como señalábamos al comienzo del texto) que sigue resultando útil. En este sentido, la apropiada y positiva recepción de la expresión “posdramático” por parte de los practicantes del teatro se debe sobre todo a que el término puede ser ampliado en la actualidad. Como señala Lehmann, se debe continuar con la descripción acerca de lo que implica el teatro posdramático teniendo en consideración las nuevas sensibilidades y las generaciones venideras con posterioridad a la publicación del ensayo en 1999 (Barnett et al., 2006, p. 487). En palabras de González:

²⁶ Además de por este motivo, creemos también que la etiqueta de "artes vivas" referida en cuanto a la tipología de la programación de los espacios escénicos, se utiliza para dar cabida a otras artes y diversos géneros como música, performance, vj's y otras prácticas de espectáculo en vivo con la intención de buscar nuevo público joven que no va al teatro asiduamente.

[...]hoy en día la lista de nombres de directores que Lehmann incluyó en su momento en la nómina de lo posdramático se ha ampliado, demostrando que la noción sigue siendo de gran utilidad, pese a que los estudios sobre performatividad dominan los discursos académicos y trascienden las prácticas escénicas como tales. (González, 2014, párr. 3)

Y, por último, defendemos la expresión “teatro posdramático” porque surge como reacción al concepto burgués de teatro y a la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico; esta rebelión anclada en la performatividad²⁷ fue y sigue siendo un instrumento de disidencia para combatir la rigidez de un sistema, en este caso el de las artes escénicas (Sánchez, 2003, p. 9).

En cuanto al término artes vivas, es preciso insistir en que se refiere a un sector industrial y, por tanto, su función como etiqueta será diferente a la de teatro posdramático. A pesar de que en sus orígenes podemos considerar que *Live Arts* pretendía romper con lo establecido y dar cabida a ideas radicales y prácticas artísticas inclasificables, en la actualidad, como presenta Jeni Walwyn, aunque el arte vivo “no ha muerto [...] se ha institucionalizado hasta cierto punto. Ya no puede considerarse ilegítimo o clandestino” (Walwyn citado en Johnson, 2012, p. 11)²⁸. El término *Live Arts* o “artes vivas” no define una forma de arte o disciplina. Podríamos decir que es más bien un título, una etiqueta o fórmula que se usa para encasillar ciertos trabajos que exploran las posibilidades del evento en vivo y las formas en que podemos experimentarlo.

Estamos completamente de acuerdo y consideramos fundamentales las afirmaciones de Johnson respecto a entender las artes vivas como un sector ligado a lo teatral. Al respecto, quizás resulte revelador que algunas colecciones sobre arte en vivo en el Reino Unido se encuentren publicadas en revistas dedicadas al teatro contemporáneo (Johnson, 2012, pp. 11-12). En la introducción de esta misma publicación de Johnson dedicada al *Live Arts* en el Reino Unido, se menciona el artículo de Kaye “Live Art: Definition and Documentation”

²⁷ Esta performatividad de la escena es entendida como una anulación de los roles de personajes fijos en pro de la creación de roles durante la actuación.

²⁸ La traducción nos pertenece.

(1994). Sus observaciones nos resultan muy oportunas en cuanto a la descripción del *Live Arts* o “artes vivas”. Para este autor el término “artes vivas” marca un espacio para la experimentación, una etiqueta puesta a un ámbito en el que las prácticas derivadas de un conjunto diverso de disciplinas se reúnen en la actuación. Pero, al mismo tiempo, que el *Live Art* esté vinculado a la interpretación no significa que se ofrezca directamente como un género de teatro o drama, sino que se trata de un marco a través del cual las presentaciones en vivo comparten implícitamente un vocabulario, intereses o la misma estética (Kaye, 1994, p. 1).

A pesar de lo sugerente y valiosa que ha sido la lectura del número dedicado al *Live Arts* en Reino Unido, hasta el momento no hemos encontrado en España ninguna publicación de esa magnitud. En la actualidad, de hecho, hemos hallado pocos artículos referidos al tema. El primero, “Arte raro” de Rubén Ramos (2017), se centra en comentar algunos trabajos de artistas y espacios dedicados a las artes vivas en España. Por su parte, el trabajo de Inmaculada Garín Martínez, “Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos” (2018), se presenta como una primera contribución a la definición del término y a la casuística de las artes vivas en Valencia (España), sin embargo, no pretende ser una exhaustiva cronología de las prácticas en vivo que se presentan bajo el paraguas de *Live Arts* o artes vivas. A nuestro modo de ver, en este artículo se describen y analizan una serie de piezas que bien podrían definirse bajo la estética posdramática de Lehmann. Por último, el artículo de Ignacio García May, “La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia” (2017), se centra casi exclusivamente en la polémica que suscitó que Las Naves del Matadero de Madrid (con la incorporación de Mateo Feijóo como director del centro en 2017) dedicara dos de sus salas, casi en exclusividad a la creación contemporánea, sumado al cambio de nombre de dichas salas. A nuestro juicio, y dejando de lado la polémica, lo significativo de este texto es el apunte que se hace del profundo problema que hay en España. Al respecto García May afirma: “se han confundido durante años el arte y las industrias del arte así como el arte y la cultura, siendo todas estas cosas muy diferentes entre sí” (García May, 2017, p. 263). Este apunte, que por motivos de extensión no es abordado en el presente trabajo (ni tampoco desarrollado en el de Garín Martínez, aunque sí lo cita), es para nosotros el *quid* de la cuestión.

Profundizando en el tema de las industrias culturales, los aportes de Agustín Iglesias (2021) son reveladores, ya que realiza una contextualización del

surgimiento de las industrias culturales en Europa y una reconstrucción histórica de lo sucedido hasta la fecha en que se aprobó la nueva Ley de Artes escénicas de Extremadura en noviembre de 2020. Consideramos algunos supuestos de su diagnóstico perfectamente válidos para justificar la necesaria creación y expansión del término artes vivas. Según expone Iglesias, la creación de las “industrias culturales” surge de la necesidad de capitalizar la cultura y diferentes sectores del arte, como la arquitectura, la publicidad, la gastronomía, el turismo y el entretenimiento, como reacción a una fuerte crisis generada por la desindustrialización de muchas ciudades y regiones. Estos hechos producidos en Reino Unido durante los años 70 se replicarán, con la llegada de los socialdemócratas al poder, en los años 80 en España bajo la creación de dichas industrias culturales: al igual que en el resto de Europa, se sustituyen las antiguas industrias, que han entrado en crisis, “por los servicios terciarios y el turismo masivo, ligado al patrimonio y al turismo cultural” (Iglesias, 2021, párr. 10). Así, de un plumazo, se convierte la noción de industria cultural en mercancía, y “se transforma al público en consumidor y el placer estético de la percepción en consumo de mercancías” (Iglesias, 2021, párr. 32). Es decir, que la cultura se convierte en industria y en uno de los sectores junto con el turismo, más importantes como generadores de riqueza del país. Y, por este motivo, cuanto más estandarizados sean sus productos donde se reproducen formas del pasado envueltas en novedosos “envases tecnológicos” (Iglesias, 2021, párr. 41), y más fácil de digerir sea por el consumidor-público, más rentable será para la industria cultural. Así pues, esta industria conforma un consumidor-público a su imagen:

[un público] dócil, que solo desea placer, ser complacido y ser satisfecho en sus necesidades básicas. Un público cómodo, conformista, que solo acepta espectáculos fáciles de digerir a manera de comida basura, que no cuestionen su pequeño y complaciente mundo, y le alejen de los problemas que le rodean. (Iglesias, 2021, párr. 26)

El giro de las políticas culturales en los años 90 se ha traducido en un país que tiende a la privatización (en todos los ámbitos), a la conversión del arte y específicamente del teatro en mercancía y a la conversión de la cultura en industrias culturales²⁹. Todo esto sumado “a la euforia por la construcción pública

²⁹ En este mismo sentido se manifiesta claramente el artista contemporáneo Olafur Eliasson en una entrevista que se hizo con motivo de su última exposición retrospectiva en el Guggenheim

y al énfasis en que compañías y creadores se conviertan en empresas privadas para crear sus espectáculos” (Iglesias, 2021, párr. 46), sin plantear otras fórmulas como posibles alternativas³⁰, ha convertido el mundo del arte en un erial lleno de espacios-contenedores culturales donde la gestión y la directiva está muchas veces alejada de las necesidades de los artistas y las compañías en los territorios.

1.2.5. Consideraciones finales sobre el teatro posdramático *versus* artes vivas

A nuestro juicio, el término “artes vivas”, ahora institucionalizado, sirve para poder hacer un hueco a lo “inclasificable” y a lo que la industria no puede categorizar dentro de la clasificación tradicional: danza, teatro, música, audiovisuales y artes circenses, entre otras. Consideramos, tal como señala Óscar Cornago Bernal, que estos géneros “han dejado de funcionar como forma interna de organizar el mapa de la creación”, pero “siguen teniendo un alto valor simbólico a nivel cultural y como espacios de pensamiento” (2015, p. 155). De ahí que el sector de la industria cultural haya aceptado la incorporación del término, ya que en la actualidad las fronteras y los límites entre las artes están difusas y en diálogo constante.

Bilbao cuando expone “que ir a un museo e ir a una feria de arte son dos cosas distintas” (López, 2020, párr. 6).

³⁰ En el artículo de Iglesias se aportan datos específicos sobre la situación de estas empresas en el estudio del Observatorio de la Academia de las Artes escénicas del 2018 sobre "Financiación de las Artes Escénicas y situación laboral". De ese informe se recoge que:

El número de asalariados de las empresas culturales en España habla de su tamaño y estructura: de esas 118.407 empresas en 2017, 76.600, es decir el 64,7%, no tenía asalariados, y 33.881, el 28,6%, tenía menos de cinco empleados. Por decirlo de otro modo, únicamente el 6,7% de las empresas culturales en España (5.474) contaba con más de cinco asalariados (Observatorio de la Academia de las Artes Escénicas en España, 2018, p.20).

Y continua:

Una estructura empresarial que sugiere un enorme peso del autoempleo y la microempresa. Lo que parece confirmarse si se analiza la condición jurídica de las empresas: del total de empresas culturales en 2017 (118.407), 70.715 eran personas físicas (59,7%), 37.947 sociedades mercantiles (32,0%), y 9.745 (8,2%) tenían otras formas jurídicas, como asociaciones, cooperativas, etc. Comparadas estas cifras con el punto de partida elegido como referente, 2009, se constata un notable incremento de las empresas unipersonales -sin asalariados- en paralelo a la reducción de las empresas con asalariados (Observatorio de la Academia de las Artes Escénicas en España, 2018, p.20).

A pesar de la realidad impuesta y de la apertura a lo raro, lo inclasificable o lo rupturista que con la incorporación de las artes vivas en la industria cultural se hace del evento en vivo, consideramos necesario aún reivindicar espacios para la investigación en artes como lugares transversales y abiertos al diálogo entre disciplinas cuyo punto en común es la escena, pero que no estén condicionados por los tiempos y gustos del mercado. Necesitamos espacios de investigación donde el surgimiento del diálogo entre disciplinas sea real, y esto está alejado muchas veces de lo considerado como producto vendible dentro de la industria. El objetivo de la investigación en artes es hacer visibles los procesos y no solo los resultados que son catalogados por la industria del espectáculo como creaciones dentro de las artes vivas. A nuestro juicio, es importante posicionar y definir correctamente estos diferentes espacios para la creación, investigación en artes e industrias del arte, al igual que hemos defendido en estos apartados las diferencias conceptuales entre teatro posdramático y artes vivas.

1.3. Del sonido puro al sonido en escena

1.3.1. La percepción sonora y escucha musical en el teatro

Es interesante hacer notar que, el estudio de la música tiene mucho que ofrecer a la comprensión de la mente humana. El punto de partida de los psicólogos de la música es que, la estructura y el proceso de la música, pueden dar pistas acerca de la naturaleza de las estructuras mentales y sus procesos. Por su parte, la psicoacústica, [...] y cuyo objetivo es la comprensión de las bases de la audición, ofrece claves importantes para la comprensión de los hechos musicales. La psicología de la música es un dominio que recoge los estudios realizados a partir de los métodos propios de la psicología experimental acerca de todas las posibles formas de conducta musical. [...] la historia de las consideraciones psicológicas de la música revela una trayectoria del pensamiento físico a la sensación. La percepción y la cognición. (Berenguer, s. f.)

En este capítulo nos centramos en encontrar modos epistemológicos para comprender el sonido dentro del campo artístico teatral y el funcionamiento de la escucha musical. Preguntarnos sobre la forma en la que el espectador percibe el sonido y, sobre todo, interrogarnos sobre cómo el sonido y la música nos afectan como espectadores de una obra teatral. Teorizar sobre ello nos ayudará a entender el proceso por el cual el espectador interpreta estas piezas en las que el componente sonoro tiene un peso fundamental. Obras que hasta el momento

han sido superficialmente analizadas por parte de la academia y la crítica teatral por tratar el sonido y/o la música como un elemento difícilmente accesible para el estudio, como si existiera alguna “dificultad inherente para describir lo sonoro” (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 9).

1.3.1.1. Percepción, sentido, emoción y memoria

Disciplinas como la filosofía, la psicología, la fenomenología, la antropología, la neurofisiología y las neurociencias han vuelto su mirada hacia el estudio de las emociones y por tanto hacia el proceso de la percepción. Las diferentes aportaciones según el enfoque de los distintos campos proponen un abanico de posibilidades tan amplio que nos puede hacer perder de vista nuestro objeto de estudio; por eso la vinculación transdisciplinar, es decir, la investigación que tiende puentes para que las emociones puedan ser estudiadas desde sus diferentes ángulos, es la más acertada para acercarnos al entendimiento de estas. Así que vamos a intentar resumir de una manera precisa y concisa el proceso de percepción relacionándolo directamente con los sentidos, la emoción y la memoria a la hora de analizar la percepción sonora en el teatro.

Los dos textos en los que nos basamos al hacer un primer acercamiento al tema son: por un lado, de Merleau-Ponty *El mundo de la percepción. Siete conferencias* de 2002³¹ y *Fenomenología de la percepción* de 1945³²; y, por otro, de Le Breton *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* de 2006³³. La diferencia entre ambos autores y teorías se encuentra en el enfoque metodológico al abordar el estudio de la percepción. El análisis de Merleau-Ponty, desde un enfoque fenomenológico, plantea el estudio del acto de la percepción, mientras que Le Breton se centra en analizar antropológicamente la función de los sentidos en el acto de percibir y su condicionamiento social.

Para nuestra indagación son interesantes tanto el punto de vista fenomenológico de Merleau-Ponty como las aportaciones de Le Breton desde un punto de vista antropológico, ya que son reveladoras para poder hacer una definición y caracterizar esta percepción sonora en el teatro. Estas teorías sobre

³¹ Aunque nuestra edición consultada es la de 2003.

³² En este caso hemos manejado la edición de 1994.

³³ La edición manejada es de 2007.

la percepción (según ambas disciplinas) han enriquecido nuestro estudio al conducirnos hacia la definición de otros conceptos asociados y que son fundamentales en el proceso de la percepción como son la atención, los sentidos y la emoción.

Percepción (sentidos y emoción) → nuevo modelo entre la percepción consciente e inconsciente (Ubiquitous Listening) → recepción sonora y memoria

1.3.1.2. Experiencia a través de los sentidos y el cuerpo: la percepción

Según la tesis de Marta García Quiñones, que nos ha sido fundamental para poder acercarnos a comprender el mecanismo de la percepción, nuestra concepción de los sentidos y, por tanto, de la percepción se asocia a que algo (que puede referirse al mundo externo o a nuestro cuerpo y ser algo interno) entra en contacto con los órganos corporales específicos, o parte de ellos, provocando una sensación que a veces desencadenará una reacción. Por otro lado, los sentidos también implican una conexión con los procesos mentales y emocionales, es decir que implican una dimensión interna que vincula los sentidos con el conocimiento, la memoria, los sentimientos, las emociones, etc. Aun así, no debemos pasar por alto, como expone la autora, que la forma en que se ha concebido la dimensión corporal de los sentidos ha cambiado enormemente a lo largo de la historia (García Quiñones, 2016, p. 61).

La primera forma de aprehender el mundo por mediación del cuerpo y de sus facultades deriva de la experiencia; ella se construye a través de los sentidos que son nuestro primer medio de contacto con la realidad para generar conocimiento. Es decir, que los sentidos son un puente para el conocimiento, entendido este para con el mundo y del hecho social. Antiguamente se consideraba el conjunto clásico de cinco sentidos que incluyen la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto, pero posteriormente se incluyeron el sentido del movimiento (cinestesia), la percepción interna de la posición y el equilibrio del cuerpo (propiocepción) y algunas otras sensaciones que se han clasificado ocasionalmente como sentidos propios a lo largo del proceso histórico del estudio de los sentidos (García Quiñones, 2016, p. 59). Sin embargo, debemos de puntualizar también que los

sentidos involucran no solo nuestros cuerpos, sino también nuestras dimensiones cognitivas y emocionales: la imaginación, la memoria, el juicio, la razón, etc., además del lenguaje que empleamos para hablar de ellas. De hecho, las sensaciones que nos producen los sentidos no pueden interpretarse como hechos aislados y naturales; sino que están inexorablemente ligadas tanto a nuestras historias personales como a nuestros contextos socioculturales (García Quiñones, 2016, p. 80).

Además, debemos de matizar que la percepción en un principio no es considerada como una capacidad física, sino como una capacidad intelectual y suele estudiarse, desde finales del s. XIX, como un binomio conceptual, 'sensación *versus* percepción'. La percepción se entendería como una interpretación de la realidad por medio de los sentidos. Así pues, no debemos de confundir la sensación que nos puede producir cualquier estímulo sobre nuestros sentidos con la percepción, ya que mientras la primera apunta a la experiencia misma provocada por ese estímulo, la percepción consiste en la labor de traducir una experiencia a categorías racionales; es decir, que la percepción es una facultad intelectual (Domínguez Ruiz, 2015, pp. 95-103). Como expone Le Breton:

La percepción es el advenimiento del sentido allí donde la sensación es un ambiente olvidado pero fundador, desapercibido por el hombre a menos que se trasmute en percepción, es decir, en significado. Entonces es acceso al conocimiento, a la palabra. Aunque sea para expresar su confusión ante un sonido misterioso o un gusto indefinible. (Le Breton, 2007, p. 23)

Como apuntan Le Breton y Merleau-Ponty, el cuerpo actúa como instrumento para generar comprensión del mundo a partir de los sentidos y su selección, apreciando la huella que deja en nosotros, ya que es una actividad de conocimiento y de reflexión. Percibir es constantemente traducir a un "mundo de significados" (Le Breton, 2007, p. 22).

Sentir el mundo es otra manera de pensarlo, de transformarlo de sensible en inteligible. El mundo sensible es la traducción en términos sociales, culturales y personales de una realidad inaccesible de otro modo que no sea por ese rodeo de una percepción sensorial de hombre inscripto en una trama social. (Le Breton, 2007, p. 24)

Los cambios conceptuales que tuvieron lugar en Europa en la segunda mitad del s. XIX dieron lugar a una remodelación de la noción de 'sensación *versus*

percepción', pero no será hasta el s. XX (1970) con el surgimiento de la teoría ecológica elaborada por James Gibson³⁴, cuando aparezcan teorías alternativas en cuanto a los sentidos que desafíen esta distinción entre 'sensación *versus* percepción'. Así pues y a partir de entonces este nuevo enfoque (teoría ecológica) hace que se consideren los sentidos indispensables para hacer que el mundo nos resulte coherente y se comienza a considerar la concurrencia de estos para la comprensión del mundo.

Las percepciones sensoriales son un medio para que el individuo descifre el mundo a partir de su sensibilidad y educación (Le Breton, 2007, p. 44). Podemos señalar, a partir del surgimiento de la 'antropología de los sentidos' también llamada 'etnografía' o 'erudición sensorial', y de lo que se denominó 'giro sensorial' en las humanidades y en las ciencias sociales durante la década de los años 80, diferentes disciplinas como son la sociología, la antropología, la geografía, la psicología, la filosofía, la historia de la ciencia y la tecnología, la historia del arte y los estudios de la música y el sonido, como disciplinas que comienzan a establecer un marco teórico como base para el estudio de los sentidos y la percepción.

1.3.1.3. La emoción como forma de percepción

A las reacciones psicofisiológicas frente a los estímulos sensoriales se les denomina emociones –del latín *emotio*, del verbo *emovere*, que significa “aquello que te mueve hacia”. (Domínguez Ruiz, 2015, pp. 100-101)

Nuestra concepción del mundo, de la naturaleza, de nuestros actos o de nuestras convicciones no se pueden explicar tanto a partir de la reflexión como a partir de nuestras emociones, y es a partir de ellas como se originan las motivaciones decisivas que dan cuenta de estas. Podemos resumir que la emoción es un proceso simbólico. No es lo que surge primero, pero se convierte en un aprendizaje que se corporiza. Como expone Francisco Mora profesor de Fisiología Humana y experto en neuroeducación, por emociones entendemos, en su más primitiva acepción, que son uno de los fundamentos más profundos para ser y estar en el mundo. Digamos que son fundamentales como “mecanismos que

³⁴ Para ello se puede consultar la introducción a la obra de James J. Gibson *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966, pp. 1-6).

ponen en marcha cualquier ser vivo para mantener su supervivencia” (Mora, 1999, p. 437), para seguir vivo y ser competitivo.

Han surgido diferentes corrientes a lo largo del s. XIX y XX que dieron como resultados distintos supuestos en cuanto a la concepción y funcionamiento de las emociones. Desde la teoría de la percepción somática de William James (TPS) hasta las teorías cognitivas de mediados del s. XX, pasando por el enfoque que defiende una aproximación ecológica de Gibson, además del enfoque cientificista de las neurociencias, hasta la actual convergencia de los puntos de vista cultural y científico en la que se posicionan los académicos. En este sentido el trabajo de Mora (1999) nos resulta muy interesante en cuanto al estudio sobre la función de supervivencia biológica de las emociones y su relación con la memoria. Por ese motivo, será traída a colación para nuestra investigación.

Según el enfoque ecológico³⁵ la percepción se entiende como un fenómeno activo, pero se puede diferenciar entre lo que consideramos una percepción emocional de otra que no lo es. Para Torices Vidal:

[...]exploramos el mundo en busca de información útil para nuestros fines, quedándonos con aquella información que nos sirve, y desechando la que no. En este sentido, percibir es una actividad sensoriomotriz de discriminación de la información contenida en el mundo. (Torices Vidal, 2017, p. 17)

La diferencia entre una percepción emocional y otra que no es emocional radica en que, al percibir un estímulo, este suscita en nosotros sensaciones de placer o displacer o algún tipo de respuesta arousal³⁶ más o menos intensa o que no lo haga (Torices Vidal, 2017, p. 18). Torices defiende la postura de lo que denomina la teoría propioceptiva de las emociones (Damasio, 1997; Prinz, 2004). Esta teoría comprende que la emoción es la percepción de los cambios fisiológicos que tienen lugar en el interior, pero que al mismo tiempo es una respuesta valorativa del sujeto. Jesse Prinz denomina a estas valoraciones, encarnadas³⁷ (en el sentido de que pasan por el cuerpo). En palabras del propio

³⁵ Teoría elaborada por James Gibson (1966) que hemos conocido a partir del trabajo de Torices Vidal (2017) que cita también los enfoques de Prinz (2004), Damasio (1997) y Lazarus (1991).

³⁶ Término de la neurología, fisiología y psicología médicas que designa una activación general fisiológica y psicológica del organismo.

³⁷ *embodied appraisals*.

autor, “las emociones están encarnadas. Representan los temas relacionales centrales, pero lo hacen percibiendo cambios corporales. Los temas relacionales centrales son el contenido real de las emociones y los cambios corporales sus contenidos nominales” (Prinz citado en Torices Vidal, 2017, p. 14).

Según Torices, las emociones son la manera en que aprehendemos el mundo, nos relacionamos con él, hacemos juicios de valor e incluso nos percibimos a nosotros mismos y, precisamente, será el modo de dotar de significado emocional al mundo que nos rodea a través de la acción, lo que es para nosotros lo más significativo de su teoría.

Estamos de acuerdo con Torices en que:

[...]en una experiencia emocional uno siempre percibe una parte del mundo, incluidos nuestros estados mentales o sensaciones, con determinado valor emocional. Se trata de una teoría con un componente externista porque defiende que es el mundo o una parte del mismo el que dota de contenido las emociones. Pero, también, es una teoría con un componente relacional porque entiende que los significados emocionales son fruto de la interacción del agente en un entorno y dependen tanto de los rasgos del entorno como de los del agente. (Torices Vidal, 2017, p. 15)

Es de esta manera que las emociones se convierten en fundamento para el hombre ya que sus funciones diversas son esenciales para “los más básicos y elementales procesos cerebrales de la supervivencia del individuo y de la especie” (Mora, 1999, p. 446); tanto del mundo externo como del mundo interno (como apunta el enfoque de Torices citado anteriormente).

Como comenta Mora la complejidad del estudio de las emociones reside, en primer lugar, en que las emociones están ancladas a la evolución y construcción del cerebro humano a lo largo de millones de años, y, en segundo lugar, también se encuentran ancladas a la historia personal de cada individuo. Sin embargo, y a pesar de esa complejidad a la hora de ser estudiadas, Mora ha podido discernir una serie de funciones esenciales que cumplen (las emociones) para el ser humano.

Mora distinguirá de entre estas funciones esenciales:

- Función motivadora: la que nos empuja a conseguir algo que es beneficioso o a evitar algo que pueda ser perjudicial para nosotros.
- Función versátil de la conducta: los sentimientos y las emociones dotan al individuo de la capacidad de reaccionar de maneras distintas ante un mismo estímulo, lo que será útil para la supervivencia del individuo y de la especie.
- Función de activación corporal: consiguen activar al individuo como una reacción ante las dos funciones anteriores desde la activación de los múltiples sistemas cerebrales, endocrinos, metabólicos y de los muchos sistemas y aparatos del organismo.
- Función de la curiosidad: consiguen mantener al individuo en una búsqueda de lo nuevo y en la curiosidad constante y esto a su vez permitirá ensanchar el marco de seguridad para la supervivencia del individuo.
- Función lingüística: el lenguaje emocional es sin duda el más primitivo, el que está anclado a los circuitos más profundos del cerebro y que nos permite comunicarnos de una manera más rápida y efectiva además de hacer que el individuo pueda tejer lazos emocionales con claras consecuencias para la supervivencia biológica.
- Función memorística: las emociones sirven para evocar y almacenar sucesos de una manera más efectiva. El componente emocional ayuda a generar una memoria más fuerte de los acontecimientos y sucesos.
- Función básica para la marcha del cerebro: las emociones son uno de los constituyentes básicos sobre los que descansan casi todas las demás funciones del cerebro, incluido el razonamiento (Mora, 1999, pp. 441-442).

En definitiva, las emociones son el motor del hombre. Son esenciales para su evolución y para la supervivencia de la especie desde el plano biológico hasta el filosófico, espiritual o psicológico, y, por supuesto, nos permiten conocer el mundo. La percepción sensorial junto con las emociones produce sentido, es decir, nos ayudan a comprender el mundo ordenándolo en categorías de pensamiento. Por lo tanto, percibir el mundo es transformar lo sensible en inteligible. La percepción será una actividad de conocimiento, una traducción de la huella que deja en nosotros un objeto en un órgano sensorial a un significado y un sentido. Y consecuentemente, las emociones, como respuesta a la

percepción, serán el efecto secundario de estos estímulos sensoriales y se tratará de un proceso psicológico (cognitivo).

1.3.1.4. El papel de la memoria en la percepción

Como hemos señalado más arriba entre las funciones esenciales de las emociones, la función memorística es importante como fundamento de las emociones. No solo, como decíamos, el componente emocional ayuda a generar una memoria más fuerte de los acontecimientos y sucesos, sino que participa también en la generación de la memoria colectiva y de la identidad de los seres humanos. Esa memoria colectiva que tiene la función de vincularnos con algo o de diferenciarnos de ese algo, se da muy especialmente con los objetos sonoros. Nos vamos a extender un poco en este asunto antes de continuar con el papel de la memoria.

Como expone Domínguez Ruiz:

[...]la distinguibilidad es una cualidad que necesita ser reconocida por los demás para concretarse como identidad social; es decir, no basta con que las personas se perciban como distintas, sino que esta diferencia debe de ser reconocida por otros. [...] el sonido participa activamente y de diversas maneras en el juego de las identidades sociales, es decir, como rasgo identificador y diferenciador. (Domínguez Ruiz, 2015, p. 96)

La identidad sonora, es decir, que las cosas suenen distintas (las personas, los lugares, las cosas y los objetos) es precisamente lo que nos permite reconocerlas; y el poder que tiene de imprimirse en nuestra memoria es lo que permite que las reconozcamos.

El sonido como atributo de la identidad incluye todas aquellas expresiones sonoras que se consideran propias, ya sea porque nosotros las producimos o porque son una voz colectiva de la cual nos sentimos parte; esta identificación también engendra la diferencia, es decir, el reconocimiento de un mundo sonoro que es ajeno al nuestro y con el cual también nos vinculamos. (Domínguez Ruiz, 2015, p. 97)

El pedagogo e investigador francés nacido en Alemania Arno Stern denomina a un tipo de memoria particular bajo la teoría de la Formulación. Esta sería un principio que se relaciona directamente con la memoria orgánica. Como él mismo indica este tipo de memoria no se encarga de almacenar datos o acontecimientos

del día a día, en este caso se refiere a un tipo de memoria que se encarga de los acontecimientos de nuestra evolución y desarrollo. Es decir un tipo de memoria a la que recurrimos cuando deseamos revivir experiencias, recuerdos o vivencias que han grabado lo relativo a la memoria orgánica. A esta forma de experimentar esta memoria es a lo que Stern denomina Formulación. Para este autor el origen de la Formulación resulta un principio que se encarga de memorizar “los acontecimientos de nuestra evolución y desarrollo” (Arvo Stern entrevistado por André Stern, s. f., min. 27:30). Podríamos decir que este tipo de memoria nos permite recuperar nuestro origen y nuestros inicios.

Como podemos apreciar el papel de la memoria en la percepción es fundamental. Según Richard Gregory las percepciones son solo hipótesis predictivas basadas en el conocimiento almacenado (Gregory citado en García Quiñones, 2016, p. 158). Numerosas investigaciones señalan que los sucesos con contenido emocional (positivos o negativos) se recuerdan en mayor medida que los que son neutros. Cuando un evento nos afecta emocionalmente será más fácil que sea fijado en nuestra memoria. Es decir, que las emociones afectan a los procesos de codificación, consolidación y evocación de la memoria. Podríamos decir que las emociones funcionan como un filtro que actúa seleccionando los hechos que van a ser guardados por esta. Si atendemos específicamente a los factores que se involucran en el sentido de la percepción sonora y visual, la memoria no solo actúa “para describir un sonido, sino que esas imágenes visuales y sonoras rescatadas por la memoria forman parte efectiva de la experiencia de estar escuchando aquel sonido nuevo” (García Quiñones, 2010a, p. 14). O sea, que la función de la memoria es sobre el reconocimiento, pero debemos de añadir que, en algunos aspectos, también nos ayuda a prestar atención a lo que sucede. Coincidimos con Oliveros (2015, 26-28), al igual que con García Quiñones (2010a), al relacionar fuertemente la escucha y la memoria. “Tanto los factores que nos hacen prestar atención a una música, oída por casualidad, como aquéllos que nos inducen a seguir su desarrollo, tienen que ver con la memoria” (García Quiñones, 2010a, p. 13). Por todo esto debemos de identificar entonces una memoria emocional que será el resultado del almacenamiento de la información que es acompañada por otros factores que ayudan a que se esta se fije con mayor facilidad.

1.3.1.5. Competencias de la percepción sonora

El primero de los sentidos que aparece en el ser humano es el del tacto³⁸, aunque el oído ya se encuentra presente desde la etapa intrauterina. Podemos decir entonces que serán las impresiones táctiles y auditivas las más antiguas de las sensaciones y serán esas primeras impresiones las que generen el primer conocimiento en el hombre sobre el mundo (Le Breton, 2007, p. 26). Si nos centramos en las impresiones auditivas podemos afirmar que estas, además, están implicadas en los mecanismos mediante los cuales adquirimos conciencia de nosotros mismos y de los demás a la hora de establecer vínculos. Como plantea Domínguez Ruiz “el sonido participa activamente del juego de las identidades y la diferencia al configurar un sistema de oposiciones de origen espacial [...]: próximo-lejano, propio-ajeno, familiar-extraño, yo-el otro, objetivo-subjetivo, público-privado, inclusión-exclusión.” (Domínguez Ruiz, 2015, p. 96). Así pues, el sonido actúa como rasgo identificador y diferenciador de las identidades sociales tanto de manera individual, en el cuerpo individual, como para la identidad del hecho social o cuerpo social. Y por tanto, la percepción sonora y el sonido como atributo de identidad (identidad sonora) se encuentra fuertemente permeado o influenciado por la cultura (Domínguez Ruiz, 2015, pp. 96-104; Le Breton, 2007, pp. 69-73). Como ejemplo para comprender esto Domínguez Ruiz describe sobre la música que “sirve para designar pertenencias a través de los himnos nacionales, los géneros musicales o la música de época” (Domínguez Ruiz, 2015, p. 97). Nosotros añadiríamos que la música promueve esas emociones compartidas por el grupo que desencadena la facultad identificadora de la música, en el sentido de reconocimiento hacia un grupo, un gusto particular o un sentimiento. Será lo que Michel Maffesoli defina como mecanismo que consiga generar emociones.

Emociones vividas de manera colectiva gracias a la proximidad; ésta es la fuerza agregativa que caracteriza a los placeres populares, los fenómenos de multitud y las explosiones orgiásticas. Las expresiones como la devoción, el patriotismo o el fanatismo, antes de ser sentimientos colectivos y manifestarse bajo estos nombres, son respuestas muy concretas del cuerpo frente al sonido. (Maffesoli citado en Domínguez Ruiz, 2015, p. 100).

³⁸ A partir de los movimientos del feto en el interior de la madre y posteriormente del contacto corporal con ella, el niño tomará conciencia de sus limitaciones y de lo que es.

Si consideramos la percepción sonora como atributo de identidad que sirve tanto para identificar como para diferenciar, podemos concluir que el sonido actúa como fuerza emotiva. Como ejemplo paradigmático de esto podemos poner las expresiones que utilizamos al describir lo que nos produce el escuchar una música. “Cuando decimos que una canción ha tocado nuestras fibras más sensibles nos referimos al hecho de haber experimentado reacciones como estremecimiento, euforia, miedo, tensión, calma, aflicción o angustia ante el sonido” (Domínguez Ruiz, 2015, p. 101). Pero sin olvidar que esta valoración sobre los estímulos sonoros está condicionada por la cultura y que esta actúa como marco de los modelos sensoriales.

Así pues, la función del sonido como atributo de identidad y diferenciación, así como, al mismo tiempo, fuerza motivadora que provoca en nosotros alguno de los sentimientos culturales grupales, podemos considerarlos como principales funciones de la percepción sonora. Pero entendemos que todo no es suficiente para dar cuenta del complejo proceso de la percepción sonora ligada al teatro. Por este motivo debemos de completar este enfoque cuestionándonos su significación a partir del estudio del fenómeno de la escucha y, en particular, de la escucha musical.

1.3.1.6. La escucha musical

Por no remontarnos demasiado y perdernos en una larga y compleja historiografía de la escucha musical³⁹, nos centraremos en las teorías de finales del s. XX.

Como expone Roland Barthes:

Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar, una acción psicológica. Podemos describir las condiciones físicas de la audición (sus mecanismos) con ayuda de la acústica y de la fisiología del oído; pero el acto de escuchar no puede definirse más que por su objeto o, quizá mejor, por su alcance. (Barthes, 1986, p. 243)

³⁹ Para los interesados en una historia de la escucha musical repasar los trabajos de García Quiñones (Fabbri et al., 2008; García Quiñones, 2010a, 2010b, 2016).

Esta reflexión de Barthes sobre la búsqueda del objeto fue completada con la elaboración de una tipología de la escucha. En nuestra investigación referida a la escucha sonora en el teatro, la propuesta posterior recogida por parte de Michel Chion (1993) de la tipo-morfología schaffereana⁴⁰ nos resulta bastante interesante, pero de alguna manera incompleta para nuestros fines. Chion distingue entre diferentes actitudes de la escucha que podemos resumir en: escucha causal, escucha semántica y escucha reducida⁴¹ pero, aunque tiene en cuenta una categoría de no-escucha, escucha desatendida, podemos concluir que está siempre tratando sobre un tipo de escucha que define como activa y, por tanto, cae en la distinción entre escucha activa o distraída propia del periodo en el que se circunscribe el autor y que ahora, a nuestro modo de ver, resulta una postura caduca.

Como comenta Peter Szendy diferentes modelos de escucha pueden ser funcionales para discutir los cambios históricos en las distintas concepciones que la escucha y la audición han obtenido a lo largo de la historia. Estos modelos, que se han denominado regímenes de escucha (Szendy citado en García Quiñones, 2016, p. 213), pueden resultar útiles durante algún periodo histórico concreto y luego volverse caducos. Precisamente esta polémica entre atención y distracción, que podemos situar en los años treinta “cuando Benjamin y Adorno publicaron sus respectivos ensayos al respecto, los términos en que se formuló, y sobre todo las nociones psicológicas en las que se basa, siguieron vigentes aún mucho tiempo, y se pueden rastrear incluso hoy en día” (García Quiñones, 2010a, p. 11), y a nuestro modo de ver resulta desfasada.

Aunque hasta el momento⁴² la tipología de la escucha ha sido concebida como una “terminología polarizada entre escucha atenta *versus* escucha distraída” (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 18), creemos, como lo hace Úrsula San Cristóbal Opazo, que puede ser acertado para nuestro estudio la inclusión de los

⁴⁰ Michel Chion trabajó como asistente de Pierre Schaeffer y en sus escritos recoge parte de las teorías sobre la escucha que elaboró Schaeffer.

⁴¹ La escucha causal centrada en lo que causa el sonido. La escucha semántica que centra su atención en la información que transmite el sonido y la escucha reducida que consiste en escuchar el sonido por sí mismo como un objeto sonoro.

⁴² En el ámbito musicológico desde Theodor Adorno hasta la actualidad la escucha consciente ha dejado de lado aspectos muy relevantes que atienden a lo no racional.

conceptos *ubiquitous music* y *ubiquitous listening*,⁴³ que van a ampliar la reducida dicotomía entre escucha consciente/activa y escucha inconsciente/distraída aplicada hasta el momento. Estos conceptos provenientes de la autora Anahid Kassabian, y sobre todo el enfoque de la investigación de San Cristóbal Opazo, nos parecen muy pertinentes para esclarecer la relación, el análisis y el funcionamiento del componente sonoro en las piezas de teatro musical experimental.

En el libro *Ubiquitous Listening*, Kassabian recoge una serie de ensayos que funcionan como estudios de caso para luego elaborar su teoría. La teoría de Kassabian podemos situarla dentro de una ola de estudios recientes que desafían explícitamente las convenciones actuales de los estudios de la recepción. Esta teoría establece:

[...]un punto intermedio entre dos polos: la idea de que cada perceptor construye su propio significado completamente individual e impredecible (relativismo de la teoría de la respuesta del lector), y la idea de que el significado está enteramente contenido dentro de las estructuras objetivas de la obra misma (determinismo del estructuralismo rígido). (San Cristóbal Opazo, 2020, p.23)

Kassabian toma de Erik F. Clarke (1999, p. 352) estas ideas a partir de la definición del concepto de *subject position*. Según Clarke (1999), que a su vez defiende anteriormente Johnson (1985), podría definirse como la forma en que una obra solicita, exige incluso, una cierta respuesta circunscrita al lector por medio de sus propias operaciones formales, pero que al mismo tiempo acepta que diferentes individuos puedan interpretar la obra de diferentes maneras, ya que en la obra están implícitos, o más bien la obra impone, ciertos límites definidos que permiten cierto margen de maniobra en cuanto a la interpretación por parte del receptor.

Aplicado al ámbito del arte contemporáneo, *subject position* se podría definir como la manera en que los elementos que componen una obra (sean sonoros, visuales, táctiles, olfativos o gustativos) inducen una particular respuesta por parte de la audiencia. Estos elementos nos afectan (en el sentido mencionado por Kassabian) aun cuando no siempre seamos conscientes de ello, y en algunos casos influyen en la interpretación que

⁴³ “Escucha ubicua” como aparece en el texto de Bieletto-Bueno (2019, p. 128) como traducción de este segundo concepto y que será el que nosotros utilizaremos a continuación.

hacemos de la obra. (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 24)

Volviendo a los término *ubiquitous listening*, Kassabian sugiere que nos encontramos en un mundo en el que el sonido está y nos acompaña por todas partes y que, además, se encuentra desarticulado de su fuente de interpretación. Para la autora nos encontramos inmersos en una banda sonora musical constante que emana de nuestros televisores, nuestros videojuegos, nuestros ordenadores, etc. El acto de escucha para este tipo de músicas y/o sonidos que se escuchan de manera considerada hasta ahora distraída, se convierte en una experiencia afectiva en la que tendrá mucha relevancia el discurso en cuanto al soporte tecnológico, la atención y la subjetividad. Esta música omnipresente y ambiental se siente más que se escucha, y a menudo se vuelve significativa en formas que enfatizan el potencial afectivo más que a partir de la decodificación semiótica. Esta postura, más que distraída, afectiva facilitada a través de lo que Kassabian llama *ubiquitous listening*, crea una subjetividad compartido⁴⁴, una condición que no es individual y que convierte a la identidad en un proceso siempre emergente que se articula como un campo de información sonora que conduce hacia respuestas afectivas (Kassabian, 2001, p. 21; San Cristóbal Opazo, 2020, pp. 17-18). Esta postura permitirá el análisis de lo sonoro dentro del campo del arte contemporáneo ya que se centra en analizar los efectos que tiene sobre el espectador y de “cómo los elementos sonoros y musicales pueden generar ciertos afectos compartidos en los miembros de la audiencia, aun cuando no compartan los mismos códigos culturales ni interpreten la obra de la misma manera” (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 20).

Sin embargo, como apunta García Quiñones debemos de tener en cuenta que tanto las prácticas de escucha como los discursos sobre la escucha se influyen mutuamente dentro del marco normativo cultural. Es decir, que los estudios musicales y los distintos modos de escucha están influidos por el proceso de enculturación y, por supuesto, por lo marcos de cada época. Así que como decíamos antes y señala García Quiñones, todavía es comprensible que sea considerada la escucha principalmente como “un modo de percepción que tiende hacia la comprensión intelectual, y que se puede también distinguir de las emociones -al menos en la medida en que éstas no serían inherentes al proceso de escucha, sino sólo posibles efectos derivados de él” (2010b, p. 172).

⁴⁴ “*Distributed subjectivity*” en el original de Kassabian.

Precisamente esta concepción de la escucha, que proviene de la clásica distinción entre oír y escuchar⁴⁵, es la que ha sido manejada ampliamente por los estudios musicales y la semiótica musical. Como consecuencia de esto García Quiñones apunta que se han dejado de lado aspectos relacionados con las emociones en cuanto a las reacciones físicas del público; las investigaciones han privilegiado los aspectos cognitivos frente a los afectivo-emotivos. Como ha señalado Ruth Finnegan:

Los musicólogos académicos han privilegiado características cognitivas y corporales, desplazando el centro de atención hacia la composición, las partituras escritas y las formulaciones racionales de la teoría clásica. En consecuencia, apenas han dejado en consideración las experiencias emocionales y corporales de las audiencias. (Finnegan citado en García Quiñones, 2010b, p. 173)

Pero entonces, ¿qué tipo de escucha debemos de plantearnos para el análisis del teatro musical experimental? Para nosotros y en definitiva, deberíamos entender esta escucha como una especie de técnica que debe de desarrollarse. Nos resulta muy interesante el concepto de escucha como técnica corporal que, ya a principios del s. XX, el antropólogo Marcel Mauss describe. Para este autor, la escucha sería “una disposición del cuerpo ligada a una cierta actividad y transmitida normalmente por imitación en un determinado contexto cultural” (Mauss citado en García Quiñones, 2010a, p. 3, 2010b, p. 172). Nosotros añadiríamos a esta definición que principalmente la escucha musical caracterizada como técnica corporal, se entendería como un ejercicio de atención, pero no en el sentido de un esfuerzo que el oyente tiene que hacer, sino más bien como la capacidad que tiene de afectar a nuestro cuerpo de una manera determinada.

O, utilizando el concepto acuñado por Thomas Csordas, la escucha sería un modo somático de la atención, esto es, una manera culturalmente elaborada de atender a y con el propio cuerpo en contextos que incluyen la presencia incorporada de otras personas. (García Quiñones, 2010b, p. 172)

Este concepto de escucha musical entendida como un acto de corporización cobra especial interés si lo articulamos con el concepto *deep listening* (escucha profunda) de Oliveros. La técnica que propone Oliveros de escucha profunda sería

⁴⁵ Para ampliar este tema ver el capítulo 2 de la tesis de García Quiñones (2016, p. 155).

“una toma de conciencia de las diferentes intensidades con que se puede escuchar, y por lo tanto una práctica que no excluye la escucha superficial o distraída” (García Quiñones, 2010a, p. 12). Debemos de añadir que no se trata de una escucha atenta o concentrada, sino que más bien es una amplitud en la observación de nuestros modos de percepción sonora. Una forma de prestar atención a los distintos niveles de escucha. Así pues, esta forma de escucha no solo implica una determinada disposición del cuerpo, sino también una gestualidad. Esto significa admitir que, hasta el momento las consideradas como normas adecuadas de escucha en concierto de música clásica occidental, se han impuesto como modelo sobre las representaciones académicas de la escucha musical y teatral. Esta actitud silenciosa y rígida del cuerpo en las salas de concierto se ha convertido en la única actitud concebible sobre otras posibles formas de escucha y de alguna manera ha anulado el componente corporal en la escucha musical que se proponen en las salas de conciertos y/o teatros. García Quiñones describe certeramente este hecho

[...]los espectadores normalmente permanecen sentados e inmóviles, con la vista dirigida hacia el escenario y sin interactuar entre ellos, y sólo les está permitido expresarse al final de cada obra, cuando se supone que deben aplaudir. De acuerdo con la idea de la escucha como proceso fundamentalmente intelectual, la concentración total en la música conlleva la disciplina del cuerpo, que es necesario mantener inmóvil -o al menos, controlado- para evitar también la distracción ajena. [...] Los espectadores-oyentes, sentados a una distancia que les aleja de los intérpretes, pero que a la vez les permite ver todo lo que pasa en escena, se dedican a ver y escuchar a la vez. (García Quiñones, 2010b, pp. 173-174)⁴⁶

Por último y para cerrar este capítulo en cuanto a la escucha musical, nos gustaría estudiar la relación entre la escucha y la memoria ya que como hemos podido ver están fuertemente vinculadas. Para García Quiñones, “tanto los factores que nos hacen prestar atención a una música, oída por casualidad, como aquéllos que nos inducen a seguir su desarrollo, tienen que ver con la memoria”

⁴⁶ También aparece esta idea en su tesis: La combinación de la sala de conciertos y los modelos cognitivos ha favorecido «una imagen particular de los oyentes musicales: oyentes silenciosos, quietos, que prestan mucha atención a una pieza musical sobre la que comunican el tipo de emoción evocada por la pieza a un investigador asistente» (Becker, 2004, citado en García Quiñones, 2016, p. 49).[Traducción del original hecha por la autora: "The Combination of the concert-hall and the cognitive models has favoured «a particular image of musical listeners: silent, still listeners, paying close attention to a piece of music about which they communicate the type of emotion evoked by the piece to an attendant researcher» (Becker, 2004, citado en García Quiñones, 2016, p. 49)].

(2010a, p. 13). De hecho, como afirma Oliveros al definir la capacidad de nuestra escucha, la memoria actúa amplificando la escucha consciente y la inconsciente. Simultáneamente podemos estar abarcando distintas dimensiones de la escucha: un perro que ladra en la calle, otras conversaciones en la misma habitación en la que me encuentro, tráfico que pasa, etc. Y, al mismo tiempo, podemos estar imaginando qué decir a continuación. Es decir, que estamos prestando atención a más de un flujo de sonido, en paralelo o simultáneamente, así como discerniendo la dirección y el contexto. Lo que va cambiando es nuestra atención que se va estrechando desde una escucha exclusiva, focal y clara hasta conseguir una escucha profunda. Este tipo de escucha amplia será opuesta a la escucha profunda que propone Oliveros como técnica. La escucha exclusiva está caracterizada por ser una escucha que atiende a los detalles y por ser una escucha focal mientras que a la escucha considerada más superficial le correspondería ser imparcial, abierta y receptora, y emplea una atención global (Oliveros, 2015, pp. 26-29).

Este tipo de cambios de enfoque en la escucha es precisamente lo que nos resulta más destacado como forma de análisis y técnica corporal a tener en cuenta en la recepción del teatro musical experimental. En este tipo de obras, por un lado, se debe de atender a los diferentes lenguajes escénicos que en su mixtura y en comunicación con el sonido propondrán al espectador ciertas respuestas emocionales en las que se hace necesario un tipo de escucha profunda, mientras que, en otros momentos de las obras de teatro musical experimental, advertiremos que será la escucha exclusiva la que detecte los detalles y guíe la focalización de nuestra atención en determinados elementos sonoros. Estas distinciones serán necesarias para la apreciación de la obra y especialmente para que nos dejemos llevar por las emociones propuestas, o que “toque” emocionalmente.

1.3.2. Aproximaciones a la ontología de lo sonoro en el teatro

Es hora de centrar nuestra atención en cuestiones específicas referidas al sonido dentro de la escena teatral.

A finales del s. XVIII y durante el s. XIX, “la música para el teatro dejó de limitarse a los entreactos y empezó a componerse para determinadas partes o secuencias de la obra” (Fischer-Lichte, 2011, p. 247). La música desempeñaba

así la función dramaturgica de, sobre todo, “conducir a los espectadores sin que lo notaran de un estado de ánimo a otro” (Fischer-Lichte, 2011, p. 246- 247). De ello podemos extraer varias conclusiones. La primera y principal es que, aunque en un principio la música utilizada en el teatro requería de una escucha que hemos considerado como aparentemente distraída por parte del espectador (que hemos analizado más arriba), consecuentemente y a partir del desarrollo de la electrónica y su implementación en el teatro lo sonoro se hace más presente en la escena. En ambos casos, estas músicas (sin tecnología electrónica y posteriormente con tecnología electrónica) interpelan al espectador de manera que generan en él un intenso potencial afectivo. La música, el sonido y, podríamos decir, la sonoridad nos afecta a pesar de que no estemos en un estado de escucha atenta o profunda. La segunda conclusión, será que todo se convertirá en accionador y condiciona la respuesta emocional en el espectador. Hay músicas y/o sonidos que nos afectan de manera inconsciente y precisamente esta condición inherente y su capacidad de evocación será una de las cualidades que sean más valiosas como función del sonido en el teatro. El poder vinculante y de evocación bajo la “escucha ubicua” (Bioletto-Bueno, 2019, p. 115) considerada por Kassabian, es precisamente el material con el que cuenta el sonido en el teatro. Como decíamos más arriba serán estos sonidos y/o músicas que se sienten más que se escuchan; es decir, que están destinados a generar emoción en los espectadores.

El enfoque de Kassabian, que hemos descrito en el epígrafe anterior, nos permite el análisis de lo sonoro en el teatro como elemento que genera afectos compartidos entre el público. El oído tiene la capacidad de vincular a los seres humanos, entre ellos (vinculo social), la capacidad de generar en nosotros pertenencia hacia algo y la capacidad de reconocernos o de diferenciarnos de algo: “[...] el oído se identifica como el sentido del ‘nosotros’ por su naturaleza envolvente –inclusiva–, a diferencia de la vista, que es el sentido del ‘yo’” (Domínguez Ruiz, 2015, p. 99). Como decíamos, esta fuerza evocativa de lo sonoro que actúa por el mecanismo de la memoria, es una facultad que permite al individuo reconstruir “por medio de la escucha y bajo la forma de vivencia, escenas primordiales o momentos muy significativos” (Domínguez Ruiz, 2015, p. 101); pero no como una forma de recuerdo, sino que se trata de una facultad que nos permite sentir sensaciones puras que hemos asociado al valor emocional del sonido. Para nosotros es importante remarcar que esta función evocativa del sonido en el teatro es esencial y mucho más en el teatro musical experimental

donde las características propias de cada representación están fuertemente vinculadas con este valor evocativo de lo sonoro.

Como apunta John Blacking el poder de la música como tal depende de las sensaciones corporales que provoca. Este autor confirmó lo que en unos años más tarde se lograría desde otro campo, como es el de la neurociencia⁴⁷. Blacking constató que escuchar música es un tipo de actuación en la medida en que los oyentes deben recrear activamente y dar sentido a los sonidos que escuchan en el cerebro (citado en García Quiñones, 2016, p. 152). Es decir, que demostró que la información sensorial se procesa en paralelo en múltiples áreas de la corteza cerebral, dependiendo de la especificidad de la información, y que este procesamiento también concierne a otras áreas de la cognición, memoria y control de la planificación motora, de ahí que haya que considerar también otras experiencias sociales o significados simbólicos que la música puede evocar.

Si definimos el espacio sonoro teatral como una burbuja acústica en la que el público está inmerso y donde concurren sonidos provenientes de fuentes y distancias diversas (voces de los actores, sonidos de la realización escénica, sonidos amplificados de los actores y/o músicas, amplificación de sonidos ejecutados en escena, etc.), tenemos que dar cuenta de que se establecen distintos fenómenos perceptivos que implican distintos órganos sensitivos. Podemos afirmar que la escucha como acto perceptivo no se produce sola, es decir según el enfoque ecológico de los sentidos y como anteriormente había señalado Merleau-Ponty, la audición como una mera recepción física, como una sensación pura no solo es indetectable, sino también imperceptible e inconcebible como un instante de la percepción (Merleau-Poty citado en García Quiñones, 2016, p. 155). Todo esto nos lleva a contradecir la dicotomía que tanto se ha defendido en el pasado entre ‘escuchar y oír’, ya que, en definitiva, tanto escuchar implica oír, como oír implica escuchar. La tesis que García Quiñones defiende en su investigación (y estamos muy de acuerdo con ella), es que la concepción y el entendimiento de la separación conceptual de los sentidos responde al surgimiento histórico del binomio sensación-percepción y su consecuente oír-escuchar (2016, p. 156). Así pues, si repasamos lo anteriormente expuesto, todos los sentidos se relacionan entre sí cuando se perciben estímulos sensoriales y, si

⁴⁷ Desde 1980, cuando la resonancia magnética (MRI) se aplica a la práctica clínica por primera vez, y más aún desde los años 90, cuando se desarrollaron técnicas no invasivas (imágenes por resonancia magnética funcional, fMRI) para el seguimiento de la actividad cerebral.

nos centramos en la audición, podemos argumentar que está estrechamente vinculada con lo corporal. De hecho, podemos decir que requiere de un cierto tipo de actitud corporal, en el sentido de que se nos educa desde que somos pequeños para desarrollar las capacidades auditivas. Como exponen los psicólogos Jean Piaget y James J. Gibson, a partir de sus investigaciones, la audición y el desarrollo del aparato fonador están estrechamente vinculados ya que se da gracias a un proceso de aprendizaje consciente e inconsciente, desde que somos bebés, mediante la imitación, la repetición cotidiana y la implicación del cuerpo en un proceso exploratorio del mundo y del desarrollo de nuestras propias capacidades. El acto de mirar y de oír/escuchar, como proceso de aprendizaje, estará conectado con los recuerdos de experiencias pasadas al mismo tiempo que involucra todos los sistemas de acción y sensoriales (García Quiñones, 2016, pp. 157-158). Debemos de recordar, como comenta San Cristóbal Opazo, que “el sonido no solo puede ser percibido a través del oído, sino que también se trata de una experiencia vibracional en la que participa todo el cuerpo” (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 105). La escucha es una experiencia vibracional y corporal que incorpora otros sentidos como son el tacto, la háptica⁴⁸ y la visión. Como subraya García Quiñones, en la actualidad se ha ampliado el concepto del inventario de los sentidos incluyendo la diferencia entre los interoceptores y los exteroceptores. Los primeros serían aquellos sentidos que nos permiten sentir nuestros órganos internos, los propioceptores o mecanorreceptores, que nos informan de nuestra posición del cuerpo y la postura en el espacio; mientras que los segundos, proporcionan información sobre el entorno externo; pero, además de esta diferenciación, existen distintas clasificaciones según los estímulos a los que reaccionan. Así pues, el tradicional conjunto de cinco sentidos se ha ido ampliando y en la actualidad la mayoría de los científicos admiten hasta veintiún sentidos. Para García Quiñones las sensaciones que tradicionalmente se habían considerado meras variaciones de uno de los cinco sentidos clásicos (como por ejemplo el sentido de la luz, el sentido del color o el sentido del calor) se identifican hoy con sentidos propios y además se incorporan nuevos sentidos, internos y externos⁴⁹ (García Quiñones, 2016, p. 61- 62). De esta manera podemos

⁴⁸ Todo aquello referido al contacto desde las funciones táctiles hasta las funciones kinestésicas y propioceptivas.

⁴⁹ Según el neurocientífico Bruce Durie podemos enumerar un mínimo de nueve exteroceptores: oído, olfato, tacto, más dos sentidos de la vista (el sentido de la luz y el sentido del color), y al menos cuatro sentidos del gusto (correspondientes a diferentes gustos: dulce, salado, agrio y amargo, quedando en duda el gusto umami) y el sentido del dolor. Por otro lado, tres sentidos mecanorreceptivos (propiocepción, cinestesia y equilibrio), dos sentidos de la temperatura

comprobar que el proceso de la percepción como aprendizaje y como acto que nos hace conocer el mundo interno y externo, es un complicado proceso de reciprocidad entre las capacidades cognitivas del individuo y las capacidades sensibles. De hecho, cuando intentamos describir la percepción escénica a posteriori y, por tanto, recurrir para ello a la memoria, nos encontramos con distintos problemas que de alguna manera evidencian la complicación de este mecanismo. Por un lado, uno que tiene que ver con nuestra manera de almacenar en la memoria los recuerdos y, por otro, en lo concerniente a la traducción que debemos llevar a cabo de las impresiones perceptivas que generan en nosotros significados no-lingüísticos que hemos experimentado durante la puesta en escena convertidos a significados lingüísticos. Como expone Fischer- Lichte

[...]los últimos estudios sobre la memoria centrados en la experiencia cotidiana han corroborado que, en muchos aspectos, nuestra memoria es «poco fiable». No funciona como una estructura de almacenamiento que conserva fielmente los objetos del pasado que depositamos en ella como lo haría una casa de empeño, sino que construye el pasado de forma nueva y distinta según la situación y el contexto. (Fischer-Lichte, 2011, p. 319)

Así pues, la memoria no trabajaría de manea lineal al generar recuerdos, es más a veces incluso genera nuevos recuerdos desde los antiguos o directamente suprime alguno cuando intentamos rememorarlo. A esto, como decíamos, se suma la complejidad de tener que traducir a significado lingüístico “las representaciones mentales, las imágenes, las fantasías o los recuerdos no-lingüísticos como los estados de ánimo, las sensaciones y los sentimientos que se articulan corporalmente y que llegan a ser así conscientes y difícilmente se pueden traducir a lenguaje” (Fischer-Lichte, 2011, p. 319). Aunque consideramos que el sistema perceptivo se encuentra estrechamente vinculado con el lenguaje, no está enteramente ligado a él. De ahí las dificultades que encontramos para significar en palabras las sutilezas de la experiencia perceptiva.

1.3.2.1. Presencia y ausencia

Cuando nos referimos a la presencia y ausencia en referencia a lo sonoro en el teatro, estamos simplificando en estos dos conceptos cómo algunos de los constituyentes de la esfera teatral aparecen en este tipo de teatro en el que el

(calor y frío) y seis interoceptores diferentes (entre los cuales está la sensación de presión arterial o inflamación pulmonar) (García Quiñones, 2016, p. 62).

elemento sonoro toma protagonismo o, más bien, es coprotagonista. Por un lado y para empezar, nos vamos a referir dentro del apartado de la ausencia, a la música y/o el sonido acusmático, que definiremos como los sonidos que escuchamos desarticulados de su fuente sonora; esto es aquellos en los que no vemos la fuente que genera el sonido. Generalmente el concepto de la acusmática se refiere a aquella escucha en la que el receptor no ve lo que genera el sonido, pero también podemos aplicarlo al uso de las voces separadas electrónicamente de su fuente que es el cuerpo. La reciprocidad entre la audición y la voz son entendidas gracias a la forma en que la memoria se implica en la percepción. Es decir, la capacidad que tiene el sonido de identificarnos objetos, cosas y personas en ausencia del objeto mismo o la presencia física de la persona, esta forma de identificación se produce gracias a la memoria. La sonoridad, la voz y el oído son constituyentes del sentido de la memoria como presencia desencarnada (García Quiñones, 2016, p. 153).

Debemos de añadir que la acusmática es, como aparece en el Catálogo de la exposición *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*:

[...]adjetivo vinculado a la práctica pitagórica, cuyo método de enseñanza consistía en la escucha y en la separación visual de discípulos y maestro. [...]Desde los años setenta la locución «música acusmática» comprende aquellas obras sonoras compuestas sobre un soporte, con independencia del origen de los sonidos capturados, procesados o sintetizados. En la actualidad, continúa utilizándose esta denominación, principalmente, en países francófonos. Por otra parte, la música acusmática asume y manifiesta una disposición de escucha alejada de la dimensión espectacular del concierto. Es decir, el oyente y la obra sonora comparten un mismo espacio sin la mediación de un intérprete en escena. (Maire, 2016, p. 33)

Es en este sentido destacamos algunas de las obras de Heiner Goebbels (claro referente del teatro musical experimental que más tarde analizaremos como estudio de caso) que se caracterizan por la utilización de voces acusmáticas que sugieren al espectador la construcción de efectos-presencia. Este percibe las palabras habladas como dirigidas a él, pero, sin embargo, en muchas de sus piezas no hay presencia de actores en el escenario (Goebbels citado en Matthews, 2019, p. 111). Este juego de ausencia y presencia del teatro musical de Goebbels será fundamental también en los distintos planos de la escena. Y creemos que es oportuno plantearlos, no solo como característicos del teatro de

Goebbels, sino también porque podemos extrapolarlos para el análisis de otras obras teatrales y musicales.

Consideramos pues que la ausencia, como propone Heiner Goebbels, se puede entender desde distintos niveles escénicos. Primero como desaparición del actor en la escena y, por tanto, de su centro de atención total por parte del espectador. En segundo lugar, como ausencia de acción dramática (relacionado con lo anterior). En tercer lugar, como una división de la presencia de todos los elementos involucrados en el drama. Esta división de la presencia conlleva una división de la atención del espectador y, por tanto, hacia un protagonista colectivo (también como consecuencia de la desaparición del actor en escena). En cuarto lugar, se entiende la ausencia como una separación de las voces de los actores de sus cuerpos y de la música separada de los músicos tocando, lo que definíamos como escucha acusmática. En quinto lugar, podemos entender la ausencia de una historia como otra característica que formaría parte de la ausencia. En este caso se resalta entonces la creación de espacios intermedios, espacios de descubrimiento, espacios en los que la emoción, la imaginación y la reflexión pueden tomar realmente el lugar del drama. En sexto lugar, proponemos la ausencia de un enfoque visualmente centralizado y también de lo que llamamos un tema o mensaje claro por el que discurre la obra. Encontramos más bien un abanico de situaciones en el que se sugiere más que se muestra un contenido o discurso elaborado por el creador. Y, por último, pero no menos importante, la ausencia puede entenderse como un evitar las cosas que esperamos, las cosas que hemos visto, hemos oído y, en definitiva, las cosas que normalmente se hacen en el escenario (Bernal Molina, 2020a, p. 23- 25; Goebbels, 2010, p. 9).

Así pues, como podemos apreciar la ausencia entendida en el sentido descrito anteriormente, proporcionará una desestabilización del sentido; observamos que se da un desplazamiento del sujeto como medida de la acción dramática, una ampliación del significado de la obra y una dispersión de la centralidad en este tipo de propuestas escénicas. Además, al mismo tiempo, consideramos que el espacio en estas obras se entiende entonces como una constante posibilidad ya que puede resultar efímero y cambiante, pero sigue siendo constituyente fundamental del hecho teatral, mientras que la escenografía se vuelve en muchos casos inmaterial (debido a su ausencia). En consecuencia, consideramos que este juego de ausencias y presencias es principal y característico del teatro musical experimental. Precisamente el componente

sonoro como constituyente de la dramaturgia es el encargado de desplazar la presencia de ciertos elementos, que hemos enumerado más arriba, hacia una división de esta presencia cuando aparece en escena un actor/músico/bailarín/manipulador. En este caso su presencia es compartida con todos los elementos involucrados en el drama (escenografía, texto, música, objetos, imágenes y/o vídeos, etc.) de manera no jerárquica y, como elementos separados, conformarán estos espacios que dejarán hueco a la imaginación del espectador. Heiner Goebbels describe su teatro musical como:

[...]es un drama de percepción, un drama de los sentidos, como en esas confrontaciones bastante poderosas de todos los elementos: escenario, luz, música, palabras en las que el actor tiene que sobrevivir, no actuar. Entonces, el drama de los 'medios' es en realidad aquí un doble drama: un drama para el actor, así como un drama para la percepción de la audiencia. (Goebbels, 2010, p. 7)⁵⁰.

1.3.2.2. Materialidad de la escena: fisicidad y espacialidad sonora

Cuando analizamos el componente sonoro en el teatro o más específicamente las músicas y/o sonidos que se utilizan en el teatro, es característico de este un tipo de sonidos que se clasifican como sonidos y músicas ambientales; y la mayoría de las veces se hace difícil separar los sonidos considerados ambientales de los sonidos considerados musicales. El autor Ola Stockfelt define muy bien esta dificultad de nuestra escucha al querer describir ese cambio perceptivo entre unos sonidos ambientales y unos musicales. Para el autor precisamente la fina línea que separa lo ambiental de lo musical, es precisamente lo que constituye la base de la cualidad musical. Será nuestro cambio de enfoque perceptivo lo que provocará en nosotros la experiencia musical consciente, ya que los sonidos de fondo actúan manipulando nuestra escucha. La consciente manipulación de la escucha de fondo de los sonidos no musicales crea el estado necesario para comprender los sonidos indudablemente musicales (Fabbri et al., 2008, p. 121). Este cambio resulta paralelo a otro que se

⁵⁰ Traducción de la autora del original: This is a drama of perception, a drama of one's senses, as in those quite powerful confrontations of all the elements - stage, light, music, words - in which the actor has to survive, not to act. So the drama of the "media" is actually a double drama here: a drama for the actor as well as a drama for the perception of the audience. (Goebbels, 2010, p. 7)

produce en la construcción de estos sonidos. Es decir, que pasamos de unos sonidos ideados para ser escuchados y que nos dan una información del entorno, a unos sonidos pensados para ser escuchados como parte de una comunicación musical y por tanto afectiva y emocional. Así pues, encontramos que estas dos funciones del sonido en el teatro responderán a las expuestas anteriormente: identificadora y evocativa. Pero ¿a qué nos estamos refiriendo cuándo hablamos de fisicidad en la escena teatral?

Para empezar, nos referimos a la exhibición física de la teatralidad.

Un drama experiencial en el que en lugar de estar psicológicamente motivado por las relaciones que están representadas por figuras en el escenario, encontramos un drama de la percepción de los materiales de la escena, un drama de los sentidos, con la confrontación de todos estos elementos: escenario, luz, música, palabra en escena, etc. (Bernal Molina, 2020a)

Si como decíamos la forma en que se ha concebido la dimensión corporal de los sentidos ha cambiado enormemente a lo largo de la historia, el concepto de materialidad de la escena también lo ha hecho. Desde lo orgánico a lo inorgánico, de lo actancial a lo objetual pasando por lo polisémico e incluso lo aurático del cuerpo actante/objetual sobre el escenario, la evolución de estas materialidades convergen en los postulados del teatro posdramático de Lehmann.

Podemos resumir la fisicidad o espacialidad en estas nuevas discursividades⁵¹ del espacio teatral entendido como:

1. Una construcción perceptiva y simbólica.
2. Un espacio que se construye a partir de la mirada del espectador. Es él el que organiza y construye la espacialidad desde su punto de referencia. Así que esta será móvil. Es el sujeto del público quien define las relaciones espaciales desde su marco de referencia físico y simbólico.
3. Distinción entre espacio percibido (relacionado con los sentidos), el espacio vivencial (relacionado con lo afectivo) y el espacio simbólico (asociado a los imaginarios y prácticas sociales); y en el cruce de estos tres espacios es donde se articula la acción en función de un sentido. En definitiva, el espacio es el cruce del espacio/tiempo (Sarli y Radice, 2009, pp. 2-5).

⁵¹ Aunque hoy en día, en pleno siglo XXI, podría eliminarse esta etiqueta de nuevas.

La espacialidad, como elemento continente de toda práctica teatral, delimita el plano físico y simbólico del acto convivial teatral, en tanto organiza los niveles de visualización de los cuerpos dentro y fuera de la escena. (Sarli y Radice, 2009, p. 7)

Pero volviendo al espacio sonoro⁵², este se compone de fragmentos y sonidos que se encuentran entre el ruido y la música, y será fundamental en estas propuestas, como lo es en la construcción del sentido de las piezas teatrales, que el espectador complete la composición definiendo inconscientemente lo que percibe como ruido y lo que percibe como música. Esta estrategia creativa que es constitutiva del espacio sonoro recae en la escucha de fondo y logrará que el espectador pueda alternar entre una escucha exclusiva y una escucha profunda a lo largo de la obra.

En cuanto a la espacialización como rasgo físico de la escena, y en particular centrado en el sonido, consideramos que, gracias a la sofisticación tecnológica, el teatro contemporáneo se ha enriquecido sustancialmente. El entorno auditivo del evento teatral ahora se crea mediante el uso de micrófonos inalámbricos, constelaciones de altavoces, equipos electrónicos/digitales para el tratamiento del sonido y todo un conjunto de parafernalia conocido por los diseñadores de sonido y realizadores de teatro contemporáneo. Como argumenta Mladen Ovadija cuando cita a Finter “[...]la voz en el teatro aparece más como productor del espacio sonoro a partir de múltiples fuentes, apoyándose tanto en los cuerpos en escena como en grabaciones y *samples*”⁵³ (Finter citado en Ovadija, 2013, p. 201).

En la actualidad la finalidad de la espacialización del sonido en el teatro es convertir el ruido ambiental en una capa completa de acústica. A través de un sofisticado laberinto de altavoces, dispersa el sonido alrededor del espacio de actuación y la audiencia, fortaleciendo así un paisaje sonoro inmersivo en la producción. Se hace indispensable pues que en las compañías de teatro contemporáneo la figura del diseñador de sonido o los creadores encargados de la producción musical, sean colaboradores cruciales del equipo artístico. Como expone David Roesner a partir de la observación del trabajo de directores

⁵² Producido principalmente de manera electrónica y, por tanto, con una cualidad musical o más bien de sonido electrónico.

⁵³ Traducido por la autora del original: “[...] the voice in theatre appears more as a producer of a sound space with multiple sources, relying both on the bodies on stage and recordings and *samples*” (Finter citado en Ovadija, 2013, p. 201).

alemanes, es muy común que, hoy en día, que los directores trabajen con el mismo músico de teatro (como las asociaciones entre Sebastian Nübling y Lars Wittershagen, Michael Thalheimer y Bert Wrede) o también la posibilidad de ser a la vez director y músico/compositor, a la manera de Goebbels, Marthaler, Pucher o Tsangaris (Roesner, 2008, p. 45).

La espacialización del sonido a partir de la dispersión arquitectónica de las fuentes sonoras en el edificio teatral⁵⁴, permite liberar al sonido físico de la voz que se encontraba atrapada en las complejidades corporales, emocionales y psicológicas de los personajes del teatro dramático consiguiendo hallar un lugar específico de lo sonoro dentro de la dramaturgia, y permitiendo nuevas relaciones entre sujeto, espacio y acción en el ámbito de la recepción. Además, hemos de mencionar que la espacialización del sonido también ha permitido el proceso de musicalización de la escena. Para nosotros, como lo es para Roesner, no solo ha permitido una desvinculación del texto literario (logocentrismo), sino que ha permitido muchas de las estrategias de desjerarquización del teatro actual como son: la repetición, las pausas, el silencio, la falta de un único enfoque, los múltiples personajes, el sentido circular del tiempo y la fragmentación (Roesner, 2008, p. 54).

1.3.2.3. La idealización del sonido

Nuestras sociedades occidentales valorizan desde hace mucho el oído y la vista como sentidos primordiales, pero a cada uno de ellos digamos que les han otorgado un valor diferente. A pesar de que la historia de los sentidos⁵⁵ haya colocado en un papel protagónico a la vista debido a las transformaciones culturales y sociales, sobre todo en el mundo contemporáneo, creemos, como decíamos al principio, que esta hegemonía entre el oído y la vista, ha sido muy disputada según el momento histórico y, por fin, en la actualidad ya no se tiende a considerar un sentido en menoscabo de otro.

A lo largo de la historia occidental el lugar que han ocupado los sentidos y su relación jerárquica ha ido evolucionando. Podemos considerar que las tradiciones

⁵⁴ Y también de manera inversa el espacio transforma el sonido (especialmente cuando se aprovecha la acústica del espacio como con la reverberación o se distribuyen las fuentes de sonido por el espacio teatral).

⁵⁵ La idea misma de que hay cinco sentidos tardó siglos en madurar.

judía y cristiana conceden a la audición una gran importancia, pero no en detrimento de la vista, sino que debemos de considerar que están valoradas al mismo nivel. Tanto las plegarias religiosas como la educación durante los primeros siglos se impartían como forma de escucha, pero, aun así, desde el principio la vista es considerada como un sentido muy importante para con el mundo. Desde Platón a Aristóteles la vista resulta esencial y esto es así porque, según estos autores, la vista es, entre todos nuestros sentidos, la que nos hace adquirir el mayor de los conocimientos y nos descubre una multitud de diferencias.

El privilegio de la vista prosigue su camino al cabo de los siglos, pero afecta más bien a los clérigos que a los hombres o a las mujeres comunes, inmersos en un mundo rural donde el oído (y el rumor) resulta esencial. (Le Breton, 2007, p. 33)

Como expone Le Breton en esta cita, en los siglos precedentes, podemos considerar una superioridad del oído sobre la vista. La historia de los sentidos nos ha considerado seres auditivos ya que, como autoridad suprema, la palabra de Dios se escuchaba, pero, además, como exponen los historiadores del s. XVI Lucien Febvre (1968) y Robert Mandrou (1974), “la música desempeñaba un rol social importante. Señala Febvre que, en *Le Tiers Liore*, Rabelais describe una tempestad con intensidad, con palabras sugestivas que juegan con su sonoridad, pero sin el menor detalle de color” (Favbre citado en Le Breton, 2007, p. 33). Si continuamos analizando los siglos posteriores debemos de señalar un importante acontecimiento que será consecuencia de la consideración más igualitaria de los sentidos entre la vista y el oído. El surgimiento de las nuevas técnicas del libro en el s. XII y posteriormente la invención de la imprenta marcan un punto de inflexión en la considerada hasta el momento superioridad del oído sobre la vista. Podemos suponer que será a partir de aquí que las sociedades occidentales ingresan en la llamada era de la hegemonía de la vista y que esta perdurará hasta la actualidad, ya que para muchos teóricos sigue imperando. Aun así, nuestra postura dista de teóricos como Le Breton y se acerca más a lo que plantean las investigaciones de García Quiñones y San Cristóbal. Estas autoras postulan que la presunta hegemonía de la vista, que ha sido marco de referencia de muchos investigadores, ya no nos resulta útil (García Quiñones, 2016, pp. 167-215; San Cristóbal Opazo, 2020, p. 104-107). Como propone Sterne la vista es en cierto modo el sentido privilegiado en el discurso filosófico europeo desde la ilustración,

pero es una falacia pensar que esta por sí sola, o en su supuesta diferencia con el oído, explica la modernidad.

Como demuestra el autor, una parte importante de las tecnologías desarrolladas durante el siglo XX estaban destinadas al sonido y la oralidad (gramófono, radio, etc.). Y su impacto sobre el pensamiento de la época no fue menor, dando lugar incluso a visiones un tanto extremas en su aprecio por la audición. (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 104)

Para ambas autoras (García Quiñones y San Cristóbal Opazo) resulta indispensable concebir la escucha desde una perspectiva más amplia. Esto es que en la comprensión y estudio del concepto de escucha se involucre al resto de los sentidos. Como exponíamos en capítulos anteriores, la fonación y la audición están estrecha y tempranamente conectadas desde que los niños comienzan a reaccionar y a aprender, y no podemos negar que la escucha conecta con un tipo de actitud corporal y que es una técnica que puede entrenarse. A pesar de que en la cultura occidental actual se privilegie la imagen⁵⁶, creemos que es consecuencia directa de la llamada ‘separación de los sentidos’ y, que se debe a su vez de que paralelamente se hizo una diferenciación entre lo que se interpretó de los sentidos de lo que se entendió como las emociones, en el s. XVIII. Como hemos expuesto anteriormente, nuestra postura está alejada en cuanto a la concepción separada de estas y reivindicamos, como lo hacen el trabajo de San Cristóbal Opazo y García Quiñones, el estudio de la escucha desde una perspectiva holística que incluya todo el cuerpo como experiencia sensorial compleja (García Quiñones, 2016, p. 204; San Cristóbal Opazo, 2020, p. 107).

⁵⁶ Ya que nos encontramos con un constante bombardeo de imágenes: en casa a través de la tv, publicidad que nos llega desde el espacio público y privado, las redes...

Por la índole misma de su empresa, un explorador nunca puede conocer lo que está explorando hasta que lo ha explorado.

Gregory
Bateson, *Pasos
hacia una
ecología de la
mente* (1972).
En catálogo
exposición
Audioesfera

2. Marco analítico

Antes de avanzar en nuestra exposición querríamos justificar una vez más que nuestra investigación no pretende rechazar la semiótica como herramienta de análisis, sino que más bien consideramos que esta debe de adaptarse a los lenguajes no textuales, narrativos y lineales de la escena. Es precisamente por este motivo por lo que nuestro esquema analítico se convierte en un planteamiento conceptual al que adscribirse en forma de interrogantes que los estudiosos deben plantearse al describir y analizar el teatro musical experimental, género particular que estudiamos en esta tesis.

A continuación, vamos a determinar las fuentes principales en que nos hemos basado para abordar nuestra propuesta de marco analítico:

Destacamos como principales fuentes *El análisis de los espectáculos* (2000) y *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016), ambos de Patrice Pavis, así como los postulados acerca del *Teatro posdramático* (2017) de Hans-Thies Lehmann, y sobre todo las aportaciones de Erika Fischer-Lichte (2011) en el libro *Estética de lo performativo*. Por otro lado, destacamos como

fuentes más actuales: José Manuel Teira Alcaraz (2020) un artículo muy útil para caracterizar la plástica teatral; Juan P. Arregui (2018) utilizado para definir aspectos sobre semiótica; y Luz Hojsgaard (2019) que nos ha sido de gran ayuda para desarrollar las distintas características que en los procesos creativos contemporáneos se dan a partir de las nuevas tecnologías. También señalaríamos el trabajo de Óscar Andrés Hernández Salgar (2012) que nos ha sido imprescindible para acercarnos a una metodología analítica que englobe la significación musical en el teatro; el artículo de David Roesner (2008) sobre el intenso proceso de musicalización en el teatro; y, por último, los trabajos de César Lignelli (2011), Itziar Zorita-Aguirre (2020) y Marta García Quiñones (2010b), para cuestiones referidas en cuanto al apartado sobre corporalidad y fisicidad del sonido como efecto en los cuerpos de la audiencia.

Seguidamente, y matizando una vez más nuestro enfoque, queremos aclarar en cuanto a la composición de este marco analítico, que consideramos muy necesario que este sea considerado como una ampliación en cuanto a la semiótica teatral tradicional, considerada como una ciencia que estudia el hecho escénico. Creemos que, como sistema cultural al que pertenece, debe de tender puentes hacia la fenomenología y con un enfoque cognitivo-cultural en cuanto a la semiótica musical, los *cultural studies* y los *performances studies*. Esto es así porque, estando de acuerdo con Pavis, creemos que la semiología (clásica) como ciencia piloto para el análisis de los espectáculos, resulta en pleno siglo XXI una “estética ya arcaica del funcionamiento, la estructura y la causalidad explicativa” (Pavis, 2016, p. 315). Como expone este autor al análisis semiológico clásico se le reprocha frecuentemente su tendencia “a fragmentar demasiado la representación y no tener suficientemente en cuenta la impresión global, por definición indivisible” (Pavis, 2016, párr. 315), además de dejar de lado los fenómenos de la escucha, la voz, el tiempo, el ritmo y la dramaturgia de lo sonoro, pues ha habido una tendencia a primar a los instrumentos de análisis bajo una mirada etnocentrista.

Con la llegada de la crisis de la semiología a partir de la década de 1970, y sus consecuentes crisis de la dramaturgia clásica, crisis de la puesta en escena, crisis de la teoría estructural, y crisis de la teorización cerrada, por fin se da la inclusión de la fenomenología como complemento a la semiología para el estudio de la práctica escénica que nos resulta una nueva manera de enfrentar los estudios teatrales que ha sido útil hasta la actualidad posibilitando un marco de

límites extensibles e incluso hasta infinitos. De esta forma la semiótica como ciencia que se centra en el estudio del signo se ocupa, en la actualidad, del análisis del proceso receptivo siempre orientado desde la puesta en escena, y no sólo desde el punto de vista estructuro-semiótico-analítico, sino desde una perspectiva ampliada por los *cultural studies*, y más aún por los *performances studies* (Pavis, 2016, pp. 314-317). Pero es curioso y relevante que entre

[...]los modernos estudios teatrales (*Scenology, Theatre Studies*) y los *Performance Studies* han incurrido escasamente en el terreno de las representaciones musicales. La ausencia de la música del elenco de temas considerados por estas disciplinas resulta, en principio, extraña, pues no sólo el teatro musical y sus géneros adláteres pertenecen de lleno al universo escénico, sino que los mismos instrumentistas, cantantes y bailarines son *performers*, después de todo, y sería muy razonable analizar su actividad profesional como tales. (Arregui, 2018, p. 289)

Así pues, a la hora de construir un marco de análisis para el teatro musical experimental nos proponemos como finalidad más que la creación de un cuestionario o una tabla de análisis⁵⁷, la descripción y el desarrollo de una serie de conceptos sobre los que un análisis de este tipo de espectáculos (teatro musical experimental) debería pivotar y se deberían tener en cuenta. Nuestro enfoque analítico se concentra en la recepción de la obra por parte del espectador, pero tiene en cuenta que para una comprensión global de la obra será necesario complementarlo con las intenciones del creador y de esta dentro de su entorno social. En cualquier caso, nuestro marco se centraría en describir el funcionamiento del sujeto frente a la obra teatral atendiendo y poniendo el acento en el espectador que percibe la obra, sus mecanismos cognitivos y su dimensión corporal. Como sugiere Patrice Pavis sobre el futuro de la semiótica, nosotros también pretendemos que nuestro marco analítico deje lugar al intercambio y sea un punto de conexión por el que transiten todas las teorías e hipótesis (2016, p. 317). De ahí que no sea entendido como un cuestionario cerrado a rellenar, sino más bien como un glosario de categorías a tener en cuenta para el análisis que en todo momento se debe de adaptar según las obras que se estén estudiando.

Por todo esto, seguidamente vamos a ir describiendo y analizando una serie de categorías que nos servirán a la hora de llevar a cabo el análisis del teatro

⁵⁷ Este cuestionario típico de la semiología clásica se crea en base a la idea estructuralista de un funcionamiento del conjunto de los sistemas de signos teatrales.

musical experimental. Como venimos exponiendo a partir del regreso de lo espectacular a finales del s. XX y el implemento y desarrollo de las nuevas tecnologías mediáticas, el concepto de puesta en escena ha dado lugar a una transformación de la práctica escénica en la que ya no se puede hablar de un mensaje homogéneo controlado por un sujeto creador que garantiza la coherencia estética, sino que más bien estamos tratando una práctica que promueve el encuentro, el diálogo entre distintas subjetividades, distintos soportes y distintos modos de percibir, concebir y construir la escena; es decir, es un nuevo tipo de comunicación descorporizada y virtual⁵⁸ que construye un nuevo tipo de experiencia con un nuevo modo de percibir el espacio, el tiempo y la subjetividad (Hojsgaard, 2019, pp. 71-78). En todo este proceso, las nuevas categorías para el análisis aparecen como lugares comunes desde los que poder describir la escena musical experimental: espacialidad y plástica escénica; materialidad y fisicidad; presencialidad y ausencia; ritmo; efecto, emoción y significado; musicalización; y, por último, organicidad.

Antes de pasar a desarrollar cada una de estas categorías para el análisis querríamos matizar un par de cosas más. En primer lugar, comentar que estamos completamente de acuerdo con San Cristóbal Opazo al señalar como ampliamente superadas las resistencias que solían generar el audiovisual como fuente documental para la investigación y el estudio de las artes escénicas y la performance⁵⁹ (2020, pp. 13, 38). Creemos, como esta autora, que el archivo audiovisual es muchas veces la única forma de acceso y resulta sumamente válido como documento para el análisis, aunque haya sido considerado por algunos críticos como una fuente poco fiable. Necesitamos pues relacionarnos con las obras en su materialidad para que, sumergiéndonos en ellas, podamos describirlas. Y esto nos lleva a la segunda apreciación, y es que el análisis o el juicio de una obra debe de partir de la descripción de los acontecimientos y de los elementos que nos servirán para hallar las figuraciones del discurso de la obra y las intenciones del creador. Por tanto, será necesario primero una descripción de las partes sin juicio, después formular nuestra propia experiencia y finalmente comenzar a preguntarse sobre el todo.

⁵⁸ Unido también a la “liberación de la dependencia del artefacto arquitectónico y su consecuente crisis de representación” (Hojsgaard, 2019, p. 75).

⁵⁹ Aunque matiza que ello implique ciertas problemáticas.

Por último, debemos también precisar que a lo largo del desarrollo teórico de este marco analítico iremos salpicando el discurso con ejemplos de producciones que situaremos a pie de página para que la comprensión de lo teorizado pueda resultar más clara desde la observación práctica. Conseguiremos también así poner en valor producciones recientes y no tan recientes de teatro musical experimental.

2.1. Espacialidad y plástica escénica: elementos de significación visual

Comenzaremos describiendo la plástica teatral como una categoría que engloba las tradicionales: espacio, movimiento del actor y gesto, vestuario, maquillaje, objetos e iluminación. Nos resulta muy útil, para ilustrar el funcionamiento de estos sistemas, una tabla que presenta Pavis (2000) y que refiere la tipología de la objetualidad en la escena. Nuestro afán es tratar todos estos lenguajes escénicos como categorías que están al mismo nivel en el análisis de una puesta escénica y que atenderán a lo que plantee la dramaturgia de la pieza. Por tanto, ya no se da el caso de que unos tengan más peso sobre otros ya que sus funciones sígnicas irán variando de un espectáculo a otro, por lo que la función analítica en estos casos será la de describir la relación entre unas categorías y otras dentro de los distintos cronotopos (concepto que ampliaremos más adelante) y al mismo tiempo desde la globalidad del espectáculo.

2.1.1. Plástica escénica

En primer lugar, y como decíamos al principio de este apartado, concebimos la plástica teatral como una categoría que se encarga de articular lo global de un espectáculo con lo particular de los distintos lenguajes escénicos en cuanto a la creación visual. Así pues, comprende distintos sistemas considerados hasta ahora como: “escenografía, iluminación, videoescena, caracterización y vestuario, así como los cuerpos en escena y también el diseño gráfico” (Teira Alcaraz, 2020, párr. 1). Por tanto, la plástica escénica sería una categoría que reuniría todos los materiales visuales que toman partido y aparecen en el espacio, tomando posición de este y determinando la puesta en escena o realización escénica.

Para nosotros es importante señalar la inclusión de estos distintos lenguajes⁶⁰ bajo una misma categoría, pues atiende a un principio unificador de las distintas implicaciones y jerarquías en la puesta en escena. Como comenta Goebbels:

[...]me interesa inventar un teatro en el que todos los medios que lo constituyen no solo se ilustren y se dupliquen los unos a los otros, sino en el que todos mantengan sus propias fuerzas pero actuando conjuntamente, y en el que ya no se repita la jerarquía convencional (Goebbels citado en Lehmann, 2017, p. 150)

Así pues, y, de alguna manera, gracias a esta incorporación bajo la categoría de plástica escénica a todo el universo visual de la escena, conseguiremos que se contemplen dentro de esta las categorías, hasta ahora definidas como artes de nuevos medios, como son “el arte digital, el videoarte o la realidad virtual” (Jose Manuel Teira Alcaraz, 2020, párr. 4). Además, el espacio se concebirá como algo abierto y móvil y ya no como una arquitectura fija.

Podemos resumir que toda creación visual hecha para la escena forma parte de esta categoría de la plástica escénica. Por tanto, cualquier objeto o creación visual que encontremos remitirá a alguna función dramaturgica. En este sentido, la tabla que establece Pavis en cuanto a la tipología de la objetividad en la escena, puede resultarnos útil y aplicable.

| Objeto mostrado | | | Objeto evocado | | |
|--|--|---|---|--|--|
| MATERIALIDAD | | | ESPIRITUALIDAD | | |
| (1) elementos naturales (agua, tierra, fuego) | (3) materialidad legible (objetos «brechtianos») | (5) objeto concreto, creado para el espectáculo | (7) objeto nombrado en el texto articulado | (9) objeto fantasmado por el personaje | |
| (2) formas no figurativas (cubos, conos, foto página 192) | (4) objeto encontrado y reciclado en el espectáculo (foto página 174) | (6) objeto mostrado y, a la vez, nombrado (la gaviota en la pieza de Chéjov) | (8) objeto señalado por la didascalía | (10) objeto sublimado, semiotizado y memorizado | |

Figura 1: Cuadro de Tipología de los objetos en el teatro. Fuente: Pavis, 2000, p. 191.

⁶⁰ Hasta hace bien poco considerados por separado.

La tabla nos sirve para ilustrar el funcionamiento de las funciones sígnicas de toda la plástica escénica, aunque debemos de matizar que en el teatro contemporáneo muchas veces cuando algo aparece en escena no siempre está queriendo representar algo distinto de lo que vemos. Es decir, que muchas veces el objeto evocado coincide con el objeto mostrado, y, por lo tanto, no hablamos de un orden material y de otro espiritual. Sin embargo, aunque en la actualidad haya una tendencia de la escena hacia la presencia de las cosas como fuente misma de materialidad, no debemos de dejar de lado que todo lo que aparece en escena, el espectador, lo convierte en signo y lo lee como símbolo de la obra. De ahí que cuando se trabaja en espacios teatrales no convencionales⁶¹ se tenga que llevar un especial cuidado con todo lo que puede llegar a interferir en el espacio escénico, ya que el espectador lo incluirá y buscará una explicación dramática ya que realmente ha sido introducido en la escena⁶².

Además, debemos de concretar que la plástica escénica puede ser materia presente o ausente, digital o analógica, real o ficticia. Se convierte entonces en una categoría que además de englobar la tradicional escenografía, vestuario, caracterización, vídeo, iluminación y todo el contenido visual, también se encargaría de atender a las cuestiones referidas al cuerpo del actor dentro del espacio y de su gestualidad (si los hubiera). El espacio escénico, por tanto, sería el resultado de la construcción de todos estos lenguajes y de su interrelación.

Esta idea de lugar escénico se construye y reconstruye reiteradamente a partir de las acciones que el cuerpo ejerce en el espacio, mediante coordenadas de recorrido, tensiones y permanencias. La experiencia del cuerpo actante dentro del espacio escénico propone desplazamientos, encuentros y fisuras en torno a la configuración de categorías proxémicas. Los cuerpos como masa móvil, desplegada o estática delimitan zonas de acción, mapas de movimiento expresivo que conforman el lugar escénico donde se ejecuta la acción teatral. Un lugar escénico debería ser, necesariamente, la conjunción semiótica entre la ficción propuesta por el texto, lo percibido del cuerpo objetual/actante y la iconicidad del gesto en el escenario. (Sarli y Radice, 2009, p. 3)

⁶¹ En el montaje de *RONEM RAM* (2020) de la compañía Onírica Mecánica hemos trabajado en espacios museísticos como el Museo de los Refugios de la Guerra Civil de Cartagena (Festival de Mucho más mayo 2021) o en el Museo de la ciencia- Casa del agua de Valladolid (Festival Tac 2021), hasta en espacios teatrales como es la caja escénica del Teatro de La Abadía donde se estrenó en diciembre de 2020 (en el anexo se pueden consultar fotografías de algunos de los espacios).

⁶² Nos referimos especialmente a carteles o señalética de emergencia, cables, enchufes o algunas luces determinadas que al trabajar en lugares distintos a los teatrales se pueden colar en la propuesta y confundir al espectador.

A continuación, definiremos en profundidad la categoría de espacialidad en el teatro contemporáneo a partir del concepto de cronotopo como unidad de medida espaciotemporal y rítmica del espectáculo.

2.1.1.1. Espacialidad

Consideramos que la espacialidad escénica está fuertemente vinculada y relacionada con la plástica escénica y con el propio lugar teatral. Esta se genera a partir de las distintas posibilidades del movimiento y de la percepción de este, y se determina a su vez por la correlación entre los actores⁶³ y los espectadores en la realización escénica. No nos estamos refiriendo con espacialidad al espacio en donde acontece la obra, sino como expone Fischer-Lichte, la espacialidad sería el uso específico que actores y espectadores hacen del espacio, pero entendido este como una característica transitoria ya que solo existe durante la realización escénica. Como ocurre con la corporalidad o la sonoridad, este concepto estará ligado a la atmósfera de la realización escénica y no tanto al espacio físico donde se realice (Fischer-Lichte, 2011, pp. 220- 234).

Las distintas características y lenguajes escénicos construyen las diferentes espacialidades que el espectador puede apreciar, desde la plástica escénica hasta la presencia o ausencia de los actores. Todas intervienen en la construcción de la espacialidad, pero la vinculación directa y más importante la determinará el ritmo. Como determina Fischer-Lichte:

Es el ritmo el que establece una relación entre la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad, y el que regula tanto su aparición en el espacio como su desaparición. (Fischer-Lichte, 2011, p. 269)

Por tanto, se hace necesario en nuestro análisis desplazar el centro de interés de los significados a la experiencia física para determinar las relaciones entre el ritmo, la espacialidad y la sonoridad.

⁶³ Si los hubiera o en caso contrario por los elementos en los cuales se centra la acción dentro de la dramaturgia.

Debemos de destacar como aspecto importante para el análisis de los espectáculos musicales experimentales el concepto de espacialidad sonora⁶⁴. En este caso estamos atendiendo a la espacialidad como capacidad que tiene el ser humano de discriminar de dónde provienen los sonidos, y la capacidad de introducir en las realizaciones escénicas el uso consciente de esta para generar en el oyente una escucha profunda⁶⁵ de lo sonoro en la escena. Esta espacialidad sonora puede darse de dos formas: mecánicamente (por medios humanos) y técnicamente (por medios 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 escena. (Lignelli, 2011, pp. 249-250)

Esta espacialización técnica, también llamada electrónica, puede producirse digitalmente a partir de la utilización de *hardwares* asociados a *softwares* que permitan el movimiento del sonido en el espacio (Lignelli, 2011, p. 250); y, debemos también señalar que, frente a la fisicidad y la espacialidad mecánica de la escena, encontramos la posibilidad de una espacialidad digital que dará como resultado un nuevo espacio entre lo virtual y lo físico. Esta nueva capacidad de crear espacialidad rompe con la idea clásica de unidad espacial donde los sujetos participantes (actores-performers y público) están presentes en un mismo lugar, así como el fenómeno del espacio como valor ontológico de las artes en vivo:

[...]deja de centralizar la acción artística en un único espacio principal, generalmente sala de teatro, y se expande a múltiples nodos que se encuentran y se conectan mayormente por medio de las redes telemáticas (internet esencialmente) [...]deja paso un tipo de espacialidad ubicua, no linear. (Zorita-Aguirre, 2020, p.512)

Aunque Pavis habla de espaciamiento nosotros hemos preferido el término

⁶⁴ Como propone Schaeffer el fenómeno de la espacialidad sonora es más complejo de lo que pueda parecer porque en él intervienen otros sentidos como el de la vista que ayuda en la orientación de la escucha (2003, p. 120).

⁶⁵ En el aquí y ahora.

espacialidad para referirnos al movimiento⁶⁶ que se genera a partir de las relaciones entre el espacio, la corporalidad y la sonoridad de la escena. Esta espacialidad se presenta transitoria y es en muchos aspectos fugaz ya que solo tiene lugar en la experiencia física de la realización escénica. Al mismo tiempo que se nos presenta como materialidad constante de lo espacial está firmemente vinculada a la creación de las atmósferas del espectáculo. Como incidíamos más arriba, es necesario desplazar el centro de interés de los significados a la experiencia física sobre todo para poder analizar y describir los componentes de la estética de la atmósfera. Esta atmósfera se derrama espacialmente, pero “el espacio no es el único y ni siquiera el principal receptáculo de la atmósfera. El sonido, la música y la tonalidad son igualmente importantes y, por definición, no tienen límites para su propagación” (Pavis, 2016, p. 37).

En ese sentido, poner en escena es desplegar materiales, especialmente sonoros y textuales, en el espacio, sea éste el continente, o sea el punto de partida para la acción irradiada por los cuerpos de los actores o de las cosas. El espaciamento es un caligrama sobre la página escénica. El actor pone espacios, “juego” entre las acciones. Las imágenes también toman posición; toman partido e invisten el espacio. (Pavis, 2016, p. 106)⁶⁷

Esta concepción del espacio como lugar de acaecimiento de las relaciones entre distintos lenguajes, se tornará en la escena contemporánea como un continente cambiante que se coproduce a través de la mirada e interpretación del público. La espacialidad y el espacio ya no remite a una arquitectura fija sino como apunta Pavis, a una “*arquitectura* abierta y móvil” (Pavis, 2016, p. 106). La dramaturgia escénica ordena el recorrido a seguir por parte de los espectadores, al mismo tiempo que les propone vincularse como experiencia o desde la vivencia⁶⁸.

Por todo lo anterior, creemos que el análisis de estos nuevos espacios y de la propia espacialidad deben de dar cuenta del punto de vista desde donde se

⁶⁶ Entendido el movimiento como las diferencias que suceden en el devenir del espaciotiempo escénico.

⁶⁷ Como ejemplo de estos conceptos entrelazados que determinan la espacialidad y cómo esto se da en una obra, recomendamos visitar el documental de Heiner Goebbels [Documentary Heiner Goebbels, Everything that happened and would happen \(2019\)](#) (en el enlace se puede visionar un resumen del espectáculo). Consultado el 8 de mayo 2023.

⁶⁸ Queremos ejemplificar este concepto con el espectáculo de Sara Serrano y Pedro Guirao [Crudo ingente \(2015\)](#) que es un espectáculo de calle donde la colocación del público es diversa lo que permite al espectador percibir de forma distinta la obra según se encuentre dentro del coche o fuera.

realiza la descripción. Deben de atender desde dónde se asiste al espectáculo, qué se vislumbra, qué deja de lado o se escapa y cómo se percibe. Como matiza Pavis, “hay que observar también los límites evolutivos del área de juego, el lugar relativo de los actores en esos espacios modulares, y cómo se hacen y se deshacen los marcos espacio-temporales que engloban a todas las acciones” (Pavis, 2000, p. 160).

2.1.1.2. Cronotopo como unidad de medida para el análisis

La temporalidad y la espacialidad están fuertemente relacionadas, y su estudio depende, en gran medida, del concepto *espaciotiempo*⁶⁹ del espectáculo, especialmente de cómo se interrelacionan. A la hora de analizar un espectáculo, debemos de comenzar por localizar los grandes bloques de este, que se definen por contener cierta homogeneidad en la dinámica, la lógica y el efecto físico que produce en el espectador, lo que llamaremos cronotopos⁷⁰. Luego, estos cronotopos constituyen conjuntos espaciotemporales que corresponden a tipos específicos de corporalidad en la escena.

Espacio y tiempo son categorías analizables desde un mismo punto de vista. Es decir, ofrecen “la posibilidad de aprehenderlo como una cantidad cuyo volumen se puede medir y llenar, o bien como una calidad ostentada y regida por el actor” (Pavis, 2000, p. 163) y/o los objetos de la escena. Por tanto, podemos diferenciar entre dos tipos de experiencia espaciotemporal: una, objetiva, cuantitativa y exterior; y otra, subjetiva, cualitativa e interior; y la relación entre el espacio y el tiempo dentro de la obra es la que determina estos cronotopos, es decir, “cómo la puesta en escena organiza unos «bloques» espacio-temporales y una serie de acciones físicas que casi siempre encarna el actor” (Pavis, 2000, p. 167).

Lo que compete al análisis estructural de la representación teatral es la serie

⁶⁹ Aunque colocados al revés «tiempoespacio» es un concepto acuñado por la autora Salomé Voegelin que define la relación entre el tiempo y el espacio en términos de generación a la par y no por interdependencia de uno sobre el otro en la disciplina del arte sonoro. Desde nuestra perspectiva creemos que es aplicable a la escena musical experimental.

⁷⁰ Unidad en la que los indicios espaciales y temporales forman un todo inteligible y concreto formulado por el autor Mijaíl Bajtín. Aunque este autor lo concibió para la novela, Pavis lo propone aplicado al teatro, y se utilizaría como una amalgama entre el espacio y la temporalidad donde el cuerpo está seriamente implicado, no solamente en el espacio, sino también en el tiempo (2000, p. 158).

de cronotopos en los que un determinado uso del tiempo y del espacio produce una corporalidad específica. (Pavis, 2000, p. 167)

Nosotros añadiríamos materialidad más que corporalidad específica. Completaríamos esa frase rematándola con el concepto de 'materialidad específica' en vez de corporalidad; es decir, que produce una forma concreta de hacerse presente en la escena (desde un actor, hasta un objeto). Pero ¿cuál es la clave para advertir los distintos cronotopos que conforman un espectáculo? A nuestro modo de ver para determinarlos necesitamos poner la atención de nuestro análisis en el ritmo particular de este. Estamos totalmente de acuerdo con Pavis al afirmar que el ritmo "es la resultante de los ritmos particulares de cada sistema de signos, especialmente de los visuales" (2000, p. 164). Con esto el autor quiere decir que precisamente serán los cambios o repeticiones que se producen en la escena lo que nos llevará a identificar los distintos ritmos escénicos. Por un lado, es el efecto de la recurrencia de lo mismo, "los acentos rítmicos a intervalos regulares" (Pavis, 2000, p. 164) y, por otro, los cambios de ritmo como alternancia de sus tiempos fuertes y débiles. Del mismo modo, debemos distinguir entre un tiempo subjetivo que vendrá determinado por las características de cada uno de los espectadores y su forma de percibirlo, de un tiempo objetivo y medible. A pesar de todo lo anterior expuesto, estas distintas temporalidades no son únicamente una cuestión espaciotemporal, sino que el espectador muchas veces percibe el devenir como una sucesión de momentos particulares en los que, como dice Pavis, "el tiempo parece detenerse" (2000, p. 166).

Debemos de resaltar también que, a la hora de introducirnos en un espectáculo, el espectador lo hace lentamente, es decir, que su introducción en el mismo sucede poniendo su atención paulatinamente en el ritmo propio que le propone la realización escénica. Por lo tanto, podemos establecer que "al inicio del espectáculo, se sitúan en el interior de cada sistema marcos rítmicos o «huella mental» del ritmo de los primeros instantes, que se convierte en el «punto de referencia del desarrollo rítmico posterior»" (Pavis, 2000, p. 173). Estas marcas determinarán su constancia a lo largo del espectáculo; determinan que el espectador fluya por este y que su atención esté puesta sobre la escena. Además, esta atención del espectador que consideramos que es gradual, es muy importante y deberá de tenerse en cuenta a la hora de construir la partitura de todos los elementos plásticos de la escena. En este punto creemos que es oportuno hacer un pequeño paréntesis para comentar algunos de los resultados

obtenidos en la fase del proceso creativo y desarrollo del último proyecto de teatro expandido de la compañía teatral Onírica Mecánica en la cual esta doctoranda lleva trabajando como asistente de dirección, producción y desarrollo creativo desde que comenzó a trabajar con la compañía⁷¹.

El proyecto Bio-drama de Onírica Mecánica, podemos decir que es un ecosistema teatral propio en forma de App y web⁷² compuesto por diferentes células escénicas que pretenden expandir la experiencia teatral hacia cualquier espacio público o privado, en cualquier lugar del mundo, y sin que los creadores tengan que viajar para representarlas. Al mismo tiempo, se trata de un archivo de dramaturgias digitales que registra piezas de estas características desde 1994. En la página web se describen las dramaturgias digitales como

[...]aquellas piezas de artes escénicas escritas para ser representadas a través de herramientas tecnológicas digitales (virtuales o no) para generar encuentros teatrales o experiencias en vivo entre narrador y espectador, en los que ambos compartan el mismo espacio de representación (virtual o físico) y tiempo. (Onírica Mecánica y Nieto, 2022)

Aunque creemos que el proyecto de Bio-drama en su totalidad es muy interesante para entender el concepto de teatro expandido o dramaturgias digitales, en este caso nos vamos a centrar en describir las obras producidas por la compañía, las llamadas células escénicas y, más específicamente, en los procesos creativos de las propuestas que necesitan de un hospedador⁷³ para ser representadas. En estos casos el proceso de investigación teatral para la conformación de cada una de las piezas ha resultado muy relevante en cuanto a algunas cuestiones referidas a la percepción del ritmo por parte del espectador. En el desarrollo de estas obras, nos hemos encontrado con algunos aspectos en cuanto a la atención del espectador que creo que han sido poco comentados desde la creación escénica. Por un lado, señalaremos el desfase que se produce entre la información que se le suministra al espectador y la reacción que produce en este (sea esta una reacción física, emocional o ambas al mismo tiempo); y por

⁷¹ Nuestra primera colaboración fue en el montaje de *Alicia y las ciudades invisibles* (2017) que fue una versión del clásico de Lewis Carroll (1865) *Alicia en el país de las maravillas*. En esta adaptación libre participamos como intérprete en el papel de Alicia. Se pueden consultar varios vídeos del montaje en la página de la compañía <https://oniricamecanica.com/>. Aquí vídeo resumen de [Alicia y las ciudades invisibles](#). Consultado el 08 de mayo 2023.

⁷² <http://www.bio-drama.com/>. Consultado el 27 de marzo 2023.

⁷³ Persona, institución, festival o grupo que se encargue de poner en pie el espectáculo.

otro, la falta de atención que se le presta al tiempo que tiene que transcurrir para conseguir que el espectador esté completamente inmerso en la pieza escénica. En cuanto a lo que señalamos primero y que atiende a la desincronización o desfase entre la información que recibe y la reacción que le produce, esta situación suele tener que ver con la exigencia del montaje/puesta en escena para con el público. Es decir, cuando estamos implicando al espectador en la construcción dramática del espectáculo (ya que el resultado de sus acciones determina la propia dramaturgia), habrá que tener un control estricto de cómo se suministra la información para que al espectador le dé tiempo de procesarla intelectualmente y, luego, corporalmente al realizar la acción. Esta particularidad la pudimos constatar a lo largo del proceso creativo y primeras pruebas con público de la célula escénica *Distancia* (2020). En estas sesiones nos dimos cuenta de que el espectador que recibe la pieza a través de audio y/o auriculares y especialmente cuando hay indicaciones que deben de seguir, en este se produce un desfase entre lo que dice el audio, entre lo que entiende el espectador de la locución y el momento en que está preparado para realizar la indicación que nos esté requiriendo la locución. Además, esto se hace más manifiesto cuando estamos experimentando una emoción. A lo largo del desarrollo de este tipo de piezas en las cuales la dramaturgia se despliega a partir de un audio que va guiando el comportamiento del público fuimos constatando que, en algunos momentos de la obra en los que se pretende llegar a la emoción y para que esto suceda, primero, debe de transcurrir un tiempo indeterminado para que esta se genere en el espectador. En segundo lugar y muy ligado a lo anterior, también pudimos confirmar que la forma en que se le transmite la información debe de ser dosificada porque este se puede sentir abrumado. Si “comedia es igual a tragedia más tiempo”⁷⁴, en nuestro caso llegamos a la conclusión de que emoción es igual a información que pasa por el cuerpo más tiempo.

En el segundo caso que como comentábamos tiene que ver con los resultados obtenidos en los procesos creativos últimos de la compañía Onírica Mecánica en cuanto a la conclusión relacionada con el tiempo que debe transcurrir entre que el espectador se sienta en su butaca preparado para el comienzo del espectáculo, pero que al mismo tiempo sigue muy conectado con sus preocupaciones y/o reflexiones, y el instante en que, digamos, su atención se

⁷⁴ Esta frase se le suele atribuir al director, productor, actor y escritor Woody Allen, pero también se le ha atribuido al humorista Lenny Bruce.

centra en el juego de la actuación que se le propone. A lo largo del desarrollo de las piezas escénicas del proyecto Bio-drama que llevamos a cabo en espacios no convencionales, pudimos apreciar que este necesita de un tiempo mucho mayor del que se suele tener en cuenta para que el público se sumerja en el espectáculo. Advertimos que normalmente en las producciones este tiempo suele ser acortado y, sobre todo, no se le suele prestar especial cuidado⁷⁵. Esta situación se relaciona directamente con la forma de procesar de los espectadores ya que este no deja de hacerse preguntas sobre sí mismo y lo que trae consigo (preocupaciones y/o reflexiones), a lo que se suman una abrumadora cantidad de preguntas que se hace relacionadas con lo que se le está planteando (está viendo, oyendo y sintiendo). Por otro lado, también debemos de tener en cuenta que debe de suceder un tiempo (indeterminado) par que este consiga acomodarse al tempo-ritmo del espectáculo, que como ya hemos visto se configura según las distintas particularidades de todo lo que hay en escena (desde lo sonoro, hasta lo visual y háptico). Finalmente, para que se pueda dar este fenómeno de la inmersión del espectador en la pieza, debe de suceder también que lo que haya en la escena le resulte al espectador lo suficientemente atractivo como para captar su atención. En resumen, podemos afirmar que todas estas condiciones, que son requerimientos, tienen que ver con la forma en que el espectador percibe las distintas particularidades de los cronotopos, pues como relaciona Pavis:

[...]el encadenamiento de los cronotopos y la percepción global de los bloques confirman la dificultad de considerar separadamente los signos y la necesidad de reagrupar las percepciones fragmentarias para formar unidades más completas como los cronotopos. Hay que tener en cuenta, no obstante, el modo específico por el cual el ser humano percibe distintamente con el oído, la vista, el tacto y la introspección mental (2000, p. 170)

A pesar de que estamos de acuerdo con Pavis en lo expresado en la anterior cita, discrepamos en cuanto a que percibimos distintamente el oído, la vista, el tacto y la introspección mental. Como hemos podido demostrar a lo largo de esta investigación, la percepción engloba todos los sentidos y estos se relacionan entre sí cuando se perciben estímulos sensoriales. Esta cuestión, no entendida así por

⁷⁵ Las causas de esto pueden ser múltiples, pero en nuestra opinión suele estar condicionado por la pérdida de perspectiva de los propios creadores en cuanto a los materiales que se manejan. Por eso, para nosotros, son fundamentales la inclusión de pruebas con público a lo largo de todo el periodo de investigación y desarrollo creativo de la pieza. En Onírica Mecánica estas pruebas están presentes desde las primeras fases bastante embrionarias del proyecto, lo que permite a los creadores introducir en su investigación la recepción por parte del público en el propio desarrollo del mismo.

mucho tiempo, es en muchos casos la causa de que se haya primado lo visual o lo auditivo según las distintas épocas. En nuestro caso defendemos no solo una mirada global para el análisis, sino también dentro de la investigación global de la percepción en las puestas en escena actuales.

En consecuencia, esta casuística sobre la percepción creemos que determina que el binomio espaciotiempo referido a la puesta en escena en el teatro actual, es el concepto que mejor se adapta para responder a la nueva forma de percibir el espacio y el tiempo que en escena se “«generan mutuamente sin que haya un predominio de uno sobre otro» (Pardo, 2016, p. 89) y que describe muy bien la relación de estos parámetros en la escena teatral musical experimental” (Bernal Molina, 2017, p. 43). En esta los acontecimientos ya no están vinculados a un espacio y tiempo que organiza la acción (fábula), estos no construyen el drama, sino que nuevas formas de organizar el espacio, de concebir a los personajes y de contar historias irrumpen en la escena a partir de los modos de hacer de otras disciplinas como son las artes plásticas y arte sonoro (Bernal Molina, 2017, p. 47). Por todo esto, la construcción de los distintos cronotopos escénicos dependientes del espaciotiempo, se convierten en la unidad de medida para nuestro análisis.

2.1.2. Materialidad, corporalidad y fisicidad

En el siguiente paso de este trabajo, vamos a ahondar en estos tres conceptos, materialidad, corporalidad y fisicidad que se encuentran entrelazados y fuertemente relacionados con la plástica escénica. Para poder descubrir sus significados debemos de examinarlos por partes ya que se tratan de aspectos mediante los cuales podemos ahondar en la complejidad de la plástica escénica para poder definir esta gran categoría. Comenzaremos analizando y describiendo lo que significa la materialidad escénica y continuaremos desarrollando su correlación y dependencia con los otros dos elementos.

2.1.2.1. Materialidad

Cuando nos referimos a la materialidad de la escena, estamos describiendo una forma particular de tratar los elementos plásticos, sonoros, actorales y objetuales de la escena y, sobre todo, estamos poniendo atención a lo propio de esos materiales, a lo que su apariencia, forma y significado revelan y no como un

significado distinto al que representan sus propias características. Podríamos afirmar que la sonoridad, la corporalidad y la espacialidad generan la escritura performática por la cual todo lo que aparece en la realización escénica está aconteciendo realmente⁷⁶.

Fischer- Lichte escoge el término autorreferencialidad para describir precisamente las relaciones y coincidencias que se producen entre materialidad, significante y significado. En efecto, “la materialidad no funciona como un significante al cual puede atribuírsele este o aquel significado. Más bien hay que entender la materialidad como el significado que, para el sujeto que la percibe como tal, viene dado con ella” (2011, p. 282). Convenimos con la autora en que “este proceso se realiza mediante la percepción de algo como algo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 283). Es decir, que en el propio acto de percepción es cuando se origina su significado, y no se le atribuye otro distinto o simbólico, sino que el propio acto de percibir y la forma en que se descubre serán finalmente coincidentes. Como comenta Fischer-Lichte “la percepción se realiza como una suerte de inmersión contemplativa en ese gesto, esa cosa, o esa serie de sonidos en la que los objetos percibidos se le muestran al sujeto como lo que son: revelan su «significado propio»” (Fischer-Lichte, 2011, p. 283). Y es precisamente esta forma de referenciar lo presente de la escena lo que permite paradójicamente la desmaterialización de la escena.

La escena contemporánea ya no es ilustración realista de un lugar o de un texto, sino, cuando más, su evocación por convención. Ya no tiene nada de un lenguaje escénico autónomo con gran cantidad de metáforas visuales, como en las décadas de 1970 y 1980. Además, los actores, considerados durante mucho tiempo la condición *sine qua non* del teatro, ahora a veces no son visibles; no están físicamente presentes en el escenario, puede que sólo sean accesibles por teléfono, videocámara o vídeo pregrabado. El lenguaje casi inmaterial del sonido tiene, pues, tanta mayor facilidad para integrarse a la parte visual de la representación. Esta desmaterialización, miniaturización, virtualización de los elementos visuales o gestuales favorece el matrimonio de los sonidos con las imágenes. (Pavis, 2016, p. 326)

⁷⁶ “[...]aunque a eso que aparece también pueden atribuírsele significados adicionales” (Fischer-Lichte, 2011, p. 339).

En consecuencia, podemos establecer que lo material de la escena puede tender hacia una densidad de signos o, por el contrario, hacia una reducción de estos y, por tanto, hallaremos espacios recargados o vacíos según su tendencia hacia la multiplicación o simplificación.

Querríamos añadir que, en la escena contemporánea, aunque ha sido frecuente hablar de una serie de crisis en el teatro unidas así a las grandes crisis de la Historia, como nos recuerda Pavis, no podemos hablar de una crisis de la narratología porque en cierta manera todo lo que aparece en escena, es decir todo lo material sobre la escena, pretende comunicarnos algo. Pavis expone:

[...]es imposible no narrar (igual que es imposible no comunicar): tal es el gran descubrimiento de la nueva narratología y de la antropología del relato, que se desarrollaron en los años ochenta y noventa a partir de la narratología clásica, con su descripción de las estructuras narrativas. (Pavis, 2016, p. 25)

En efecto esta nueva dramaturgia se encarga de la composición de los ritmos, las tensiones, los cambios de posiciones y actitudes en vez de centrar su atención en la búsqueda y el análisis de los significados escénicos. Como apunta Pavis la dramaturgia de la escena actual se ocupa de establecer los “principios formales, una «lógica de la sensación» (Deleuze), una estructura de la composición” (2016, p. 87) de todos los materiales con los que trabaja la escena (materialidad de la voz, materialidad plástica, materialidad de los cuerpos en el espacio, materialidad sonora, etc.).

2.1.2.2. Corporalidad

Manera en que el cuerpo es concebido y utilizado, sus características y propiedades específicas. El término corporeidad (o el otro equivalente de corporalidad) parece calcado de los de literariedad⁷⁷ o teatralidad. Sin embargo, no necesariamente refiere a un origen o esencia, metafísica o teológica, del cuerpo humano. El cuerpo del actor continúa siendo un misterio: ¿lugar público o jardín secreto? (Pavis, 2016, p. 66)

Esta escueta definición de Pavis atiende a la dificultad que tenemos de concebir el cuerpo en escena. Debido a esto y para que resulte un concepto más

⁷⁷ Se refiere a literario, no a literal.

comprensible, proponemos que nuestro marco analítico se interrogue sobre la idea de corporalidad ya que será útil para comprender más profundamente el fundamento de la recepción de las obras escénicas por parte de los espectadores.

Para nosotros lo más relevante en cuanto al proceso de corporización⁷⁸ es que se trata de una facultad que incita al espectador a hacerse cargo de su propia conciencia del cuerpo (conciencia corporal) al percibir los movimientos en el espacio (kinestésica) y la tactilidad háptica de la visión. Así pues, el análisis del cuerpo en las prácticas teatrales se concentra en los procedimientos de intensificación y estilización, especialmente en la manera en que afecta al espectador, y el impacto del universo artístico que tiene sobre él (Pavis, 2016, pp. 67-97).

Sin embargo, aunque creemos oportunas las apreciaciones de Pavis para concebir mejor los conceptos corporizar, corporización o corporalidad vamos a recurrir a los supuestos de Fischer-Lichte. Para esta teórica corporizar significa hacer que algo se haga presencia en virtud del cuerpo o con el cuerpo. Podríamos decir que:

[...]el personaje encuentra en el físico estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia. Únicamente existe, pues, en su ejecución física, llega a existir a partir de sus actos performativos y de la singular corporalidad del actor. (Fischer-Lichte, 2011, p. 172)

Esta visión alejada de la tradicional encarnación supone un cambio de perspectiva fundamental a la hora de encarar los supuestos del arte de la actuación. La filosofía de Merlau-Ponty común a la antropología cultural, a la ciencia cognitiva y a los estudios teatrales promueve una nueva forma de estar-en-el-mundo. Podemos determinar que a partir de esto la relación dualista entre cuerpo-alma y corporal-sensible deja de ser asimétrica y se empieza a concebir la intervención humana como un “estar en el mundo a partir del cuerpo”, ya que solo puede llevarse a cabo en tanto que una intervención corporizada. Este giro conceptual sobre la corporización será fundamental, no solo en las líneas de investigación teatrales, sino también en las ciencias cognitivas que ahora tienen en consideración el cuerpo en su integridad y no solo como datos fisiológicos

⁷⁸ *Embodiment.*

separados⁷⁹.

Volviendo un poco a nuestra defensa del término corporalidad (que hemos hecho al principio de este apartado) debemos de recordar que para nosotros el estudio de este fenómeno en la escena ha sido poco desarrollado desde la recepción. Esto ha resultado así porque se tiende a imaginar los diferentes sentidos como partes diferenciadas del sujeto y, por tanto, se entienden las emociones desconectadas del cuerpo (García Quiñones, 2010b, p. 170). García Quiñones argumenta que “en general Occidente ha representado la escucha preferentemente como un proceso mental, entendiendo mental en un sentido amplio, como lo contrario de corporal” (2010b, p. 171). Así pues, nos parece fundamental hacer hincapié en la idea de que todo acto receptivo y perceptivo surge de la corporalidad, en el sentido de que todo lo que vemos, oímos, pensamos, sentimos, etc. pasa por el cuerpo.

2.1.2.3. Fisicidad y el efecto del sonido en nuestro cuerpo

Si nos centramos en las cualidades físicas que el efecto del sonido produce en nuestro cuerpo, en primer lugar, deberíamos de definir lo que para nosotros significa la fisicidad del actor. Es importante subrayar que esta forma de entender cómo el cuerpo del actor trabaja en la escena, se separa de los postulados que surgen en la segunda mitad del s. XVIII con la aparición del término 'encarnación'.

Mientras que hasta entonces se solía decir que el actor interpretaba un papel o también, en ocasiones, que lo presentaba, incluso que lo daba o que lo era («Cenie es Madame Hensel», dice Lessing en la vigésima pieza de la Humburgische Dranwurgie⁸⁰), se empezó entonces a hablar de que el actor «encarnaba» a un personaje. (Fischer-Lichte, 2011, p. 159)

Este nuevo concepto significaba que el actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo portador de signos (cuerpo semiótico), ya que su trabajo estaba puesto al servicio de la expresión de los significados lingüísticos de los textos. Por eso mismo todo lo que pudiera confundir en la transmisión de los signos materiales de ese cuerpo sensible debía de

⁷⁹ Recomendamos para ejemplificar esta nueva concepción de la corporalidad y su condición en la escena contemporánea, el trabajo de Martin Messier [Innervision \(2019\)](#). Consultado el 29 de marzo de 2023

⁸⁰ Traducción del original por la autora: Dramaturgia de Hamburgo.

desaparecer. Podemos rastrear por tanto la idea de un arte de la actuación en esta época en la cual comienzan a sentarse las bases para instruir a un actor en la misma actuación. Estas se basaban en la separación entre lo que el actor hace y lo que el texto dice que debe ser (el personaje). Con lo cual la forma de actuar debía:

[...]ayudar al actor a hacer desaparecer su físico estar-en-el-mundo, su cuerpo fenoménico sobre el escenario y transformarlo en un «texto» de signos al servicio de los sentimientos, los estados de ánimo, etc., de un personaje. La tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y la interpretación de un personaje dramático debía ser eliminada en beneficio de la interpretación. (Fischer-Lichte, 2011, p. 160)

Este concepto de encarnación, como se desarrolló a finales del s. XVIII, está en la actualidad anticuado. A principios del s. XX el rechazo al teatro literario y, por tanto, la proclamación de un teatro que fuera un arte autónomo dio como resultado una nueva concepción del arte de la actuación como producto creativo cercano al desarrollo de lo corporal en la escena. “Ya no se conforma [este arte de la actuación] con darle expresión a los significados previamente dados en la literatura” (Fischer-Lichte, 2011, p. 165), sino que pretende generar por sí mismo significados nuevos.

Podemos decir que el teatro contemporáneo sitúa al actor en una posición holística con respecto a la escenificación. Como propone Pavis:

[...]el actor contemporáneo ya no es el encargado de imitar mímicamente a un individuo inalienable: ya no es un simulador, sino un estimulador, «performa» más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad. Tampoco tiene la obligación de representar un personaje... (Pavis 2000, p. 75).

En consecuencia, se tiende a hacer presentes las cualidades físicas del actor y, en muchos casos, se centra la atención de su actuación en el movimiento de su cuerpo en escena y no tanto en la presentación o representación de un personaje. Este lenguaje físico del actor o fisicidad trataría de establecer comunicación directamente hacia los sentidos y la kinestesia del cuerpo del espectador, sin mediación o filtro del intelecto, y estaría en relación directa con la capacidad que tiene el sonido de generar en el espectador estados de ánimo. Al igual que la física del actor en movimiento comunica e incluso puede llegar a

conmover al espectador, el sonido tiene la capacidad de inducir reacciones físicas en el público. El fenómeno de la vibración de las ondas sonoras puede provocar en nuestros cuerpos reacciones físicas intensas (incluso hasta causar malestar) gracias al fenómeno de la resonancia⁸¹. Este efecto ha sido explorado por algunos artistas como Yoshimasa Kato y Yuichi Ito en la obra *White Lives on Speakers* (2007)⁸² y es también utilizado para potenciar el efecto emotivo de piezas teatrales en las que lo sensitivo está por encima de lo narrativo.

Para concluir y a modo de recapitulación de este amplio apartado sobre la espacialidad, la plástica teatral y los aspectos más físicos que hemos considerado a la hora de analizar este tipo de teatro, querríamos citar estas palabras de Pavis:

Podríamos esperar que el espacio, la acción y el tiempo fueran elementos más tangibles del espectáculo, pero la dificultad consiste, no en describirlos separadamente, sino en observar su interacción. Uno no existe sin los otros dos, pues el espacio/tiempo dramático, el trinomio espacio/tiempo/acción, actúa como un solo cuerpo que atrae hacia sí, como por imantación, al resto de la representación. Además, se sitúa en la intersección del mundo concreto del escenario (como materialidad) con la ficción imaginada como mundo posible. Constituye un mundo concreto y un mundo posible en donde se mezclan todos los elementos visuales, sonoros y textuales del escenario (Pavis, 2000, p. 157)

2.2. Presencialidad y ausencia: los procesos de corporización y el fenómeno de la presencia

Como veníamos indicando más arriba los conceptos de presencialidad y representación, referidos al actor, se hacen presentes a partir de la corporalidad, así pues, no podemos entender ambos como si estuvieran en una relación antagónica entre la presencia del actor y la del personaje. Para nosotros serán precisamente estos procesos de fisicidad y corporalidad las técnicas específicas

⁸¹ La acústica la define como la vibración que se produce cuando un sistema, con una frecuencia de oscilación natural determinada, es estimulado por una «fuerza» externa con la misma frecuencia. En este sentido, podemos encontrar resonancia en los circuitos electrónicos, en las cajas armónicas de los instrumentos, en los edificios o en nuestro propio cuerpo. Además, se ha consolidado como un concepto central en los discursos sobre el arte sonoro (próximos a la estética y a la filosofía del sonido y de la escucha) (Maire, s. f.)

⁸² Puede consultarse esta pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=Dw9fpEaQkkU&t=79s> Consultado el 29 de marzo de 2023. (Yoshimasa Kato y Yuichi Ito citado en San Cristóbal Opazo, 2020, p. 106).

por las cuales se genera una relación causal entre ambos conceptos (presencia y personaje).

Aunque anteriormente el fenómeno de la presencia del actor tenía su origen en la capacidad que tiene el cuerpo de generar signos escénicos que están anclados a lo literario y lo textual en su actuación, en la actualidad, entendemos el concepto de la presencia como algo referido al cuerpo fenoménico del actor. Es decir, que estamos dialogando sobre la cualidad performativa y puramente expresiva y, como apunta Fischer-Lichte, esta cualidad “se genera por medio de procesos específicos de corporización⁸³ con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores” (2011, pp. 197-198). Por lo tanto, la representación y la presencialidad que se originan en el acto de la percepción, son el resultado de los procesos específicos de fisicidad y corporización/corporalidad antes estudiados.

Para nosotros el complicado efecto de la presencialidad/presencia⁸⁴ junto con su alternativa ausencia, aunque tiende a centrarse en el actor (ya que genera a través de su cuerpo y fisicidad efectos en el espectador), estamos de acuerdo con Fischer-Lichte en que “no se trata primordialmente de un fenómeno físico, sino mental” (Fischer-Lichte, 2011, p. 203). De hecho y, por ese motivo, como argumenta Fischer-Lichte:

[...]ni se puede reducir a un cuerpo o a una mente ni puede tampoco definirse como campo de batalla en el que el cuerpo y la mente luchan por la supremacía. No hay mente sin cuerpo, la mente se articula en el cuerpo y como cuerpo. (Fischer-Lichte, 2011, p. 205)

En consecuencia, la presencialidad del actor entendida como la percepción del cuerpo del actor por parte de los espectadores, instaura una forma de percepción distinta que cuando percibimos el cuerpo del actor como signo de un personaje. Podríamos convenir entonces que existen dos tipos de orden que son bien distintos. El primero sería, el que atiende a la presencia o presencialidad y, el segundo, el que atiende a lo representado. ¿Pero significa esto que no puede darse la simbología o el signo escénico cuando estamos en realizaciones

⁸³ O corporalidad como nosotros venimos refiriéndonos.

⁸⁴ Nos vamos a referir a este fenómeno indistintamente. Unas veces lo llamaremos presencialidad y otras veces presencia, y siempre nos referiremos a ausencia como su contrario.

escénicas que parten del orden de la presencia o presencialidad? Por supuesto que no. En el teatro contemporáneo el acto de presencia o presencialidad se puede establecer también a partir de otros lenguajes escénicos y como resultado conseguirá un efecto similar a lo que propone la presencia o ausencia del actor en la escena. Como apunta Heiner Goebbels en la conferencia que dio en la Universidad de Cornell, la presencia puede ser entendida y resultar dividida en todos los elementos involucrados (Goebbels, 2010, pp. 12-13). Como expuse en otro texto, Goebbels quiere decir que esto:

[...]convierte la escena en una polifonía de elementos (en el sentido real de una especie de voz independiente de la luz, del espacio, de los textos, de los sonidos). Esta división de la presencia conlleva una división de la atención del espectador y por tanto hacia un protagonista colectivo. (Bernal Molina, 2020a, p. 5)

Fischer-Lichte entiende esto de otra forma, pero también nos resulta satisfactoria a la hora de esclarecer los significados de la presencia y la presencialidad. Para ella es de señalar que en las realizaciones escénicas que parten del orden de la presencialidad, los procesos de significado al no generarse a través de signos escénicos, tiendan hacia lo imprevisible y, por lo tanto, no puede preverse por asociación y de antemano qué significado guiará la percepción hacia qué elemento teatral (Fischer-Lichte, 2011, p. 298). Esto conlleva que no existe entonces una única forma de abordar los signos en escena y por tanto la semiótica teatral que establecía una serie de coordenadas, queda anticuada a la hora de abordar lo escénico en el teatro posdramático y el actual.

Cuando hablamos de presencia y presencialidad nos estamos refiriendo también a una forma estética en el sentido de que es una “estética del aparecer”, como indica Fischer-Lichte; y no de los efectos-presencia, ni una estética de la apariencia (2011, p. 208). Entendemos que, en esta estética de la apariencia, la presencia y presencialidad son consideradas como una cualidad que se le puede atribuir a los objetos y productos de los medios técnicos y electrónicos, y además, será una condición que permitirá la desmaterialización y descorporización de los cuerpos humanos en la escena (Fischer-Lichte, 2011, p. 192 y p. 207).

El concepto de presencialidad y ausencia que nosotros hemos fundamentado con algunas de las tesis de Fischer-Lichte, es lo que Pavis llama aparición y desaparición. Para este estudioso tanto el teatro como la performance son artes

consistentes en hacer aparecer y desaparecer todo tipo de cosas: personas, objetos, materiales, luces, sonidos, etc. (Pavis, 2016, p. 31). Como también lo hiciera Fischer-Lichte, Pavis sostiene que el fenómeno de la aparición no tiene que ver con un orden de lo semiótico y la lectura de los signos escénicos, sino que lo encontramos en la fisicidad y materialidad de las cosas que se hacen aparecer y desaparecen sobre un escenario o espacio dramático. Como manifiesta “se trata más bien de un acto de magia, de «dramaturmagia»” (2016, p. 32) como algo que es específico del saber escénico y del performativo.

La forma que tiene de significar la escena actual da como resultado en la práctica escénica obras que oscilan entre la apariencia y la realidad, lo verdadero y lo falso, del significante y el significado, y rechazan formalmente las explicaciones semióticas. Estamos de acuerdo con Pavis en que esta suerte de alternancia entre el aparecer y desaparecer o como nosotros preferimos nombrar, entre la presencialidad y la ausencia, es elevado (en el teatro) a principio estético ya que es un arte que conjuga y se encuentra entre la ilusión y la realidad empírica de la experiencia a través de los sentidos (Pavis, 2016, p. 32). Como destaca Fischer-Lichte “el concepto de presencia se orienta más a lo llamativo de lo ordinario, a la manera en que lo hace aparecer, algo que se experimenta físicamente y que por ello se convierte en acontecimiento” (2011, p. 205).

Si atendemos entonces al supuesto contrario concepto de la ausencia que tratamos en el apartado 1.3.2.1., aunque creemos que no es necesario extendernos mucho más, sí que pretendemos hacer hincapié en las pertinentes apreciaciones que hace Heiner Goebbels (2010) sobre su práctica escénica en el artículo *Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts*. En esta conferencia (que antes hemos mencionado) Goebbels presenta su estética de la ausencia como una forma de enfrentarse al hecho escénico. Resumimos aquí los fundamentos de esta estética de la ausencia que nos serán útiles para esclarecer los conceptos primordiales de nuestro marco analítico⁸⁵.

La ausencia se entiende desde distintos planos que configuran todo su universo escénico:

- Como desaparición del actor en la escena y por tanto de su centro de atención total por parte del espectador.

⁸⁵ Remitimos al lector al apartado 1.3.2.1 donde expusimos la estética de la ausencia.

- Como división en cuanto a la presencia de todos los elementos involucrados. La escena es una polifonía de elementos lo que conlleva una división de la atención del espectador y, por tanto, hacia un protagonista colectivo.
- Como una separación de las voces de los actores de sus cuerpos y la música separada de los músicos tocando. Queda entonces desincronizada la acción de ver y escuchar que genera una percepción más consciente por parte del espectador.
- Como una ausencia de una historia o narración lineal. Y así surge la creación de espacios intermedios, espacios de descubrimiento, espacios en los que la emoción, la imaginación y la reflexión pueden tomar realmente el lugar del drama.
- Y, por último, como ausencia de un enfoque visualmente centralizado y también de lo que llamamos de un tema o mensaje claro por el que discurre la obra. Encontramos más bien un abanico de situaciones en el que se sugiere más que se muestra un contenido⁸⁶.

2.3. Ritmo

En el *Diccionario enciclopédico de la música*, en la entrada ritmo, este se describe como:

El ritmo musical crea la sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración. (Latham, 2008, p. 1285)

En realidad, cuando nos referimos al ritmo de una realización escénica, en un contexto extramusical, nos estamos refiriendo a la capacidad o cualidades que tiene el devenir de la obra, las dinámicas y la manera que tiene de fluir una pieza escénica. Ciertamente es que nos resulta impensable una obra en la que no participe el ritmo como forma de organización de los elementos teatrales, pero al mismo tiempo es un concepto difícil de explicitar y tratar. Podemos establecer que el ritmo aparte de estructurar la acción, también se encarga de la forma en que se suceden las escenas. Aunque, al mismo tiempo, el ritmo, como expusimos en

⁸⁶ Para comprender y ejemplificar este concepto analítico se puede visitar el *teaser* del espectáculo Cabosanroque [No em va fer Joan Brossa \(2016\)](#). Consultado el 25 marzo 2022

nuestro trabajo final de máster⁸⁷, también interviene y está fuertemente vinculado con la capacidad que tiene una obra de proporcionarnos placer estético y, por tanto, con la percepción estética.

Sin ritmo toda la experiencia positiva, todo el placer de la contemplación y escucha (en su sentido más amplio) se quiebra. La obra artística capta y produce un ritmo que atrapa el tiempo y la conciencia del espectador. Podemos decir que el ritmo es el pulso de toda obra de arte, un factor decisivo para organizar y dar cohesión interna a una obra, ya que una de sus mayores virtudes es la de producir un hábito, una tendencia a percibir el mensaje emitido de una manera similar en el tiempo. Como expone Barthes, “sin el ritmo no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén, el de lo marcado y lo no marcado [...]” (1986, p. 281). Por eso las obras de arte, y aún más las que se mueven en el tiempo (la danza, la música y el teatro) condensan el ritmo, le dan relieve, acentuándolo y simplificándolo para que adquiriera una nueva dimensión estructural más perceptible con el fin de liberar profundas sensaciones físicas y emocionales. Como para Pavis (1998) creemos que el ritmo general de la puesta en escena supone el horizonte o paisaje donde se apoya y se fundan los restantes elementos de la representación. (Bernal Molina, 2017, p. 40)

Así que, si precisamente el ritmo como factor de cohesión y principio estructurador se encarga de dotar a las realizaciones escénicas de cualidades que causen en el espectador el suficiente impacto para captar su atención, esto es así porque se origina mediante la repetición y la divergencia de lo repetido. Estamos de acuerdo con Fischer-Lichte en que el ritmo puede describirse “como un principio ordenador que presupone una permanente transformación y progresa en su propia actividad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 270); ya que el ritmo establece relaciones cambiantes entre la corporalidad, la espacialidad, la fisicidad, la sonoridad, y en definitiva, de la materialidad de todos los elementos escénicos. Precisamente será la aparición y desaparición de estos elementos, su repetición y no repetición lo que regula y establece estas relaciones cambiantes y al mismo tiempo marca y se presenta como principio organizador. Ante todo, ocurre que su percepción se hace manifiesta a partir de los elementos que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer. Es decir que el ritmo marca el tiempo de la aparición y desaparición de las materialidades escénicas.

Como decíamos, además se encarga de focalizar la atención del espectador

⁸⁷ Trabajo final del máster en música de la Universitat Politècnica de València que defendí en el 2017.

mediante el contraste y la repetición.

Las realizaciones escénicas mantienen su ritmo precisamente por el hecho de introducir algo y hacerlo aparecer poco después con una variación, y así sucesivamente. Es decir, que el espectador, que sin duda espera una divergencia, está, por así decirlo, siempre al acecho para terminar pese a todo dejándose sorprender por una divergencia que no esperaba que fuera así. El principio de la divergencia/sorpresa se mantiene durante toda la realización escénica. (Fischer-Lichte, 2011, p. 331)

El ritmo es el pulso de toda obra de arte, y por tanto es un factor decisivo a tener en cuenta para organizar y dar cohesión interna a una obra, ya que una de sus mayores virtudes es la de producir un hábito, una tendencia a percibir el mensaje emitido de una manera similar en el tiempo dando coherencia estética a la obra.

Al mismo tiempo advertimos que el ritmo tiene la capacidad de imprimirle a los diferentes elementos teatrales un papel determinante en la jerarquía escénica ya que como señala Fischer-Lichte sobre los primeros trabajos de Robert Wilson:

[...]cada sistema de elementos teatrales sigue su propio ritmo: la luz, que cambia en una fracción de segundo; los movimientos de los actores, que se ejecutan en *slow motion*; las voces, los ruidos, la música y los sonidos, que se trenzan para formar un collage sonoro que suena con un ritmo totalmente autónomo. (2011, p. 271)

A partir de esto aparece en escena una multiplicidad de ritmos que permiten la desjerarquización de todos los elementos y, al mismo tiempo posibilitan las diferentes temporalidades. Cada uno de los elementos o sistemas “crea para cada uno de ellos una estructura temporal propia que difiere perceptiblemente de la de los demás” (Fischer-Lichte, 2011, p. 271). Esta variedad de ritmos influye en la percepción del espectador que se vuelve múltiple al tener que estar atendiendo a varias realidades al mismo tiempo y permite que se establezcan diferentes relaciones entre los diferentes lenguajes que ya no son de subordinación o prevalencia. Para Fischer-Lichte, igual que para Goebbels:

[...]la singularísima temporalidad que crea el ritmo no aporta una conexión entre los distintos elementos, más bien los deja estar en igualdad de condiciones junto a los demás y da lugar a que se despliegue y muestre la

importancia de la dinámica que les es propia. (Fischer-Lichte, 2011, p. 271)

Tanto en los trabajos de Goebbels, Wilson, como en los de otros artistas y compañías de la escena española (Álex Rigola, La Tristura o CaboSanRoque por citar algunos)⁸⁸ relacionados con el teatro musical experimental, suele haber una tendencia hacia que no haya ninguna relación jerárquica entre los elementos. Se los considera a todos del mismo valor e importancia para que la atención se centre, pues, en su materialidad específica y en su singular aparecer en el espacio (Fischer-Lichte, 2011, p. 272).

Por último, quisiéramos añadir que el ritmo es considerado en la escena contemporánea el principio estructurador y fundamento de las dramaturgias contemporáneas. Su función es establecer qué elementos, cuándo, en qué forma y por cuánto tiempo aparecen y su repetición a lo largo de la pieza. En estas realizaciones escénicas “se trabaja muy a menudo con repeticiones en las que el elemento que aparece diverge de lo que se repite, aunque a veces sea solo mínimamente” (Fischer-Lichte, 2011, p. 273).

2.4. Efecto, emoción y significado

Como veníamos exponiendo la experiencia estética teatral consiste en la percepción de formas artísticas que se dan⁸⁹ en la exhibición y que tiene como finalidad la transmisión del sentido de la obra o significado. Es decir que el espectador debe “dejarse inundar por sensaciones organizadas en percepciones y estructuradas en significantes” (Pavis, 2016, p. 130). De esta manera podemos apreciar que en la experiencia estética se dan este trío de conceptos y por este orden: efecto, emoción y significado.

Observamos que al percibir la obra estética se produce en el espectador un efecto que alcanza su conciencia e inconsciente, que puede agrandar o desagradar y, por tanto, que puede producir una respuesta emocional o dejar al espectador indiferente, pero que finalmente traducirá a significado (a pesar de que muchas piezas no sean traducibles a un sistema más o menos coherente, sino que se

⁸⁸ Se puede consultar el vídeo resumen del último espectáculo de La Tristura [Renacimiento \(2020\)](#). Consultado el 29 de marzo 2022.

⁸⁹ En nuestro caso concreto en el que estamos analizando el teatro musical experimental.

mida con parámetros más cercanos a la sensibilidad y a lo emocional). Sin embargo, antes de desarrollar en este punto los aspectos significativos de cómo se producen las relaciones entre efecto, emoción y significado en el teatro musical experimental, vamos a definir estos conceptos por separado.

Empezaremos por la cuestión del efecto producido que, como argumenta Pavis, se comenzó a utilizar a partir de la estética de la recepción de la Escuela de Constanza en la década de 1970 y que entiende que el efecto es a la vez una cuestión de producción y de recepción. Es decir, que tiene que ver con el efecto que prevén los artistas en la fase de creación y producción de la obra y, por otro lado, con la capacidad que tienen los espectadores de apreciar las consecuencias que tienen estos efectos sobre el espectáculo al analizarla la pieza (Pavis, 2016, pp. 89-90).

Si nos centramos en la recepción, podemos afirmar que los efectos serán reconocidos por los espectadores como una concatenación de materiales que están ordenados bajo la puesta en escena y que de alguna manera están implícitos y anticipan las reacciones del espectador. Para nosotros esta noción de que en toda obra el creador está anticipando ciertas reacciones del espectador es crucial, pues enlaza directamente con los supuestos de Clarke y Kassabian sobre la 'posición subjetiva' que desarrollamos en el apartado de la escucha musical (1.3.1.6.). Como decíamos entonces la 'posición subjetiva' se define como la capacidad que tiene toda obra creativa de que estos indicios (o efectos) que el creador introduce y que el público o los espectadores pueden desvelar, también admita que diferentes individuos puedan dilucidar la obra de diferentes maneras, ya que la pieza impone ciertos límites definidos que permiten la interpretación por parte del receptor. Si complementamos esta idea con el concepto derridiano⁹⁰ de diseminación que introduce Pavis (2016) para hablar del significado, entenderemos todavía mejor sobre qué nos estamos refiriendo:

[...]el concepto derridiano de diseminación estaría vinculado con la posibilidad de dispersar el sentido del texto dramático o de la escena en un campo abierto de materiales o estructuras, en especial desjerarquizando los materiales empleados. La significación no está enclavada en el centro del texto, sino diseminada a todo lo largo de la performance, en su

⁹⁰ De Jacques Derrida, filósofo francés de origen argelino, conocido popularmente por desarrollar un análisis semiótico conocido como deconstrucción. Es considerado como una de las principales figuras asociadas al posestructuralismo y a la filosofía posmoderna.

espaciamiento, en su deconstrucción, cualesquiera fueren los contextos y recorridos de lectura. (Pavis, 2016, p. 79)

Pavis nos propone este concepto para dar cuenta de la capacidad que tiene una obra de estar abierta a una infinidad de lecturas. “Sentido, origen, centro, lectura final del texto o de la puesta en escena: se trata de escapar a una interpretación última, limitada, correcta, fehaciente, anclada en un significado indiscutible” (Pavis, 2016, p. 75). Pero volviendo al tema del efecto y su percepción, la capacidad que tienen los espectadores de evaluar estos efectos producidos no se mide como si fuera una noción cognitiva, sino que podemos rastrearlos como impresiones, emociones, afectos y empatía kinestésica que produce en el espectador, así como los sentidos que intervienen y las accionan. A este respecto, el teatro contemporáneo, suele tender hacia puestas en escena en las que se alienta a que el espectador reflexione sobre su propia experiencia emocional. Como advertimos los conceptos de efecto, emoción y significado se encuentran fuertemente entrelazados y, al mismo tiempo configuran lo propio de una dramaturgia, pues, como comenta Pavis, esta consiste en la organización general de las percepciones, de los signos, de las acciones escénicas y de los efectos teniendo como finalidad el significado⁹¹ (Pavis, 2016, p. 91).

En cuanto a la emoción sabemos que desde el siglo XVIII el significado de las realizaciones escénicas ya estaba puesto al servicio del efecto emocional o afectivo (Fischer-Lichte, 2011, p. 300). Es decir que el sentido o fin de una puesta en escena estaba ya entonces, y lo sigue siendo, vinculado con la capacidad que tiene de generar en el espectador emoción. Pavis identificará estas emociones con el afecto que según este opera entre la interfaz del cuerpo y del mundo (2016, p. 22). Nosotros además creemos como Pavis que las emociones entendidas como conexión entre el cuerpo y el mundo se relacionan también con el consciente y el inconsciente y también con lo que se manifiesta y lo que está latente. Estas emociones son transmitibles y de una intensidad variable. Podemos decir que responden según una empatía afectiva; no como una identificación emocional de un personaje, sino más bien como un encuentro afectivo (Pavis, 2016, p. 23). De hecho, como vimos en capítulos anteriores la diferenciación entre los sentidos y las emociones que se dio en el s. VXIII son fruto de la separación entre lo que es la sensación y lo que es la percepción y, por tanto, la forma en

⁹¹ Aunque como observamos no tiene que confundirse con linealidad de una historia o narración.

que se ha concebido la dimensión corporal de los sentidos ha cambiado enormemente a lo largo de la historia. Al menos desde finales del s. XIX el binomio conceptual 'sensación *versus* percepción' donde la sensación se entiende como algo puramente fisiológico, mientras que la percepción se define como un complejo de operaciones psicológicas, ha caracterizado el enfoque occidental de la cuestión de los sentidos. Por lo tanto, estamos de acuerdo con García Quiñones en su tesis de que existe una historia de las emociones basada en una controvertida forma de entender las nociones de percepción cuyo significado ha ido cambiando a lo largo de la historia (García Quiñones, 2016, p. 183).

Como expone García Quiñones:

[...]el término "emoción" (del francés *émotion*) ya estaba en uso en los siglos XVII y XVIII, pero solo se estableció como un nombre para "una categoría de estados mentales que podría ser estudiado sistemáticamente" a mediados del siglo XIX, antes, lo que ahora llamamos "emociones" era conocido por una variedad de nombres incluyendo pasiones, afectos y sentimientos. (García Quiñones, 2016, pp. 183-184) ⁹²

A lo largo de la historia las emociones se han entendido a menudo como efectos, lo que ha sido considerado algo secundario de los estímulos sensoriales, y se las ha clasificado en una categoría distinta (no cognitiva) dentro de los procesos psicológicos. Todo esto en la actualidad⁹³ esta tendencia se ha revertido y se ha impuesto un modelo que considera las emociones y la razón como cómplices necesarios (García Quiñones, 2016, pp. 189-171). Para entender cómo las emociones se perciben en el teatro musical experimental este giro es fundamental, pues como hemos podido ver las producciones ya no buscan actitudes o emociones codificables y conscientes, sino que más bien este teatro indaga sobre la relación entre el cuerpo y el mundo que lo afecta, entre el consciente y el inconsciente, entre lo visible y lo invisible. En definitiva, creemos que las emociones se generan corporalmente y se manifiestan o hacen conscientes en tanto que articulaciones físicas; podemos decir que son significados en sí mismos que no necesitan ser traducidos a palabras para transmitirse.

⁹² Traducido del original por la autora: the term "emotion" (from the French *émotion*) was already in use in the 17th and 18th centuries, but only became established "as a name for category of mental states that might be systematically studied" in mid-19th century- early, what we now call "emotions" was known by a variety of names, including "passions", "affections", "sentiments and feelings" (García Quiñones, 2016, pp. 183-184).

⁹³ Bueno más bien en los últimos veinte años.

Finalmente, y según nuestras apreciaciones en cuanto al significado, querríamos puntualizar que después de lo expuesto anteriormente, el fin o resultado de una realización escénica no dista mucho de lo que se busca con los efectos emocionales. Como hemos podido observar los conceptos de efecto, emoción y significado se dan y se originan de forma entrelazada y dependerán de los presupuestos teóricos desde los que se parta. De manera genérica podemos establecer que los procesos de generación de significado están determinados por el orden de la representación y los puede haber de dos formas: la primera que estaría determinada por la sucesión de escenas orientadas hacia un fin y que produce esos significados precisamente por esa orientación (linealidad o fábula); y, en segundo lugar, una forma de generar significados que se establece por asociaciones de las que emergen sensaciones, representaciones mentales o pensamientos. Para nosotros será esta segunda forma la que sea más habitual en el teatro musical experimental pues se invoca lo experiencial, pero no debemos de olvidar, como nos recuerda Pavis, que en ambos órdenes

[...]la lectura de los significantes y de los significados no depende únicamente del espectador, sino que está guiada por la organización del espectáculo; dicho de otra manera, por la puesta en escena, la que se expresa y se constituye con la mayor claridad en la dramaturgia del espectáculo, en su composición, en su estructura interna y su referencia a la realidad. (Pavis, 2016, p. 312)

Como hemos determinado la dramaturgia, que se encarga de organizar el espectáculo, ya no observa desde arriba para controlar el sentido último de la pieza. En estas realizaciones escénicas, “se pasa de una dramaturgia del significado y la producción del sentido a una dramaturgia del signifiante. El espectador es invitado a imaginar la dramaturgia percibida en el espectáculo” (Pavis, 2016, pp. 313-314). Es decir, que pasamos del sentido a la sensación, a que el espectador se interrogue sobre sus sensaciones y el efecto que produce en él y no tanto que esté basada en lo que significa. Como argumenta Pavis, el espectador ya no tiene que interpretar la obra y sus signos, sino disfrutar de ella como si de una obra plástica expuesta se tratara (2016, p. 313). Incluso en alguna de estas obras en las que el fin último es la emoción manejada principalmente por el componente sonoro, el espectador es invitado a caminar a su propio ritmo con

un objetivo contemplativo y subjetivo⁹⁴.

Para concluir este apartado querríamos retomar el tema de la emoción como efecto y significado último en el teatro musical experimental. En este caso el componente sonoro y/o musical será fundamental a la hora de generar esa emoción y podemos añadir que lo emocional como fin último en estas piezas se maneja a través de lo sonoro. A este respecto nos van a ser muy útiles en nuestra propuesta de análisis los conceptos de posición subjetiva, escucha ubicua, subjetividad distribuida y escucha profunda que hemos visto en apartados anteriores en cuanto al estudio de la significación sonora. Estos conceptos que han sido planteados en otras investigaciones por las autoras Kassabian, San Cristóbal Opazo y Oliveros nos ayudarán a analizar la escucha y sus particularidades en la escena teatral musical experimental.

Como dice San Cristóbal Opazo “ejercemos la *ubiquitous listening* [escucha ubicua] y no profundizamos en cómo nos afecta” (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 107). Para ello, en el caso del teatro musical experimental, será fundamental analizar cómo el espectador es afectado por lo sonoro porque precisamente su dramaturgia estará construida sobre este componente. Así pues, al observar el funcionamiento de nuestra percepción en este tipo de teatro, podemos apreciar que pasa constantemente de una escucha ubicua, caracterizada por una falta de atención, pero que al mismo tiempo activa en nosotros una respuesta afectiva (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 16), a una escucha profunda en la que se atiende a las particularidades específicas de la física del sonido y de cómo es percibido. Por lo tanto, el sonido se encarga por un lado de aportar una continuidad afectiva (en cuanto a la emoción) y, por otro, contribuye hacia la continuidad formal de la obra (por muy fragmentada que ésta sea).

La capacidad que tiene el sonido y la música de emocionar convierten a este lenguaje en un elemento que “permite acceder a un recuerdo personal o colectivo, a través del impacto emocional que produce en la audiencia” (San Cristóbal Opazo, 2020, p. 42). Pero no debemos de olvidar que este impacto emocional varía de un espectador a otro porque, aunque el creador introduce en la obra elementos que guían su posición subjetiva (*subject position*), paradójicamente

⁹⁴ Como ejemplo de esta forma de significar y afectar al espectador proponemos la consulta del espectáculo de Michel van der Aa [The Book of Water \(2022\)](#). Consultado el 23 de marzo de 2023

este no puede medir exactamente el efecto que producirá su obra sobre un público determinado o sobre diferentes públicos en contextos diferentes. Como veíamos en otros apartados la capacidad que tiene el creador de imponer a la obra ciertos límites definidos permitirán el margen de interpretación por parte del espectador. Nuestra función analítica respecto a esto será la de hallar aquellos límites que establecen las diferentes interpretaciones que abarca la obra (interpretaciones, sensaciones, emociones, significados etc.). Todo esto nos desvelará la organización del espectáculo, es decir, el funcionamiento de la puesta en escena, la que se expresa y se constituye con mayor claridad en la dramaturgia del espectáculo, en su composición, en su estructura interna y en su propio ritmo.

Para entender cómo los elementos sonoros y musicales pueden generar ciertos afectos compartidos entre los miembros de la audiencia que hemos caracterizado como subjetividad distribuida (*distributed subjectivity*), es pertinente evaluar los efectos emocionales producidos en los espectadores, especialmente los que se manifiestan corporalmente, pues como comenta Fischer-Lichte “las emociones son, pues, significados que, porque son articulados físicamente, pueden ser percibidos por otros, y en este sentido, pueden sin duda serles transmitidos sin que haya que «traducirlos» a palabras” (Fischer-Lichte, 2011, p. 302). Estamos muy de acuerdo con Pavis al afirmar que “ya no se puede analizar objetivamente, y que más vale remitirse a las sensaciones experimentadas por el receptor” (Pavis, 2016, p. 131) cuando realizamos el análisis de un espectáculo musical experimental.

2.5. Musicalización

A pesar de que como define el *Diccionario enciclopédico de la música*, esta se basa en la simetría y la regularidad (Latham, 2008, p. 1286), al tratarse de un lenguaje abstracto y en su mayoría no referencial, la musicalización en el teatro produce cambios en las expectativas tradicionales de la audiencia sobre la propia comunicación teatral.

Como hemos visto en algunos apartados anteriores la musicalización como proceso se ha venido dando en el teatro posdramático y también en el actual teatro contemporáneo. Para nosotros el éxito de este procedimiento se debe a varios factores. En primer lugar, creemos que es un proceso transversal de la

dramaturgia de la obra, es decir que se construye a la par por todos los elementos escénicos (trabajo del actor, voces, iluminación, vídeo, plástica teatral, ritmo del espectáculo, etc.). Incluso afecta a su composición y a la propia estructura de esta.

En segundo lugar, la musicalización en referencia a las voces consigue liberar los diferentes elementos de la comunicación teatral al permitirles adoptar y adaptar el potencial de la música para el contrapunto y la polifonía de estas voces. Podemos afirmar que, al dotarlas de un sentido musical, los diálogos y las conversaciones polifónicas se liberan del texto y lo literario y convierten la escena en una multiplicidad de conjunciones y contrapuntos melódicos. Esto junto con la aparición de la música electrónica que ha permitido manipular a voluntad los parámetros del sonido, es lo que ha hecho posible la exploración de “áreas radicalmente nuevas para la musicalización de las voces en el teatro” (Lehmann, 2017, p. 159)⁹⁵.

En tercer lugar, hay que señalar que la musicalización establece una nueva interdependencia de los medios de expresión teatral involucrados, así como la relación entre el sistema de comunicación interno y externo. Como expone Roesner el teatro musical de Christoph Marthaler y de Heiner Goebbels extiende la idea y características de la polifonía musical al resto de elementos del teatro.

Christoph Marthaler y Heiner Goebbels en particular hacen uso de la idea y características de la polifonía musical - la independencia y autonomía de cada voz que contribuye en una pieza escrita para varias voces, a diferencia de la homofonía, donde todas las voces están subordinadas rítmica y armónicamente a una sola voz principal⁹⁶. (Roesner, 2008, p. 51)

Como decíamos con anterioridad al extender este proceso de musicalización a todos los elementos teatrales como son la iluminación, el diseño de sonido y el

⁹⁵ Quisiéramos ejemplificar esta tendencia hacia la musicalidad con la pieza de Àlex Rigola y Albert Pla (2003) [*Canciones de amor y droga*](#) con Albert Pla y Judith Farrés en escena. Espectáculo estrenado en el Teatre Lliure de Barcelona.

⁹⁶ Traducido del original por la autora: Christoph Marthaler and Heiner Goebbels in particular make use of the idea and characteristics of musical polyphony – the independence and autonomy of each contributing voice in a piece written for several voices, as opposed to homophony, where all voices are subordinated rhythmically and harmonically to a single lead voice (Roesner, 2008, p. 51).

vídeo, se produce una desjerarquización de estos elementos de la escena⁹⁷ por los cuales tanto los materiales como el tratamiento de estos serán elaborados gracias a un proceso de creación colaborativa. La musicalización en el escenario teatral cuestiona y juega con esas expectativas, ofreciendo nuevas estrategias y elementos de cohesión: la investigación de las voces, el desarrollo musical de un motivo visual o acústico, la experiencia del tiempo o la sonoridad del espacio, etc.⁹⁸.

Como argumenta Roesner:

A primera vista, la inclinación de un evento teatral hacia la autorreferencialidad y autorreflexividad de la música es una liberación de la compulsión semiótica: la obligación de ver (lo que la Escuela de Praga llamaba) la función primordialmente semiótica de todo lo que está en escena. Y potencialmente, al preocuparse menos por lo que significa, la audiencia puede centrar su atención en lo que es y así cuestionar, ampliar y reflexionar sobre sus propios modos de percepción y observación⁹⁹. (Roesner, 2008, pp. 54-55)

Esto conlleva a que la musicalización nos permite abrir la escena a procedimientos y mecanismos tomados de la música que atienden a la emoción como principio o fin dramaturgico.

Por último, completaríamos nuestra exposición con que la musicalización de los elementos escénicos requiere y modifica la forma de desarrollar la escena ya que esta se ha abierto a una serie de perfiles técnicos como son los diseñadores y programadores. En este sentido podemos decir que, aunque cada producción y proceso creativo es encarado de manera distinta, el rol híbrido tanto de los intérpretes como de todo el personal artístico/técnico es fundamental en este

⁹⁷ Veíamos como ejemplo de esto el trabajo de Heiner Goebbels y su interpretación de la confluencia de los elementos teatrales que no se repiten con una jerarquía convencional, sino que comparten protagonismo.

⁹⁸ Para ejemplificar este concepto remitimos al lector al vídeo resumen de la obra de Carles Santos [La pantera imperial \(1997\)](#) que consideramos de los primeros autores en desarrollar teatro musical experimental en España. Esta pieza se pudo ver en el Festival Temporada alta (2020) en la sección de programación a distancia. Consultado el 23 de marzo de 2023.

⁹⁹ Traducido del original por la autora: At first sight, the inclination of a theatrical event towards the self-referentiality and self-reflexivity of music is a liberation of the semiotic compulsion: the obligation to see (what the Prague School addressed as) the primarily semiotic function of everything on stage. And potentially, by worrying less about 'what it means', the audience can focus their attention on 'what it is' and thus challenge, widen and reflect on their own modes of perception and observation (Roesner, 2008, pp. 54-55).

teatro¹⁰⁰.

2.5.1. ¿Cómo analizar la musicalización de los elementos de la escena?

Para abordar el análisis de un concepto tan amplio y al mismo tiempo fundamental en nuestra propuesta de marco analítico para el teatro musical experimental, nos han sido muy útiles las consideraciones y propuesta metodológica de Hernández Salgar. Tanto para el análisis de la musicalización de los elementos teatrales como para la significación de lo sonoro¹⁰¹ utilizaremos principalmente un enfoque cognitivo-corporal que como define Hernández Salgar pretende:

[...]describir el funcionamiento del sujeto frente a la música: cómo percibe el sonido, cómo categoriza la información percibida, cómo arma esquemas y tipos cognitivos y, finalmente, cómo construye una competencia que le permita construir significado en el acto mismo de la cognición musical. (Hernández Salgar, 2012, p. 68)

Aun así, también tendremos en cuenta el enfoque semiótico-hermenéutico a pesar de considerarlo por sí solo anticuado y no recomendable para el análisis del teatro musical experimental. Siguiendo con lo expuesto hasta ahora, nuestro enfoque se plantea como una serie de cuestiones que responder para reflexionar sobre el funcionamiento de la recepción por parte del espectador frente a los elementos teatrales musicalizados. Basándonos en la propuesta de Hernández Salgar proponemos una tabla básica donde establecemos algunas preguntas que debemos de hacernos para la comprensión de este proceso en el teatro musical experimental¹⁰².

¹⁰⁰ Conclusión que ya advertimos en nuestro anterior trabajo de investigación y que se desarrolla como primer acercamiento en cuanto a la definición de estas prácticas escénicas (Bernal Molina, 2017, pp. 56-57).

¹⁰¹ Que será el apartado siguiente que desarrollaremos.

¹⁰² Proponemos el espectáculo de Heiner Goebbels [Max Black \(2021\)](#) para visualizar como lo sonoro construye significado en la escena (en ese enlace se puede consultar un resumen y en este otro el [vídeo completo](#) del año 1998 que nos parece muy recomendable. Consultados el 29 de marzo de 2023.

| | | Preguntas |
|--------------------------------|--------------------------|---|
| Enfoque Cognitivo corporal | 1. Contexto del contacto | ¿Cuáles son las circunstancias específicas del contacto corporal con la escena teatral musical (espacio, tiempo, ritual social, etcétera)? |
| | 2. Cuerpo | ¿Cuáles son las reacciones corporales ante los elementos que atienden a lo musical de la escena (vídeo, actores/manipuladores, objetos sonoros, etc.?) |
| | 3. Categorización | ¿Cómo se categorizan los elementos presentes (los espectadores categorizan por género, por formato, por emociones, por lenguajes, etcétera)? Atender la densidad, el espaciamiento, el ritmo y la ritmización de los elementos teatrales |
| Enfoque Semiótico-hermenéutico | 4. Material | ¿Cuáles son los elementos presentes en el sonido o que intervienen en lo sonoro y que sirven de base para la categorización (gestos, melodías, timbres, progresiones armónicas, patrones rítmicos, etcétera)? ¿Cuáles son los indicios y en qué elementos teatrales los encontramos que nos revelan la <i>subject position</i> ? |
| | 5. Motivación | ¿Qué motiva o qué nos transmite la obra como fin último? ¿Encontramos signos que lo motiven? |
| | 6. Convención | ¿Existe algún grado de convencionalización de estas relaciones? ¿Se puede hablar de la presencia de tópicos que intervienen en la musicalización de los elementos teatrales o podemos apreciar esos tópicos? |

Figura 2: cuadro de consideraciones metodológicas para el estudio de la significación musical. Fuente: Hernández Salgar, 2012, p. 69

2.6. Significación de lo sonoro

En cuanto a la significación del componente sonoro en el teatro musical experimental trataremos de matizar que, aunque en este tipo de teatro se considera la música como un elemento protagonista, para nosotros la categoría de sonido, para dar cuenta de su significación, comprende y responde de una manera más amplia a todo lo que sucede en la escena y, atiende de manera más específica, a lo que el espectador escucha. Por lo tanto, en nuestro análisis hemos ampliado la categoría de musical, utilizada por la semiótica, a lo sonoro para englobar todo lo que la audiencia percibe de la escena y que puede ser analizable.

Para dar cuenta de lo que significa lo sonoro y evaluar el efecto producido por el espectáculo sobre la audiencia, debemos de tener en cuenta varias cosas. Primero, que estaríamos tratando de desvelar lo que construye la atmósfera del espectáculo. Es decir que debemos de señalar las sensaciones que le han producido, evaluar el impacto emocional que ha dejado en él y también reconocer los presupuestos culturales y/o efectos que pertenecen a distintas culturas. Además de todo ello, como señala Pavis, hay que tener en cuenta que:

[...]el papel del espectador cambia en cada época en función de lo que se espera de él, cuando la sociedad está en mutación, cuando el teatro se renueva y las teorías explicativas corren detrás de él. Esto se traduce en una diferenciación cada vez mayor de las formas, los géneros y las experiencias. (Pavis, 2016, p. 91)

Cuando pretendemos desvelar el significado de los elementos sonoros que participan de la escena es, por tanto, necesario atender a las sensaciones corporales que provocan por un lado y, por otro, para encontrar el sentido total, se requieren tener en cuenta las experiencias sociales y los significados simbólicos que los elementos sonoros pueden evocar. A este respecto podemos decir que lo musical y/o sonoro debe ser analizado en relación con todos los componentes del drama. Se trata de asociar y de establecer jerarquías de cómo se relacionan y reagrupan los signos visuales y materiales. Como establece Ola Stockfelt se trataría de observar el tipo de escucha que estamos poniendo en práctica. Estos tipos de escucha serán distintos según la situación social y las convenciones.

Ola Stockfelt ha observado que los estilos de escucha, a los que llama "modos de escuchar", pueden estar vinculados a géneros musicales específicos (o tipos de eventos musicales) o pueden estar condicionados por la situación en la que se encuentra la música. Para Stockfelt, la "escucha adecuada" ocurre "cuando uno escucha música de acuerdo con las exigencias de una situación social dada y de acuerdo con las convenciones socioculturales predominantes de la subcultura a la que pertenece la música"¹⁰³. (Stockfelt citado en García Quiñones, 2016, p. 165)

En definitiva creemos que para el análisis del significado sonoro son necesarias tener en cuenta una serie de fases: 1. atender lo corporal en el sentido de las reacciones que esa práctica provoca y que vendrán determinadas por el contexto de la obra; 2. examinar las distintas articulaciones y asociaciones que crea el sonido en relación con los otros lenguajes de la escena; y 3. debemos de analizar desde lo individual hacia lo colectivo, es decir, desde las prácticas corporales particulares hasta los encuentros cognitivos del sonido ante un público.

¹⁰³ Traducción del original de la autora: Ola Stockfelt has observed that listening styles, which he calls "modes of listening", may be linked to specific music genres (or types of music events) or may be conditioned by the situation in which the music is encountered. For Stockfelt "adequate listening" happens "when one listens to music according to the exigencies of a given social situation and according to the predominant sociocultural conventions of the subculture to which the music belongs" (Stockfelt citado en García Quiñones, 2016, p. 165).

Junto con estas apreciaciones sobre las fases para abordar la significación sonora también debemos de atender cuestiones metodológicas que nos revelen cómo llevar a cabo el análisis de este apartado concreto. En este momento son pertinentes las contribuciones de Hernández Salgar y de su metodología de estudio sobre la significación musical, especialmente de su enfoque cognitivo-corporal. La función principal de este enfoque es:

[...]describir el funcionamiento del sujeto frente a la música: cómo percibe el sonido, cómo categoriza la información percibida, cómo arma esquemas y tipos cognitivos y, finalmente, cómo construye una competencia que le permita construir significado en el acto mismo de la cognición musical. (Hernández Salgar, 2012, p. 68)

De forma resumida diremos que se trata de poner el acento en el oyente, sobre todo en sus mecanismos cognitivos y en su dimensión corporal. Esta teoría rescata los supuestos de la mente corporizada propuesta por Mark Johnson y George Lakoff junto con enfoques de las ciencias de la cognición y la psicología de la música¹⁰⁴. Destacamos también el estudio de las *affordances* que Rubén López Cano toma de la teoría ecológica de la percepción visual de Gibson (que vimos en capítulos anteriores). López Cano las define como “invitaciones al uso” que están presentes en cualquier objeto de percepción y que dejan saber con anticipación cuál puede ser la respuesta corporal ante ellas (Hernández Salgar, 2012, p. 61). Es decir, lo que hemos introducido en capítulos anteriores que Kassabian definía como los elementos que introduce el creador y que guían su posición subjetiva (*subject position*). Estas *affordances* nos revelarán aspectos de la construcción cultural de nuestra escucha y de cómo el significado de lo sonoro es el producto de una cultura y de una sociedad, pero que al mismo tiempo se encuentra fuertemente enraizado en los materiales sonoros y sobre todo en los cuerpos de las audiencias.

2.7. Interdependencia y organicidad de todos los elementos

[...]el arte del teatro no es ni la actuación ni el drama, tampoco la escenografía o la danza, sino que consta de todos los elementos de que se componen éstas: acción, que es el espíritu mismo de la actuación; palabras,

¹⁰⁴ Algunos de los autores más importantes son Diana Deutsch, Mark Johnson, John Sloboda, Lawrence Zbikowski y Rubén López Cano (Hernández Salgar, 2012, p. 68).

que son el cuerpo del drama: línea y color, que son el corazón mismo de la escenografía: ritmo, que es la esencia misma de la danza. (Craig citado en Fischer-Lichte, 2011, p. 368¹⁰⁵).

Cuando intentamos definir el éxito de una realización escénica principalmente estamos atendiendo a la coherencia, integración, armonía y organicidad de todos los elementos que conforman el drama. Para nosotros este éxito (o fracaso) aunque, en principio resulta algo objetivo, en muchos casos sucede que la crítica se deja llevar por cuestiones subjetivas a la hora de evaluar un resultado satisfactorio. Por este motivo y a nuestro juicio, es más oportuno interrogarse sobre la integración, la relación y la organicidad de los elementos que conforman la obra en vez de sobre su éxito (o fracaso)¹⁰⁶.

Como venimos exponiendo a lo largo de toda nuestra investigación la atención en estas piezas se centra en el *tempo*, la intensidad, la fuerza, la energía y la dirección de los movimientos escénicos (tanto de los *performers* como de los objetos, vídeos y demás plástica escénica), es decir, sobre la materialidad específica de los elementos del drama con especial atención a cómo se organizan y a si su relación es orgánica o no. Nos estamos refiriendo al análisis de la construcción de los ritmos compositivos estructurados de forma armónica. Pero ¿esto cómo es percibido por el espectador?

A pesar de resultarnos ciertamente complicado establecer una serie de conceptos que el espectador debe de tener en cuenta a la hora de valorar esta organicidad, podemos dar cuenta de algunas concepciones relacionadas con la percepción, con la atención y con cómo percibimos estas piezas teatrales ya que todo ello nos acercará a la definición de estas particularidades que nos resultan difícilmente aprehensibles. Además, estas últimas cuestiones nos servirán de cierre para nuestro marco analítico porque de alguna manera condensan algunos puntos que hemos tratado anteriormente.

En primer lugar, querríamos incidir en que el espectador inmerso en estas piezas centra su atención en las atmósferas que le propone la pieza y en cómo estas atmósferas, a través de su cuerpo (de su organismo) le afectan. Es decir

¹⁰⁵ (Gordon Craig, s. f., p. 184).

¹⁰⁶ Ya que los parámetros con los que se puede medir este éxito o fracaso no determinan que sean buenos productos artísticos, sino que incluyen otros factores dependientes de la industria cultural.

que los espectadores dirigen su atención a la experiencia física. En esta estética de las atmósferas, que nombra Fischer-Lichte, son más importantes las reacciones físicas que experimenta el espectador que los significados. De ahí que tanto el trabajo con el sonido como con los olores resulta fundamental en la creación de estas atmósferas. Como expone Fischer-Lichte:

[...]los sonidos son comparables con los olores porque rodean al sujeto perceptor, lo envuelven y penetran en su cuerpo. El cuerpo puede convertirse en caja de resonancia de los sonidos que oye, puede resonar con ellos; determinados ruidos pueden incluso causar dolores físicos localizados. El espectador/oyente solo puede protegerse del sonido si se tapa los oídos. Por lo general está indefenso frente a ellos, como en el caso de los olores. (Fischer-Lichte, 2011, p. 242)

Además, como insiste esta autora, con la inclusión de olores en el trabajo escénico se consigue reforzar todos los componentes que forman parte en la creación de esa atmósfera. Esta interrelación entre los elementos será precisamente uno de los rasgos que hemos querido señalar para conseguir esta organicidad en la obra. Pero debemos de matizar que estas relaciones no se establecen desde el entendimiento racional pues, como argumentábamos en el apartado centrado en el acto perceptivo de estas realizaciones escénicas, la percepción no conduce a la comprensión o entendimiento, sino a la experimentación y sobre todo a la emoción¹⁰⁷. Como dice de forma bastante poética Fisher-Lichte “la percepción no conduce, pues al intento de comprender la realización escénica, sino al entenderse uno mismo y la propia vida” (Fischer-Lichte, 2011, p. 311).

En segundo lugar, debemos de recordar que el acto de comprender está relacionado y depende de la memoria. Es decir que, para entender una realización escénica a posteriori, hay que recordarla y este proceso se realiza lingüísticamente. Por lo tanto, podemos decir que se debe traducir de significados no lingüísticos que se recuerdan, a significados lingüísticos con la consecuente pérdida o dificultad que esto acarrea. Estamos de acuerdo con la autora en que “tanto las representaciones mentales, las imágenes, las fantasías o los recuerdos no-lingüísticos como los estados de ánimo, las sensaciones y los sentimientos, que se articulan corporalmente y que llegan así a ser conscientes, difícilmente se

¹⁰⁷ Como algo que nos afecta de forma física.

pueden «traducir» a lenguaje” (Fischer-Lichte, 2011, p. 319). Como hemos visto, en capítulos anteriores¹⁰⁸, la memoria no funciona como una estructura de almacenamiento en la que depositamos en ella recuerdos como si de una tienda de objetos de anticuario se tratara, sino que construye el pasado de una forma nueva y distinta según la situación y el contexto.

Y en último lugar, también nos gustaría remarcar que lo que concede organicidad a la estructura creativa de una pieza teatral musical experimental es precisamente la dramaturgia del espectáculo entendida esta como un procedimiento que se encarga de organizar los elementos creativos con especial atención a esta organicidad de los lenguajes teatrales y a los ritmos vitales de la obra. Este hecho coloca a la sensorialidad y, por lo tanto, a la materialidad y corporalidad como una función determinante para el proceso dramático. A este respecto son muy reveladoras las explicaciones de Heiner Goebbels sobre cómo aborda el proceso creativo de ensayos. Para este creador¹⁰⁹ todo lo que llegue tarde en el proceso creativo va a resultar ser algo meramente ilustrativo. “Cuando la luz original se configura en los últimos tres días de una producción sólo se puede encender lo que ya está allí, ya no se puede cambiar la puesta en escena por medio de la luz”¹¹⁰ (Goebbels, 2012, p. 116). Por todo esto para Heiner Goebbels es muy importante trabajar con todos los elementos desde el primer momento. Desarrollar en los ensayos desde el principio la luz, el sonido, la amplificación (a pesar de que no haya público en los ensayos), el vídeo, etc., esto será fundamental para que los elementos se relacionen como fuerzas artísticas asociadas y no solo como elementos o herramientas¹¹¹.

Por eso trabajo con todos los elementos desde el primer momento. Trabajo con luz, sonido y amplificación [...] Así que ensayo con el micrófono desde el primer momento al igual que ensayo con la luz y con todo lo demás. Respeto esos elementos como socios y fuerzas artísticas, no sólo como herramientas¹¹². (Goebbels, 2012, p. 116)

¹⁰⁸ En el apartado 1.3.1.4.

¹⁰⁹ Tesis que también defiende Jesús Nieto director de la compañía Onírica Mecánica.

¹¹⁰ Traducción del original por la autora: When the original light is set up in the last three days of a production you can only light what is already there, you cannot change the staging by means of the light anymore (Goebbels, 2012, p. 116).

¹¹¹ Consultar el vídeo del espectáculo de Heiner Goebbels [Max Black \(2016\)](#) que se estrenó en 1998 hasta la actualidad. Consultado el 12 marzo de 2023.

¹¹² Traducción de la autora del original: That is why I work with all elements from the very first moment. I work with light, sound, and amplification [...] So I rehearse with the microphone from

Para dar término a este capítulo y a esta primera parte de la investigación, nos gustaría mencionar una cualidad, que para nosotros puede resultar ser principal rasgo que caracteriza esta organicidad del acto creativo. Nos referimos a la espontaneidad. Extendámonos un poco más matizando nuestra teoría y, para ello, vamos a mencionar el trabajo teórico de Arno Stern que es pedagogo e investigador francés nacido en Alemania en 1924, precursor de la Educación creadora. Este pedagogo ha indagado mucho sobre la creación a partir del estudio de la pintura y la educación artística en los niños (de razas y culturas muy diversas) y funda el Instituto de Investigación en Semiología de la Expresión que cuenta con la colaboración de biólogos, antropólogos, genetistas, psicólogos, neurofisiólogos y prehistoriadores, entre otros. Una de las ideas que nos interesan para poder significar la organicidad de una pieza escénica, es lo que Stern definió como Formulación¹¹³. Esta teoría, aunque está fundamentada a partir del estudio y la observación de la práctica artística pictórica en los niños, trata de un código universal de pintura que se da igual en todas las personas. El autor defiende que el ser humano comparte una “memoria orgánica” universal. En palabras de Stern:

[...]es difícil sumar un lenguaje, pero un lenguaje que no sirve para transmitir un saber, que no sirve para mostrar [...]La Formulación es una manifestación específica que se produce en ciertas condiciones. Tuve que determinar dichas condiciones [...]Es la espontaneidad. Es decir, no es intencional, sino una cosa ajena a la intención, que se impone a la persona y está en el interior de la persona. (Arno Stern entrevistado por André Stern, s. f., minuto 17:21)

Ciertamente creemos como Stern que esa espontaneidad entendida como esa forma de expresar algo que está en el interior de la persona y ajeno a la intención, muchas veces llamado intuición, tiene que ver con ese principio organizador según el cual los distintos elementos de una obra encuentran equilibrio, integración y armonía. Es decir, que de alguna manera esos principios de organicidad e interdependencia podríamos decir que son compartidos por el ser humano gracias a esa “memoria orgánica universal” de la que habla Stern.

the very first moment just like I rehearse with the light and with everything else. I respect those elements as artistic partners and forces, not just as tools (Goebbels, 2012, p. 116) .

¹¹³ Recomiendo para profundizar en su pensamiento y biografía visitar la entrevista grabada que le hizo su hijo André Stern para El País. <https://www.youtube.com/watch?v=bCe4jKYy8K4> Consultado el 12 de diciembre de 2023

Evidentemente estas afirmaciones o planteamientos, aunque pueden no resultar concluyentes, nos ayudan en la definición de algo tan velado para el pensamiento humano como es el placer estético o como “lo difícilmente narrable”¹¹⁴.

¹¹⁴ Término escuchado a la filósofa Remedios Zafra en una conferencia titulada *El pensamiento como trabajo. Sobre filosofía y presente*, perteneciente al Ciclo Bibliosofía de la Biblioteca Regional de Murcia con fecha 9 de mayo 2023.

SEGUNDA PARTE

«Allí donde las demás artes dicen “esto significa”, la música dice “esto es”»¹¹⁵.

Wagner citado
en Pavis (2000),
p.150

3. Estado de la cuestión

El teatro posdramático ligado al sonido como lenguaje dramático

Como observan varios autores, decidir qué pertenece y qué no pertenece a este género— e incluso si puede decirse que tal género ha existido— ha sido durante mucho tiempo una preocupación de los historiadores de la música, y de hecho estaba presente también en las contemplaciones de los profesionales de la época. En lugar de adherirse a una única concepción en todos los capítulos, se ha animado a los autores a estar atentos a las ambigüedades de la terminología existente y a los animados debates que han existido durante más de sesenta años sobre los límites entre la música instrumental, la ópera y el teatro musical y, se podría añadir, la danza, el mimo, el teatro hablado, el musical popular, el arte de la performance, los happenings y las instalaciones¹¹⁶. (Adlington, 2019, p. 2)

De esta manera justificaba Robert Adlington (2019) en la introducción del libro *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*, la

¹¹⁵ Esta cita también se le atribuye a Adolphe Appia y la encontramos en el libro *La música y la puesta en escena* con estas palabras: "allí donde las otras artes dicen: esto significa, la música dice: esto es" (Appia citado en Pavis 2016, p. 214).

¹¹⁶ Traducción del original por la autora: As a number of authors observe, deciding what does and what does not belong to this genre - and even whether such a genre can be said to have existed at all- has long been a preoccupation of music historians, and indeed was present also within practitioners' contemplations at the time. Rather than adhering to a single conception across all chapters, authors have been encouraged to be alert to the ambiguities in existing terminology, and the lively debates that have existed for over sixty years about the boundaries between instrumental music, opera, and music theatre and, one might add, dance, mime, spoken theatre, the popular musical, performance art, happenings, and installations as well (Adlington, 2019, p. 2).

necesidad y el interés por clasificar y definir un tipo de teatro en el que el componente sonoro y/o musical es fuente de creación dramática y que, como podemos apreciar, se da desde al menos los años 50 en Europa. Como señalábamos en nuestro TFM para poder abordar y estudiar este tipo de teatro musical experimental¹¹⁷ hay que dar saltos cronológicos y geográficos porque se trata de un género difuso, no solo en el tiempo y en la geografía sino también en la práctica que le da cobijo; pues en algunos casos se acerca a la música, en otros a la instalación sonora y en otros a lo teatral, dancístico, tecnológico, etc. Por este motivo tanto en las publicaciones encontradas como en nuestra búsqueda de referentes, los casos elegidos para ejemplificar este tipo de práctica abarcan un compendio disciplinar diverso.

Dentro de los estudios teatrales y más específicamente del teatro posdramático en lengua española existe una amplia bibliografía teórica sobre el estudio y análisis de distintos espectáculos, pero estos están, sobre todo, dirigidos al texto teatral. Creemos que parte de las propuestas escénicas que utilizan otros lenguajes escénicos para crear una dramaturgia tienen menos espacio y son menos estudiadas en la academia debido a esto. Para nosotros este enfoque fue el primer acercamiento hacia la búsqueda de una bibliografía que tratase el análisis de un tipo de obras que parten de lo sonoro para generar su dramaturgia.

Como punto de partida para plantear un estado de la cuestión nos planteamos la definición de teatro posdramático sugerida por Lehmann. El autor precisa que es “un teatro más allá del drama” (Lehmann, 2017, p. 44) y que, por tanto, “no es únicamente un nuevo tipo de texto representacional (no solamente un nuevo tipo de texto teatral), sino que es un nuevo tipo de uso de los signos en el teatro” (Lehmann, 2017, p. 149). Podríamos decir que esta será nuestra base a la hora de caracterizar estas prácticas escénicas, pero para describir el tipo de espectáculos que nos interesan en este estudio, deberemos recurrir a otros autores y campos artísticos¹¹⁸. Es decir, que este tipo de teatro no se basa en el texto dramático, sino que desplaza su atención de la representación a la presentación, con un uso innovador de las formas y de los distintos lenguajes que confluyen en la escena. Las nuevas tendencias escénicas del teatro

¹¹⁷ Terminología elegida y que un poco más adelante justificaremos.

¹¹⁸ Desde el arte sonoro, la música electrónica y la instalación sonora hasta el uso de la tecnología digital y del teatro expandido.

contemporáneo estudian el hecho escénico desde la puesta en escena y la inter, multi, pluri y transdisciplinariedad, pero aun así no se hace hincapié en los procesos creativos en los que el sonido y la música son los auténticos protagonistas. Algunos autores como Kowzan (1997) introducen en su análisis semiótico el estudio de la música y el espacio sonoro, pero este suele ser tratado de manera tangencial (como música incidental) y no como protagonista de un espectáculo, a pesar de que en la actualidad el uso de la música electrónica experimental en el teatro es muy habitual.

El tipo de teatro en el que se centra nuestra investigación, y que como decíamos hemos denominado teatro musical experimental, no tiene cabida en la clasificación por géneros tradicionales y, por tanto, tiene el peligro de ser excluido de las instituciones culturales españolas, como apunta José Antonio Sánchez (Sánchez, 2003). Todo esto dificulta enormemente que otras propuestas más experimentales tengan hueco en la institución y en la academia. Nos referimos a propuestas que no estén basadas en la palabra y literatura, sino en los distintos lenguajes que posibiliten las capacidades expresivas de la acción, del sonido, de la luz, de los gestos, etc. Así pues, en nuestra búsqueda bibliográfica sobre este tipo de teatro, hemos encontrado pocos referentes y aun menos bibliografía en lengua castellana sobre el tema, ya que los estudios están centrados en piezas definidas bajo la etiqueta de textos posdramáticos¹¹⁹ y aunque estos utilizan la música en sus espectáculos, no arrojan luz sobre algunas cuestiones que nos ocupan (Abellán et al., 2006).

Por todo esto, nuestra búsqueda se debe de hacer extensible a textos en otros idiomas ya que nos adherimos a un campo en plena definición al que poder suscribir estas nuevas prácticas teatrales que se encuentran en terrenos fronterizos y que, a nuestro modo de ver, pueden ser enriquecidas si las vinculamos con otras disciplinas. En este sentido la última publicación de Adlington (2019) *New Music Theatre in Europe: Transformations Between 1955-1975*, es un estudio muy afín a nuestra investigación, pero, a pesar de ello, vemos que se sigue analizando desde un punto de vista de la composición musical, la musicología y las prácticas artísticas musicales. Por estos motivos creemos que nuestro estudio debe de centrarse en cuestiones referidas a la creación, la

¹¹⁹ Como puede ser el trabajo de Angélica Liddell, Rodrigo García o Carlos Marquerie por citar algunos.

dramaturgia y la dirección teatral. Nuestro trabajo finalmente pretende sentar las bases teóricas de este campo centrándonos en el análisis teórico-práctico a partir de dos estudios de caso de obras que se sitúan en el marco de este tipo de teatro, una del creador Heiner Goebbels (2007) *Stifters Dinge* y otra de la compañía Onírica Mecánica (2016) *El rumor del ruido*.

A continuación, y antes de esbozar las líneas generales a las que llegamos en nuestro TFM y que sientan las bases sobre la definición del teatro musical experimental, nos detendremos en repasar la bibliografía encontrada y justificar la elección de este término frente a otros, ya que consideramos que es más idóneo como nomenclatura de nuestro objeto de estudio.

El primer texto que hallamos fue el tratado de Matthias Rebstock y David Roesner (Rebstock y Roesner, 2013b) *Composed Theater: Aesthetics, Practices, Processes*. En el capítulo 16 Roesner hace un resumen a modo de conclusión para explicar la finalidad de este libro. El autor, en ese capítulo, intenta localizar, comparar, explorar e interrogarse sobre algunos de los temas y preguntas clave que los diferentes autores (y las actividades de investigación relacionadas) denominan bajo el término “Composed Theatre” [Teatro Compuesto]. El término pretende referirse a una práctica musical-teatral que, en 2007, parecía claramente definida de forma coherente, pero que, desde la distancia (en el 2012 cuando se publica este libro) y después de un examen más detenido, se volvió cada vez más multifacético, incluso contradictorio y ciertamente difícil de definir para los autores. Roesner comenta que “Composed Theatre” es una forma de música-teatro que a veces no contiene música. Es una práctica interdisciplinaria que cuestiona la naturaleza y la materialidad de sus disciplinas. Por lo tanto, lo que él mismo sugiere es que se trata más bien de un campo y no de un género. Esto es así porque como argumenta el autor si lo miramos desde dentro, los límites se desdibujan y porque precisamente la cuestión de si este o ese punto de referencia es el apropiado, se vuelve una cuestión definitoria del propio campo. El “Composed Theatre” requiere de una mirada cercana a las prácticas y procesos de su creación para comprenderlo e identificarlo. De ahí que los autores comenten que no es tanto una definición clara con unos criterios necesarios y suficientes, sino un conjunto de tendencias, centros gravitacionales alrededor de los cuales los aspectos clave tienden a orbitar.

Como expone Roesner en el cap. 16 titulado ‘*No se trata de etiquetar, sino*

de entender lo que hacemos': *El teatro compuesto como discurso*¹²⁰, el campo que pretende definir se encuentra entre formatos y límites.

[...]una pregunta que a menudo se relaciona con la forma en que los profesionales caracterizan la naturaleza de su(s) trabajo(s) tiene que ver con qué los distinguen. En un campo que se encuentra entre y/o a caballo entre nociones establecidas de formatos performativos como el teatro puro, la ópera, el teatro musical, el teatro de danza o el concierto, la cuestión de cómo difiere su proceso de creación se convirtió en un tema recurrente de las conversaciones, incorporando inevitablemente ideas generalizadas sobre cuáles son esos procesos 'típicamente' y 'tradicionalmente' de esos formatos vecinos¹²¹. (Rebstock y Roesner, 2013, p. 232)

A pesar de resultarnos muy reveladoras las conclusiones en cuanto al acercamiento que proponen los autores Rebstock y Roesner, como los del resto del estudio, no creemos que la elección del término “Composed Theatre” sea la acertada. Además debemos señalar que incluso en otro texto de Roesner (2015) *No more ›unheard melodies‹ – Zwölf Thesen zur Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater*, este utiliza “instrumentalen Theaters” [teatro instrumental] para referirse al trabajo de Mauricio Kagel, con lo cual suponemos que la elección de este fue una apuesta momentánea.

Siguiendo con el repaso de la bibliografía cercana sobre el tema, dimos con el trabajo de Lynne Kendrick (2017) *Theatre Aurality*. Esta autora prefiere el vocablo “Music theatre and gig theatre” [teatro musical y teatro de conciertos] para describir una serie de prácticas del teatro contemporáneo que se forman a través de lo sonoro. Incluye desde las que hacen un uso específico del sonido a partir del diseño sonoro para llegar a lo vocal buscando así afectar sobre el significado y la experiencia de la interpretación; las representaciones teatrales creadas a

¹²⁰ Traducción del original por la autora: ‘*It is not about labelling, it’s about understanding what we do*’: *Composed Theatre as Discourse*.

¹²¹ Traducción del original por la autora: [...]a question often paired with how the practitioners characterise the nature of their work(ing) is concerned with what they distinguish it from. In a field that sits between and/or straddles established notions of performative formats such as straight theatre, opera, music theatre, dance theatre or concert, the question of how its process of creation differs became a running theme of the conversations, inevitably incorporating generalising ideas of what those processes ‘typically’ and ‘traditionally’ are in those neighbouring formats (Rebstock y Roesner, 2013, p. 232).

través de un proceso de práctica sonora y/o a partir del ruido; hasta aquellas formas de teatro que se hacen exclusivamente a partir del sonido y sólo se pueden experimentar como una interpretación auditiva (teatro con auriculares). Sin embargo, en este caso la acepción tan amplia de “music theatre and gig theatre” [teatro musical y teatro de conciertos] (Kendrick, 2017, p. 40), creemos que resulta algo inespecífica, falta concreción y la inclusión de cierta apertura hacia otros lenguajes escénicos con los que se relaciona.

Anterior a esta autora hemos encontrado el trabajo de Eric Salzman y Thomas Deshi (2008) *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. En el prólogo de este libro los autores se interrogan sobre qué es el teatro musical y describen un breve recorrido desde la ópera hasta el nuevo teatro musical en territorio anglosajón. Este texto fue fundamental para nuestra elección del término (aunque no nos parece del todo desacertada la elección de “New music theatre”), ya que junto con el posterior hallazgo del trabajo de Robert Adlington (2019) *New Music Theatre in Europe: Transformations Between 1955-1975*, y sus teorías hicieron que nos decantáramos por lo que en un primer momento pudo ser una elección más intuitiva sobre el término teatro musical experimental. Esta elección, por lo tanto, está sobre todo basada en los autores Robert Adlington, Björn Heile y Maurio Kagel que prefieren utilizar la terminología de “Experimental Music Theatre” [teatro musical experimental]. En primer lugar la encontramos en el libro de Adlington (2019) *New Music Theatre in Europe Transformations Between 1955-1975*. En el capítulo de Heile, “New music theatre and theories of embodied cognition”, la autora defiende esta nomenclatura que también utiliza en otros textos (como en el capítulo que se titula *Toward A Theory Of Experimental Music Theatre: "Showing-Doing," "Non-Matrixed Performance" and "Metaxis"* del libro *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art* (2013)). Más recientemente también lo hemos hallado en el artículo *A theatre of sound and movement. Experimental music theatre and theories of embodied cognition* (2020). En todos ellos la autora demuestra que:

el teatro musical experimental se refiere a un tipo de espectáculo en el que las acciones teatrales se crean mediante la creación de música (tocar instrumentos musicales u otros objetos sonoros, cantar). Esta forma debe

distinguirse de otros tipos de teatro musical, como la ópera y géneros afines, en los que la música acompaña la acción teatral¹²². (Heile, 2016, p.1)

Como la misma autora comenta en otro artículo, será Mauricio Kagel (1970) el primero en acuñar esta terminología que anteriormente había sido reconocida a partir del trabajo y de la filosofía de John Cage (1952) (Bjorn Heile, 2020, pp. 222-223). Si bien debemos de puntualizar que, aunque prefiere la expresión “Experimental music theatre”, en algunos textos como en el capítulo del libro de Adlington (2019) *Europe: Transformations Between 1955-1975*, acepta la terminología de “New music theatre” utilizada en esta publicación, a pesar de que en artículos posteriores observamos que vuelve a utilizar el término “Experimental music theatre” (Bjorn Heile, 2020).

Como hemos dejado entrever nuestra investigación surge en el 2017 cuando hacemos un primer acercamiento a la definición de este tipo de teatro en nuestro Trabajo final de máster titulado *El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha denominado posdramático*. Por consiguiente, debemos de matizar que en ese momento nos decantamos por la expresión teatro musical experimental cuando descubrimos la propuesta de tesis de Falk Hübner (2013) *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer*. En ella Hübner hace mención del “Experimental music theatre” como un género denominado así por Mauricio Kagel y, como apuntábamos en nuestro TFM, aunque el autor prefiere nombrarlo como “music theatre” o “Musiktheater” (Hübner, 2013, p. 6), para nosotros resultó mucho más acertada y ajustada la traducción de la locución inglesa “Experimental music theatre” que finalmente elegimos, es decir la de Teatro musical experimental.

Como expone Hübner:

Como área importante en el vasto campo de las artes escénicas multimedia, el diversificado género del teatro musical, con todas sus variadas formas, ha desarrollado específicamente una gran variedad de estrategias para trabajar con los músicos en formas que van más allá de su actividad principal de tocar música. Un problema evidente del teatro musical es que

¹²² Traducción del original por la autora: experimental music theatre refers to a type of performance in which theatrical actions are created by music-making (playing of musical instruments or other sounding objects, singing). This form needs to be distinguished from other types of music theatre, such as opera and related genres, in which music accompanies theatrical action (Heile, 2016, p.1).

el género carece de una categorización y definición precisa, y la terminología es confusa: en Alemania el término "Musiktheater" se entiende a menudo como ópera.¹²³ (Bernal Molina, 2017, p. 54; Hübner, 2013, p. 6)

Por todo esto para nosotros la elección de un término como el de teatro musical experimental, pretende ser una declaración de intenciones ya que creemos que este tipo de piezas no son solo una nueva forma de teatro musical, sino que creemos, al igual que los autores que hemos mencionado¹²⁴, que se trata de una nueva forma de componer una dramaturgia escénica donde el componente sonoro y lo musical, además de ser fuente de creación dramática y de convertirse en coprotagonista de la acción, defiende un interés por la experimentación. El significado inclusivo del término abarca todo el universo del espectáculo en el que la música y el teatro desempeñan papeles complementarios y potencialmente iguales. Debemos de añadir que estamos dejando fuera¹²⁵ tanto la ópera, la opereta como los musicales tradicionales. Esto es así porque, como apuntan Salzman y Desi, el teatro musical experimental:

[...]es un teatro que se basa en la música (es decir, que está vinculado de forma decisiva al ritmo y la organización musical) y en el que, como mínimo, la música, el lenguaje, la vocalización y el movimiento físico existen, interactúan o coexisten en cierta igualdad, pero son interpretados por diferentes intérpretes y en un ambiente social diferente al de las obras normalmente clasificadas como óperas (interpretadas por cantantes de ópera en teatros de ópera) o musicales (interpretados por cantantes de teatro en teatros "legítimos")¹²⁶. (Salzman y Desi, 2008, p. 3)

Pero evidentemente, como exponen también estos mismos autores, la ópera contemporánea, el teatro musical en sus variadas formas, y el musical moderno

¹²³ Traducción del original por la autora: As an important area in the vast field of multimedial performing arts, the diversified genre of music theatre with all its varied forms has specifically developed a great variety of strategies for working with musicians in ways beyond their core activity of playing music. An apparent problem of music theatre is that the genre lacks a precise categorisation and definition, and the terminology is confusing: in Germany the term "Musiktheater" is often understood as opera (Bernal Molina, 2017, p. 54; Hübner, 2013, p. 6)

¹²⁴ Roesner (Rebstock y Roesner, 2013a; Roesner, 2008; Roesner, 2011), Heile (2020; 2016; 2019), Priscilla H.F. Chu (2020) o Salzman y Desi (2008).

¹²⁵ Como ya expusimos en nuestro TFM que dejamos fuera de este análisis la ópera y el musical (Bernal Molina, 2017, p. 28).

¹²⁶ Traducción del original por la autora: is theater that is musicdriven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambience than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in "legitimate" theaters) (Salzman y Desi, 2008, p. 3).

pueden coexistir. Precisamente las líneas que entre ellos separan estas prácticas son a menudo muy borrosas y a pesar de que los límites son a menudo confusos (un inevitable resultado de cualquier proceso evolutivo), esto no significa que no existan diferencias de propósito y/o finalidad, de categoría, de entorno social, de casting, de utilización musical, etc. (Salzman y Desi, 2008, p. 4).

A pesar de que la terminología utilizada por la bibliografía que hemos comentado anteriormente sea distinta a la nuestra, estamos de acuerdo en que las bases de este campo en definición son: por un lado, ampliar la categoría de música hacia nuevos "parámetros" de movimiento y espacio; explorar los límites permeables entre el sonido y el sentido; trabajar en la disolución de los límites que separan los géneros artísticos tradicionales; y por último, contribuir a que estas piezas, ideas, eventos y los significados escénicos que se pueden extrapolar, estén más abiertos a la experimentación.

Para terminar, nos gustaría puntualizar que como hemos indicado la locución 'teatro musical' nos resulta imprecisa ya que se refiere a actuaciones en las que la acción tiene tanta o más importancia que lo sonoro, pero deja de lado las implicaciones que exponíamos un párrafo más arriba. Como argumentábamos en nuestro trabajo final de máster:

El término experimental y su consecuente relación con el arte sonoro creemos que es un concepto fundamental de este teatro. El componente experimental es rasgo constitutivo y determinante. Este tipo de trabajos que no se basan en el texto (aunque lo usen) ni en la partitura (aunque trabajen sobre ella), se caracterizan por un fuerte componente experimental de la escena en su totalidad. El espacio dramático se convierte entonces en un encuentro de relaciones y tensiones entre varias disciplinas y artistas que confluyen en la construcción de universos dramáticos donde el componente sonoro es lo fundamental. La experimentación de lo teatral hacia lo musical o al contrario de lo musical a lo teatral podemos concluir que es la característica más genérica que describe esta práctica. Esta relación experimental entre el teatro y la música (o mejor el sonido) responde en muchos casos a planteamientos performativos sobre la escena y componentes del arte sonoro. (Bernal Molina, 2017, p. 71)

Como expone Adlington antes de la llegada de las grabaciones sonoras de producción masiva, la experiencia musical era intrínsecamente multimodal, es decir, que implicaba múltiples sentidos porque tenía lugar en presencia física de los intérpretes, que eran vistos además de oídos. Pero debido al contexto público

y a las características de los espectáculos concretos, poco a poco se tendió hacia la contribución de espectáculos multimedia sobre los espectáculos con interpretación en vivo. De esta forma sucedió que la importancia de los estímulos no auditivos para la experiencia musical fue reprimida, es más fue casi erradicada y de alguna manera también la difusión de ideologías estéticas que pretendían restar importancia a la dimensión social de la creación musical y elevar en su lugar el 'pensamiento ideal' del compositor-genio. "Según Cook, la difusión de la tecnología digital y de vídeo ha hecho que el público vuelva a aceptar la música como una forma que se dirige a múltiples sentidos"¹²⁷ (Adlington, 2019, p. 3). Así pues, en la actualidad los actos de creación musical están mediados en su mayoría a través de una pantalla de ordenador (y cada vez más lo multimedia de la tecnología informática también informa sobre el proceso de composición), y los hilos que separan los diferentes géneros artísticos se están desmantelando constantemente. En consecuencia, la experimentación de lo teatral hacia lo musical o al contrario de lo musical a lo teatral, se torna característica fundamental de este tipo de práctica. Evidentemente este interés por propuestas híbridas de la escena responde también a la inclinación en estos trabajos por el artista multimedia que desarrolla las posibilidades de nuevas formas de interacción entre la acción corporal, la teatralidad, la exhibición visual, la ejecución de instrumentos y la experimentación con el sonido. De hecho, serán unos intérpretes/manipuladores los que defiendan sobre la escena este tipo de teatro y, por lo tanto, habrán adquirido nociones sobre música y muchas de las veces sobre cuestiones técnicas, en vez de que sobre las tablas estén actores y/o cantantes en su forma tradicional.

Por último, quisiéramos precisar que este acercamiento a la escena experimental y multimedia como rasgo característico de este amplio campo, también es apreciable en el teatro posdramático, pero creemos que la aproximación al hecho sonoro como constitutivo de dramaturgia, ha estado mucho más presente en los planteamientos de otras disciplinas que por el teatro.

Este hecho repercute directamente tanto en la falta de referentes y estudios transversales de teatro como en los circuitos de representación de este tipo de teatro, ya que en muchos casos es más tenido en consideración por el

¹²⁷ Traducción del original por la autora: "Cook argues, the spread of video and digital technology has brought audiences back to an acceptance of music as a form speaking to multiple senses" (Adlington, 2019, p. 3).

ámbito de la música, del sonido y de la música electrónica que en el de las artes escénicas. (Bernal Molina, 2017, p. 72)

3.1. En los límites del teatro posdramático

Como hemos venido advirtiendo el campo escénico que estamos definiendo se encuentra en terrenos fronterizos y limítrofes a lo que se denominó teatro posdramático. Si bien es cierto que estos límites son difíciles de establecer, en los próximos apartados nos gustaría desarrollar las causas materiales del lenguaje sonoro en el campo teatral musical experimental con el propósito de alejarnos de la forma en que se ha ido estudiando este lenguaje a lo largo de los años¹²⁸.

3.2. El lenguaje sonoro teatral

Antes de nada, creemos importante precisar a qué nos estamos refiriendo o qué particularidades tiene el lenguaje sonoro en la escena posdramática. Es decir, lo que en la actualidad se denomina espacio sonoro y que concretamos en nuestro TFM definimos como un lenguaje mixto que configura el conjunto de la obra y del espectador y que incluye todo tratamiento musical y sonoro de la escena (incluidos los ruidos) (Bernal Molina, 2017, p. 29). Si queremos ir un paso más allá en nuestra investigación y para ayudar a ampliar la definición, debemos de centrarnos en nuestro objeto de estudio, que es el teatro musical experimental, y para ello, en este capítulo, vamos a establecer las causas prácticas, artísticas e históricas del lenguaje sonoro teatral.

Para poder definir el lenguaje sonoro en el teatro musical experimental creemos que es conveniente servirnos de tres conceptos en su cooperación y correlación en cuanto al teatro posdramático:

Música electrónica experimental
Tecnología electrónica
Inmersión sonora e interactividad

¹²⁸ Desde la semiótica y con un tratamiento parecido a la lingüística.

Estos medios y, sobre todo, su relación con la escena es fundamental para la caracterización del lenguaje sonoro en el teatro musical experimental.

3.2.1. Música Electronica experimental¹²⁹

Podemos decir de manera genérica que la escena teatral contemporánea (como expusimos en nuestra tesis de máster) suele subordinar el espacio/lenguaje sonoro a la *Electronica* experimental (Bernal Molina, 2017, pp. 26-27). Pero ¿por qué la elección o subordinación a este estilo o corriente en el espacio sonoro posdramático? Para nosotros, aunque dichas causas sean múltiples (o más bien rizomáticas¹³⁰), creemos que es importante señalar como causa principal el carácter socializador de la audio-creación. Como define muy acertadamente Francisco López en el catálogo de la exposición *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020*¹³¹, que se pudo ver en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 14 octubre de 2020 al 15 febrero de 2021, lo que el “audio experimental social pretende destacar y proponer es la enorme relevancia y la imperiosa necesidad de una historia social y tecnocultural de la creación sonora” (F. López et al., 2020, p. 16). En síntesis, esta socialización artística y cultural de la audio-creación quiere dar cuenta, de un fenómeno revolucionario que fue el resultado tanto de factores técnico-creativos, culturales, socioeconómicos como morales. Para no desviarnos demasiado de nuestro objeto de estudio (ya que nos parece fascinante desde el punto de vista sociológico y filosófico lo que un tipo de música o lenguaje musical puede llegar a desvelar de algunos de los procesos que han caracterizado nuestro paradigma), nos vamos a referir a algunos de los factores señalados por López en cuanto a la creación sonora en la escena teatral posdramática.

Si como definíamos en nuestro trabajo de investigación de máster la música *Electronica* experimental “busca la experimentación con los sonidos y los discursos a través de los nuevos medios técnicos disponibles” (Asensio Llamas,

¹²⁹ En los estudios de música popular, la denominación Electronica, con mayúscula y sin acento, designa internacionalmente a todos los géneros y estilos de música popular electrónica.

¹³⁰ El término rizoma de Deleuze y Guattari tiene sentido como red abierta que crea interconexiones de signos (Bernal Molina, 2017, p. 16).

¹³¹ Publicamos una reseña del Catálogo en la revista *Arte, individuo y sociedad*, (Bernal Molina, 2021).

2004, p. 3; Bernal Molina, 2017, p. 26), el sonido en el teatro posdramático responde tanto a esa experimentación técnica como al desarrollo o investigación propia de la escena posdramática. En este sentido como apunta Francisco López “la socialización masiva de la tecnología creativa” (F. López et al., 2020, p. 19) es uno de los factores que han conseguido transformar de manera radical en las últimas décadas el sonido en la escena posdramática. Estamos totalmente de acuerdo con López en que precisamente “la experimentación sonora es probablemente el ámbito creativo en el que más precozmente y con más intensidad y claridad se ha manifestado este fenómeno” (F. López et al., 2020, p. 19), y que ha influido muy positivamente en el teatro posdramático. Además este fenómeno anterior a la era de internet¹³² y que es rastreado en el artículo de Nubla (F. López et al., 2020, p. 60) en la década de 1960 en Europa, tiene un paralelismo con los circuitos alternativos de teatro en España en la década de 1980 y 1990. Encontramos particularidades, mecanismos y motores que son extrapolables del ámbito de la creación del audio experimental al teatro posdramático (aparte de que en la escena teatral se utilicen esas creaciones).

En primer lugar, podemos hablar de unas estructuras sociales y culturales en red (F. López et al., 2020, p. 18). A pesar de que esta red de intercambio que se ha dado en la creación sonora, no podamos reconocerla de una manera tan clara en el teatro posdramático, la manera de hacer del audio experimental social ha influido fuertemente en los procesos creativos escénicos especialmente de “los espectáculos que se sirven de la música y/o sonido como objeto y fuente de creación dramática” (Bernal Molina, 2017, p. 29). Los principios del DIY (*do it yourself* [hazlo tú mismo]) y el DIT (*do-it-together* [hacerlo juntos]) son fundamentales detrás de la lógica de la red de intercambio. Como apunta López, propulsan la colaboración y cooperación creativas para la producción y el aprendizaje conjuntos (F. López et al., 2020, p. 18). Además, en los procesos creativos escénicos en los que la inter, multi, pluri y transdisciplinariedad están a la orden del día, se amplía todavía más la capacidad de generación y regeneración de este intercambio.

¹³² Herederos legítimos del Mail art o Arte postal interconectado (difusión planetaria de obra artística a través de la red de correo postal), que surge en la década 1960 por Fluxus y que se intensifica a partir de 1980. Podemos decir que estas son las primeras manifestaciones en red de intercambio que está fuera de control del poder y la comercialización del audio experimental.

En segundo lugar, otro de los factores que ha contribuido muy positivamente en esta socialización es la megaaccesibilidad de los creadores a la tecnología creativa, es decir la “democratización” de la tecnología creativa (F. López et al., 2020, p. 19). Esta megaaccesibilidad que ha dotado de herramientas comunes de creación tecnológica y de difusión (muy favorecida con el surgimiento de internet) ha dado lugar a un cambio de paradigma en varios sentidos permitiendo la emancipación y evolución del creador que puede autoproducirse, autoeditarse y autodistribuirse en paralelo a las exigencias tanto de la Academia como del mercado. Como consecuencia directa de esto podemos decir que se redefine la concepción del audio-artista o audio-creador. Todas estas aportaciones de López son extrapolables a la concepción actual de la creación sonora en el teatro posdramático y más específicamente en el teatro musical experimental. La experimentación sonora en este tipo de teatro no es solamente fruto de artistas sonoros, directores musicales e ingenieros, sino que el audio-creador en la escena es también el que experimenta sónicamente “por puro contacto con tecnologías más o menos “caseras” accesibles para ellos, sin una formación o educación reglada y sin conocimiento del contexto histórico” (F. López et al., 2020, p. 17). Así pues, la distinción entre “amateur” y “profesional” se desdibuja y deja de ser relevante.

El audio-creador no es el que posee una credencial o produce un impacto comercial, sino el que afirma que lo es y lo ejecuta: una meritocracia con redistribución y redefinición social de la valoración de lo “exitoso” o lo “interesante”. (López et al., 2020, p. 22)

Así pues, la experimentación sonora empieza a definir nuevas estéticas que se materializan tanto en ideas, como en modos de creación o técnicas, en géneros y subgéneros, en categorías y un largo etc. que dará como resultado un cambio fundamental en el derecho a la creación y en el *status* cultural (como apuntábamos en la cita directa anterior de López). Esta nueva forma de enfrentarse a lo creativo y a lo cultural desde el sonido ha calado tremendamente en la escena teatral musical experimental. Como ejemplo paradigmático de ello encontramos el trabajo de Corporación bacilö que desde el 2001 hasta la actualidad desarrollan dispositivos escénicos centrados en la acción audiovisual

como herramientas generadoras de dramaturgias no lineales o, como denominamos en esta investigación, teatro musical experimental¹³³.

3.2.2. Tecnología electrónica. Evolución de las posibilidades técnicas

En nuestro trabajo, aunque creemos que son incuestionables los pioneros y referentes de las vanguardias del arte sonoro y la música experimental para explicar históricamente la evolución en cuanto a la experimentación sonora¹³⁴, no nos resulta oportuno hacer una historiografía más para explicar genealógicamente el presente creativo de nuestro tiempo. En cualquier caso, sí creemos pertinente para completar esta historiografía asociada a estos pioneros de las primeras vanguardias, esclarecer la evolución de los desarrollos técnicos musicales que han hecho posible la experimentación con el sonido electrónico y la tecnología digital.

Como apunta Nicolas Collins, el desarrollo de la tecnología electrónica desde la década de 1930 (mucho anterior a la cinta magnetofónica) permite una nueva forma de conexión y nuevas estrategias de organización del sonido, como también la generación de sonidos nuevos (Collins, 2007, p. 4). Ya por los años 20 encontramos como “prehistoria de la música electrónica” (Collins, 2007, p. 4) la creación del telarmonio por Thaddeus Cahill, que consistía en una máquina musical de más de 200 toneladas. Posteriormente, y de la mano del inventor ruso Leon Theremin, se desarrolla el instrumento que se convertirá en “la representación física del sonido futurista” (Collins, 2007, p. 5), el *theremin*. Poco después aparecen dos instrumentos electrónicos que se incorporan a la música orquestal, las ondas Martenot y el trautionio ambos de 1928, pero a pesar de que se consigue su inclusión en la música del momento, no será hasta finales de la década de 1930, con la figura de John Cage, que se empieza a componer y trabajar con el sonido electrónico en vivo a partir del giradiscos¹³⁵, electrodomésticos e instrumentos de percusión fabricados en casa (Collins, 2007,

¹³³ El trabajo de la Corporación Bacilö que desde la acción escénica discurren por planteamientos compositivos semejantes, aunque con resultados estéticos muy diversos dependiendo del proyecto que estén llevando a cabo. Como ejemplo y modo de resumen de su trabajo se puede consultar el vídeo: [Bacilö_ Comunicado inSOStemible](#)

¹³⁴ Desde Russolo hasta Cage que convierte el ruido y el silencio en categorías tratadas por la música.

¹³⁵ Como bien expone Collins, “a Cage le corresponde el mérito de haber inventado el pinchadiscos como artista escénico” (Collins, 2007, p.6)

p. 6). Posteriormente, en las décadas de 1950 y 1960, será cuando Cage¹³⁶ se dedique a investigar a fondo sobre los recursos electrónicos y, a partir de ahí, ejerza una profunda influencia en compositores estadounidenses.

Mientras tanto en Europa en la década de 1960 será cuando florece el serialismo y la “música para cinta magnetofónica” (Collins, 2007, p. 8) en los círculos académicos. Las diferencias entre EE. UU. y Europa no solo estaban ancladas al uso y desarrollo de la tecnología electrónica:

Mientras que la música electrónica estadounidense de la década de 1970 se caracterizaba por un espíritu altamente tecnológico, popular pero ditirámico, que apoyaba la interpretación guiada por la intuición, en Europa una tradición bien establecida y financiada por el estado para la colaboración entre compositores y técnicos perpetuaba la producción de música meticulosamente elaborada en estudios. (Collins, 2007, pp. 14-15)

Como podemos observar, ambos continentes desarrollan de una manera totalmente diferente la experimentación con la tecnología electrónica sobre todo si comparamos las creaciones del momento. Pero, aunque más tarde desarrollaremos la evolución de la música con cinta magnetofónica en Europa, debemos de volver a EE. UU. para poder dar una explicación en cuanto a la creación y el desarrollo de los primeros circuitos integrales y los ordenadores, fundamentales para la posterior democratización de la tecnología electrónica. Para comenzar a desarrollar este asunto, quisiéramos precisar que es difícil datar con exactitud el momento de la creación de estos circuitos integrales. Como expone Collins:

[...]los compositores-diseñadores como Mumma habían estado construyendo lo que eran, en esencia, ordenadores analógicos para sonido, desde 1960, y los mismos CIs¹³⁷ digitales que se usaron en los ordenadores de la década de 1970 se estaban usando en circuitos musicales discretos durante el mismo período. (Collins, 2007, p. 15)

¹³⁶ Señalaremos que no será hasta los años 80: “[...]casi medio siglo después de que Cage pusiera al primer pinchadiscos en el escenario, que el giradiscos por fin recibió amplio reconocimiento cultural como instrumento para la interpretación. En manos de músicos tan diferentes como Grandmaster Flash y Christian Marclay, se convirtió en el instrumento electrónico más visible –y, en ocasiones, el que requería más virtuosismo– de las décadas de 1980 y 1990” (Collins, 2007, p.17).

¹³⁷ Se refiere a los circuitos integrales.

A partir de la década de 1970 será cuando los avances tecnológicos se sucedan vertiginosamente: primero, a finales de los años 70 aparecen los primeros sintetizadores digitales y portátiles con lo que se da “un paso firme en el camino hacia la virtualidad” (Creuheras et al., 2010, p. 30); segundo, las empresas como Apple, Commodore, Atari, Radio Shack y otras compañías introducen nuevas máquinas; tercero, en 1983 aparece el MIDI (Music Instrument Digital Interface) un protocolo digital para la interconexión de sintetizadores, secuenciadores, controladores y otros dispositivos musicales electrónicos, es decir permite comunicarse y compartir información para la generación de sonidos entre dispositivos; cuarto, también sobre esos años, 1982, sale al mercado el *compact disc* CD¹³⁸ y en los primeros años noventa “los sintetizadores complejos ya no requerían hardware especializado, y el software, como herramienta para la creación de música en el espacio virtual se popularizó alcanzando cuotas de sofisticación y popularización insospechadas” (Creuheras et al., 2010, p. 31); por último, será también en esta década de los 90 en la que surjan los primeros programas profesionales para ordenadores personales para la generación de sonido: primero *Cubase*, *Logic* y *ProTools* y más tarde, *Propellerheads Reason* y *Ableton Live* (Creuheras et al., 2010, p. 31-32).

Como exponen Creuheras, Delatte y Palazzi:

[...]con la democratización del medio tecnológico, un progresivo abaratamiento de los soportes y un funcionamiento en red que propicia la transferencia de conocimiento, la producción musical ha experimentado un salto de gigante. Todo el mundo puede acceder a ella y cada vez se hace más difícil distinguir entre la academia y la calle. (Creuheras et al., 2010, p. 31)

Al mismo tiempo que sucede todo esto, y como contra reacción a las creaciones de circuitos por marcas que copan el mercado y que desarrollan sus productos bajo el misterio y la exclusividad, empieza a surgir el movimiento del *Circuit Bending*. El padre de este movimiento Reed Ghazala comenzó a publicar artículos sobre *Circuit Bending* en la revista *Experimental Musical Instruments* en 1992 (Collins, 2007, p. 20).

¹³⁸ Y tan solo dos años después, “Yasunao Tone comenzó a ‘herir’ CDs en 1984 por medio de la diestra aplicación de cinta adhesiva. Al ser reproducidos, los CDs de Tone se satisfacen los sueños que Cage tenía sobre la grabación indeterminada” (Collins, 2007, p.18).

Circuit Bending hace todo lo posible por preservar el entusiasmo inocente del descubrimiento accidental y no está a favor de que se eche a perder el proceso con la comprensión teórica. Surgió como el antídoto perfecto al mundo determinista de los ordenadores, que había llegado a dominar todos los aspectos de la producción musical, reemplazando al papel manuscrito, los magnetófonos, mezcladoras, efectos e instrumentos. (Collins, 2007, p. 20)

Posteriormente, en los primeros años del nuevo milenio y con una filosofía cercana al *Circuit Bending* aparece *Arduino*. Esta plataforma electrónica *open source*¹³⁹ está “dirigida a artistas, diseñadores, aficionados y cualquier persona interesada en la creación de objetos interactivos o entornos virtuales” (Creuheras et al., 2010, p. 32) ya que permite la modificación y programación de su código por un microprocesador para generar proyectos interactivos. No debemos de olvidar mencionar que la creación de internet y la *World Wide Web* fueron también recursos fundamentales en la difusión e intercambio entre los creadores musicales. Como comenta Luis Alvarado “la creación de archivos musicales fue muy significativa en los primeros años de la década de 2000” (Alvarado citado en López et al., 2020, p. 76).

Por otro lado, volviendo a Europa en esos primeros años del 1900 es cuando surge la música electroacústica. Esta llegará en un periodo de crisis convergentes que crean difíciles problemas, pero que también abren la puerta a muchas soluciones creativas. Como podemos ver en el esquema que situamos a continuación de Martín Laliberté, estas crisis son de carácter sociopolítico, artístico, musical, y de desarrollos tecnológicos y científicos.

¹³⁹ De código abierto.

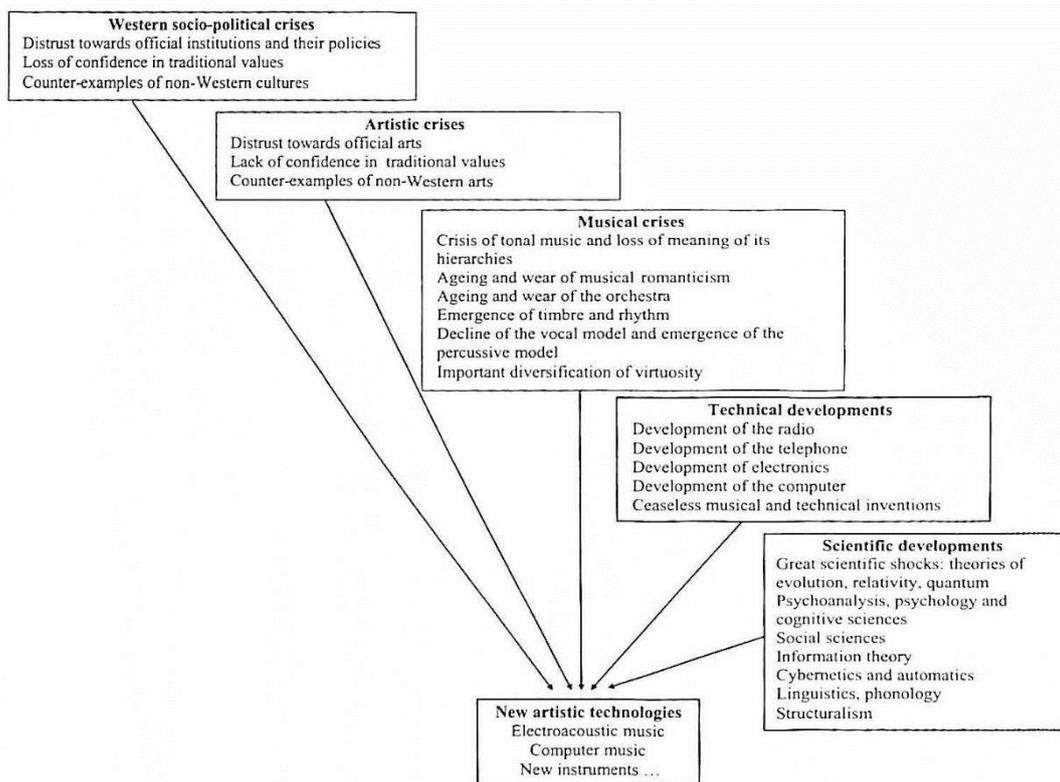


Figura 3: Crisis convergentes alrededor de 1900. Fuente: Laliberté, 2016, p.204

Si nos centramos en la crisis musical¹⁴⁰ y en sus consecuencias debemos señalar que, durante los años 1900-1901, esta crisis provoca un cambio importante en la forma de crear de los compositores y esta responde a profundos cambios de pensamiento. Por un lado, se transforma la vieja jerarquía musical y tonal por otra forma de organizar la música donde todo se vuelve más plástico y/o gráfico y, por otro, encontramos la famosa emancipación de la disonancia de Schoenberg ya que además su pensamiento se aleja de la partitura musical habitual. “El pensamiento de Schoenberg se aleja del enfoque de la partitura musical habitual hacia una investigación de nuevos conceptos –en este caso, un ‘mapa’ de múltiples capas de dimensiones musicales–”¹⁴¹ (Laliberté, 2016, p. 207).

¹⁴⁰ Principales factores de esta crisis de la música tonal: pérdida de la mecánica y de sus jerarquías; envejecimiento y desgaste del romanticismo musical; envejecimiento y desgaste de la orquesta; aparición del timbre y ritmo; decadencia del modelo vocal y aparición del modelo percusivo; importante diversificación del virtuosismo (Laliberté, 2016, p. 204).

¹⁴¹ Traducción del original por la autora: “Schoenberg's thinking moves its focus away from the usual musical score towards an investigation of new concepts - in this case, a multi-layered 'map' of musical dimensions” (Laliberté, 2016, p. 207).

Consecutivamente encontramos la figura de Pierre Schaeffer como principal protagonista que revolucionará la concepción musical con la creación de la música concreta en 1948, que posteriormente se convertirá en música electroacústica en la década de 1950 (Laliberté, 2016, p. 208). A partir de la investigación de Schaeffer durante un seminario sobre las posibilidades artísticas de la radio en Beaune (1943) y de las posibilidades del micrófono y de la grabación de sonidos y voces, es como surge la música concreta. Como consecuencia de esto debemos de señalar que además de conseguir una nueva forma de componer, este autor, teórico y músico consigue transformar la naturaleza de la escucha que se vuelve acusmática¹⁴². Es decir, consigue separar la fuente sonora del sonido producido lo que permite al oyente concentrarse en los detalles sonoros y en sus propiedades, en su "significado" inherente, independientemente del origen acústico (Laliberté, 2016, p.210).

En cuanto a la composición, podemos añadir que Schaeffer introduce el principio de que cualquier sonido y ruido pueden ser susceptibles de ser material compositivo ampliando el concepto de lo musical. Cualquier sonido se despliega e interactúa con el oyente en un espacio mental y perceptivo multidimensional de propiedades musicales complementarias (Laliberté, 2016, p. 229). Schaeffer trabaja en la ampliación del concepto de música en el que se incluyen todos los sonidos, llegando a hacer una clasificación de los mismos en función del timbre, la tonalidad, la masa, el grano, etc.¹⁴³ (Duchement Quevedo, 2014, p. 143). Toda su concepción de la música queda resumida en dos libros: *¿Qué es la música concreta?* (1959) y *Tratado de los objetos musicales* (1966)¹⁴⁴. A pesar de las diferencias técnicas y en cuanto a composición entre la música de Cage y la de Schaeffer, podemos concluir que ambos consiguen revolucionar el campo de la música hacia la tecnología electrónica y hacia un nuevo paradigma de lo musical en el que se incluyen todos los sonidos.

Si, como es nuestra labor, en esta investigación relacionar toda esta cronología sobre el desarrollo de la tecnología electrónica con el arte escénico,

¹⁴² Del griego ἄκουσμα akousma (una cosa escuchada). Este término puede ser rastreado hasta Pitágoras que enseñaba detrás de una cortina para que sus discípulos no se distrajeran con su presencia y se potenciara el sentido del oído (Laliberté, 2016, p. 210).

¹⁴³ Schaeffer creó su propio aparato electrónico de banda magnética para poder intervenir en las posibilidades temporales y expresivas del sonido grabado: el *Phonogene* (Duchement, 2014, pp. 143-144).

¹⁴⁴ Aunque nosotros hemos estado manejando una edición posterior del 2003.

podemos apuntar algunos cambios importantes en cuanto a la relación entre el sonido en la escena y su implicación con lo visual.

Comenzaremos centrándonos en la creación escénica y en observar la evolución de cómo se reproducía el sonido en la escena. En un primer momento todos estos sonidos y/o la música era producida en el propio escenario o en las salas donde se representaba: las palabras y las voces, los pasos, los efectos de sonido y las melodías acompañantes eran lo que constituían la mayor parte del sonido de la escena y estaban destinados a apoyar la acción de mirar. Estos sonidos estaban directamente relacionados con la interpretación y no será hasta la segunda mitad del siglo XX (después de la Segunda Guerra Mundial), tan pronto como pudimos grabar y difundir el sonido en las salas, cuando se permita la inclusión de espacios de ficción fuera de los límites del escenario, convirtiéndose el sonido en un complemento de la ficción; en un acompañamiento, pero también en un amplificador de la escena, y se comienza a establecer una dramaturgia estrictamente acústica de la obra (Vautrin, 2011, p. 141). Podemos decir que es entonces cuando el sonido pasa a convertirse en un lenguaje autónomo; un lenguaje más con la capacidad de generar su propia dramaturgia y no solo extensión o prolongación de otros elementos (Vautrin, 2011, p. 141). A partir de entonces, se produce un cambio en esta concepción de la escena: con la llegada de los simbolistas a principios del siglo XX se puede afirmar que lo que vemos y escuchamos en el escenario revelan una acción recíproca. Si antes lo que se producía en el escenario hacía visible algo que no estaba (oír es ver), después lo visible nos llevará representar lo sonoro (ver es oír) (Vautrin, 2011, pp. 141-142). Digamos que se configura una nueva relación entre el ver y el oír con posibilidades diversas en cuanto a la presencialidad, la ausencia y las acciones sonoras que serán el principio de la experimentación sonoro-musical escénica.

Relacionado con todo esto debemos de señalar la importancia del trabajo sobre el espacio y la acústica de los espacios en el siglo XX como antecedente de lo que será el teatro musical experimental. En este sentido son fundamentales algunos de los referentes de la música contemporánea que desarrollan sus trabajos musicales dándole importancia al espacio escénico como son el Grupo de Investigación Musical, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen y, posteriormente, algunas experiencias de la música rock o música popular experimental (Vautrin, 2011, p. 143). Esto ha permitido que la escena se haya

vuelto especialmente musical, como comenta Lehmann al definir el teatro posdramático (2017, pp. 158-159), ya que configura una nueva forma de entender el evento sonoro que conforma una dramaturgia sonora sólida. Es decir, el evento sonoro se puede interconectar con diferentes materiales; cualquier fuente de sonido puede interactuar con cualquier otra materia del escenario (cuerpo, voz, texto, luz, espacio) y ya no existe una jerarquía predefinida (Vautrin, 2011, p. 144).

Para acabar este subapartado querríamos señalar algo que nos parece importante a la hora de establecer sucesos, referentes y antecedentes en nuestro estudio.

Categorías como música de vanguardia, alta cultura o música popular no han desaparecido. Sólo ha habido un cambio de finalidad. En la intimidad de la relación tecnológica con la producción musical hay un espacio en el que estas etiquetas ya no tienen sentido. La velocidad de transferencia entre las innovaciones y los descubrimientos de los pioneros de las vanguardias y los artífices de las fórmulas de la música popular hace que en algunos casos la responsabilidad de la innovación sea compartida. (Creuheras et al., 2010, p. 37)

La profunda relación entre las innovaciones tecnológicas en muy diversos campos, las posibilidades de la creación musical y el trabajo desde el espacio escénico dan cuenta de esta nueva forma de componer que, entre otros resultados compositivos y escénicos, darán lugar al teatro musical experimental.

3.2.3. Inmersión sonora e interactividad

En estrecha relación con el punto anterior, el origen del concepto de inmersión sonora lo encontramos en la deriva de los primeros planteamientos en cuanto al desarrollo de la espacialización del sonido de forma metódica en las composiciones electroacústicas: desde Pierre Schaeffer en *Potentiómètre d'espace* (1951), pasando por Karlheinz Stockhausen en *Gesang der Jünglinge* (1957) hasta el trabajo de Iannis Xenakis para el pabellón Philips en la Expo Universal del 58 o el evento *Black Mountain College* donde participa Cage, Paxton, Rayner y Tudor entre otros en 1967 (Abuín González, 2008, p. 32; Bernal Molina, 2017, p. 13; Collins, 2007, p. 10; Duchement Quevedo, 2014, p. 28; López, 2012, parr. 18). El desarrollo de la técnica junto con los avances

matemáticos y científicos serán los elementos fundamentales que influyen en esta nueva forma de componer y de escuchar. Conceptos como aleatoriedad e indeterminación se incluyen en la generación de música con ordenador “mediante la programación de sistemas algorítmicos autónomos” (Hurtado Mendieta, 2013, p. 108). Pero antes de desarrollar más ampliamente el concepto de inmersión sonora en la escena teatral y su cercanía con la interacción, expondremos algunas reflexiones que hemos confirmado fundamentales para entender la naturaleza física del sonido en cuanto a su percepción.

3.2.3.1. ¿Cómo percibimos el sonido?

El concepto de inmersión se utiliza a menudo para definir los fenómenos sonoros y su percepción sensorial, pero también suele ir asociado a una serie de afirmaciones entre las diferencias entre ver y oír. Con esto último nos estamos refiriendo al hecho de que para describir la forma en que percibimos el sonido solemos valernos de las diferencias y semejanzas que encontramos al distinguir un sonido comparándolo con nuestra capacidad para ver.

Según una axiología¹⁴⁵ de los sentidos nuestra capacidad de oír es esférica, es decir que nos encontramos sumergidos en el sonido, mientras que la vista sin embargo es direccional (Bovet, 2011, p. 208). Siguiendo esta comparación entre cómo funciona la visión y cómo funciona el oído, la autora Jeanne Bovet establece una serie de características que atienden a estas diferencias. En primer lugar, menciona que mientras que el ojo nunca puede alcanzar literalmente la visión periférica, el oído percibe simultáneamente todos los sonidos circundantes. Podemos distinguir en un mismo instante lo que está enfrente o detrás de uno mismo o a cada lado, todas estas cosas simultáneamente, y también lo que está arriba y a continuación. Así mismo podemos afirmar que se trata de un fenómeno natural tremendamente invasivo en comparación con la vista que necesita constantemente de una focalización por parte de nuestros ojos. En segundo lugar y con relación directa a lo anterior, el sonido es percibido por nosotros como omnidireccional porque, como apunta Bovet, por muy específica que sea su fuente, las ondas sonoras se propagan y resuenan por todo el espacio disponible. A partir de estas dos afirmaciones en cuanto a la percepción sonora podemos

¹⁴⁵ Teoría y filosofía de los valores y los juicios valorativos.

concluir que nuestra forma de estar en el sonido es la inmersión (Bovet, 2011, pp. 208-209).

Para que podamos entender bien todo esto nos parece muy adecuada la metáfora que utiliza George Home-Cook, y que expone en una entrevista, en la que se le pregunta específicamente por la inmersión sonora. Para representar esta idea plantea que: “existimos en el mundo del sonido, como bebés sumergidos en el útero”¹⁴⁶ (Home-Cook y Ball, 2017, p. 130). Esta reflexión que Home-Cook relaciona directamente con el agua, viene de la etimología de la palabra latina *immersio, immersionis*, derivado de *immergere* ‘meter en el agua’, derivado de *mergere* ‘salir a la superficie’ (Bernal Molina y Aldaz Casanova, 2020, p.11); y significa acción y efecto de meter dentro de un líquido (Home-Cook y Ball, 2017, pp. 129-130). Para Home-Cook nos encontramos rodeados por el sonido, pero, aunque estamos completamente absortos dentro de él, siempre estamos prestando atención a algo en concreto. Esta será la clave, según Home-Cook, para comprender e investigar la fenomenología de la inmersión como la percibimos (tanto en la vida como en una puesta en escena). Por lo tanto, indagar sobre el fenómeno de la atención será fundamental para definir el efecto de inmersión sonora (Home-Cook y Ball, 2017, pp. 130-131).

Así pues a nosotros, al igual que lo es para Home-Cook, el origen de la palabra remite directamente al mundo acuático, como expusimos en el artículo *Interacción, perceptividad e inmersión sonora en la escena actual* y antes citado (Bernal Molina y Aldaz Casanova, 2020, p.11). En este artículo establecemos una serie de palabras-concepto relacionadas con ese campo para esclarecer una clasificación de los diferentes modos y/o intensidades en que se produce el efecto de inmersión en las piezas teatrales (y no solo de inmersión sonora): capuzón (momentáneo), buceo//ligera inmersión o inmersión completa//totalmente inmersiva. Estos distintos grados de inmersión que experimenta el espectador, son el resultado de la combinación acertada de varios elementos:

1. Interacción visual con el entorno (que se puede buscar/conseguir de múltiples formas).
2. El sonido como factor fundamental en la creación de ambientes inmersivos.

¹⁴⁶ Traducción del original por la autora: “We exist in the world of sound, like babies immersed in the womb” (Home-Cook y Ball, 2017, p. 130).

3. Confluencia de lo visual y lo sonoro para conformar una nueva realidad.
4. Posibilidad (por parte del espectador) de modificar/alterar el desarrollo de la acción y dramaturgia desarrollada.
5. Los distintos grados de inmersión (de menos a más como hemos establecido) no tienen que ver con el uso o no de tecnología inmersiva, sino con el uso acertado o no de la utilización de recursos teatrales que creen el efecto de inmersión. (Bernal Molina y Aldaz Casanova, 2020, p.18)

Sin embargo y volviendo al tema específico de la inmersión sonora cuando pretendemos definir los parámetros que consiguen este efecto, debemos de centrarnos en los modos en que gestionamos la atención y el fenómeno de la escucha.

Si como exponíamos más arriba nuestra forma de estar en el sonido es la inmersión (y con ella la percepción de todo cuanto nos rodea), pero al mismo tiempo es la atención la que va fijando un interés concreto por enmarcar los eventos a destacar; esta circunstancia, como expone Bovet, será fundamental en la creación del lenguaje sonoro en la escena. Es decir, la modulación de la atención del público y que esta se canalice y dirija hacia un cierto tipo de escucha será el principal factor de la inmersión sonora en la escena (Bovet, 2011, p. 210). Podemos indicar que el espectador se encuentra inmerso en el evento de sonido teatral; escucha todo, pero escucha selectivamente. El oyente, en el caso escénico, está involucrado en el proceso de enfocar su atención hacia los sonidos del escenario cualquiera que sea la distribución escénica particular de ese escenario (frontal, bi-frontal o circular). Este tipo de escucha selectiva es claramente una actividad cultural que hay que adquirir y practicar (Bovet, 2011, p. 210). En este sentido coincidimos con la tesis de Bovet en que el sonido debe de considerarse como una variable histórica más que como algo constante y, por tanto, la experiencia del sonido debe de ser estudiada o atendida como una construcción social y cultural (Bovet, 2011, pp. 211-212). Esto es así porque la atención del público de teatro se canaliza y dirige hacia un cierto tipo de escucha selectiva que es claramente una actividad cultural determinante del momento histórico (el oyente está involucrado en el proceso de enfocar su atención hacia los sonidos que provienen del escenario, cualquiera que sea la escenografía particular de ese escenario (frontal, circular, etc.). Las transformaciones históricas en la función espectadora (desde el silenciamiento gradual de la audiencia como al oscurecimiento de la sala para focalizar la atención del espectador en el

escenario) han convertido el espacio acústico del teatro en uno orientado al escenario, privilegiando la escucha direccional, dirigida y distanciada sobre la experiencia acústica inmersiva global y hace que la técnica auditiva de focalizar sea parte de la historia cultural del teatro (Bovet, 2011, p.212). Precisamente debido a estos condicionamientos creemos que es por lo que los medios técnicos referidos al sonido se han introducido en el teatro. Estos medios nos han servido para poder focalizar la atención del espectador de forma distinta al conseguir generar un contraste continuo en el devenir de lo sonoro y lo visual.

Sin embargo, si volvemos a la relación que existe entre estas técnicas de escucha aprendidas que dependen de las transformaciones históricas (técnicas, teóricas y prácticas) y la interacción teatral, tendremos que diferenciar entre los medios que la hacen posible. Aunque estamos de acuerdo con David Saltz al afirmar que existe una diferencia entre medios interactivos y medios lineales, nosotros hemos apreciado que en muchos casos la interacción no es por sí misma válida para generar grados de inmersión sonora (como exponíamos en citas anteriores) y, es más, consideramos que la interacción debe de ser considerada intrínseca al hecho escénico. Como apunta Saltz el valor del teatro en vivo, especialmente en una época mediatizada, reside precisamente en su capacidad constante de proporcionarnos variabilidad y contraste, independientemente de cuán rigurosamente sean de restringidos y/o rígidos los guiones y el proceso de ensayo respecto a las representaciones, ya que cada actuación dentro de esas limitaciones es un evento único (Saltz, 2001, p. 109). Según este autor la inclusión de tecnología interactiva en el teatro abre la escena hacia nuevas posibilidades dinámicas para los artistas de teatro y nos proporciona la capacidad de reexaminar algunas de nuestras suposiciones más básicas sobre la naturaleza del teatro y el significado de la vivencia (Saltz, 2001, p. 107).

Este autor resume en tres las características principales que separan los medios interactivos de los lineales:

1. Acceso aleatorio: estas tecnologías digitales permiten un movimiento casi instantáneo entre segmentos de medios no contiguos. Sin embargo, los medios lineales “por el contrario, el operador de una pletina de audio o vídeo debe avanzar secuencialmente por la información para pasar de un segmento a

otro”¹⁴⁷ (Saltz, 2001, p. 108).

2. Acceso arbitrario entre el disparador y la salida: un ordenador puede usar cualquier tipo de entrada (teclado, ratón, sensor táctil, detector de movimiento o cualquier otra cosa que ingrese datos) para activar cualquier tipo de salida (sonidos, imágenes, luces, control de motores, etc.). Además, una sola entrada puede activar cualquier número de salidas, lo que permite un control altamente coordinado de múltiples elementos multimedia.
3. Acceso por manipulación de los medios: esta sería la característica principal pues “el ordenador no sólo puede seleccionar segmentos de medios pregrabados según complejos algoritmos, sino que puede generar sus propios medios sobre la marcha, creando sonidos o imágenes totalmente nuevos”¹⁴⁸ (Saltz, 2001, p. 108).

Como podemos observar entre las características que separan a los medios lineales de los interactivos se destaca la particularidad de que estos medios se adaptan al intérprete en lugar de hacer que el intérprete se adapte a ellos, es decir que tienen la cualidad de ser receptivos. Entendidas estas diferencias y considerando por definición que el teatro como arte en vivo es algo intrínsecamente interactivo y, al mismo tiempo que la inclusión de estas tecnologías interactivas subraya esa capacidad, para nosotros el éxito o el fracaso de una pieza escénica dependerá de la destreza con la que se lleven a cabo las decisiones concretas y creativas de la producción y no recaerá en la utilización de estos medios interactivos.

A pesar de todo lo expuesto anteriormente nos seguimos encontrando con una imposibilidad al querer definir la inmersión sonora. Podemos hablar de recursos que dirigen la atención del espectador y que facilitan tal efecto (como el desarrollo de dispositivos escénicos que se escuchan a través de auriculares; la escena en bastante oscuridad para que el espectador focalice su percepción en lo sonoro en vez de en lo visual; el diseño sonoro espacializado y utilización de infrasonidos; la disposición de altavoces para la inmersión del público en la esfera sonora, etc.), pero creemos, como comenta Home-Cook, que la realización de una

¹⁴⁷ Traducción del original por la autora: “by contrast, the operator of an audio or video tape deck must advance through information sequentially to get from one segment to another” (Saltz, 2001, p. 108).

¹⁴⁸ Traducción del original por la autora: “not only can the computer select prerecorded media segments according to complex algorithms, it can generate its own media on the fly, creating entirely new sounds or images” (Saltz, 2001, p. 108).

fenomenología de la escucha teatral se nos presenta como algo en constante cambio, de ahí la imposibilidad para que sea descrito. La fenomenología intenta prestar atención a las cosas en sí mismas; es decir, es el acto de intentar y de describir ese intento lo que se encuentra en el corazón mismo de la fenomenología como empresa filosófica. Pero en la misma empresa de describir algo va implícita la fijación de nuestro objeto de estudio o como expone Home-Cook, cuando atendemos a los fenómenos en cuestión, intentamos poner entre paréntesis el objeto en sí mismo (Home-Cook y Ball, 2017, p. 132). En cierto sentido el paisaje sonoro teatral se encuentra sujeto a constantes cambios porque precisamente somos parte de él y de su ruido. De ahí que nos resulte difícil poder describir con precisión el fenómeno de la inmersión sonora teatral. Sin embargo, para acercarnos a comprender y describir ese fenómeno, son fundamentales las aportaciones que las líneas de investigación ligadas a la presencia y a la corporalidad pueden resultar para la descripción de este efecto. Por no alejarnos demasiado de lo que atañe a esta investigación, dejamos aquí este apunte para que pueda ser desarrollado en próximos estudios.

Volviendo a nuestra argumentación, creemos importante señalar el surgimiento de la tecnología interactiva en la creación dramática. Como decíamos más arriba será a partir de la llegada de los ordenadores y de su popularización (mediados de los años 80) casi acabando el siglo XX, cuando podemos datar el uso que músicos y artistas comienzan a dar a todo tipo de herramientas y tecnología para desarrollar nuevas ideas en las composiciones y piezas (Hurtado Mendieta, 2013, p. 105). Estas nuevas ideas atienden a planteamientos escénicos en los que la dramaturgia clásica se extiende hacia una ampliación y/o modificación por parte del espectador en su interacción. Además, esta interacción se crea a partir de la incorporación de tecnología interactiva que nos obliga a reexaminar algunos de nuestros supuestos sobre la naturaleza del teatro y el significado del evento en vivo y que seguirán siendo útiles en nuestro teatro actual.

Pero, nos gustaría insistir sobre a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de tecnología interactiva. En el artículo de Saltz (2001), *Live Media: Interactive Technology and Theatre* que citábamos anteriormente, encontramos una acertada distinción y definición en cuanto a los medios a los que nos referimos:

Por medios interactivos, me refiero a sonidos e imágenes almacenados, y en muchos casos creados por un ordenador, que el ordenador produce en respuesta a las acciones de un artista en vivo. La parte complicada es especificar exactamente cómo los medios son diferentes, funcionalmente, de los medios más antiguos, supuestamente no interactivos, que llamo medios lineales¹⁴⁹. (Saltz, 2001, p. 107-108)

Nos parece más apropiada la utilización de la informática en vez del término ordenador que utiliza Saltz en esta cita. El campo de la informática en sus distintas aplicaciones expande “los modos de producción, conservación y emisión de la imagen y del sonido, etc., sin olvidar las posibilidades de los satélites artificiales para la trasmisión de imágenes y sonido” (Urrutia, 1992, parr. 12). Es a estos medios digitales a los que nos referimos, pero también es preciso señalar que no toda la tecnología digital es interactiva como también menciona Saltz al finalizar la cita anterior. Como puntualizábamos el autor distingue entre tecnología interactiva y tecnología lineal que ofrecerá resultados diversos en la escena teatral. Estos medios serán interactivos en la medida en que se adaptan al intérprete en lugar de hacer que el ejecutante se adapte a ellos; y esto mismo es extrapolable a las propuestas en las que el público es incluido dentro de la dramaturgia a partir de la interacción con la pieza escénica, ya que este tipo de planteamientos fomentan el efecto de inmersión.

En línea con todo esto nos gustaría desarrollar un poco más el último punto que presentábamos más arriba cuando definíamos los elementos que creemos que son fundamentales para crear el efecto de inmersión. Para nosotros es importante aclarar que para que se dé el efecto de inmersión, o como explicábamos, distintos grados de inmersión, esto no tiene que ver con el uso o no de tecnología interactiva, sino con el uso acertado o no de los recursos teatrales que fomentan esta interacción y en consecuencia el efecto de inmersión. Es decir que el manejo de la atención de los espectadores a partir de todos los recursos técnicos, artísticos o poéticos en una suerte de relación no jerárquica entre los medios será lo que conlleve el tan ansiado efecto de inmersión sonora. Para poder ejemplificar esta idea vamos a mencionar los resultados teóricos obtenidos de la pieza escénica de la compañía Onírica Mecánica, *RONEM*

¹⁴⁹ Traducción del original por la autora: By interactive media, I refer to sounds and images stored, and in many cases created, on a computer, which the computer produces in response to a live performer's actions. The tricky part is specifying exactly how such media are different, functionally, from older, purportedly noninteractive media, which I call linear media (Saltz, 2001, p. 107-108).

RAM_Ficción especulativa de un planeta dañado que presentamos como póster en el Congreso CIVAE 2020:

La pieza consigue provocar en el espectador una experiencia *technosublime*, definida por Turner como una experiencia sublime mediada específicamente a través del uso de la tecnología digital (Turner, 2016, p.21). Creemos como Turner apunta que los eventos teatrales inmersivos tratan de alterar la brecha estética, o la distancia crítica, entre el público y/o el intérprete, y el público y el mundo ficticio, justificando así la necesidad de una perspectiva crítica que aborde la disolución de la distancia desinteresada. En este espectáculo ocurre que inicialmente asumimos el papel de espectador como observador externo, con distancia crítica, pero a medida que la actuación avanza la distancia crítica se evapora para dejar paso a la emoción. Así pues, estamos de acuerdo con Wersterside (citado en Turner, 2016, p.33) al comentar que la experiencia *technosublime* es una consecuencia de la inmersión espacial y auditiva, y de la desorientación tecnológica que se compone al crear simultáneamente espacio crítico para la reflexión y el efecto de inmersión. (Bernal Molina, 2020, p.119)

En conclusión y como afirmábamos también en ese trabajo “la capacidad de inmersión en el hecho teatral es consecuencia directa de la manera en el que espectador es confrontado con el espectáculo (tanto espacial, quinésica, visual, sonora y olfativamente)” y en muchos casos estos medios tecnológicos se utilizan para buscar el efecto de inmersión sonora y espacial que provoquen en el espectador una experiencia *technosublime*.

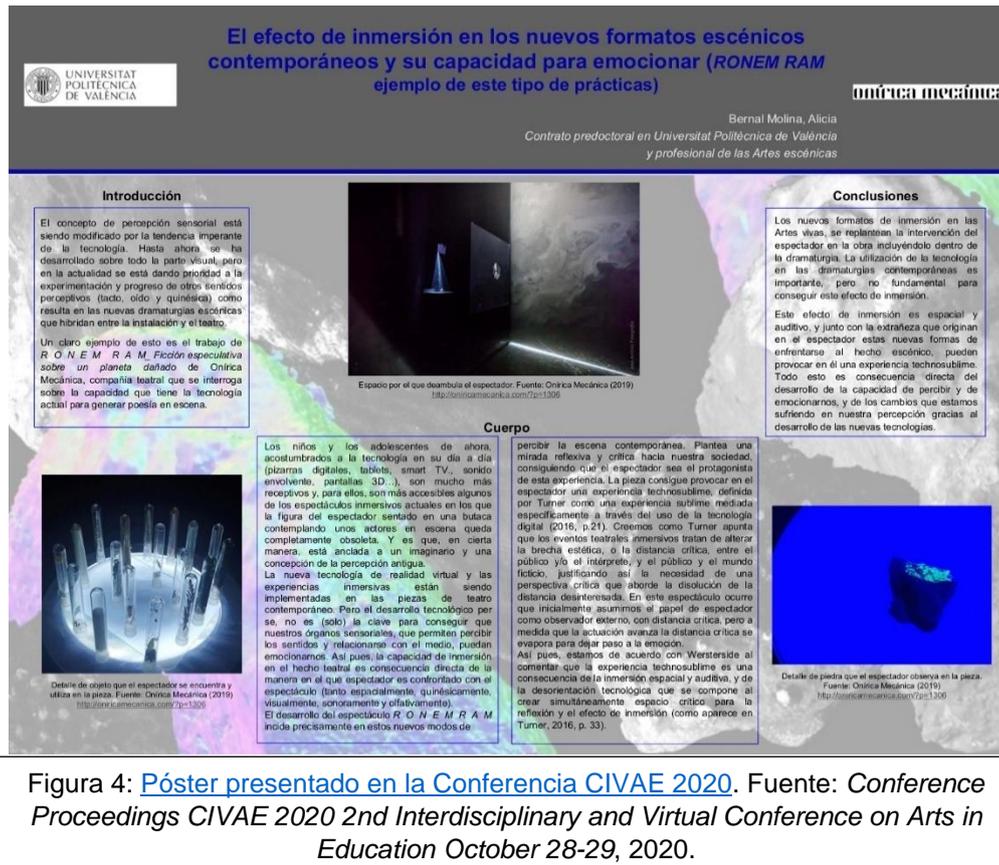


Figura 4: [Póster presentado en la Conferencia CIVAE 2020](#). Fuente: *Conference Proceedings CIVAE 2020 2nd Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education October 28-29, 2020*.

3.3. Aportaciones de la ópera contemporánea al lenguaje sonoro del teatro musical experimental

Antes de centrarnos en las aportaciones que la ópera contemporánea ha ofrecido al teatro musical experimental, vamos a comenzar estableciendo las diferencias que podemos señalar entre ambas prácticas escénicas. Aunque se nos plantea una tarea complicada desde el punto de vista teórico y artístico, sí que hemos encontrado ciertos planteamientos contrastantes que las diferencian desde la práctica o, más bien, desde el punto de vista en que los artistas/intérpretes/cantantes emplean su cuerpo y voces, y de cómo los directores lo convierten en material sonoro para construir una dramaturgia escénica.

La principal característica (que ampliaremos más adelante) y que más nos llama la atención, es la diferencia entre el tratamiento musical-vocal en la ópera y en el teatro musical experimental, que además estará directamente relacionada

con el tratamiento textual de ambas prácticas. Otra diferencia que para nosotros es importante, es que mientras que la ópera basa su dramaturgia en la correspondencia entre el libreto y la música, en el teatro musical experimental no siempre es necesario que un texto literario o guion sea la base sobre la que se construye la dramaturgia sonora. Podríamos decir que, de manera genérica, estas diferencias las encontramos con la ópera clásica y la considerada ópera contemporánea.

En relación con todo esto nos parece muy acertada la apreciación que establece Alberto C. Bernal en cuanto a las diferencias entre ópera y teatro musical. Creemos que ofrece algunas reflexiones interesantes sobre la necesidad de hacer una profunda revisión del género de la ópera de la misma manera que se hizo en el teatro posdramático. En un momento dado, para concretar y diferenciarlo del teatro musical expone:

Concibo “ópera” como algo donde lo musical tiene un peso propio y donde el lenguaje utilizado tiene también su propia aura -características ambas que forman parte también de la ópera tradicional-. Por tanto, quedan excluidas del artículo aquellas manifestaciones musicales en las que se produce una materialización de lo musical a través de un lenguaje teatral, o de lo teatral o espacial a través de un lenguaje musical, como sucede en varias obras de Kagel (*Staatstheater, Sur scène o Antithese*) o de Dieter Schnebel (*Glossolalie, Atemzüge*) (Bernal, 2005, p. 24)¹⁵⁰.

A pesar de resultarnos bastante amplia esta diferenciación nos resulta importante el propio hecho de hacerla, pues confirma que nuestro empeño en caracterizar el tipo de teatro al que nos referimos en nuestro trabajo final de máster (2017), que resultó un primer acercamiento a este trabajo de investigación, es pertinente y coincide con otros artistas/profesores/investigadores en cuanto a la perspectiva de nuestro enfoque. Pero, para no extendernos demasiado en cuestiones de definición o límites que más que ayudarnos en nuestra investigación pueden confundirnos, queremos describir los aspectos de la ópera que han influido en el lenguaje sonoro del teatro musical experimental.

¹⁵⁰ Como ya hemos mencionado antes, precisamente en un nuestro TFM nos servimos del trabajo de Kagel como referente para definir las especificaciones del teatro musical experimental.

En primer lugar, cuando hablamos de ópera contemporánea, nos gustaría especificar a qué nos estamos refiriendo cuando utilizamos el adjetivo *contemporáneo* al referirnos a la ópera actual. Como bien expone Bernal¹⁵¹:

[...]con-temporánea, es decir: con una “temática” y dramaturgia propia de nuestro tiempo y con un lenguaje de nuestro tiempo cuya intensidad expresiva y crítica no esté ya desgastada (Bernal, 2005, p.23).

Aunque esto ahora pueda parecernos una obviedad, en el contexto de la ópera es algo que debe ser remarcado pues todavía algunos críticos, académicos y espectadores consideran la ópera como una reducción escénica a la relación entre la partitura musical del compositor y el texto dramático del libretista dejando fuera de toda consideración la función dramática del director de escena y, por tanto, tampoco toman en cuenta las aportaciones de las dramaturgias del siglo XXI. Por todo esto, estamos totalmente de acuerdo con María Frenco al reivindicar el papel de los directores teatrales y de las estrategias performativas que se han ido introduciendo en las actuales puestas en escena de obras clásicas de ópera cuando pone de ejemplo el trabajo de la directora Katie Mitchell.

[...]en lugar de hablar de la segunda muerte de la ópera, podemos articular concreta y efectivamente las condiciones para una segunda vida para la ópera, una vida que se alimenta tanto de la interpretación o conducta, como lo hace de los textos del autor. Esta posición responde a las articulaciones postdramáticas del siglo XXI y de las prácticas teatrales enmarcadas en torno a las estrategias que funcionan de una manera que no está subordinada a los guiones. En cambio, se basa en reconsideraciones dramáticas que ubican lo teatral como co-creador en el evento escénico¹⁵². (Mitchell citado en Frenco, 2020, p.212)

Como apunta el filósofo italiano Giorgio Agamben la contemporaneidad requiere de una singular relación con el propio tiempo. Por un lado, requiere mantener una distancia con la propia época para lograr una comprensión más profunda de ella. Agamben advierte:

¹⁵¹ Y esto fue dicho en el 2005.

¹⁵² Traducción del original por la autora: [...]instead of speaking of opera’s second death we can concretely and effectively articulate the conditions for a second life for opera – a life that feeds on performed behaviour as much as it does on authored texts. This position responds to twenty-first century postdramatic articulations of theatre-making practices framed around strategies that function in a manner that is not subordinate to scripts. Instead, it is based on dramaturgical reconsiderations that locate the theatre-maker as co-creator in the performance evento (Mitchell como se citó en Frenco, 2020, p.212).

Aquellos que coinciden demasiado bien con la época, aquellos que están perfectamente ligados a ella en todos los aspectos, no son contemporáneos, precisamente porque no logran verla; no son capaces de mantener firmemente su mirada¹⁵³. (Agamben citado en He, 2020, p. 230)

Esta profunda reflexión nos parece muy importante como definición de la función crítico-artística que puede tener la ópera contemporánea¹⁵⁴ y sobre todo como defensa de unas puestas en escena de obras clásicas que son reactualizadas bajo la mirada de directores contemporáneos, como es el caso del trabajo de la directora Katie Mitchell (que comentábamos más arriba). Sus reflexiones nos parecen muy pertinentes y propias para definir las aportaciones de la ópera contemporánea en cuanto al tratamiento del lenguaje sonoro en el teatro musical experimental. Como la propia Mitchell indica, su trabajo en la ópera y su trabajo en el teatro no son cosas separadas ya que se enfrenta de la misma manera al encarar sus investigaciones del hecho teatral. Las mismas estrategias clave que sustentan su práctica teatral son las que aplica a sus puestas en escena operísticas. Su labor como directora cuando trabaja con una ópera clásica¹⁵⁵ es precisamente recontextualizar y reconfigurar el drama creado por el libretista y el compositor, trayéndoselo al público actual y planteando una lectura propia de la propuesta por el libreto (Frendo, 2020, p. 214- 215).

Sin embargo, Mitchell especifica dos hechos que sí son distintos cuando se trata de poner en escena una obra teatral o una ópera. En primer lugar, Mitchell considera como una diferencia clave entre el teatro hablado y la ópera, que en la ópera el acceso del público a lo que se dice (es decir, al texto del libretista) es bastante limitado y a menudo está prácticamente enterrado bajo las texturas musicales abstractas y/o puras de la partitura (Frendo, 2020, p. 219-220). En palabras de Mitchell:

El público no puede entender la mayor parte de lo que cantan los cantantes. Lo que están experimentando es un sonido abstracto: grupos profundos y

¹⁵³ Traducción del original por la autora: Those who coincide too well with the epoch, those who are perfectly tied to it in every respect, are not contemporaries, precisely because they do not manage to see it; they are not able to firmly hold their gaze on it (Agamben citado en He, 2020, p. 230).

¹⁵⁴ Y también es extrapolable a todo el arte contemporáneo.

¹⁵⁵ Se puede consultar el vídeo la puesta en escena de esta directora de la ópera [Ariadna en Naxos](#) (2018) de Richard Strauss. Consultado el 17 mayo de 2023.

asombrosos de sonido abstracto. Sin embargo, no les importa, ya que todavía están experimentando ópera. Como directora que se acerca a la ópera, debido al hecho de que el texto se percibe y se desenfoca, no puedes confiar en el texto dramático como una herramienta como lo haría normalmente el teatro. Entonces, tienes que ofrecer algo más y lo que yo ofrezco a la ópera es comportamiento y acción¹⁵⁶. (Mitchell citado en Frendo, 2020, p. 220)

Para Mitchell precisamente el corazón de la práctica dramaturgica es el comportamiento de los personajes, de los intérpretes y cantantes realizado en el escenario, de ahí que las acciones de estos puedan desligarse del texto del libretista y convertirse en elementos puramente performativos. Digamos que el texto pierde fuerza dramática y se apoya en acciones performativas que consiguen trasladar al espectador la fuerza expresiva del drama (en este caso de la ópera).

En segundo lugar, Mitchell considera, como decíamos más arriba, la música en la ópera “como grupos profundos y asombrosos de sonido abstracto”¹⁵⁷ (Mitchell citado en Frendo, 2020, p. 220) y será a la música a quien le corresponda articular toda la dinámica del *tempo* del espectáculo. Es decir, que mientras que en el teatro el *tempo* de las escenas pertenece a los actores y es el director quien lo marca, en la ópera es el compositor quien determina este *tempo* de la interpretación que se corresponderá con el *tempo* de la música. Como expone Mitchell en la ópera solo hay un *tempo* y es el *tempo* de la música.

No puedes tomar un aria dos minutos más lenta o rápida, ya que la matarás estructuralmente. No se podrá cantar y la estructura musical se derrumbará. Tus márgenes para los cambios de tempo son minúsculos en la ópera. Estás dentro de un tempo no seleccionado¹⁵⁸. (Mitchell citado en Frendo, 2020, p. 224)

¹⁵⁶ Traducción del original por la autora: The audience cannot understand most of what the singers are singing. What they are experiencing is abstract sound profound, amazing clusters – of abstract sound. Yet they don't mind as they are still experiencing the opera. As a director approaching opera, because of the fact that the text goes in and out of focus, you can't rely on the dramatic text as a tool like you would normally in theatre. So, you have to offer something else and what I offer to opera is behaviour and action (Mitchell citado en Frendo, 2020, p. 220).

¹⁵⁷ Traducción del original por la autora: as profound, amazing clusters of abstract sound (Mitchell citado en Frendo, 2020, p. 220).

¹⁵⁸ Traducción del original por la autora: You cannot take an aria two minutes slower or faster as it will kill it structurally. It will not be singable and the musical structure will collapse. Your margins for tempo changes are miniscule in opera. You are inside a nonselected tempo citado en Frendo, 2020, p. 224).

Podríamos decir que en la ópera el director debe de jugar con las reglas impuestas por el compositor, es decir componer dentro de la estructura musical y el *tempo* que este ha decidido. Por este motivo, la estructura musical en la ópera tiene un papel fundamental en términos de comportamiento escénico que el director no puede ignorar. Podríamos decir que los cantantes tienen que servirse de su comportamiento, es decir tienen que actuar, pero sus técnicas de actuación son distintas, o siguen caminos más complejos, que la de los actores. Como apunta Mitchell hay una gran diferencia entre la práctica de un cantante y la de un actor:

Para un cantante, la cantidad de espacio disponible en la cabeza para la psicología es limitada. Entonces, como director de ópera, debes ser muy económico y utilizar una cantidad muy limitada del espacio de la cabeza de los cantantes para actuar, mientras que con los actores tienes una disponibilidad del cien por cien. Mecánicamente es muy diferente, para la psicología, la fisicalidad, para todo¹⁵⁹. (Mitchell como de cita en Frendo, 2020, p. 223)

Estas dos características que hemos expuesto en cuanto a la forma de componer escénicamente en la ópera contemporánea creemos que han influido en el tratamiento y composición del lenguaje sonoro del teatro musical experimental. Vamos a extendernos un poco más y desarrollar a lo que nos estamos refiriendo. Por un lado, como decíamos más arriba, en el lenguaje sonoro del teatro musical experimental creemos que tiene poca importancia o está desligado de lo textual o que tiene que llegar al espectador. El teatro musical experimental trabaja con el material sonoro puro como material dramático. Este material que a veces puede estar ligado a la palabra en directo o grabada, no rechaza la linealidad de una historia, pero generalmente suele tener un planteamiento abierto en el que el espectador puede dejarse llevar por los sentidos más que por una historia. Así pues, su dramaturgia escénica construida a partir de lo sonoro estará anclada, como decía Mitchell, a estos grupos profundos y asombrosos de sonido abstracto.

¹⁵⁹ Traducción del original por la autora: For a singer the amount of head space available for psychology is limited. So, as an opera director you have to be very economical and use a very limited amount of the singers' head space to do the acting, whereas with actors you have a hundred percent availability. Mechanically it is just very different, for psychology, physicality, for everything (Mitchell citado en Frendo, 2020, p. 223).

En segundo lugar y muy ligado a lo anterior, la introducción de las estrategias performativas en el teatro musical experimental permite que los elementos constitutivos de la escena (iluminación, espacio, objetos, vestuario, etc.) construyan de manera estético-estilística el conjunto de la puesta en escena y su dramaturgia, sin una jerarquía entre ellos. Así pues, la plástica, lo sonoro, lo espacial, la presencia o ausencia de actores/instrumentistas/cantantes, etc., conforman una estilística concreta que responde a la intención comunicativa del creador de esa pieza teatral y, como apuntaba Mitchell, será la estructura musical la fuerza organizativa de estas dramaturgias musicales experimentales. Como argumentábamos en nuestro TFM:

[...]un nuevo lenguaje, y podríamos plantearlo como un espacio teatral donde el sonido se convierte en punto de partida a la hora de crear un espectáculo. Se convierte en el productor y coprotagonista del hecho escénico, entroncando de manera primordial con las bases que sustentan el arte sonoro. (Bernal Molina, 2017, p. 28)

Ahora añadiríamos, en los que la acción se convierte en sonido, interpretación, narración, movimiento de luces escénicas bajo una estructuración musical.

Por lo tanto, para nosotros la diferenciación por un lado y, al mismo tiempo, la contribución de la ópera al teatro musical experimental se da de forma simultánea y son argumentos reveladores para acercarnos a la definición de este campo.

3.4. Actuación auditiva

Este capítulo se centrará en investigar a través de los procesos que hemos llevado a cabo con la compañía teatral Onírica Mecánica, cómo la tecnología y la fisiología auditiva en su relación pueden generar una experiencia inmersiva. Pero antes quisiéramos hacer un breve recorrido histórico sobre lo que significa la auralidad en el teatro, pues es fundamental establecer esa auralidad como uno de los orígenes del teatro y, precisamente, compartimos la creencia de que la falta de atención a este aspecto ha sido una de las razones por las cuales durante el siglo XX ha habido cierta resistencia en cuanto al potencial sonoro en el teatro.

Para nosotros, igual que lo es para Kendrick, es relevante cartografiar los orígenes aurales del teatro a partir de la introducción de los efectos de sonido¹⁶⁰, y es gracias a esa figura del sonido como elemento disruptivo en la escena a partir de lo cual comienza a ser un lenguaje propio, que más tarde será reconocido como diseño de sonido. Como añade Kendrick,

La introducción del efecto electrónico en la práctica teatral merece ser investigada porque revela cómo las diferentes ideas sobre la producción de sonido y su uso adecuado en el teatro estaban directamente vinculadas a nociones muy arraigadas de lo que debía ser el teatro en términos de sus prácticas y su ontología¹⁶¹. (Kendrick, 2017, p. 29)

Es decir que la indagación sobre la inclusión en los escenarios del sonido eléctrico nos ayuda a esclarecer algunas de las nociones sobre ontología teatral y sobre la capacidad artística de la auralidad que durante el siglo XX es menospreciada (a pesar de que en las vanguardias existan referentes como propone la autora Mladen Ovadija (2013, pp. 179-205)).

Como demostramos en nuestro trabajo de máster antes de la introducción de la electricidad en el teatro, el efecto de sonido era un esfuerzo mecánico y práctico de trabajo invisible (ya que se hacía entre bastidores) y, por lo tanto, a menudo no reconocido ni estudiado fuera del escenario (Bernal Molina, 2017, pp. 32-34). De hecho, hay pocas investigaciones sobre el tema. Sin embargo, esto no ha sido así en Reino Unido como hemos podido conocer a partir del trabajo de Kendrick. En el libro *Theatre Aurality* se detalla lo que ocurrió en Reino Unido a partir de la implantación de la electricidad en los teatros. A pesar de que el teatro fue posiblemente la primera forma de arte que utiliza los efectos de sonido, las posibilidades del sonido electrónico en realidad causaron una pausa en la producción del sonido en el teatro. Como apunta esta autora, y creemos que puede ser extensible a España, hubo un retraso significativo entre la introducción del efecto de sonido grabable y reproducible y la aparición del diseño de sonido en los escenarios. Esto a menudo se atribuye a la falta de inversión y, por otro

¹⁶⁰ Como hicimos en el teatro barroco español en nuestro TFM.

¹⁶¹ Traducción del original por la autora: The introduction of the electronic effect in theatre practice is worthy of investigation because it reveals how different ideas about sound production and its proper use in the theatre were directly linked to deeply held notions of what theatre should be in terms of its practices and its ontology (Kendrick, 2017, p. 29).

lado, a que el desarrollo del sonido en el teatro no se rastrea fácilmente en la línea de los avances tecnológicos (Kendrick, 2017, pp. 30-31)¹⁶².

Podemos afirmar que el campo del diseño sonoro se estableció con la llegada de la mesa de mezclas al teatro en la década de 1970 y a partir de la creencia de que el efecto sonoro resulta un potencial afectivo sobre el espectador. Esto es verdaderamente importante para el establecimiento del diseño sonoro como lenguaje práctico. Nuestra autora Kendrick, de hecho, rastrea la inclusión de la mesa de mezclas e incluso cita al creador que introdujo el cambio de posición del operador de sonido de las salas a la parte trasera de los auditorios en Reino Unido, lo que resultó un paso muy práctico que permitió monitorear los efectos creados en directo (Kendrick, 2017, p. 33). Este fue David Collison que ha sido considerado como el primer diseñador de sonido de teatro. Pero volviendo a nuestro relato sobre la importancia de las innovaciones eléctricas que aportan la inclusión del sonido, debemos de señalar que a pesar de que su incorporación se ve reflejada pronto en los sistemas de iluminación, sobre 1880¹⁶³, no será hasta pasado el medio siglo, hasta la década de 1950, que se adopte la tecnología que permita el sonido eléctrico en los escenarios (Kendrick, 2017, p. 34). Y paradójicamente no será hasta la incorporación de medios de reproducción cuando se confirme la capacidad y el estatus del teatro como un medio "vivo"¹⁶⁴. Será a partir del uso de la grabación y reproducción de los efectos y del refuerzo del sonido de la escena, que se revele un problema de ontología teatral. Como expone Tim Ingold (2000):

Cuando se trata del habla, nos inclinamos a tratar la audición como una especie de visión—una especie de visión del oído, o "vista"—que reacciona al sonido de la misma manera que la vista reacciona a la luz. Así, estamos convencidos de que aprehendemos las palabras, no el sonido. Es casi como si los sonidos fueran vistos en lugar de oídos¹⁶⁵ (Ingold citado en Kendrick, 2017, p. 36)

¹⁶² Como hemos apuntado en este trabajo y en nuestras investigaciones anteriores, eso mismo sucede en España.

¹⁶³ En 1883 el teatro Alla Scala, de Milán, inaugura un sistema de iluminación escénica totalmente eléctrico, ejemplo que será seguido por el resto de los teatros de ópera de Europa durante la década de 1880.

¹⁶⁴ Evidentemente también influye en esto la inclusión o el replanteamiento del teatro considerado hasta ahora como dramático, crisis de la dramaturgia y su consecuente aparición del teatro posdramático.

¹⁶⁵ Traducción del original por la autora: When it comes to speech, we are inclined to treat hearing as a species of vision - a kind of seeing with the ear, or "earsight" - that reacts to sound

La introducción del refuerzo de sonido expone el hecho de que la voz es sonido, no texto, y que es un fenómeno auditivo. Por esta razón, la aplicación de cualquier forma de refuerzo necesariamente invita a cuestionar su efecto sobre la forma teatral porque arroja la voz a la esfera auditiva, prescindiendo potencialmente de su relación con el actor (Kendrick, 2017, p. 36). Podemos finalizar este breve repaso histórico sobre la tecnología eléctrica de sonido en los teatros, concluyendo que revela muchos de los fundamentos que en la actualidad el teatro inmersivo, el teatro en oscuridad y el teatro con auriculares pretenden provocar en el espectador. En definitiva la aparición de la tecnología electrónica de sonido, junto con el refuerzo de sonido consiguen emancipar y establecer la auralidad en el teatro como potencial escénico.

Continuaremos nuestra argumentación ampliando las nociones y centrándonos en aspectos específicos de algunas actuaciones auditivas que hemos mencionado.

3.4.1. Teatro inmersivo, teatro con auriculares y teatro en oscuridad

Como hemos establecido en la primera parte de nuestra investigación, para nosotros, el acto perceptivo implica poner en comunión todos nuestros sentidos, pero esto no ha sido considerado de esta forma a lo largo de la historia. Por este motivo en la actualidad, se pretende demostrar cómo el campo auditivo puede trabajar al mismo tiempo y ser medio principal por el que se experimenta el mundo visual. Don Ihde, para ejemplificar esto, utiliza la función del observador de aves que es capaz de reconocer su objeto de interés siguiendo su sonido, ya que es lo que lo atrae hasta su campo de percepción visual.

La frecuencia con la que los sonidos inician y conducen la experiencia perceptiva, un hecho regular algo silenciado por nuestra predilección por lo visual, es tal, como afirma Judy Lochhead, que la teoría de Ihde es un recordatorio necesario de que subestimamos cómo "el sonido juega un papel importante en la definición del mundo que vemos" (Lochhead 2006, p. 67)¹⁶⁶ (Ihde y Lochhead citado en Kendrick, 2017, p. 57)

in the same way that eyesight reacts to light. Thus we are convinced that we apprehend words, not sound. It is almost as though the sounds of speech were seen rather than heard (Inglood citado en Kendrick, 2017, p. 36).

¹⁶⁶ Traducción del original por la autora: The frequency with which sounds initiate and conduct perceptual experience, a regular occurrence somewhat muted by our predilection for the visual,

Estos autores inciden en la importancia de conjugar los dominios de la vista y el sonido que funcionan juntos en la percepción. Esta conclusión lleva a algunos artistas, investigadores y autores (como nosotros con *Onírica Mecánica*), a plantearse la oscuridad o semioscuridad como recurso a partir del cual establecer una relación no jerárquica entre lo que se mira y lo que se escucha, es decir que ambos sentidos trabajen de manera coextensiva. Como expone Kendrick “aparentemente disipado por la falta de luz, se podría considerar que los dos sentidos primarios se buscan mutuamente en la oscuridad para cohesionar la experiencia perceptiva deconstruida”¹⁶⁷ (Kendrick, 2017, p. 58).

En la actualidad este tipo de movimiento escénico contemporáneo es conocido como *theatre in the dark* [teatro en la oscuridad] y está fuertemente vinculado con el teatro inmersivo y el teatro con auriculares, formatos que dan protagonismo a la capacidad creativa del sonido en la creación escénica. Asimismo, podemos relacionar este tipo de teatro, que se hace exclusivamente para una experiencia auditiva (ya sea principalmente una forma de teatro vocal, auditiva o sonora) que a menudo se denomina inmersivo y que utiliza formas particulares o diversas de inmersión, lo podemos incluir junto con el teatro en la oscuridad y el teatro con auriculares. Por tanto, nos centraremos de nuevo en algunos rasgos específicos que tiene el sonido de generar inmersión para describir sus particularidades.

El teatro inmersivo se caracteriza principalmente por crear una experiencia sensorial en la audiencia y por la capacidad afectiva que genera en el espectador a través de un diseño complejo y expansivo, que incluye escenografía, instalación y paisajes tecnológicos que involucran espacios vastos y/o pequeños en los que el sonido se reconoce con frecuencia como un medio fundamental para generar el efecto inmersivo. Estas formas de teatro y performance contemporáneas se caracterizan por algunas, si no todas, de las siguientes características que resumimos en: intersubjetividad auditiva, presencia sonora, falta de referencia visual o semioscuridad, sensibilidad sonora, el desarrollo de la espacialidad no

is such, as Judy Lochhead asserts, that Ihde's theory is a necessary reminder that we underestimate how “sound plays an important role in defining the world that we see” (Ihde y Lochhead citado en Kendrick, 2017, p. 57).

¹⁶⁷ Traducción original por la autora: seemingly dissipated by lack of light, the two primary senses might be considered searching for each other in the dark in order to cohere the deconstructed perceptual experience (Kendrick, 2017, p. 58).

visual, la corporalidad y hapticidad de la audiencia y el sonido como guía de los espectadores (que se les puede ofrecer en primera o tercera persona).

Otra forma de definir este tipo de teatro que se experimenta principalmente a través de medios de audio (auriculares, teléfonos móviles, audioguías, etc.) han sido también denominadas *Audio Theatre* [teatro con auriculares o teatro sonoro]. Este tipo de juegos escénicos han sido identificados por Balme como un género de actuación auditiva, que (en el cambio de siglo) no se desarrollaba en los teatros sino en otros espacios culturales o al aire libre y generalmente involucraba al oyente en movimiento; por ejemplo, haciendo una caminata auditiva (Balme citado en Kendrick, 2017, p. 67). Pero en la actualidad el teatro con auriculares o sonoro se asocia con caminos más amplios hacia la inmersión, la sensibilidad hacia el lugar o *site specific* y la dislocación espacial generadas de forma específica a partir de (y algunos podrían decir exclusivamente) del sonido.

Debemos también de señalar que este tipo de escenificaciones se caracterizan por ser experiencias íntimas facilitadas a través de medios tecnológicos, pero que al mismo tiempo pueden darse en colectividad. Como desarrolla Kendrick el objetivo de este tipo de audiencia individual varía. Puede darse como una experiencia de uno a uno; puede resultar una serie de instrucciones en las que el espectador es un participante activo; podemos encontrar otras en la que los espectadores están actuando-escuchando y reproduciendo una narrativa de audio como si fueran perceptores (parte receptor, parte jugador); o simplemente puede ser que la pieza proponga la contemplación a través de la escucha, que el espectador se comprometa hacia la escucha separándola de lo visual y centrándose en ella exclusivamente (Kendrick, 2017, p. 51).

Como hemos podido observar a lo largo de la argumentación de este apartado, la introducción del sonido mediado en las salas y teatros está directamente vinculada con el desarrollo y crecimiento del arte escénico y la *performance*, y es precisamente a partir de la posibilidad de grabación y reproducción del sonido en las salas, lo que propició la creación de espacios de ficción fuera de los límites del escenario y como veremos el surgimiento del teatro expandido (noción introducida en los últimos años). Estas reflexiones nos llevan a concluir que la auralidad en el teatro, como apunta Kendrick, “demuestra que la falta de referencias visuales no es un rechazo absoluto de la visualidad, sino que

a menudo constituye una crítica al dominio de lo visual en los discursos teatrales”¹⁶⁸ (Kendrick, 2017, pp. 42-43) y una forma de explorar otras maneras de reexaminar lo visual:

El término actuación auditiva es preferible al de teatro auditivo por varias razones. En primer lugar, es necesario distinguir la práctica de los actos más tradicionales de compromiso auditivo dentro del teatro, en segundo lugar, este término permite analizar los actos auditivos como actuación y, en tercer lugar, invita a investigar los materiales, procesos y formas de estas prácticas: como sugiere el término *perform*, esta experiencia auditiva sólo se obtiene a través de la forma. La performance auditiva apunta a una investigación crítica a través de la experiencia del público¹⁶⁹. (Kendrick, 2017, p. 68)

3.4.1.1. Breve apunte sobre la tecnología binaural en la pieza escénica RONEM RAM de Onírca Mecánica

El sonido binaural se ha ido introduciendo en las piezas teatrales para generar la sensación tridimensional de estar inmerso en un paisaje sonoro, pero tiene la particularidad de que este solo puede ser percibido con auriculares. El sonido binaural es una forma de grabar y reproducir el sonido que refleja la forma en que los seres humanos escuchamos. El sistema consiste en la grabación de sonido desde la perspectiva de la recepción auricular para conseguir imitar la audición en vivo incorporando en esta grabación la diferencia real que se establece entre los dos oídos cuando recogen el sonido. Para lograr esto los procesos de grabación de sonido binaural incorporan una cabeza ficticia a la que se le colocan dos micrófonos, con el fin de captar la gama y el campo de señal a su alrededor. Esta técnica no solo pretende captar el diferente posicionamiento receptivo, sino también las diferencias de tono, de ruido y resonancia entre un oído y otro. Además, esta tecnología es capaz de captar y reproducir la

¹⁶⁸ Traducción del original por la autora: paying attention to the aurality of theatre demonstrates that lack of visual reference is not an outright rejection of visuality but often forms a critique of the visual dominance in theatre discourses (Kendrick, 2017, pp. 42-43).

¹⁶⁹ Traducción del original por la autora: The term auditory performance is preferable to auditory theatre for a number of reasons. First, it is necessary to distinguish practice from more traditional acts of auditory engagement within the theatre and, second, this term allows for analysis of auditory acts as performance and third, it invites investigation into the materials, processes and forms of these practices: as the term *perform* suggests, this auditory experience is only gleaned through form. Auditory performance points to a critical enquiry by means of audience experience (Kendrick, 2017, p. 68).

localización compleja de los sonidos y por tanto sumerge al espectador en una esfera sonora realista.

En el caso de la pieza *R O N E M R A M. Ficción especulativa sobre un planeta dañado*¹⁷⁰ de Onírica Mecánica el uso de la tecnología binaural¹⁷¹ se hace muy evidente y consigue potenciar las sensaciones físicas del sonido sobre el espectador en momentos puntuales. La pieza escénica conformada a partir de diversos formatos es una expo-instalación sobre ciencia y ficción que combina artes plásticas, arte sonoro y diversos recursos tecnológicos desde los que se generan una poética con enfoque narrativo. Los espectadores son guiados por el sonido de los auriculares (a modo de audioguía) por un recorrido vivencial en el que sus acciones e interacciones dan vida a todo el dispositivo escénico. La semioscuridad junto con la intimidad del audio en primera persona, plantean un espacio compartido con otros espectadores, pero en el que estos sienten su individualidad y cada uno de ellos experimenta un viaje sensorial distinto. Como se describe en la página de la compañía:

RONEM RAM es una ficción especulativa sobre un paisaje en crisis. Una evocación dolorosamente bella de una realidad desaparecida, contada en retales y paisajes de naturaleza y envuelta en una brisa cálida de melancolía. Una mirada sobre el futuro desde un presente cambiante, veloz e incierto, construida a través de la investigación científica, tecnológica y artística para proponer una reflexión sobre la crisis climática a partir del actual colapso medioambiental del Mar Menor, en el campo de Cartagena (Murcia). (Nieto, 2020)

Los espectadores inmersos en un paisaje sonoro se involucran en acciones y en contemplar las instalaciones plásticas que se apoyan en el sonido inmersivo y el realismo que le confiere este sonido bajo la tecnología binaural consigue que la acción perceptiva y la inmersión se vinculen gracias a la creación sonora de la propuesta.

¹⁷⁰ En este enlace se puede consultar el vídeo resumen del espectáculo [RONEM RAM \(2020\)](#). Consultado el 29 de marzo de 2023.

¹⁷¹ En este enlace se puede consultar un fragmento del audio del espectáculo a modo de ejemplo de las sensaciones que produce el audio binaural. Para experimentarlo se debe de oír con auriculares. https://drive.google.com/file/d/1JpcomcfTpYJpSvr7zR4ShZom8LQ3ODXU/view?usp=share_link



Figura 5: Fotografía de uno de los espacios por los que transita el espectador. Teatro la Abadía (Madrid). Diciembre 2021. Fuente: Foto de © marcosGpunto



Figura 6: Detalle de los objetos que el espectador tiene que manipular a lo largo de la obra guiada por el sonido que escucha a través de los auriculares. Fuente: Fotografía de © marcosGpunto

3.5. Teatro expandido, teatro confinado y la posibilidad de los nuevos formatos virtuales

El concepto de teatro expandido o teatro en el campo expandido se ha popularizado en los últimos años para dibujar un terreno lejano a lo que representa el teatro institucional en favor de abrazar una definición del teatro como algo alternativo que se encuentra en el cruce de disciplinas. En definitiva, nos estamos refiriendo a un tipo de teatro que explora la teatralidad a partir del desbordamiento de la forma histórica de 'puesta en escena'. Un teatro que se da a partir de la segunda mitad del S.XX y que Sánchez define como un teatro que:

[...]encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido. (Sánchez, 2008, p. 8)

En la actualidad y debido a la crisis derivada de la COVID-19 ha resurgido el término a partir de la búsqueda de teatralidades del medio virtual y por las consecuencias que tuvo el confinamiento. La pandemia y la lejanía entre las personas puso en juego una vez más la teatralidad como forma de comunicación que va más allá de la convivencia espaciotemporal entre quien actúa y quien observa. En este caso la mediación tecnológica sirvió para explorar una nueva forma de teatralidad que promueve la inmersión, la interacción y también la telepresencia.

Estas experiencias plenamente concebidas para lo virtual son aquellas a través de las cuales la virtualidad incluye al espectador dentro de la obra de arte y, al mismo tiempo distribuye su presencia de forma global en el mundo informacional real y simulado. Así pues, podemos considerar el teatro virtual y el teatro confinado como un nuevo giro del arte teatral que se ha dado esencialmente por el hecho intermedial. "La escena deja de ser concebida desde su visión ontológica del aquí y ahora, desde la acción física o el encuentro basado en la copresencia, y pasa a poner en crisis los valores atribuidos a su propia esencia" (Zorita-Aguirre, 2020, p. 504).

En este sentido estamos definiendo una teatralidad expandida hacia y desde

lo digital, como apunta Itziar Zorita-Aguirre. Un nuevo espacio emplazado entre lo virtual y lo físico que se sitúa entre dos texturas, denominado espacio intermedial. Todo esto rompe con la idea de unidad espacial clásica donde los sujetos participantes se encuentran presentes en el mismo lugar y posibilita la noción de cuerpo virtual no presente. Además, este tipo de espacialidad la podemos definir como no lineal pues “deja de centralizar la acción artística en un único espacio principal, generalmente sala de teatro, y se expande a múltiples nodos que se encuentran y se conectan mayormente por medio de las redes telemáticas (internet esencialmente)” (Zorita-Aguirre, 2020, p. 512).

Estas nuevas espacialidades que se generan a partir de la convergencia entre la presencia física de los cuerpos y los virtuales gracias al medio digital, configuran dramaturgias abiertas, fragmentadas y dispersas, y establecen un tipo de encuentro y acontecimiento entre los espectadores que deja de estar subordinado a la copresencia física de un emisor y un receptor (incluso llegan a poner en duda los mismos roles de emisor y receptor) (Zorita-Aguirre, 2020, p. 512). Por todas estas ventajas, durante la pandemia se convirtió en lugar de exploración de las posibilidades de los nuevos formatos virtuales y además ha invitado a los artistas e investigadores a reflexionar sobre la intermedialidad como una posibilidad de darle la vuelta a lo establecido. Nos incluimos al creer que nos ha servido para replantearnos la teatralidad contemporánea y la deriva de las artes escénicas actuales desde el paradigma de lo digital.

Derivado de esta circunstancia surge el archivo de teatro expansivo del proyecto Bio-drama¹⁷² de la compañía con la que trabajamos Onírica Mecánica. Aunque el proyecto es más amplio y para no extendernos demasiado, nos vamos a centrar en dar a conocer el archivo que pretende recoger algunas de las experiencias de teatro expandido que fueron creadas para poder asistir mediante plataformas digitales en red durante el 2020 de diferentes compañías, festivales, teatros y países. A continuación, resumimos a modo de listado algunas de ellas:

- *La maldición de la corona*, La Fura Dels Baus, 2020. Estrenada y en cartel del 28 de abril y el 8 de mayo de 2020 a través de internet.
- *Visita guiada a una sesión BDSM nº26*, Manuel Bonillo. Estrenada el 10 de abril

¹⁷² Actualmente en segunda fase de desarrollo a partir del apoyo del INAEM, ICA y la Unión Europea concebidas para el 2024.

de 2020 online a través de Zoom en #AbadíaConfinada del Teatro de La Abadía de Madrid.

- *Ronem Ram.0*, Onírica Mecánica, 2020. Estrenada el 14 de mayo online a través de #AbadíaConfinada del Teatro de La Abadía de Madrid.
- *Tras los pasos de Augusto Madeira Mendes*, Los Bárbaros. Estrenada el 11 de abril de 2020 online a través de Zoom en #AbadíaConfinada del Teatro de La Abadía de Madrid.
- *Muerde*, Francisco Lumerman. Estrenada el 10 de julio de 2020 a través de la plataforma Tevi en Perú.
- *Complete works: table top Shakespeare: at home*, Tim Etchels / Forced Entertainment, 2020. Cada pieza fue estrenada online del 17 de septiembre al 15 de noviembre de 2020.
- *Estación espacial*, Àlex Peña, 2020. Estrenada el 23 de abril online dentro de #TeatroConfinado del Teatro de la Abadía de Madrid.
- *Lag: a zoomsical comedy*, Haddon Kime, 2020.
- *La tortuga*, Marcelo Allasino, 2020.
- *Performance for one*, Edward Einhorn / Untitled Theater Company #61, 2020.
- *Los justos*, Juan Ayala, 2020. Estrenada online en diciembre de 2020 en #TeatroConfinado del Teatro de la Abadía de Madrid.

Debemos de señalar la implicación por parte de las compañías, espacios teatrales y festivales y lo que supuso la pandemia como empuje para el teatro expandido y el teatro virtual¹⁷³. Como expone Raquel Vidales en el artículo publicado en la revista Babelia, esta dio lugar a una explosión de formatos no convencionales como instalaciones interactivas, radioteatro e intervenciones en directo en redes sociales y plataformas virtuales en las que se mezclaban partes presenciales con virtuales. Señalaremos algunos festivales como: el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid 2020 con una sección dedicada a la Dramaturgia Transmedia; el Festival FIT de Cádiz 2020 que tiene una sección dedicada a los nuevos formatos; el Festival Temporada Alta de Girona 2020 y el Festival madrileño PostPanoptikon 2020; (Vidales, 2020, párr. 2). Especial atención dedicaron también a estos nuevos formatos instituciones como el Teatro de La Abadía de Madrid con el ciclo Abadía confinada, pionero en la programación de obras por videoconferencia, o el Teatro Lliure de Barcelona, que mantuvo una

¹⁷³ Este fenómeno se dio en toda Europa (podríamos decir que en Occidente), pero nos vamos a centrar en señalar algunas de las experiencias que se dieron en España.

sala online para piezas radiofónicas y emisiones de espectáculos en la temporada 2020.

La música es el alma del drama. El drama es lo que en última instancia determina la puesta en escena. Nunca podrá determinarla sino a través del actor.

Appia 1895

4. Analizando el teatro musical experimental

4.1. Función de la música y/o sonido en el teatro musical experimental

A modo de resumen podríamos identificar el sonido y/o la música en el teatro musical experimental como el componente o medio desde el que se construye una pieza subordinada a esta categoría. Para determinar la función de esta en el desarrollo de una de estas obras escénicas, y por no caer en particularidades estéticas que se dan en las diferentes realizaciones escénicas y que no revelan nada más, se suelen ofrecer una serie de abstracciones del tipo: su función es la expresión; o su fin es la de provocar emociones en el espectador; o, por último, su función es la comunicación artística... Pero, como decíamos, estas descripciones de la función de la música en este teatro son apreciaciones tan generales que nos resultan distantes para dar cuenta de la especificidad del hecho sonoro. Por lo cual, nuestra labor será la de condensar, antes de dar paso a los estudios de caso, algunas ideas respecto a esta función.

En primer lugar, comenzaremos señalando que en estas propuestas escénicas se conjuga el sonido y la puesta en escena (*mise en scène*), y siempre se dan estos dos elementos además de la posibilidad de englobar otros medios artísticos como son el vídeo, la programación, la robótica, la pintura, la danza, etc. Se trata de producir acciones escénicas con medios musicales (estructurales,

sonoros, de composición...). En este teatro musical experimental, el sonido y/o la música supera su función secundaria para convertirse en el centro de la atención del espectador y, al mismo tiempo, adaptar la teatralidad a sus propias exigencias (teóricas, técnicas, conceptuales...). Además, en este caso ambos lenguajes (el teatral y el musical) establecerán diálogos en beneficio del desarrollo del arte de contar historias (tanto lineales o narrativas, como de otra índole: experienciales, emocionales, etc.).

En segundo lugar, añadiremos que en este tipo de teatro es fundamental la naturaleza multimedia sobre el sonido, así como su modo específico de estructuración, organización del material y de las fuerzas escénicas (musicalización). Como ya determinó Anxo Abuín González, esto es fruto del notable éxito entre la conjunción del vídeo y el teatro (2008, p. 43). La mediatización en este teatro acarrea lo que será la tercera especificidad, el carácter multidisciplinar de los grupos y proyectos que llevan a cabo estas producciones que pueden incluir actores, vídeo creadores, diseñadores, iluminadores, escenógrafos, directores, regidores, técnicos, montadores, eléctricos, bailarines, músicos... Como expone Roesner:

Requiere de actores y directores capacitados para el sentido del ritmo, el sonido y la estructura musical; pide teatros que eliminen las rígidas fronteras entre los "Sparten" separados (divisiones en el sistema teatral alemán; normalmente: teatro, ópera y ballet)¹⁷⁴. (Roesner, 2008, p. 55)

La escena teatral musical en estas propuestas se abre hacia otras formas de composición propias del arte sonoro y también hacia los nuevos media (el 3D en vivo, internet, mapping, etc.). Todo esto aporta a la escena teatral musical unos procesos creativos y compositivos en los que se abrazan nuevas metodologías de creación, lo que conlleva a su vez que todo el personal artístico implicado en estas realizaciones escénicas tenga un rol híbrido. Esta relación e interpretación del personal y de los creadores responde a esa forma de entender la escena como un espacio abierto a las relaciones entre las distintas artes. Los contrastes entre diferentes lenguajes como los movimientos, las luces, los sonidos, la gestualidad, los textos, etc. "se construyen sobre partituras minuciosamente medidas que

¹⁷⁴ Traducción del original por la autora: It requires actors and directors who are trained for a sense of rhythm, sound and musical structure; it asks for theatres that render the rigid boundaries between the separated 'Sparten' (divisions in the German theatre system; usually: theatre, opera, and ballet) (Roesner, 2008, p. 55).

terminan creando, al funcionar en paralelo, un universo de profunda condición performativa y sensorial donde unos lenguajes entran en un juego de tensiones con otros” (Cornago Bernal, 2006a, p. 9).

Para profundizar en estos aspectos y antes de dar paso al estudio práctico de los dos casos, abordaremos la definición de dramaturgia escénico-sonora como forma de creación y técnica de composición del teatro musical experimental.

4.2. ¿Qué es la dramaturgia en el teatro contemporáneo?

Diferentes autores¹⁷⁵ defienden la dramaturgia, y más específicamente la dramaturgia sonora como disciplina autónoma. Para nosotros la concepción sonora de un espectáculo no solo constituye una escritura/partitura escénica, sino que, como bien señala Daniel Deshays, aporta profundidad al conjunto de su dramaturgia (Deshays citado en Pavis, 2016, p. 323). Pero antes de profundizar en la dramaturgia escénico-sonora, vamos a exponer algunas significaciones, más generales, sobre la concepción de dramaturgia.

En términos generales la dramaturgia se ocupa del estudio de la producción de significado en cualquiera de las artes escénicas y performativas. Además, también se concibe como la acción y el efecto de crear, componer, escenificar y representar una obra, convirtiéndola en espectáculo teatral. Por tanto, como plantea Juan P. Arregui:

[...]la dramaturgia se comporta como una categoría histórico-estilística, estrechamente relacionada con la teoría dramática e íntimamente asociada a la construcción del evento espectacular, al catalizar toda una confluencia de componentes de diversa naturaleza que redundan en un determinado resultado escénico. (Arregui, 2018, p. 292)

Sin embargo, debemos de tener en cuenta que el concepto de dramaturgia ha variado a lo largo de la Historia. Por no extendernos en demasía resaltaremos el cambio significativo que se dio en los años 60 y 70 en cuanto a la relación de la obra y el dramaturgo con motivo de la inclusión de nuevas formas como fueron

¹⁷⁵ Como son Pavis, Vautrin, Deshays, Ovadija y Arregui que a continuación citaremos y expondremos sus ideas sobre el tema.

el *happening* y la *performance* y la crisis derivada sobre el textocentrismo. Tanto esta nueva relación de la dramaturgia con las obras, como la aparición de estas nuevas formas y la crisis textocentrista, tienen que ver como propone Davide Carnevali, con una nueva concepción de la obra que ya “no es entendida como una unidad-texto para representar, sino como una multiplicidad-texto que se inscribe en las hipótesis (tentativas) de escenificación, convirtiéndose así en material para generar sentido” (Carnevali, 2017, p. 377). Consecuencia de esto es que, al haber un cambio de rumbo en los procesos de creación y recepción de las obras teatrales, también hay un cambio de rumbo en los procesos de análisis (la crisis del estructuralismo y de la semiología). Así pues, se concibe la creación escénica moderna y contemporánea como una puesta en juego o una puesta en escena simultánea y polifónica entre el texto y los otros elementos de la representación.

En la actualidad concebimos la dramaturgia como una forma de crear y dar sentido que se ha emancipado de la teoría descriptiva y prescriptiva del pasado que se imponía desde el exterior. En el teatro del s. XX la dramaturgia promueve o se acerca a la performatividad en el sentido de que no es algo que se administra desde el exterior del proceso artístico, es decir aplicándose sobre la obra para generar sentido, sino que es creativa y activa en tanto que realiza la forma desde dentro. Pavis expone que esta dramaturgia que él define como “performativa, sea visual, gestual o musical, retoma esta idea de una intervención creativa que se va a abrir paso de manera progresiva, un poco a la manera del *devised theatre* [teatro de creación], y no como un programa a realizar” (Pavis, 2016, p. 88). En este caso específico de la dramaturgia en el teatro musical experimental podríamos decir que funciona como forma de organizar las percepciones, los signos y las acciones escénicas. Es la interpretación y el sentido que estas acciones y reacciones provocan en el espectador, es decir, consiste en dirigir qué historias cuentan o qué sucesos, acciones y ritmos escénicos las sustentan.

Por tanto, podemos considerar la dramaturgia como una forma de escritura y producción de sentido. Consiste en producir el sentido que más tarde será desvelado por los espectadores a través de la composición de los ritmos, de las tensiones, de los cambios de posiciones y de las actitudes de las diferentes fuerzas escénicas. Debemos de señalar que esta dramaturgia no busca significados, sino que su cometido es establecer principios formales, estructurar la composición y desvelar la lógica de las sensaciones perceptivas. Por todo esto

si antes era considerada como una forma externa de poner orden desde el texto, en la actualidad ha perdido su posición de observación desde arriba para controlar el sentido (semiológico). Como bien apunta Pavis, “se pasa de una dramaturgia del significado y la producción del sentido a una dramaturgia del significante. El espectador es invitado a imaginar la dramaturgia percibida en el espectáculo” (Pavis, 2016, pp. 313-314). A pesar de todo ello la escritura no es rechazada por esta nueva dramaturgia ya que siempre se utiliza. La diferencia es que ahora la palabra ha perdido su sentido literal y tradicional a favor de una “plasticidad de la escritura escénica” (Pavis, 2016, p. 102).

4.2.1. Dramaturgia escénica-sonora

El sonido se ha vuelto una materia autónoma con su propia dramaturgia gracias a su versatilidad, su reproductibilidad y su fácil manipulación. Como propone Mladen Ovadija en el capítulo dedicado a la dramaturgia del sonido en el teatro de vanguardia, “la centralidad del sonido ha convertido este lenguaje en elemento constitutivo, al mismo tiempo performativo y arquitectural, del teatro contemporáneo” (Ovadija citado en Pavis, 2016, p. 324). Al considerar entonces el sonido como fuente de creación dramática, estamos aceptando que cualquier cambio en este (que puede ser propiciado por el ritmo, la intensidad, la localización u otras razones) participa de toda la dramaturgia del espectáculo. Es decir, que el sonido está entrelazado con la estructura y el dispositivo de la realización escénica e integrado en la dramaturgia. Tanto es así que podemos considerar la dramaturgia del teatro musical experimental como dramaturgia escénico-sonora. Con esto queremos decir que, como determina Pavis:

[...]esta nueva dramaturgia del sonido nos ayuda a repensar mejor la organización del espectáculo en su conjunto, a entender la manera en que lo vivenciamos y hacemos la experiencia de él: escuchando, viendo, corporizando el espectáculo, sin que siempre seamos capaces de diferenciar estas percepciones. (Pavis, 2016, p. 327)

Como propone Ovadija, en el texto antes mencionado, las vanguardias históricas fueron las primeras en proponer la noción del sonido como un elemento que pudiera ser experimentado por su propia materialidad. Además esta apertura conceptual contribuyó enormemente a que más tarde se diera el citado anteriormente, giro performativo y la formación del teatro posdramático (Ovadija, 2013, p. 1).

La creciente preocupación por el sonido escénico surgió como una extensión de la tendencia general de la vanguardia histórica a convertir la *techné* en *praxis*, la obra de arte en acción y el texto dramático en representación. En este proceso, la materialidad de los medios artísticos, como la voz y el sonido, pasó a un primer plano. Más concretamente, los experimentos de las vanguardias históricas con el sonido, tras los descubrimientos radicales en el lenguaje de la poesía, arraigaron en "inventos" escénicos, como el complejo moto-rumorista futurista o el "teatro de la totalidad" de la Bauhaus, que anticipan la era posdramática¹⁷⁶. (Ovadija, 2013, p. 1-2)

Encontramos por lo tanto una serie de creadores que consiguen hacer evolucionar la concepción dramática del escenario hasta lo que en la actualidad hemos denominado dramaturgia escénico-sonora en la que se materializa el sonido como fuente de creación. Desde las exploraciones de Barthes, los experimentos de la Bauhaus, el arte de los ruidos de Russolo, la organización del sonido de Varèse, la performatividad de Kantor, el estilo de teatro musical reconocible de Marthaler, las configuraciones visuales y auditivas del teatro de Robert Wilson, la dispersión arquitectónica de las fuentes de sonido de Kuhn (diseñador sonoro que trabaja con Wilson), etc.; todos ellos han contribuido a que se conciba el sonido como material constitutivo y no solo como medio secundario de la dramaturgia¹⁷⁷.

Sin embargo, nos gustaría señalar algunas cuestiones que creemos que son importantes a la hora de caracterizar la dramaturgia escénico-sonora como encargada última de estructurar este teatro musical experimental. En primer lugar, resaltaremos que se tiene en cuenta el poder comunicativo del lenguaje y tanto es así que se utilizan distintos recursos para potenciarlo: la fragmentación de las palabras, su sonido y su gráfica, la exploración del silencio y la organización rítmica de estructuras musicales de la voz. En segundo lugar, se explora la organización rítmica de las estructuras musicales en todas las fuerzas escénicas (desde la plástica escénica hasta la iluminación). En tercer lugar, se producen

¹⁷⁶ Traducción del original por la autora: A heightened concern with stage sound emerged as an extension of the historical avant-garde's general tendency to turn *techné* into *praxis*, the work of art into action, and dramatic text into performance. In the process the materiality of artistic means, such as voice/sound, was brought to the fore. More particularly, the historical avant-garde's experiments with sound, following radical discoveries in the idiom of poetry, took root in scenic "inventions," such as the Futurist moto-rumorist complex or the Bauhaus's "theatre of totality," which anticipate the postdramatic era (Ovadija, 2013, p. 1-2).

¹⁷⁷ Les emplazo al texto de Ovadija para profundizar sobre ello.

densos paisajes sonoros correlacionados con los volúmenes arquitectónicos de las escenografías. Y, por último, se desarrolla la idea de espacialización del sonido que cumple con el ideal de John Cage de crear un espacio sonoro total (Ovadija, 2013, p. 201). Este fenómeno de la espacialización del sonido en el escenario contemporáneo no debe considerarse únicamente como un logro de las nuevas tecnologías, sino que debe entenderse como un proceso gradual a lo largo de la historia desde el teatro de vanguardia que separaba el habla de la voz y el gesto vocal del texto escrito hasta la liberación del sonido físico en el espacio escénico gracias a la espacialización técnica y tecnológica (Ovadija, 2013, p. 204). En la actualidad esta espacialización del entorno auditivo en el evento teatral ahora se crea mediante el uso de micrófonos inalámbricos, constelaciones de altavoces, equipos electrónicos/digitales para el tratamiento del sonido y todo un conjunto de parafernalia conocido por diseñadores de sonido y realizadores de teatro contemporáneo.

Para cerrar este apartado que ha versado sobre la función del sonido y/o música como lenguaje que aporta nuevos modos de hacer a la dramaturgia, convirtiendo esta categoría en dramaturgia escénico-sonora para el teatro musical experimental, debemos matizar que los aportes que el encuentro entre la música/sonido y el sujeto que los percibe serán fundamentales a la hora de abordar la recepción de estas obras. Estas se llevarán a cabo analizando el comportamiento y la acción realizadas en el escenario.

Como hemos podido comprobar esta nueva dramaturgia sonoro-escénica dará como resultado nuevos formatos de inmersión en los que la intervención del espectador se incluye dentro de la dramaturgia. Estos efectos de inmersión son espaciales y auditivos como resultado de la utilización de tecnología electrónica y de la relación con acertada disposición de los distintos medios que intervienen en ella. Además de esto la extrañeza que origina en el espectador esta nueva forma de enfrentarse al hecho escénico, puede provocar en él una experiencia *technosublime*¹⁷⁸. Estamos seguros de que este concepto es consecuencia directa de los cambios que estamos sufriendo en nuestra percepción gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías que influyen en nuestra capacidad de percibir y de emocionarnos.

¹⁷⁸ Que definíamos en esta tesis en las pp. 143-144.

4.3. Justificación de la selección de los estudios de caso

Antes de pasar al estudio concreto de las obras, debemos de hacer una justificación razonada sobre la elección de estas obras y de los artistas que hemos seleccionado para nuestro análisis práctico. Para el primer estudio de caso hemos creído conveniente analizar el trabajo de un referente mundial como es Heiner Goebbels, autor firmemente consolidado con una amplia carrera en teatro musical y creemos que la pieza seleccionada, *Stifters Dinge* es ejemplo paradigmático del teatro musical experimental que, a lo largo de este estudio, hemos abordado de forma teórica y que ya mencionamos en nuestra tesis de máster. Al tratarse de una pieza ampliamente representada y conocida, enfocaremos nuestro análisis como una revisión crítica de la bibliografía y las fuentes que lo han estudiado hasta el momento. Por otro lado, este enfoque será completado con el análisis de la obra desde la observación directa (funciones) e indirecta (a partir de la grabación en vídeo del espectáculo). Nuestro punto de vista crítico junto con las apreciaciones de las fuentes revisadas y publicadas hasta el momento pretende ampliar las conclusiones teóricas obtenidas de la primera parte en cuanto a significación, función y concepción sobre el sonido en la escena y, más específicamente, sobre la dramaturgia sonora.

En cuanto a la elección del trabajo *El rumor del ruido* de Onírca Mecánica y Pedro Guirao como segundo estudio de caso, responde, por un lado, a nuestro conocimiento profesional del trabajo de ambos artistas y, por otro, porque además de tratarse de un claro ejemplo del tipo de teatro que nos ocupa, hemos asistido a varias representaciones de la pieza lo que nos permite poder profundizar en aspectos prácticos que tienen que ver con la percepción del sonido en directo (localización de las fuentes sonoras y los procesos de corporalidad entre otras). En este caso el enfoque a diferencia del anterior del que se han escrito bastantes artículos y/o ensayos, será distinto puesto que apenas hay información o revisiones críticas. De ahí que nuestra labor será la de proponer y materializar lo volcado en el marco analítico de la primera parte. Por tanto, el análisis de la pieza será una forma de validar los resultados antes obtenidos.

Para nosotros estas diferencias metodológicas¹⁷⁹ se convierten en un desafío que, en vez de resultar un obstáculo para nuestra investigación, enriquece el propio enfoque desde el que dar respuestas sobre cómo el sonido y la música son percibidas por el espectador-audiencia. Si comprendemos la obra como una experiencia y no como un objeto, entenderemos que el teatro musical experimental debe de ser analizado como interacción entre lo sonoro, lo plástico-visual, lo corporal (incluyendo desde lo olfativo hasta todo lo que distinguimos de la sala) que produce la experiencia de la obra.

¹⁷⁹ El primer estudio de caso abordado desde un enfoque crítico de los textos y a través de la observación indirecta (vídeo, análisis de la crítica y documentación) y el segundo, desde la recepción directa y el análisis del hecho teatral.

5. Estudio de caso 1

La poética de *Stifter Dinge* (2007) de Heiner Goebbels

En este caso abordaremos de manera crítica la documentación más importante sobre la obra *Stifters Dinge* siempre intentando completar estos estudios bajo las tesis presentadas en nuestro marco analítico. En este caso nuestro orden no se suscribirá al descrito en el apartado dos, sino que se irá reorganizando conforme al material documental crítico que hemos podido consultar.

5.1. Breve introducción sobre el trabajo de Heiner Goebbels

El compositor y director alemán Heiner Goebbels (Neustadt/ Weinstrasse, 1952) es uno de los referentes más importantes de la música contemporánea y su producción comprende desde piezas para la radio (producto de su largo vínculo artístico con Heiner Müller), obras coreográficas, cinematográficas, instalaciones, óperas, piezas de cámara, obras para orquesta y desde 1980, obras de teatro musical. Además, es catedrático y gerente del Instituto para las Ciencias Aplicadas de Arte Dramático de la Universidad de Justus Liebig y presidente de la Academia de Hessia y miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín y ha

obtenido multitud de premios, como el Herald Angel Award 2004 o el Grand Prix de la Critique 2005.

En el año 1988, Heiner Goebbels se centra en la composición de música para conjunto, más específicamente para el Ensemble Modern (*Red Run*, *Befreiung*, *La Jalousie*) y el Ensemble Intercontemporain (*Herakles 2*). En la década siguiente sigue componiendo para orquesta y prepara la obra *Surrogate Cities* (1994), una composición de 90 minutos para gran orquesta encargada por la Alte Oper Frankfurt e interpretada por la Junge Deutsche Philharmonie. Posteriormente, en 1996, y por encargo de Donaueschingener Musiktage, compone *Industry & Idleness* (estrenada por Radiokamerorkest Hilversum). En esos esos mismos años será cuando comience a dirigir obras de teatro musical. La primera *Ou bien le débarquement désastreux* (*Or the hapless landing* 1993) la dirigió en París; posteriormente en 1995, crea *Die Wiederholung* (*La Repetición*, *La Reprise* - basada en motivos de Kierkegaard, Robbe-Grillet y Prince) en el Theater am Turm de Frankfurt; y en 1996 su obra de teatro musical *Schwarz auf Weiss* (*Negro sobre blanco*) que se creó en el TAT de Frankfurt para 18 músicos del Ensemble Modern (esta se filmó para Arte, se grabó para BMG y la SWF y se sigue exhibiendo en Europa y en el extranjero).

De los años siguientes debemos de resaltar la creación de la pieza de teatro musical *Max Black* con Andre Wilms que se estrenó en abril de 1998 en Lausana. En la década de los 2000 mientras sigue compatibilizando su trabajo artístico con ser profesor en el Instituto de Estudios Teatrales Aplicados de la Universidad Justus Liebig de Giessen (Alemania) desde 1999 hasta 2018, Heiner Goebbels compone diferentes instalaciones sonoras (*Timée / Timeios* y *Fin de Soleil* para el Centro Pompidou de París), piezas de teatro musical que le reportan diferentes premios (*Hashirigaki* en el Teatro Vidy, 2000; *Eraritjaritjaka*, 2004; *Stifters Dinge*, 2007; *I went to the house but did not enter*, 2008; *When the Mountain changed its clothing* y *John Cage: Europeras 1&2*, ambas en el 2012; *Louis Andriessen: De Materie*, 2014; *Everything that happened and would happen*, 2019; *Liberté d'action*, 2021) y también obtiene premios por sus composiciones para orquesta (*Aus einem Tagebuch*, 2003; *A House of Call*, 2020) y por los conciertos escenificados y óperas (...*même soir* con Les Percussions de Strasbourg, 2000; la ópera premiada *Landschaft mit entfernten Verwandten*, 2002).

Además, debemos de resaltar sus proyectos de instalaciones y exposiciones que han sido mostrados en la Bauhaus de Weimar, el Centro Pompidou, el ZKM, el MAC de Lyon, el Museo Mathildenhöhe, el Albertinum de Dresde, el Nuevo Espacio de Moscú, la Kunsthalle de Gießen, el Museo de Arte de Bogotá y muchos otros, como su participación en la Documenta VII, VIII y X con conciertos, actuaciones e instalaciones. Debemos añadir que, aunque desde sus principios se interesa por la escenificación de la orquesta, a partir del 2007 con la pieza *Songs of Wars I have seen* será cuando empiece también a trabajar como diseñador de luces en sus conciertos escenificados.

Por último, debemos mencionar que en el 2012 se le concedió el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Birmingham y también el Doctor Honoris Causa por la Krastyo Sarafov National Academy for Theatre and Film Arts de Sofía (Bulgaria), y que, durante los años 2012, 2013 y 2014, Heiner Goebbels trabajó como director artístico de la Ruhrtriennale - Festival Internacional de las Artes.

Como hemos podido apreciar a partir de su amplia trayectoria, Heiner Gobbels ha sido invitado a casi todos los festivales de teatro, música y artes escénicas más importantes y ha hecho giras con todos sus conjuntos llevando sus producciones a más de 50 países en los últimos 30 años. Se han publicado más de 20 producciones en CD y casi todas sus obras de teatro musical se han representado en los principales festivales de música y teatro de Europa, así como en Estados Unidos, Sudamérica, Australia y Asia.

5.2. Descubriendo a Heiner Goebbels y describiendo *Stifters Dinge*

Debido al ingente material documental sobre el trabajo de Goebbels y para centrar nuestro análisis crítico sobre un estudio de caso concreto, hemos seleccionado para ello las principales fuentes que examinan la obra *Stifters Dinge*.

Esta pieza, como todo su trabajo, se caracteriza por una fuerte presencia de lo sonoro y lo musical. Esto ha sido así desde sus primeras composiciones con el músico Alfred Harth en 1976 y sus primeras instalaciones en 1987, hasta sus montajes teatrales y conciertos escenificados de la actualidad (pasando por los trabajos radiofónicos y las composiciones para conjunto, orquesta, ballets, óperas y discos). En su trayectoria podemos reconocer como eje vertebrador y *modus*

operandi su compromiso experimental y su interés en cuanto a la relación que se establece entre los artistas, las diferentes disciplinas y los espacios artísticos, priorizando la libertad como forma de compromiso. En la carta de despedida como director artístico del Festival Ruhrtriennale del 2012 al 2014 afirma:

Cuando nuestros intentos de clasificar lo que hemos visto dejan de ser válidos es cuando las cosas empiezan a ponerse interesantes. Por eso, aunque nuestra lista de contenidos ofrece cierta ayuda para orientarse, sus categorías sólo son realmente válidas a primera vista. Pueden dar una indicación de la forma de arte de la que procede el artista o los artistas o a la que aspiran, pero no necesariamente de lo que vamos a experimentar. Tal vez encuentre usted sus propios términos para esto o simplemente disfrute del hecho de que nos hayan dejado sin palabras¹⁸⁰. (Goebbels, 2014, párr. 1)

Esta forma de enfrentarse a la creación desde tan diferentes disciplinas es uno de los factores que, como hemos visto anteriormente en el desarrollo de nuestra investigación, legitima nuestro amplio punto de vista a la hora de definir el teatro musical experimental. Para ello partimos de las teorías, formulaciones y conceptos que, desde el arte sonoro y la performance, han sido fundamentales gracias al enriquecimiento y la contribución de estas en cuanto a la definición de este campo (como demostramos en nuestro TFM). Creemos, al igual que investigadores como Rebstock, que esta forma de definir no trata de etiquetar, sino que más bien trata de entender lo que hace(mos) para conseguir aprehenderlo como un proceso y una práctica y, sobre todo, para intentar trazar un mapa de las áreas que el término parece abarcar (como hemos desarrollado en nuestro marco analítico).

El trabajo de Goebbels ha sido analizado y documentado desde fuentes muy diversas como ya hemos mencionado. Desde artículos en diferentes lenguas, hasta entrevistas y publicaciones teóricas con un enfoque estético y filosófico. En nuestra investigación, sin embargo, serán valiosas y resaltaremos las publicaciones en las que se propongan argumentos para la comprensión y definición analítica del género. Así pues, empezaremos dando cuenta de los

¹⁸⁰ When our attempts to classify what we have seen no longer apply is when things start to get interesting. For this reason while our list of contents offers some help with orientation, its categories are only really valid at first glance. They may give an indication of the art form from which the artist or artists originate or to which they aspire – but not necessarily of what we are going to experience. Perhaps you will find your own terms for this or you'll simply enjoy the fact that we have been rendered speechless (Goebbels, 2014, párr. 1).

diferentes y más relevantes reportes de prensa y de algunos artículos centrados en la descripción secuencial de la pieza a cuya documentación hemos podido acceder.

A pesar de que no encontramos unanimidad entre la crítica¹⁸¹ al clasificar el trabajo de *Stifters Dinge*, el propio autor elige las palabras “teatro musical” (Goebbels citado en Fernández-Santos, 2013, párr. 1) cuando describe su trabajo, al igual que lo hace del espectáculo anterior *Max Black* (1998)¹⁸² que en la actualidad todavía se sigue representando con el mismo elenco ya que es pieza de culto del trabajo de este director. Observamos, por tanto, que el autor tiene claro su interés por la escena teatral musical experimental ya que al repasar su web comprobamos que sus trabajos están catalogados bajo las etiquetas de: *Music Theatre/Staged Concerts, Compositions, Installations/Exhibitions y Radioworks* (Web Heiner Goebbels, s. f.).

Si bien la pieza de *Stifters Dinge* catalogada bajo el término *Music Theatre* nos resulta un claro ejemplo de teatro musical experimental, encontramos estudios críticos de la misma de lo más variado que son enfocados desde distintos ángulos. Algunos se centran en la descripción y el análisis desde el punto de vista musical para intentar dar cuenta o describir la musicalidad de la pieza a partir de conceptos como la tonalidad, atonalidad y armonía, y el tipo de métrica y rítmica (Nordholt-Frieling, 2021, pp. 149-151); luego, encontramos otros trabajos que describen, de una forma mucho más poética, las cualidades tímbricas y musicales de los objetos que se utilizan y suenan (Faeti, 2011; Gelsey, 2010, pp. 151-152); pero a nuestro modo de ver, este tipo de análisis en que se extrapolan las cualidades musicales de los elementos que generan sonido en la escena al resto de lenguajes plásticos, carece de importancia o son poco reveladores como descripciones sígnicas de este espectáculo si no se articulan en base a una relación con el resto de la plástica escénica. Esto es así porque, precisamente, *Stifters Dinge* da cuenta de lo indescriptible e imposible de transmitir/traducir a significado; sobre lo desconocido, la naturaleza y las fuerzas que el hombre no controla. El ensamblaje entre las descripciones minuciosas de paisajes en las grabaciones de las voces, junto con la composición sonora y musical de los

¹⁸¹ Algunos críticos, como Alejandro Cruz, se refieren a ella como instalaciónperformática (Cruz, 2016, párr. 5).

¹⁸² Que también se pudo ver durante el Festival de Otoño de Madrid (2008).

objetos e instrumentos que suenan, mezclados con los detalles plásticos que genera el agua, el humo, las luces y los cambios de temperatura de color al fundirse con las imágenes proyectadas a veces sobre pantallas o telones de tul y, otras veces, sobre los pianos preparados y los árboles que emergen verticales al fondo; en definitiva, toda la configuración escénica es fundamental para dar cuenta de esta historia no lineal en la que se utilizan objetos en lugar de descripciones.

Gracias a las descripciones y a la documentación audiovisual que hemos encontrado de *Stifters Dinge* vamos a llevar a cabo un análisis descriptivo de la pieza para, posteriormente, interesarnos por aspectos más particulares sobre el teatro musical experimental como puede ser: el componente sonoro y la significación musical, la polifonía y algunas otras características que hemos definido en nuestro marco teórico y que creemos que se han dejado de lado al abordar un análisis más profundo de la pieza.

La pieza de *Stifters Dinge* tiene una versión para museos que dura seis horas en formato de instalación y una teatral de menor duración (aproximadamente 40 minutos). En este estudio nos vamos a centrar en el análisis crítico de la pieza teatral a partir de la pieza grabada¹⁸³ en el Théâtre de Vidy-Lausanne (2008), por Annexe 8 Prody y dirigida por Marc Perroud. La última representación de la pieza en formato teatral fue en el Festival FringeArts del 7 al 9 de septiembre de 2018.

5.2.1. Descripción general

Los espectadores sentados frente a un escenario en disposición de teatro a la italiana¹⁸⁴ se encuentran delimitados y no están integrados dentro del escenario, estos están frente a una serie de objetos instalativos sin aforar. El espacio teatral se configura como un andamiaje frontal, como si fuese una cuadrícula en donde la mayor parte del suelo del escenario está ocupado por tres cavidades rectangulares (piscinas) que se extienden consecutivamente de

¹⁸³ Estuvimos en conversaciones desde el departamento de préstamo interbibliotecario de la UPV con una institución de Austria para que nos prestasen el documento, pero no fue posible porque no dejaban que el CD viajase fuera del organismo. Así que la propia institución austriaca nos proporcionó este enlace donde se puede visionar la actuación completa: https://vk.com/video-129481581_456239335. Consultado el 17 enero de 2023.

¹⁸⁴ Modelo que dispone de un escenario separado por el arco del proscenio o embocadura de una sala, espacio con forma de herradura ocupado por los espectadores y distribuidos en un patio de butacas, uno o varios anfiteatros y palcos a distintos niveles e inclinación variable.

delante hacia atrás y en paralelo a los espectadores. Estas cavidades o piscinas se irán llenando de agua poco después del comienzo de la obra. A la derecha de estas piscinas encontramos cuatro altavoces que se iluminan a lo largo de la obra, colocados como cabezas en altos soportes y a la izquierda tres contenedores luminosos de agua. En la parte superior del escenario se encuentran los elementos más esculturales y escenográfico-instalativos del paisaje: pianos, tuberías, percusiones diversas, árboles sin hojas, metales y diversos artilugios mecánicos dispuestos en tres capas de profundidad. Los cinco pianos programados que se encuentran con sus mecanismos completamente al descubierto se exponen de diversas formas: cuatro de ellos son pianos verticales mientras que el quinto es un piano de cola girado. Todos ellos han sido mecanizados y observamos que se tocan o ponen en funcionamiento mediante un brazo mecánico plateado que se encuentra directamente en las cuerdas y está listo para atacarlas o también lo vemos sobre los teclados para percutir sobre las teclas de estos esqueletos de pianos.

Poco después de que el público se siente, dos técnicos comienzan a esparcir sal sobre las piscinas vacías mientras escuchamos un fondo sonoro denso salpicado de un bajo o bombo que marca un ritmo junto con arpeggios de piano y sonidos metálicos. En esta primera imagen o aproximación no reconocemos cómo se produce el sonido. Los operarios colocan sobre unos tamices la sal y la esparcen por las piscinas sin mucha demora para a continuación proceder al llenado de las piscinas con agua. El sonido de la sal se mezcla con las sonoridades mecánicas y el fondo atmosférico, salpicado de percusiones rítmicas que se van modulando y efectuando (intuimos que de manera digital). Cuando los técnicos desaparecen, podemos decir que la instalación cobra vida o que el espectáculo comienza.

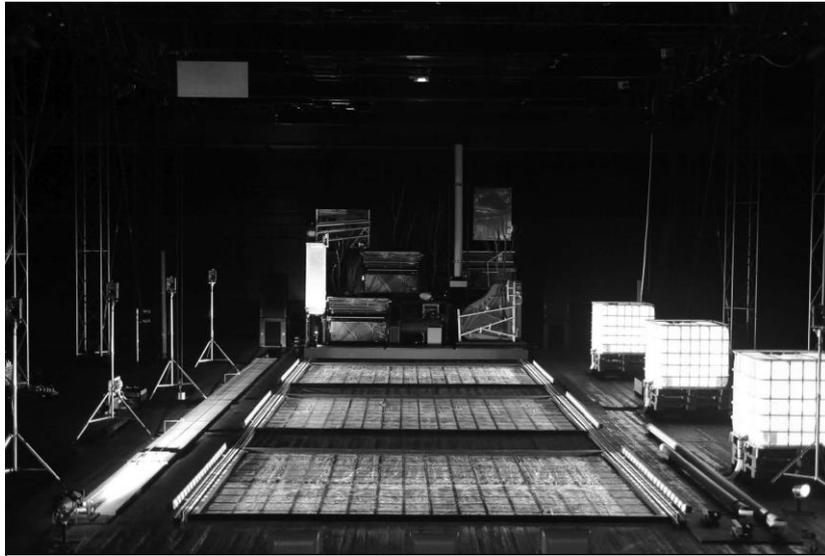


Figura 7: *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels (2007), Park Avenue Armony, New York, diciembre 2009. Fotografía: Stephanie Berger.
Fuente: Gelsey Bell, 2010, p. 152

Hay un cambio de luz y aparecen en escena proyecciones de una línea recta que va recorriendo el espacio sobre las piscinas al mismo tiempo que sentimos un cambio musical: se suman al conjunto más sonidos percutivos y de mecanismos junto con los pianos. Unas proyecciones de líneas de luz se comienzan a proyectar y recorren el suelo de estas piscinas mientras que se van llenando de agua y empezamos a oír unos tubos metálicos tocados de forma percutiva (situados en el suelo a la derecha de las piscinas), sumado a los pianos y el sonido de un ritmo de metrónomo efectuado que cambia gradualmente de tono. El sonido o ruido maquinal se siente más evidente (también podemos percibir los sonidos que produce el motor que se encarga de trasladar el agua desde los contenedores situados a la derecha hasta las piscinas). Ahora estas piscinas se han convertido en rectángulos negros gracias a la iluminación general que es fría, azulada (los contenedores están también iluminados con esa temperatura de color). Los sonidos mecánicos inundan la sala al mismo tiempo que vemos cómo la maquinaria ejecuta este llenado de las piscinas. El dibujo que surge del agua cuando entra en contacto con la sal y que poco a poco va desapareciendo atrapa la atención del espectador en este plano general de luz fría.

Cambio de escena. Se hace un oscuro al mismo tiempo que suenan unos cánticos incomprensibles e incluso primitivos para oídos occidentales que no

conseguimos reconocer¹⁸⁵ mientras que al mismo tiempo se enciende un foco de luz cálida al fondo del escenario que apunta de manera frontal a los espectadores. Este se enciende y se apaga rápidamente a la misma vez que oímos un sonido corto y fuerte que nos recuerda a un obturador. Al fondo, delante de la instalación de pianos, comienza a bajar un telón de tul (traslúcido) que tamiza la luz del foco frontal cálido. Esto produce que se empiece a reflejar sobre este telón los destellos que origina el agua de las piscinas. Los cánticos son musicales, pero con una musicalidad lejana al oído occidental. Poco a poco se van incorporando más elementos sonoros. Además del fondo sonoro que está desde el principio de todo (y que nos resulta difícil de describir), apreciamos sonidos mecánicos (nos recuerda al mecanismo de una cajita de música que suena al rotar los distintos dientes que van golpeando una lengüeta). De vez en cuando vuelve algún sonido de piano. La escena se completa con más telones (tres, que están colocados delante de cada una de las piscinas), al mismo tiempo que el foco frontal y de luz cálida del fondo (FRESNER intuimos) se enciende e inunda la escena tamizada por los distintos telones que continúan subiendo y bajando. Todo esto provoca que se produzca un efecto de refracción de los reflejos del agua en movimiento y las formas sobre las superficies de los telones. La metamorfosis constante de las imágenes en los tules, provocada por su movimiento vertical y sus intervalos, revela reflejos que recuerdan a la representación de una onda sonora en un software de edición de sonido. Por fin, los telones se van poco a poco retirando de la escena. Van subiendo y desapareciendo menos el último y más lejano a los espectadores que deja tamizando el foco frontal que se va volviendo más cálido y cierra su dibujo sobre el telón antes de que se apague de golpe y queden las siluetas de los pianos y las ramas en sombra. En cuanto al componente sonoro en esta escena se entrelaza lo visual que hemos descrito con los sonidos, ritmos mecánicos y los cánticos hasta que estos últimos finalizan y lo hacen coincidiendo con el momento en que podemos identificar las siluetas al fondo de unas ramas de árboles contrastadas por la luz cálida. Es también en ese momento cuando desaparece el fondo sonoro que escuchábamos desde la entrada al espacio.

¹⁸⁵ El programa de mano nos explica que es *Incantations for the southwesterly winds so vital to sailors* ("Karuabu"), registrados el 26 de diciembre de 1905 en Papúa Nueva Guinea por el etnógrafo austríaco Rudolf Pöch, renombrado pionero en la creación de documentales y grabación de sonidos. Usando el llamado "archivofonógrafo" fue capaz de obtener grabaciones únicas de sonidos indígenas e historias contadas en el lenguaje de Papúa por los propios nativos.

Inmediatamente aparece al fondo la proyección de un cuadro con árboles¹⁸⁶ que se proyecta sobre el fondo, pero que los espectadores no pueden "percibir" exactamente debido a la imagen del cuadro y el telón que los cubre. Reconocemos de nuevo sonidos de cuerdas (pianos), motores... y distinguimos también la voz en *off* un texto en francés¹⁸⁷. Los contenedores de agua se iluminan, pero esta vez en un tono cálido. La proyección se refleja en las piscinas y las convierte en un espejo. Las cuerdas suenan graves y tienen poco protagonismo. Entendemos poco de lo que el texto está relatando, pero nos hace pensar que se trata de una descripción de un paisaje natural. Mientras la voz lo va describiendo, las luces tiñen de naranja las piscinas y el altavoz desde donde se emite esta voz en *off*, se ilumina. Podemos decir que la musicalidad de la escena es fría (casi carente de emoción) por la cualidad y la forma en que se están leyendo los textos aparte de por el acompañamiento sonoro. La escena continua y lo único que cambia es la iluminación que vuelve a la temperatura de tonos fríos (azules). Esto cambia completamente nuestra percepción de la proyección. A continuación, es la imagen proyectada la que se comienza a efectuar, cambiando los colores de esta, lo que provoca un efecto de multiplicación del follaje de los árboles que veíamos. Toda nuestra atención se centra ahora en la imagen en cambio junto con el texto narrado en francés de Adalbert Stifter, hasta que el telón donde se proyectaba la imagen comienza a subir y, por tanto, la imagen va desapareciendo y deja al descubierto los pianos verticales con sus mecanismos vistos y brazos mecanizados que los hacen sonar, también el conjunto de ramas, planchas metálicas, tubos y maquinaria diversa.

¹⁸⁶ *Un pantano en un bosque* de Jacob Isaacksz van Ruisdael, 1666, Museo del Ermitage.

¹⁸⁷ En la versión que nosotros hemos consultado la grabación fue dirigida por Marc Perroud en el Théâtre de Vidy- Lausanne, 2008.



Figura 8: *Un pantano en un bosque* de Jacob Isaacksz van Ruisdael, 1666. Fuente: [Museo Bellas artes de Bilbao](#)

Justo en el momento en que termina la voz en francés que está describiendo el paisaje (texto de Adalbert Stifter) y se revela la instalación, empiezan a sonar los pianos. Entendemos entonces que muchos de los sonidos que ya hemos escuchado eran producidos por esas máquinas y objetos (planchas metálicas, cuerdas de los pianos frotadas, el piano percutido por las teclas, los tubos metálicos y de plásticos, etc.). Vemos cómo los pianos producen escalas diversas gracias a los brazos mecánicos que frotan las cuerdas y en ese momento, desde el centro de la instalación, comienza a salir humo blanco (pero no podemos apreciar la máquina de humo). Nuestra atención se fija ahora en cómo este humo se va entremezclando en la instalación y va cubriendo la escenografía. La luz azul y fría se apaga y da paso a una iluminación frontal contrapicada más sutil y naturalista. Seguimos el dibujo que va dejando el humo y cómo se relaciona con la instalación (también podemos oír el sonido de la máquina de humo). La intensidad musical es cambiante. A veces es sutil y otras veces es fuerte. De repente junto con un cambio sonoro comienza a llover. Oímos y vemos cómo caen las gotas desde arriba y los pianos tocan entonces el *Concierto italiano* en fa mayor (BWV 971) de Johann Sebastian Bach y escuchamos la voz de Claude Levi-Strauss en una entrevista con Jacques Chancel (también en francés como pone en el programa de mano). Las piscinas que se habían vuelto a iluminar en

tonos cálidos comienzan a cambiar hacia tonos fríos de nuevo y gracias a ese cambio podemos apreciar cómo caen las gotas de agua sobre estas mientras el fondo se va oscureciendo. Poco a poco, van cayendo cada vez menos gotas mientras las gotas las percibimos como si fuesen destellos de luz que rebotan en la superficie del agua (gracias a la iluminación de la escena). Es la luz y la frecuencia decreciente del caer de las gotas lo que hace que la imagen se sienta como si su materialidad estuviera cambiando. Cuando acaba la voz de Levi-Strauss¹⁸⁸ y finaliza la lluvia, se ilumina al fondo, sobre la instalación de los pianos y ramas, una plancha vertical y aparecen de nuevo los sonidos rítmicos y mecánicos. A continuación, vemos en movimiento una proyección sobre las piscinas de recuadros de luz fría que se mueven de un lado a otro al mismo tiempo que se introduce otro texto en *off*, esta vez de William S. Burroughs¹⁸⁹ y en inglés (reconocemos su voz). En este caso también se ilumina el altavoz por donde se emite.

La musicalidad irrumpe otra vez en escena de la mano de los pianos y suena otro texto¹⁹⁰. El tubo metálico del suelo junto con los pianos y los motores que tocan una melodía se interrumpen de golpe cuando el foco frontal del fondo se enciende al mismo tiempo que da el último golpe musical el tubo metálico percutivo. Breve silencio y cambia totalmente la escena gracias a un cambio de iluminación. Percibimos entonces el sonido de unas cadenas o piedras rechinando. Reconocemos la instalación del fondo (pianos y ramas), pero esta vez salpicada por una proyección que colorea la imagen. Una pantalla rectangular comienza a recorrer la escena desvelándonos el contenido de la proyección¹⁹¹. La placa "viaja" por el espacio mediante una cadena metálica y dos ruedas dentadas e intuimos que ese es el mecanismo que produce el sonido que estamos escuchando. La percepción visual del contenido proyectado por parte de los espectadores depende de la presencia y el movimiento de la placa como medio. Además, es imposible captar la imagen que se proyecta en su totalidad. El espectador centra su atención en seguir el movimiento de la placa, ver fragmentos del cuadro e imaginar o (re)construir la imagen total. Cuando la pantalla deja de moverse hacia el centro de la escena se suman sonidos mecánicos (nos recuerda

¹⁸⁸ Texto que discurre sobre la necesidad humana de descubrir y aventurarse en un mundo global ya completamente cartografiado y catalogado.

¹⁸⁹ Un extracto del texto *Nova Express-Tower Open Fire*.

¹⁹⁰ Esta vez es Malcon X, extracto de una entrevista televisiva de principios de los años sesenta.

¹⁹¹ *Caza nocturna* de Paolo Uccello (1960) en el Ashmolean Museum, Oxford.

a un taladro sobre un cable de acero) y una proyección frontal con texto en distintos colores que no llegamos a poder leer. En ese momento se vuelven a introducir los pianos, y será cuando se sumen unas voces casi primitivas o ancestrales que cantan o que narran con cierta musicalidad (lejana a nuestra cultura), cuando desaparezca todo el paisaje sonoro anterior y las proyecciones que cubrían la escena.



Figura 9: Paolo Uccello, *La Caza*, hacia 1470, tempera sobre madera, 65x165cm, Oxford Ashmolean M. Fuente: Ashmolean Museum

A continuación, vuelve la imagen de la instalación de pianos del fondo que ahora se ilumina en un tono azul frío y escuchamos un texto en voz en *off* en español mientras continúan los cánticos desconocidos al oído occidental¹⁹². En ese mismo momento los pianos vuelven a sonar intensamente con arreglos de escalas que se van acelerando y complicando. La escena gracias al sonido se vuelve más intensa, fuerte y casi abrumadora (la rapidez de los pianos se siente como algo mecánico). Todo esto sucede mientras la instalación de pianos se ha ido desplazando hacia el público (deslizándose sobre las piscinas). Cuando llega al frente (última piscina) todo se para. Momento de calma con una iluminación fría.

De nuevo comienzan los pianos, pero esta vez es más difícil percibir un único ritmo entre los diferentes objetos que suenan o podríamos decir que su sincronía es más compleja. La maquinaria pianística vuelve a acelerarse, pero ahora se van intercalando algunos silencios y aparece, una vez más, el fondo sonoro del

¹⁹² Grabaciones de campo de Heiner Goebbels durante un viaje a Sudamérica en 1985.

principio del espectáculo. En ese momento empieza a cambiar la iluminación y los pianos comienzan a retirarse al fondo. Descubrimos entonces en las piscinas el efecto que produce el hielo seco sobre el agua. La belleza del contacto entre el hielo seco y el agua conforma una “danza” del agua que se transforma en humo. Toda la escena está iluminada de forma fría y esta vez la escena se acompaña por una canción que nos resulta griega y es interpretada por una mujer¹⁹³. El telón del fondo vuelve a aparecer para tapar la instalación de los pianos preparados que se han retirado al fondo dejando que el espectador observe cómo el humo, que poco a poco sube, desaparece junto con la canción que escuchamos y va dejando paso lentamente a que, otra vez, el agua se ponga en calma sobre las piscinas. Fin.

5.3. Documentación como descripción de la obra

Como hemos podido apreciar *Stifters Dinge* se estructura como una serie de secuencias (cada una con su *tempo* propio) en las que se relacionan constantemente los diferentes medios expresivos que intervienen en ellas. La mera descripción de estas relaciones o apariciones, muchas veces, es una fórmula infructuosa como acercamiento analítico sobre las sensaciones, experiencias y el contenido emocional que puede producir sobre una audiencia que ha podido experimentar. Por eso, en muchos casos (y me atrevería a decir que en la mayoría), se atiende a las diferentes impresiones que de manera particular y subjetiva ha causado en los espectadores. Así pues, si pretendemos que nuestra descripción de los hechos sea lo más objetiva posible muy probablemente caeremos en el error de que este acercamiento sea estéril. Por el contrario, si nos dejamos llevar por las sensaciones, imágenes, pensamientos e ideas que la pieza nos ha sugerido, puede ser que nos alejemos demasiado de la propuesta del creador. Por lo tanto, el punto medio para nosotros se encontraría en una descripción de los hechos que junto con un posterior análisis en el que se tenga en cuenta la posición del espectador desde la que está experimentando la pieza escénica, se atiende a la emoción que las diferentes escenas han despertado en esa audiencia. Con respecto a esta primera parte en la que nos centramos en la descripción de las distintas escenas que componen la obra,

¹⁹³ El dossier o programa de mano nos ratifica que son *Kalimérisma*, cantos tradicionales griegos interpretados por Ekaterini Mangoúlia y grabados en 1930 por Samuel Baud-Bovy, pionero en etnomusicología.

señalaríamos el artículo de Ana Contreras (2009) *Puntos de referencia en la dramaturgia actual (3ª parte). Stifters Dinge, de Heiner Goebbels, un caso paradigmático*, como acertado en este sentido. Creemos que el resumen que hace como descripción de la pieza (Contreras, 2009, pp. 6-7) es valioso, pues de una manera bastante precisa consigue que cualquier persona que no haya visto la obra se haga una idea de la poética de esta, de las relaciones que en ella se establecen entre los medios y de cómo el aparato escénico se mueve como si de una instalación escénica se tratase. A pesar de ello creemos que se deja de lado todo el componente sonoro ya que podríamos decir que casi se omite y, por tanto, creemos que el componente emocional también se queda fuera.

En contraposición con este trabajo hemos encontrado otros artículos, como los de Gelsey Bell (2010), Carl Lavery (2016), Yaron Abulafia (2016), Maria Clara Ferrer (2017) y Luke Matthews (2019), que toman la realización escénica de *Stifters Dinge* para ejemplificar algún aspecto particular y/o refutar una tesis o teoría (desde teorías ecológicas hasta aspectos musicales). Estas publicaciones nos han resultado interesantes en algunas cuestiones (que más adelante señalaremos a lo largo de nuestro análisis), pero al mismo tiempo nos resultan incompletos como relatos que describan y analicen la obra. Los enfoques particulares y las ópticas diversas desde las que estos distintos autores encauzan el análisis de esta obra de Goebbels no dan cuenta de la complejidad del hecho escénico en el que el componente sonoro es fuente de creación dramaturgica.

Sin embargo, el artículo que hasta la fecha nos ha parecido más completo, el de Rasmus Nordholt-Frieling (2021), *Heiner Goebbels' Stifters Dinge. Komposition für sämtliche Bühnenkräfte*, y a pesar de que nos ha resultado muy interesante desde el punto de vista de la composición escénica¹⁹⁴, creemos que su enfoque sigue siendo en muchos momentos eminentemente musical y, por tanto, deja de lado cuestiones referidas a los modos de escucha (culturales y aprendidos) y cuestiones más específicas en cuanto a los otros medios escénicos que conforman la pieza.

Por último, y en cuanto a la documentación de prensa que hemos encontrado, nos gustaría mencionar que a pesar de que es mucha y en muy diversos idiomas,

¹⁹⁴ Sobre todo, en cuanto a las relaciones que se establecen en la escena (fuerzas escénicas como él mismo describe); cómo se presentan ante el espectador y cómo su atención y percepción se desplaza durante la realización escénica.

podemos resumir que en esta se suele resultar demasiado concisa como crítica del espectáculo. Estos breves artículos no nos resultan útiles para nuestra investigación ya que en estos casos la subjetividad, la poética y el breve espacio en el que se condensan estos análisis no permite que los autores profundicen en aspectos teórico-prácticos. Nos gustaría para ejemplificar esto acabar con estas palabras que salieron el 26 de octubre de 2008 en diario Periodista digital:

Y a lo largo de una hora las máquinas actúan y los pianos tocan; las aguas llueven, surten, hierven y viven autónomas; las voces recitan, cantan y hablan; dos intrigantes bosques -uno helado y otro mutilado- se proyectan sobre el arbolado desolado que acompaña a los pianos en su lento peregrinar hacia los espectadores, para alejarse de nuevo definitivamente. Idiomas primitivos, melodías electroacústicas, un antropólogo que no busca la compañía humana, el hielo cubriendo un bosque. Todo ello es poesía y se presta a mil interpretaciones. La nuestra es el largo viaje del Verbo desde el principio creador al desgaste de la incomunicación actual; el drama de una especie que quiere ser humana y no lo consigue; el horizonte abierto por la robótica; el lenguaje infinito de la naturaleza. Así llegaríamos a lo que se pretende el corazón de la pieza: al ser humano no le queda más remedio que admitir que ha perdido el control sobre las cosas. (Catalán Deus, 2008, párr. 5)

Como podemos ver este fragmento sintetiza por un lado cuestiones referidas en cuanto a lo que experimentaron los espectadores, cuestiones más amplias en cuanto al significado de la pieza y, por último, la opinión del autor sobre el valor de la pieza. Así pues, como decíamos, este tipo de aportaciones documentales no ha sido seleccionado como textos que puedan enriquecer o servir para ampliar el análisis de *Stifters Dinge*.

5.4. La ausencia en *Stifters Dinge*

Si nos adentramos en el análisis de este trabajo debemos de partir de las coordenadas que expusimos en nuestro marco analítico. En este exponíamos la presencia/ausencia como elemento para tener en cuenta. En esta pieza la ausencia puede ser entendida no solo como falta de la presencia del actor, sino que se puede convertir (como lo es para Goebbels en este espectáculo) en protagonista de este y hacerlo de forma colectiva ya que esta ausencia del actor en escena implica una división de este protagonismo entre las distintas fuerzas escénicas (la iluminación, el sonido, la imagen proyectada, los objetos en

movimiento, etc.). Además, esta división de la presencia conlleva al mismo tiempo una división de la atención del espectador que subrayará la ausencia de otros elementos. En el caso de *Stifters Dinge* la ausencia de la presencia humana en escena acompaña toda la pieza. Es más, en una entrevista con Christoph Munden, Goebbels comenta que precisamente eso fue lo que se plantearon como pregunta inicial para iniciar el proceso creativo de *Stifters Dinge*, ¿es posible crear una pieza teatral sin personas? (2018, párr. 4).

A nuestro modo de ver, la ausencia de actores en escena refuerza, por un lado, que la atención del espectador se centre y se module en torno a las cualidades físicas de los elementos que constituyen el drama; y, por otro, facilita que los espectadores experimenten, observen y sientan tanto las sensaciones físicas como mentales que les está produciendo la contemplación de la obra. En este sentido atenderíamos a lo que el propio Goebbels suele denominar drama de la percepción¹⁹⁵. Centrémonos en profundizar en cómo esta estética de la ausencia se presenta en *Stifters Dinge*, ya que en capítulos precedentes lo hemos presentado teóricamente.

En primer lugar, estableceríamos que la ausencia de personas y presencia de actores en la pieza interviene directamente sobre la mirada del espectador y modula cómo esta se mueve por todo el espacio. El incesante movimiento de las “cosas” modifica constantemente las zonas de visibilidad del espectador. Además, esta mirada se tiene que ir continuamente reencuadrando sin posibilidad de establecerse en un punto de convergencia fijo. En segundo lugar, podemos discurrir que esta mirada dirigida por los movimientos de las “cosas” trabaja tridimensionalmente y en todos los sentidos (desde el frente hasta el fondo del escenario sin que haya una separación espaciotemporal entre esas zonas). Curiosamente esta ausencia de un foco protagonista nos permite establecer relaciones espaciales más complejas. Por ejemplo, en la escena en la que el agua burbujea y se convierte en humo (gracias al hielo seco), el espacio escénico está pensado para que el espectador recorra visualmente la escena de manera progresiva desde esos charcos burbujeantes hasta la verticalidad de la instalación de ramas y pianos, y esto se acentúa precisamente gracias al movimiento ascendente del humo. Podríamos decir que la mirada del espectador viaja con un movimiento que va desde abajo, hacia el fondo y luego hacia arriba. Así mismo

¹⁹⁵ *Drama of the perception.*

este movimiento continuo de la mirada que conjuga verticalidad con profundidad, impide que haya una jerarquía entre los distintos planos (ausencia de jerarquía espacial) y convierte el espacio escénico en un paisaje infinito donde parece que las dimensiones de este se hayan multiplicado gracias a las sombras que produce la iluminación, el humo y los reflejos de las piscinas. Por último, la ausencia de actores también incide en que la atención de los espectadores y su mirada sea dirigida por la constante simultaneidad de acciones. En este caso el espectador navega entre las distintas acciones simultáneas en lugar de dar saltos entre unas y otras acciones. Se perciben estas de una manera compleja pues, aunque están separadas, el espectador puede atender a lo que ve, lo que oye y lo que siente al mismo tiempo. Creemos que esta forma de simultaneidad de acciones, pero que mantiene en todo momento la separación entre ellas, se establece como principio constante de la composición del espectáculo.

A este respecto debemos de señalar también que esta ausencia de un único elemento protagonista que desarrolle la dramaturgia junto con la ausencia de actores en escena provoca en el espectador que su atención se sitúe en las micro percepciones visuales y sonoras que el espectáculo le propone. De esta manera Goebbels consigue transformar la forma en que el espectador ve y oye, abriendo sus modos de escucha (escucha profunda). Como expone Maria Clara Ferrer en su artículo, Goebbels plantea un lugar en el que percibir el mundo sin la mediación de la presencia humana, intentando acercar la escena teatral hacia un museo de la percepción (Ferrer, 2017, p. 638).

Cuando se consigue que la atención del espectador se centre en el ruido de una roca que se disloca lentamente, se puede decir que hay un verdadero descubrimiento de las "cosas", algo cercano a la experiencia de la naturaleza (extracto de Heiner Goebbels durante la rueda de prensa del espectáculo en el Festival de Aviñón de 2008)¹⁹⁶. (Goebbels citado en Ferrer, 2017, p. 638)

Esta autora antes mencionada por su artículo *Impersonal Presences: tones of human in the landscape-scene*, analiza este trabajo de Goebbels para hacer un acercamiento al concepto de presencia escénica en el teatro contemporáneo.

¹⁹⁶ Traducción del original por la autora: When one is able to make the attention of the spectator to focus on the noise of a rock slowly dislocating, it can be said that there is a real discovery of 'things', something close to an experience of the nature (Heiner Goebbels excerpt during the spectacle's press conference in the 2008 Avignon Festival) (Goebbels citado en Ferrer, 2017, p. 638).

Para ello centra su discurso y búsqueda en la evolución que desde el paradigma aristotélico de la composición dramática ha evolucionado hacia la descentralización del actor en el escenario, lo que ha conducido a una potenciación de su presencia escénica. En especial se concentra en analizar lo que denomina estéticas no antropocéntricas. Pero para nuestro análisis lo verdaderamente relevante de este estudio son algunas ideas que presenta sobre la estética de la ausencia de Goebbels, el paisaje-escena y la descentralización de la figura humana en el escenario de *Stifters Dinge*.

Como señala la autora Goebbels crea un gigantesco y hermoso artilugio enteramente motorizado hecho de metales, ramas, pistas, piscinas, telones, humo, “escombros de piano”, luces, proyecciones, etc. Este paisaje híbrido está orquestado por el ruido de las máquinas, los cánticos tribales, la voz de Lévi-Strauss y un actor que lee fragmentos de una novela de Stifter. Todos los elementos que componen dicha escena tienen vida propia y se mueven a la vez, ocupando y explorando las tres dimensiones de la escena (Ferrer, 2017, p. 638). El deseo de transformación por parte del espectador surge entonces de la materialidad escénica, de la vida que lo inerte desvela en nosotros. Ahora, en esta pieza, ya no se destila un tipo de acción que alimenta una expectativa causal en el espectador, es decir, un tipo de actividad espectral basada en la idea de que estar atento en el teatro es seguir una historia; en comprender cómo y por qué sucede lo que sucede a partir de uno u otro personaje¹⁹⁷ (Ferrer, 2017, p. 630); sino que este drama de la percepción pretende la transformación del espectador desde su atención, a su emoción y la manera en que contempla un paisaje; esta forma de atención hacia las micro percepciones sonoras y visuales, a los cambios que estas producen en nosotros. Podemos incidir en que esta forma de atención desata en el espectador un cambio de escucha que se vuelve profunda como acto corporizado¹⁹⁸.

Para terminar este apartado nos gustaría traer a colación una paradoja que presenta Peggy Phelan sobre la presencia ausente del cuerpo en la obra *Stifters Dinge*.

¹⁹⁷ Lógica, como comenta Ferrer y con la que estamos completamente de acuerdo, con la que aún hoy convivimos no solo en el teatro, sino también en diversas prácticas audiovisuales.

¹⁹⁸ Todo esto fue planteado teóricamente en la sección 1.3.1.6. Como ejemplo de la influencia de la corporalidad en lo musical se puede consultar la grabación [Bach's Goldberg Variations](#) [Glenn Gould, 1981 record].

En el performance, el cuerpo opera como metonimia del yo, del personaje, de la voz, de la presencia. Pero en la plenitud de su aparente visibilidad y disponibilidad, quien ejecuta el performance de hecho desaparece para representar otra cosa: baile, movimiento, sonido, personaje. (Phelan citado en Tavares Dias, 2014, p. 14)

Precisamente como señala Tavares Díaz a partir de la cita de Phelan, es una paradoja que la ausencia de cuerpos en acción sea una invitación a reflexionar sobre la presencia del espectador y que gracias a esta circunstancia se revela la condición del espectador como partícipe para completar el sentido de la pieza (2014, p. 14). La confrontación de *Stifters Dinge* con el espectador se revela como un acto de escucha colectivo donde los cuerpos de la audiencia junto con las formas de percibir el aparato escénico resaltan la fragilidad y complejidad emocional que está ligada a la percepción. Esta ausencia de protagonista humano en escena promueve la complejidad del paisaje escénico y de los universos subjetivos del público.

5.5. La polifonía musical en el trabajo de Goebbels

Anteriormente en nuestro marco analítico ya hemos expuesto algunas ideas sobre la polifonía musical trasladada al teatro. En esos apartados nos estábamos refiriendo (y aun lo hacemos ahora) a que la musicalización de la escena teatral se presenta como una serie de procesos musicales¹⁹⁹ que se han trasladado al teatro posdramático y al actual teatro contemporáneo. Esta forma de entender la escena permite procesos, parámetros y medidas para conseguir desligar y liberar la escena del logocentrismo y abrirla hacia un uso más autorreflexivo de lo sonoro y la música, sus parámetros y sus formas. De esta manera se le confiere al teatro una musicalidad que tiene peso sobre su estética, sobre la creación del sentido y sobre los procesos de percepción y recepción de una producción.

Podemos distinguir diferentes procedimientos que se han introducido gracias a la musicalidad que se manifiesta tanto en los ensayos como en las propias representaciones. En ambos casos se hace hincapié en señalar la musicalidad inherente al discurso, al movimiento, al propio sonido y, especialmente, a las

¹⁹⁹ Que pueden ser de estructurales a estéticos.

estructuras teatrales, pero en el trabajo de *Stifters Dinge*, debemos de señalar, que la musicalidad se explora sobre todo bajo la idea de polifonía y contrapunto (que hemos introducido gracias a las ideas del artículo de Roesner (2008) *The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre*) y es lo que tiene más peso. La idea de polifonía se introduce en varios sentidos. Primeramente, como forma de estructurar la pieza y de desjerarquizar los distintos medios teatrales; y, segundamente, como un medio "contra la interpretación", contra el hecho de dar al público un punto de vista particular o único desde el que generar el sentido. Como tan bien señala Roesner, lo primero significa que la desjerarquización atiende a prácticamente todos los elementos constitutivos del teatro (toda la plástica teatral que en este caso incluye desde las piscinas hasta los telones que suben y bajan, pasando por las proyecciones y todos los objetos que suenan en la escena; el diseño de sonido, los cambios de temperatura de color, etc.). Con este proceso Goebbels consigue despertar en el espectador una conciencia crítica, sensitiva y emotiva. Como argumenta Roesner "las estrategias de desjerarquización, con las que Goebbels se compromete en sus procesos de concepción colaborativa, así como en el tratamiento de su(s) material(es), pretenden extenderse al proceso de recepción"²⁰⁰ (Roesner, 2008, p. 52).

Debemos también señalar que esta polifonía entre las distintas fuerzas escénicas permite que se establezcan diferentes diálogos y conversaciones polifónicas entre las distintas voces (en el sentido de distintos medios o fuerzas); además de permitir que la palabra en escena vaya más allá del texto, no descartándolo o subordinándolo, sino liberándolo en una multiplicidad lúdica de conjunciones y confrontaciones (Roesner, 2008, p. 51). Precisamente para ejemplificar como ocurre esto en la obra, nos gustaría señalar la escena, en la que el texto de Stifter, se detallan los cambios de color y los miles de matices sonoros que se pueden percibir en las distintas estaciones a las diferentes horas del día que pueden escapar a nuestra mirada. Todo esto se muestra en la escena gracias a las diferentes voces de los medios expresivos y a su materialidad escénica, pero, también puede darse, como ocurre en otros momentos de esta secuencia, que lo que se nos escapa o no es percibido por nuestros ojos/oídos

²⁰⁰ Traducción del original por la autora: las estrategias de desjerarquización, con las que Goebbels se compromete en sus procesos de concepción colaborativa, así como en el tratamiento de su(s) material(es), pretenden extenderse al proceso de recepción (Roesner, 2008, p. 52).

nos llegue a partir de la descripción narrada del texto de Stifter. Este diálogo constante entre los distintos medios que Goebbels propone al espectador será principalmente la estructura que gobierne el espectáculo. En la pieza este diálogo polifónico entre las distintas fuerzas escénicas (o voces) nos confronta con la maravilla cambiante del mundo, de los fenómenos naturales y de la meteorología, ya que recurre a estas distintas voces para fragmentar y hacer que el espectador se fije en determinados detalles. La obra de Goebbels desincroniza continuamente facultades sensoriales como la de ver y escuchar, evitando la duplicación de signos por parte de los distintos medios. La independencia y autonomía de cada medio expresivo, pero en la que se establecen relaciones y diálogos constantes, contribuye a que esta obra aparezca ante el espectador como una polifonía visual-musical. Las ideas y los procesos empleados para la musicalización de la pieza consiguen que en ella se esté renegociando continuamente la interdependencia de los medios de expresión teatrales implicados. Como aporta Ana Contreras “sólo captando el detalle puede entenderse la globalidad. Por eso, tal vez, la incapacidad de entender o disfrutar *Stifters Dinge* tiene que ver con la incapacidad de disfrutar de los detalles o de conectarlos con lo global” (2009, p. 11).

Siguiendo con la idea de polifonía en el trabajo de Goebbels y más específicamente en el trabajo de *Stifters Dinge*, debemos de destacar el profundo y certero análisis que lleva a cabo Rasmus Nordholt-Frieling (2021) en el artículo *Heiner Goebbels' Stifters Dinge: Komposition für sämtliche Bühnenkräfte*. Como señala el autor será el propio Goebbels el que utiliza el término de polifonía tanto en sus textos como en las entrevistas para describir la interacción de las voces independientes, tonales y (principalmente) no tonales, así como las que intervienen en el proceso de trabajo y la de los espectadores que perciben en su pluralidad (Nordholt-Frieling, 2021, p. 140). Pero el análisis de este autor va un paso más allá pues extiende la idea de la polifonía más allá de la separación de las distintas voces entre auditivas y visibles para favorecer la formación de espacios imaginarios entre ambos y, por tanto, un libre desarrollo de la experiencia y la imaginación de los espectadores. Como nos hace notar Nordholt-Frieling esta separación de las voces o fuerzas escénicas son independientes en la medida en que la musicalidad polifónica descrita y el curso de la estructura no está regulado por un centro externo de significado, como sucede en la fuerte tradición teatral europea a través de la idea directora de la obra. En este caso las distintas voces no se alzan con un mensaje significativo que sería tarea de los

espectadores descifrar desde su interior. No hay un plan externo que distribuya los elementos hacia posiciones únicas y organice su conexión y su desarrollo, bloqueando así la relación de los elementos. La cohesión resulta siempre y exclusivamente del juego de las voces, de las relaciones que se establecen y del nivel que atraviesan juntas (Nordholt-Frieling, 2021, p. 141).

Continúa este autor señalando que la disposición del escenario “desierto” favorece que ninguna voz sea solista y esté colocada por encima de las demás, pero añade que esto significa que no suceda que, en ciertos momentos, una voz pase a primer plano o que varias voces se muevan más libremente mientras que otras sean más dependientes (Nordholt-Frieling, 2021, p. 142). Como también como señala este autor, ninguna de las voces o fuerzas tiene una función puramente de acompañamiento durante toda la duración de la pieza que estaría asignada para fortalecer otro elemento. Incluso los elementos superficialmente más simples o inicialmente bastante atmosféricos, como la niebla o las piedras, tienen un papel importante en la estructura musical general²⁰¹(Nordholt-Frieling, 2021, p. 143).

En resumen podríamos establecer como apunta Nordholt-Frieling que las voces o fuerzas de la estructura escénica polifónica de *Stifters Dinge* son elementos independientes, primero, porque no siguen ningún orden unificador externo; segundo, porque no se duplican entre sí de manera ilustrativa o significativa, y tercero, porque ninguna voz dentro de la estructura tiene una función principal o de meramente acompañante (Nordholt-Frieling, 2021, p. 143).

La cualidad musical que impregna toda la composición se aprecia precisamente porque esta polifonía de voces entre efectos visibles y audibles se percibe evidente por el espectador a partir de las distintas fuerzas que tienen un protagonismo cambiante y repartido (la fuerza de la voz, la fuerza de los sonidos del piano, la fuerza de la iluminación, la fuerza de los movimientos, etc.).

²⁰¹ Tanto las piedras que suenan como el humo son voces cuyo tiempo se puede determinar con precisión, pero cuyo desarrollo elude el control y la predicción exacta de su efecto o duración en la escena. De esta manera, otorgan texturas incontrolables a la composición general agregando un tiempo fluido completamente amétrico al ritmo general.

5.6. La posición subjetiva en la pieza permite la significación musical

Es interesante notar que lo que hemos denominado en nuestro marco analítico posición subjetiva y *affordance*, lo identificamos en *Stifters Dinge* a través de los procesos de musicalización que se llevan a cabo de las distintas fuerzas escénicas. Precisamente será la posición subjetiva que propone Goebbels lo que facilite esta significación musical.

A este respecto hemos encontrado muy esclarecedoras algunas tesis de análisis que propone Rasmus Nordholt-Frieling en el artículo *Heiner Goebbels' Stifters Dinge: Komposition für sämtliche Bühnenkräfte*²⁰². Tanto la idea de polifonía del texto de Nordholt-Frieling como la idea de significación musical entronca con nuestra propuesta de posición subjetiva dentro del análisis. En *Stifters Dinge* entra en juego todo el potencial sonoro para que comprendamos las 'cosas'²⁰³ en una extensión que trascienden sus propios límites. Goebbels toma las descripciones de la naturaleza de la obra *Biedermeier* de Adalbert Stifter, de las 'cosas' como una confrontación con lo desconocido; con las fuerzas que el hombre no puede dominar (Ovadija, 2019, p. 11). Todas estas 'cosas' presentadas en escena por las diferentes fuerzas escénicas y los procesos polifónicos que se llevan a cabo, consiguen actualizar el potencial sonoro de la música que aparece primordialmente como eventos sonoros. Este potencial musical se aprovecha para repensar las distintas capas musicales que tiene la pieza. Además, como muy bien señala Nordholt-Frieling el espacio de *Stifters Dinge* favorece la realización de la polifonía en lo auditivo, pero también en cuanto a la disposición visual del espacio teatral. El espacio escénico es muy abierto y fácilmente visible desde todas partes ya que ninguna voz o fuerza puede desaparecer detrás de otra y todos los elementos se sitúan en los límites espaciales establecidos (Nordholt-Frieling, 2021, pp. 146-147).

²⁰² Este capítulo de Nordholt-Frieling y sus resultados fueron anteriormente publicados de forma abreviada en: Nordholt-Frieling, R. (2018). Die Musikalität szenischer Gefüge. *Stifters Dinge als Komposition für sämtliche Bühnenkräfte*. En *Musik-Konzepte 179: Heiner Goebbels* (pp. 23–39). Ulrich Tadday (Hrsg.).

²⁰³ Adalbert Stifter denomina "las cosas" a esas fuerzas desconocidas que despiertan curiosidad y respeto en nosotros. Goebbels, en el documental de Marc Perroud (2008) *De la experiencia de las cosas: Heiner Goebbels*, comenta que el autor llama "cosa" no solamente a los objetos, sino también a todo lo que él desconoce (desde el ruido de las hojas de un bosque hasta la lluvia cayendo sobre un lago). Los textos de Adalbert Stifter, que utiliza Goebbels en la pieza intentan describir con mucho cuidado todos los ruidos que se perciben en esos paisajes no familiares. Por eso, dice Goebbels, la pieza se titula *Stifters Dinge* [*Las cosas de Stifter*] (Perroud, 2008, min. 3:51).

La atención del espectador, por tanto, es guiada en la pieza de una forma magistral y al mismo tiempo compleja. Mientras que la atención se centra en algún detalle, al mismo tiempo se pretende que la concentración del espectador se desvíe hacia la interacción con la estructura global. Podemos decir que será la música o la expresión musical la que proponga al espectador una continuidad entre estos constantes cambios de percepción. La estructuración y composición polifónica, contrapuntística y melódica se manifiesta en todas las fuerzas escénicas. Nordholt-Frieling describe muy bien cómo las diferentes capas o voces se relacionan entre sí haciendo de la música un componente relacional de todas ellas. La atención del espectador puede recaer sobre un elemento y a veces sobre otro, o al mismo tiempo puede ser difícil concentrarse en todo a la vez (desde observar el cambio de temperatura de color, hasta la escucha de las variaciones de los distintos generadores de sonido), pero la capa musical siempre se encuentra entre todas las fuerzas escénicas que componen la realización escénica. Podríamos decir que la composición de la fuerza sonoro-musical se extiende entre las distintas voces y se desplaza a lo largo de sus relaciones y tensiones facilitando los cambios de percepción entre lo que vemos y escuchamos (Nordholt-Frieling, 2021, pp. 148-149).

Sin embargo, volviendo al tema de la posición subjetiva facilitada en este caso por la capa musical, debemos destacar que esta se da gracias a la participación del espectador-oyente, en el sentido de que finaliza la creación dotándola de un significado (en este caso experimentándola). Esta participación debe de entenderse como una especie de entrelazamiento ya que el espectador acudirá con unos estados de ánimo dependientes del día y de sus vivencias y, por lo tanto, la aportación de su propia experiencia puede traducirse en distintos ritmos (de respiración y de latidos del corazón) y en diferentes imágenes melódicas (Nordholt-Frieling, 2021, p. 158). Podemos decir que la posición subjetiva del espectador permite que este evoque distintos recuerdos, asociaciones, referencias musicales o temáticas y que todas ellas entran en relación en el juego de las fuerzas escénicas modulando la obra y al mismo tiempo modulando al propio espectador-oyente, a pesar de que este no interviene activamente en el transcurso de los acontecimientos. El cuerpo del oyente participa como una fuerza involucrada en la formación del campo musical. Esta participación debe de entenderse como un enredo mutuo en el que lo que se da y lo que se percibe se modulan mutuamente de manera singular.

Por lo tanto, en *Stifters Dinge* más que determinar una serie de conceptos o temas que se ponen en escena y que introduce Goebbels para guiar la posición subjetiva del espectador, que definíamos como *affordances*, es más interesante establecer las relaciones que se dan entre las fuerzas escénicas y el componente sonoro-musical puesto que es lo que pone en marcha la producción de sentido en el espectador (como por ejemplo que algunos experimenten una de las escenas como una puesta de sol en el mar). En cualquier caso, debemos matizar que la puesta no está orientada hacia una representación simbólica, sino que está abierta a las diferentes significaciones emocionales de los espectadores. Como apunta el propio Goebbels en una entrevista con John Tusa²⁰⁴

Creo en muchos efectos escénicos emocionales, que también utilizo en mis obras, pero lo que realmente intento es evitar la jerarquía de los elementos, como se utilizan en el teatro convencional²⁰⁵. (Goebbels citado en Abulafia, 2016, p. 180)

Debemos de hacer hincapié en que cualquier descripción de la escena será limitada a la hora de captar un espacio como el que propone Goebbels donde la polifonía de las acciones junto con la utilización del espacio, como si de la construcción de un paisaje se tratara, son fundamentales a la hora de confrontar la percepción individual de los espectadores para percibir los movimientos plástico-escénicos. Como propone Yaron Abulafia en el capítulo dedicado al análisis de la luz en la obra (pero que creemos que se podría extrapolar al resto de componentes escénicos) el tratamiento de la luz que establece Goebbels tiene la finalidad de activar en el espectador su sensibilidad primitiva hacia esta (del sol en un momento específico) y hacia el resto de la naturaleza (agua, humo) que encontramos en nuestro hábitat/cultura natural. Así pues, estos elementos que nos remiten a lo natural serían reconocidos por los espectadores, como hicimos en nuestro marco analítico, por elementos que el creador introduce para guiar la posición subjetiva de este (*affordances*). Esta evocación de los elementos naturales más primitivos que afectan fuertemente nuestro estado de ánimo acaba generando en los espectadores unas sensaciones y emociones placenteras que serán el fin último de la pieza.

²⁰⁴ Goebbels fue entrevistado por John Tusa, en la BBC, 3 marzo 2003.

²⁰⁵ Traducción del original por la autora: I believe in a lot of emotional stage effects, which I also use in my pieces, but what I really try is to avoid the hierarchy of the elements, how they are used in conventional theatre (Goebbels como se citó en Abulafia, 2016, p. 180).

5.7. La espacialidad y la plástica escénica de *Stifters Dinge* como elemento que potencia la escucha

El escenario y sus aparatos se convierten en un lienzo receptivo de representaciones que el espectador puede configurarse a partir de las imágenes que se proyectan en él y de los sonidos que emite el artefacto. Este espacio escénico produce su propio paisaje sonoro utilizando una rica variedad de instrumentos originales, ruidos y muestras de voces humanas grabadas que cantan y hablan en múltiples idiomas de diferentes épocas y culturas. Pero en vez de centrarnos en la descripción de esta plástica escénica²⁰⁶, nuestro cometido será abordar cómo es percibido por el espectador para dar cuenta de su función que, en esta pieza, es la de potenciar la escucha profunda, además de invitarnos a que el espectador se interrogue sobre la naturaleza de las cosas. Esto se logra gracias a una estética de la experiencia en la que obtenemos al ver y escuchar, y gracias al proceso de desaceleración que, conectado con la repetición, consigue que la atención de este se centre en las 'cosas' en sí mismas. Podemos afirmar que se busca una tensión entre lo que el auditorio ve y lo que escucha, una separación entre ambas percepciones, y será precisamente a partir del hueco entre estas dos formas de percibir algo donde la imaginación de este consiga dispararse. El escenario se llena de máquinas, de sonidos, de luz, de música, de proyecciones y de efectos sorprendentes con una composición artística y técnica muy compleja para experimentar la vida inherente de las "cosas". En esta pieza lo importante, como expone Goebbels en el documental sobre el proceso creativo de la obra, no es lo que dicen esas fuerzas escénicas, sino cómo lo dicen, con la musicalidad con que lo dicen y se muestran (Perroud, 2008, min. 43:57).

Pero analizando el espacio escénico que se propone, debemos de añadir una serie de cuestiones que facilitan esta separación entre lo que ve y lo que oye el espectador, y entre las distintas fuerzas escénicas que componen toda la plástica visual. Como exponíamos anteriormente para Goebbels esta separación será crucial, pues a menudo el acto de ver y el de oír se excluyen mutuamente cuando se trata de descubrir algo. Goebbels señala que muchas veces cuando escuchamos con curiosidad, creemos ver mucho menos, o cuando intentamos

²⁰⁶ Cosa que ya hemos hecho minuciosamente y con anterioridad al describirla en el apartado 5.2.1.

descifrar algo desconocido, como un cuadro nunca visto, dejamos de percibir lo que estamos escuchando. Esta interesante apreciación sobre el funcionamiento de nuestra percepción sonora y visual es precisamente lo que se intenta poner de relieve en *Stifters Dinge*. Es decir que toda la plástica escénica y lo musical-sonoro están separados como voces o fuerzas autónomas. El espacio se convierte entonces en una enorme cámara de resonancia que permite que cualquier enunciado que emitan estas voces, también las no sonoras, se expandan hacia el espectador, pero siempre como fuerzas separadas, autónomas y coprotagonistas.

Debemos de señalar también que toma particular relevancia el uso de las voces acusmáticas que son separadas electrónicamente de los cuerpos (ausentes en toda la pieza). Estas voces grabadas le sugieren al espectador la construcción de efectos de presencia que contribuyen a que este perciba las palabras dirigidas hacia él, además de permitirle conectar lo que oye con lo que ve formulando hipótesis sugestivas y personales. Bell Gelsey apunta en su artículo crítico *Driving Deeper into That Thing The Humanity of Heiner Goebbels's Stifters Dinge*, que la pieza es una meditación sobre la objetividad y nuestra relación con las cosas, los materiales y el medio ambiente (Gelsey, 2010, p. 151). Aunque de su publicación no podemos destacar alguna otra idea que sirva para analizar el trabajo, sí creemos que Gelsey muestra acertadamente la predisposición y la posición ante la cual el espectador debe situarse ante esta singular pieza. Curiosamente esta autora señala que al intentar recordar los hechos como se sucedieron, es cuando el espectador se da cuenta de que son irrelevantes, ya que lo realmente importante es lo que experimenta el espectador, es decir los estados emocionales por los que pasa (Gelsey, 2010, p. 153).

Stifters Dinge interpreta una poética del espacio que fomenta los sueños del público y concede tiempo para reflexionar sobre cómo, por qué y de qué surgen esos sueños. Sin actores que nos guíen por la historia, nuestros dramas más íntimos tienen espacio para respirar²⁰⁷. (Gelsey, 2010, p. 154)

La principal característica de esta plástica escénica es que entre los distintos elementos o distintas voces se produce una armonía no jerarquizada. Este *modus*

²⁰⁷ Traducción del original por la autora: *Stifters Dinge* performs a poetics of space that both encourages the dreams of its audience and grants time for considering how, why, and out of what those dreams emerge. With no actors to lead us through a story, our most intimate dramas have room to breathe (Gelsey, 2010, p. 154).

operandi será no solo el principio compositivo del espectáculo, sino que también será el motivo por el cual resulta inapropiado hacer un análisis de los elementos plásticos por separado. Todas estas se despliegan en relación, a pesar de tener siempre cada una de ellas voz propia. El paralelismo que se establece con la aparición de las voces acusmáticas sin cuerpos que se vuelven más presentes gracias a que el espectador centra su atención en las cualidades sonoras de la voz, también se aplica al fenómeno de la luz (en especial en la escena donde se va moviendo una pantalla sobre una proyección para revelarnos el contenido). En este caso una misma fuente de luz crea una continuidad de muchas "apariencias" diferentes, ya que se van generando variaciones de paisajes infinitamente fascinantes como resultado de la sustracción de luz del espacio mediante el movimiento de la pantalla. Como expone Abulafia

El alto grado de precisión con el que las pantallas "dan forma" y enmascaran la luz y las sombras se hace especialmente evidente cuando una pantalla se desplaza y se detiene exactamente en una posición tal que deja visible una sola onda de agua en el lienzo. Paradójicamente, cuanto más se obstruye la luz, más elaboradas aparecen las imágenes de los reflejos del agua, creando así más profundidad imaginativa en el lienzo. De nuevo, paradójicamente, las sombras del lienzo aportan claridad, ¡la falta de luz crea visibilidad! Es como si todos los fenómenos de la luz que percibimos salieran a la luz en gran medida como resultado de las sombras²⁰⁸. (Abulafia, 2016, p. 189)

Todos estos fenómenos en apariencia en contraposición con su ausencia serán los procesos desde los cuales se ha compuesto la plástica escénica como caja de resonancia de lo sonoro, y que en todo momento facilitan el juego entre la escucha profunda y la curiosidad visual. Se trata de prestar atención a las cosas que a menudo aparecen como decorado o *atrezzo*, pero que aquí son las protagonistas: la luz, las imágenes, los sonidos, las voces, el viento y la niebla, el agua y el hielo...

²⁰⁸ Traducción del original por la autora: The high degree of precision with which the screens 'shape' and mask the light and shadows becomes especially evident when one screen moves in and stops exactly in such a position as to leave one single water wave visible on the canvas. Paradoxically, the more the light is obstructed, the more elaborate the images of water reflections appear, thus creating more imaginative depth on the canvas. Again, paradoxically, the shadows on the canvas bring clarity the lack of light creates visibility! It is as if all the phenomena of light that we perceive come to the fore largely as a result of the shadows (Abulafia 2016, p. 189).

5.8. La temporalidad como elemento de conexión rítmica y orgánica de la pieza

Podemos inferir del análisis de los textos que se utilizan en la pieza, que estos son, de manera directa e indirecta, una crítica hacia la temporalidad occidental. Esta obra propone al espectador experimentar una nueva temporalidad basada en el drama de la percepción que se resiste a ser medida y calibrada bajo los criterios occidentales. Precisamente destacamos del artículo de Carl Lavery (2016) *Theatre and time ecology: deceleration in Stiffters Dinge and L'Effet de Serge*, cómo este autor se sirve de esta puesta en escena de Goebbels, para desarrollar el fenómeno de “ecología del tiempo” en las producciones que la tienen en cuenta. Lavery analiza las diferentes formas en que, tanto el compositor alemán Heiner Goebbels como el escenógrafo francés Philippe Quesne, utilizan la desaceleración para crear paisajes temporales complejos. En este caso dejaremos de lado el trabajo de Quesne y nos centraremos en las matizaciones que hace Lavery sobre la obra *Stiffters Dinge*.

Tal y como confirma el propio Goebbels en el documental sobre esta pieza que dirigió Marc Perroud titulado *The Experience of Things, Heiner Goebbels*²⁰⁹ (anteriormente ya citado), lo que es interesante de los textos del autor Adalbert Stifter es que está describiendo lo que sucedió en la primera mitad del s. XIX, en donde la mecánica y la revolución industrial se desarrollaron fuertemente. Podemos decir que la obra de Stifter responde en cuanto al proceso de desaceleración. El autor escribe y describe los hechos naturales con una sensibilidad pausada y meticulosa, dando la impresión de que se dan de una forma más lenta de lo que son. Stifter en los textos que selecciona Goebbels y que se utilizan en la pieza, se encarga de describir el proceso de industrialización, de localización, etc... Como decíamos esta estrategia de escritura de este autor es la que utiliza Goebbels en el montaje. Las escenas o los sucesos se muestran ralentizados para que nuestra percepción con la finalidad del extrañamiento, vaya descubriendo la escena de una forma profunda. Es decir, que la percepción es experimentada por los espectadores como una suerte de (re)aprendizaje en la que nos exponemos de manera pedagógica frente a las distintas “cosas”, para obtener placer por el mero hecho de observar esas cosas y lo hacemos como más

²⁰⁹ Que se puede ver en la plataforma medici.tv: <https://www.medici.tv/en/documentaries/the-experience-of-things-heiner-goebbels>

de cerca, en contraposición con el ritmo desacerbado que nos imponen los medios. A este respecto, podemos decir, que la obra no se ajusta a una lógica de la temporalidad naturalista o antropocéntrica, sino que más bien en este montaje los diferentes objetos, medios y elementos de la representación -ya sea un sonido, un movimiento, una imagen o una voz grabada- tienen su propia duración autónoma que se combina para crear escenas en las que a través de la disyunción inclusiva²¹⁰ de todos estos ingredientes se conjuga una temporalidad pretendidamente irreal.

Como apunta Lavery se utiliza la noción de duración de Henri Bergson ya que en esta pieza el tiempo se entiende de manera anárquica. En lugar de avanzar implacablemente²¹¹, en la actuación se mueve en todas las direcciones y a la vez (Lavery, 2016, p. 13). El tiempo de la naturaleza, la cultura y la tecnología no se mueve de manera unilineal, sino que son percibidos como cronotopos entrelazados e interdependientes con la capacidad de impactar unos sobre otros. Esta singular forma de temporalidad es la que organiza tanto el sentido rítmico de la pieza como la coherencia y organicidad de esta. Los objetos animados sin intervención directa de manipuladores son los que consiguen que la mirada y escucha del espectador se vaya desplazando a lo largo de la pieza de unos elementos a otros y naveguen entre los distintos ritmos que componen las escenas.

Como ya hemos mencionado la pieza se construye a partir de las ideas de polifonía, contrapunto y voces independientes, pero sobre todo consideramos que es una invitación al público a entrar en un espacio fascinante lleno de imágenes y sonidos en los que la temporalidad es otra y se encuentra ralentizada en muchos aspectos, para dar lugar a que el espectador preste atención a lo imperceptible tanto fuera como dentro de él. Además, esta desacelerada temporalidad, que está subrayada por los textos de Stifter, no representa la naturaleza tal como es, sino que está embellecida. Goebbels a partir de las repeticiones y de la abstracción dota a la escena de un ritmo ritualístico a partir del cual consigue asimilar la naturaleza a la experiencia artística. La organicidad de la pieza se puede inferir

²¹⁰ También se conoce como disyunción incluyente, disyunción débil o disyunción inclusiva es un conector lógico entre dos proposiciones, cuyo valor de la verdad resulta en falso solo si ambas proposiciones son falsas, y en cierto de cualquier otra forma. Por ejemplo, si en la obra toma relevancia un sonido determinado o una imagen o ambas a la vez.

²¹¹ Bergson lo ejemplificaría diciendo como una bola de nieve o como si se disolviese como azúcar en agua.

de todas estas particularidades en las que, como especifica el dossier de la obra, se invita al espectador a ver y a escuchar (Dossier Stifters Dinge. Festival de Otoño, 2008, p. 61).

La organicidad de los elementos escénicos, por lo tanto, se encuentra en la pieza gracias al modo particular que tiene Goebbels de entender el hecho escénico. Para este los ritmos, las distintas cadencias y las repeticiones se establecen de manera orgánica a partir de los ensayos y estas determinarán la temporalidad específica a partir de todos los elementos interrelacionados (desde la luz hasta la microfonía).

En cuanto a los métodos de producción convencionales, en una producción institucional de teatro o de teatro musical, todo lo que llega tarde en el proceso sólo va a ser ilustrativo; no tiene el poder de cambiar nada de lo que ya se ha establecido durante el periodo de ensayos. Cuando la luz original se instala en los últimos tres días de una producción, solo se puede iluminar lo que ya está ahí, ya no se puede cambiar la puesta en escena por medio de la luz²¹². (Goebbels, 2012, p.116)

5.9. Musicalidad y significado de lo sonoro en *Stifters Dinge*

Podemos afirmar que en *Stifters Dinge* la musicalidad orienta el desarrollo temporal de toda la pieza. En esta pieza la musicalidad se entiende como una forma de organización de la escena, ya que tanto los elementos visuales como los objetos se presentan ante nuestros ojos para generar sonido. Entendemos la estructura general de todos los elementos como algo entretejido musicalmente, que experimenta su conexión a partir de las relaciones musicales. Esta capa musical se encuentra entre todas las fuerzas escénicas, no en uno u otro elemento sino en la constelación de estas; la composición se extiende entre las voces y se desplaza a lo largo de sus relaciones²¹³.

²¹² Traducción del original por la autora: With regards to conventional production methods, in an institutional production of theatre or music theatre anything which comes late in the process is only going to be illustrative; it does not have the power to change anything else which has already been established during the rehearsal period. When the original light is set up in the last three days of a production you can only light what is already there, you cannot change the staging by means of the light anymore (Goebbels, 2012, p.116).

²¹³ La atención del perceptor se mueve entre estas fuerzas heterogéneas, a veces destacando una, y a veces otra voz.

Así pues, como apunta Abulafia, “la música como fuerza motriz del espectáculo”²¹⁴ (Abulafia, 2016, p. 180) será la que estructure la dramaturgia de la pieza. Es decir, que esta dramaturgia estará basada en principios musicales tanto en el enfoque compositivo que se le da al texto, al movimiento, al sonido o a la luz. Reconocemos al ver la obra que está cimentada sobre la idea de partitura musical y sobre los principios de la polifonía, lo que permite a Goebbels ofrecer a su material teatral nuevas formas que no atienden a principios logocéntricos, sino que son formas de composición abstractas y abiertas. El público se encuentra frente a la fragmentación, la repetición, las pausas, el silencio, una falta de enfoque unidireccional (en múltiples aspectos) y un sentido del tiempo circular. Además, Goebbels escalona todos los componentes –texto, música, imagen, luz y objetos– de modo que sus diferentes fuerzas se intensifiquen mutuamente en el espíritu de la pieza.

El propio Goebbels en el capítulo *‘It’s all part of one concern’: A ‘Keynote’ to Composition as Staging*, que escribió para el libro de Roesner y Rebstock (2012) *Composed theatre: aesthetics, practices, processes*, describe muy claramente el enfoque de su trabajo y su interés en despegarse del teatro naturalista y lineal (en cuanto a la construcción de la fábula, los personajes, la psicología de estos, etc.) y acercarse a un teatro basado en formas artísticas visuales y sonoras más abstractas.

La mejor manera de definir un enfoque musical sobre el teatro es ser consciente de la forma, emprender una investigación sobre las formas. Esto no significa que sea formal: las formas siempre significan algo, las formas siempre tienen un impacto muy fuerte en nuestra percepción, más quizás que la perspectiva reducida a la semántica y los tópicos. La idea de "forma" puede ser muy rica y abierta y no tiene por qué reducirse a "simetría", "repetición" o "ritmo". En particular, el teatro alemán de la segunda mitad del siglo XX ha ignorado el enfoque "formal" y las instituciones de formación de actores, por lo que yo sé, tampoco imparten mucha formación sobre la forma a los jóvenes estudiantes. En su lugar, hablan de temas, personajes, psicología, figuras y 'Einführung' [empatía]. A través de esta ignorancia de la forma, creo que corremos un gran peligro de vernos influidos constante e inconscientemente por la forma casi "natural", que consiste en las convenciones profesionales [clichés]. Hay tantos hábitos convencionales en

²¹⁴ Traducción del original por la autora: music as the performance's driving force (Abulafia, 2016, p. 180).

el lenguaje corporal, en los gestos expresivos, en la formación del habla, en "así es como lo hacemos". Pero para evitar ser víctima de la idea convencional y "natural" del teatro cualquier forma es útil: lo sabemos por el trabajo de directores como Einar Schlee, Bob Wilson, Michael Thalheimer y otros. Y la mayoría de estas "formas" proceden de las artes visuales o de la música. En los últimos treinta años, el teatro ha estado más influido por los compositores, los pintores o los coreógrafos, y no tanto por los directores teatrales, que son el centro de esta disciplina²¹⁵. (Goebbels, 2012, p.114)

Como señala Goebbels esta tendencia del teatro hacia el naturalismo no solo se da en Alemania, sino que como justificábamos al principio de nuestra investigación, mayoritariamente se da también en nuestro territorio y, casi exclusivamente, en nuestras escuelas de arte dramático²¹⁶. Por tanto, la musicalidad en el trabajo de Goebbels y específicamente en *Stifters Dinge* se entiende como portadora de una forma. Según esto los sonidos se presentan como una forma en sí mismos y son directamente elementos dramáticos de por sí, es decir que no se excluye lo que estos pueden aportar en cuanto a la imaginación visual. Es más, en la pieza se invita a que el espectador concentre su atención sobre estos para percibir cómo pueden crear espacios, colores y distintos matices. Esta forma de composición tiene que ver con la manera de componer de la ópera en el sentido de que no se construyen los signos escénicos para subrayar unos mismos significados, ni se crea una forma específica para el espacio que se encuentra dentro de la propia música. En esas composiciones, como en el trabajo de *Stifters Dinge*, encontramos ideas e imágenes (también sonoras) que se proponen para que la imaginación del oyente y del espectador se dispare.

²¹⁵ Traducción del original por la autora: The best way to define a musical approach on theatre is to be conscious about form, to undertake research on forms. It doesn't mean it is formal – forms always mean something, forms always have a very strong impact on our perception, more perhaps than the perspective reduced to semantics and topics. The idea of a 'form' can be very rich and open and does not have to be reduced to 'symmetry', 'repetition' or 'rhythm'. In particular, the German theatre in the second half of the twentieth century has ignored the 'formal' approach and the institutions for the education of actors, as far as I know them, do not provide much training in form for the young students either. They speak about topics, characters, psychology, figures, and 'Einführung' [empathy] instead. Through this ignorance of form, I think we are very much in danger of being constantly and unconsciously influenced by the quasi 'natural' form, which consists of the professional conventions. There are so many conventional habits in body language, in expressive gestures, in speech training, in 'that's, how we do it'. But in order to avoid being a victim of the conventional, 'natural' idea of theatre any form is helpful: we know this from the work of directors like Einar Schlee, Bob Wilson, Michael Thalheimer and others. And most of these 'forms' come either from the visual arts or from music. In the last thirty years, theatre has been influenced most by composers or by painters or by choreographers – not as much by theatre directors in the centre of this discipline (Goebbels, 2012, p.114).

²¹⁶ De hecho, nuestra investigación pretende contribuir a la apertura del teatro hacia otras formas de representación no ancladas al texto y lo literario.

Como vislumbraron las investigaciones de Adorno y de Hanns Eisler en cuanto a la relación unidireccional entre la música/sonido y el cine como relación industrializada por la producción cinematográfica con unos fines muy concretos y limitados (sobre todo para el rendimiento económico ya que pretende gustar al gran público), esta misma situación está ocurriendo o ha ocurrido entre la música/sonido y los escenarios teatrales. Si pensamos en la relación convencional que se establece en los escenarios, casi nunca tenemos el sonido como coprotagonista y fuente de creación dramática, sino que estamos acostumbrados a que la música y/o el sonido sea utilizado como medio para subrayar imágenes, reforzar emociones e ilustrar estados de ánimo, preparar la tensión, etc. Pues bien, *Stifters Dinge*, precisamente, es un claro ejemplo de todo lo contrario. Abulafia señala que en cada escena, los distintos medios se interrelacionan en diferentes disposiciones, intercambiando papeles principales y secundarios, siendo su relación constantemente en construcción, fugaz y compleja, y siguiendo una lógica poética de autoría interna (Abulafia, 2016, p. 186). De hecho, Goebbels invita al espectador a que constantemente reevalúe los estímulos que percibe a partir de las imágenes, los sonidos, la música y el texto en voz en *off*; lo invita a revalorar el sentido y a ser autores de sus propias narrativas sugestivas. Los propios espectadores son "autores" de una narración basada en la propia interpretación de las relaciones entre los elementos escénicos de los que el auditorio toma conciencia.

El significado de la pieza, por lo tanto, está abierto a las diferentes sensibilidades de los espectadores. En *Stifters Dinge* el significado se asocia a una dimensión sensorial y fenomenológica de la experiencia en favor de las diferentes ideas que puede evocar, más que como comprensión de un significado unificador. Como decíamos anteriormente la función de la representación se basa en las atmósferas o en las emociones que provocan en el estado de ánimo del público, -desde los latidos del corazón, la presión sanguínea, hasta la transpiración- de las que son conscientes, mientras que otras sensaciones permanecen inconscientes o no se pueden describir con palabras. Los significados derivados de la experiencia escénica de *Stifters Dinge* permiten al espectador la recreación de su imaginario propio según las distintas sensibilidades de estos. Podríamos decir entonces que, en la pieza, caben una serie interminable de perspectivas a través de las cuales los distintos espectadores pueden examinar su propia forma de experimentar las cosas. Se

alienta al espectador a generar significados subjetivos sonoros, visuales, emotivos, cognitivos...

A pesar de todo lo anterior, sí debemos de matizar que, aunque no podamos definir un significado único de lo sonoro en la pieza, debemos destacar el papel de las voces acusmáticas que resuenan durante la obra. Encontramos distintas narraciones y cánticos que nos llevan a diversos imaginarios (desde Papúa Nueva Guinea hasta cantos tradicionales griegos), variadas lenguas con sonoridades muy distintas (desde el timbre hasta la cadencia), personajes reconocibles como Levi-Strauss o Burroughs hasta los textos identificativos como los de Stifter. Al servirse Goebbels de lenguajes no siempre reconocibles por el espectador ni entendibles, provoca que el oyente examine sus reacciones hacia el material de las voces como sonidos en sí mismos, haciendo que se interrogue sobre aspectos y cualidades sonoras, sobre cómo lo percibe y cómo le afectan, y sobre las diferencias que existen entre las distintas lenguas. Las grabaciones etnográficas se escuchan como tales porque a Goebbels le interesa destacar las sonoridades de los idiomas desconocidos para un oído occidental y, además, estas, consiguen colorear la escena a partir de las cualidades sónicas que le imprimen al estar grabadas con temprana tecnología de grabación²¹⁷. Estas se perciben como voces que son más distantes, finas o débiles. Las grabaciones de campo aparecen en la topografía de la actuación como lo hace la lluvia, un objeto o un proceso ambiental: aparece como una idea, una melodía, una cita histórica, es decir, que se pone en juego como material poético en lugar de como sustituto de la presencia humana.

Desde el punto de vista analítico y como cierre de este estudio de caso querríamos puntualizar algunas cuestiones paradójicas que nos hemos encontrado en cuanto a las publicaciones que hemos consultado. Nos llama la atención especialmente que, si como sugiere Albulafia en su artículo, la dramaturgia de esta pieza está basada en la emoción y en la experiencia subjetiva de los espectadores, casi la totalidad de los artículos que hemos estudiado, el componente emocional no es atendido como parte de la trama o apenas se da cuenta de cómo lo experimenta el espectador. Salvo estas dos publicaciones que

²¹⁷ Se pueden percibir los surcos por los que se desliza la aguja cuando escuchamos las grabaciones de campo y algunos otros audios. Goebbels comenta en el documental de Marc Perroud que utiliza grabaciones de Papúa-Guinea que un antropólogo austriaco realizó en 1905 con un fonógrafo que él mismo había construido. En esa época eso era toda una novedad y para Goebbels tiene ahora un valor inestimable (Perroud, 2008, min. 32:55).

desarrollan ampliamente estas cuestiones: Bell Gelsey (2010), *Driving Deeper into That Thing: The Humanity of Heiner Goebbels's Stifters Dinge* y Rasmus Nordholt-Frieling (2021), *Heiner Goebbels' Stifters Dinge: Komposition für sämtliche Bühnenkräfte*.

Debemos señalar también como particularidad de los trabajos examinados, que los textos que más tienen en cuenta las cuestiones emocionales y, por tanto, subjetivas son precisamente los textos que han tendido hacia descripciones más poéticas. Este es el caso de Gelsey (2010) ya que en sus apreciaciones se deja llevar por las sensaciones que le produjo la experiencia y para dar cuenta de estas utiliza un lenguaje poético cargado de metáforas. Sin duda esto determina que, ante el particular universo de *Stifters Dinge*, el espectador se sienta afectado por las sensaciones físicas y mentales que difícilmente son traducibles o reducibles a la palabra. En contraposición, los estudios que pretenden hacer un certero análisis semiótico bajo los mismos parámetros que se establecen para un teatro realista, como Abulafia (2016) indica, caen constantemente en contradicciones y anacronismos de la semiótica clásica (como advertimos al principio de esta investigación). Nuestro enfoque aboga por complementar el análisis estético en favor de una fenomenología sobre la práctica escénica que integre la intermedialidad como forma de análisis y conocimiento. Así que, para no caer en esta tendencia infructuosa hacia un análisis semiótico centrado en aspectos formales que dejen de lado lo emocional y lo experiencial²¹⁸ que produce en el receptor, vamos a recoger las ideas de cómo analizar la musicalidad de los elementos de nuestro marco analítico y llevarlas a cabo en la recepción de *Stifters Dinge*.

Para empezar, vamos a determinar los aspectos que, en cuanto a la disposición escénica, fomentan la escucha profunda. En esta obra el espectador se sienta frente a un escenario dispuesto a la italiana²¹⁹, es decir, que tiene buena visibilidad central o, más bien, que la puesta está diseñada para que sea recibida frontalmente. De hecho, todos los juegos con los telones que se van

²¹⁸ Siempre que sea posible ya que hay aspectos que no podremos cubrir que tienen que ver con la recepción directa del espectáculo. Recordemos que este análisis lo estamos llevando a cabo a partir de la grabación de la pieza.

²¹⁹ Como aparece en la biblioteca virtual Miguel de Cervantes “con el Renacimiento se pone de moda un teatro que se denomina caja italiana por lo que se refiere al escenario. Este escenario tiene forma de paralelepípedo rectángulo y su cara cercana al público se abre al levantar el telón. Así deja ver la representación que se desarrolla en su interior” (*Teoría y técnica teatral*, s. f., párr. 9).

superponiendo y filtran la luz, como el desplazamiento de los cinco pianos hacia el principio del escenario, están dispuestos para que el público los contemple desde una posición frontal. Igualmente, las piscinas colocadas en el suelo y frente al espectador también invitan a que sean apreciadas lo más centradas posible. Luego, todos los elementos visuales que componen la plástica escénica invitan a que el espectador los contemple desde una situación fija (sentados) y de forma frontal. Como decíamos en capítulos precedentes el espectador con esta disposición física de su cuerpo, participa en el espectáculo desde una posición de escucha convencional de una sala de conciertos (actitud silenciosa y rígida del cuerpo). En este caso creemos que esta disposición del cuerpo del espectador facilita la escucha profunda, pues digamos que ayuda a que orgánicamente el cuerpo de este (desde los ojos) siga los amplios y micro movimientos de la plástica escénica y la música, ya que esta se crea a partir de ellos (desde el movimiento de los pianos con sus brazos robóticos que tocan, hasta los altavoces que al sonar son iluminados). El foco de atención del espectador se mueve constantemente entre lo que ve y lo que oye y creemos que esta situación corporal en la que se encuentra es óptima para que se potencien estos dos actos.

También nos gustaría señalar que uno de los principales motivos que mueve al espectador hacia la escucha profunda, es la curiosidad por entender²²⁰ los mecanismos que ponen en marcha el sonido/música de la pieza. El oyente se está preguntando constantemente qué es lo que suena y desde dónde suena. Podríamos decir que, al igual que en el teatro realista las motivaciones de los personajes lo llevan a la acción y que estas acciones son las que mueven al espectador a seguir la trama, en *Stifters Dinge* la curiosidad hacia lo que suena y lo que vemos es lo que dinamiza la acción escénica; lo que atrapa y moviliza la atención del espectador. La curiosidad hacia el sonido materializado escénicamente en movimiento por los objetos se convierte en fuente de creación dramática. Tanto lo sonoro como lo visual producen acciones.

Siguiendo con nuestro esquema sobre la musicalización de los elementos, nos compete ahora analizar cómo categorizar los elementos que intervienen. Es decir, dar cuenta de cómo estos elementos se interrelacionan desde la aparición, densidad y ausencia de estos y, sobre todo, determinar qué ritmos se dan en el espectáculo. Destacaríamos que, aunque reconocemos claramente una serie de

²²⁰ En su sentido más amplio.

escenas (siete si contamos la intervención de los técnicos cuando esparcen la sal sobre el escenario), la continuidad entre unas y otras nos resulta en todo momento orgánica y esta depende especialmente de las sonoridades que propone el espectáculo. Desde el principio escuchamos estas sonoridades (los arpeggios de los pianos, las voces grabadas, los sonidos mecánicos y otros más fuertes de los tubos metálicos, la máquina láser o las piedras, los sonidos distorsionados, los elementos más percusivos, etc.). Digamos que la gama sonora se presenta ante el espectador mientras la escena se prepara ante el público (mientras los técnicos preparan la sal y llenan las piscinas de agua) y este prepara así su oído para lo que viene. Creemos, como lo han percibido muchos de los autores consultados (Cruz, 2016; Faeti, 2011; Gelsey, 2010; Munden, 2018; Nordholt-Frieling, 2021), que en estas sonoridades abundan los sonidos mecánicos y metálicos²²¹, lo que nos lleva a un imaginario industrial que curiosamente se mezcla con los elementos naturales que aportan una sensación cálida y reconfortante (el agua, la sal, las piedras, el humo, las ramas²²²).

Como decíamos los cambios escénicos están acompañados por cambios en la composición sonora y, por tanto, en la plástica escénica ya que los diferentes movimientos objetuales y escenográficos están determinados por lo que suena y oye el espectador. Así pues, los efectos de aparición y desaparición de los objetos no siempre están acompañados de movimiento, sino que su presencia se hace física o se remarca cuando suena un elemento (el ejemplo más significativo en cuanto a esto es la aparición de las voces grabadas acompañadas por los altavoces iluminados). Este efecto es una constante en la pieza y propicia la sugerencia de imágenes, impresiones y emociones subjetivas en el espectador (como la personificación de los altavoces o la salida de una puesta de sol a partir de un foco tamizado por un telón). Estas apariciones y desapariciones marcarán la ritmización de las distintas secuencias. Desde universos y escenas más abiertas donde el foco de atención es más amplio y la escucha de los fondos sonoros se asemeja a la contemplación de un paisaje, a escenas en las que se centre la atención en pocos elementos. Este es el caso de la escena en la que aparecen los cánticos de Papúa Guinea construida a partir de un sonido y una luz

²²¹ Grandes láminas de metal, tubos metálicos y de plástico que son golpeados con un pedal de bombo y caja, cuerdas amplificadas, una rueda mecánica... todo tocado de manera mecánica, soplado o golpeado por generadores de sonido)

²²² Elementos que determinan la posición subjetiva del espectador y que podemos considerar los *affordance* de la pieza.

frontal desde el fondo de la escena; la forma en que aparece y desaparece tanto de la luz como del sonido recrea en nosotros la sensación de una rápida apertura de un obturador. También podemos describir otra escena en la que los pianos, tocando junto con otros generadores de sonido incluyen de forma contrapuntística el propio sonido de la máquina de humo que se encuentra integrado en el paisaje de estos pianos. En esta escena los pianos tocan una composición de estructuración larga, pero en constante transformación, una cola sonora de reverberación difusa, larga e infinitamente complicada de escalas vertiginosas que eleva la tensión escénica interna de los espectadores antes de que, y hacia el final de esta, aparezca la sutil y bella danza de las burbujas y se callen los pianos. Constantemente Goebbels recrea complejas escenas que despliegan lo visible y lo sonoro, y en la que ambos elementos (plástica escénica y sonido) participan en la formación polifónica de la estructura musical general. Como muy bien expone Nordholt-Frieling:

[...]para nuestro contexto, en el que nos gustaría examinar toda la estructura escénica de *Stifters Dinge* como una composición musical y, por tanto, asumir que todas las fuerzas escénicas se relacionan entre sí como los sonidos de la música, estas distinciones, así como sus transgresiones ocasionales, dejan de tener sentido. Frente a la distinción entre el escenario auditivo y el visual (y las transgresiones ocasionales de esta distinción), el concepto de polifonía nos parece de mucho mayor alcance: una polifonía cuyas relaciones musicales se desarrollan a este lado de la separación entre lo audible y lo visible²²³. (Nordholt-Frieling, 2021, p. 140)

Por último, debemos señalar un aspecto que no hemos podido desarrollar en este análisis y que tiene que ver con la recepción de la espacialidad de las fuentes sonoras y los elementos/objetos/instrumentos, y cómo estas afectan al espectador. En esta pieza la localización de las fuentes sonoras es clave a la hora de generar en el espectador diferentes estados físico-emocionales. Como podemos apreciar tanto en la grabación de la pieza como a partir del documental, los altavoces o monitores del público se encuentran situados a los lados del escenario, pero también están integrados dentro de la escena, confeccionando

²²³ Traducción del original por la autora: für unseren Zusammenhang, in dem wir das gesamte Bühnengefüge von *Stifters Dinge* als musikalische Komposition untersuchen möchten und damit davon ausgehen, dass sich sämtliche Bühnenkräfte zueinander verhalten wie die Klänge einer Musik, hören diese Unterscheidungen ebenso wie ihre gelegentlichen Überschreitungen auf, Sinn zu ergeben. Gegenüber einer Unterscheidung von Hör- und Sehbühne (und den gelegentlichen Überschreitungen dieser Unterscheidung) scheint uns der Begriff einer Polyphonie sehr viel weitreichender zu sein: einer Polyphonie, deren musikalische Relationen sich diesseits der Trennung von Hör- und Sichtbarem entfalten (Nordholt-Frieling, 2021, p. 140).

así, una disposición de las fuentes sonoras más ricas y complejas, aunque no podemos profundizar sobre los efectos que producen en el espectador ya que no tenemos referencias personales de recepción directa de la pieza ni hemos encontrado descripciones o apreciaciones sobre esto en las fuentes consultadas ni en otros documentos. Tampoco podemos desarrollar este aspecto a partir de las fuentes consultadas, pues no hemos encontrado descripciones o apreciaciones sobre esto.

5.10. Cualquier cosa, que llega tarde, sólo puede ser ilustrativa²²⁴

Con esta frase de Goebbels queremos condensar en este último apartado el pensamiento y filosofía del creador a partir de diferentes publicaciones que hemos encontrado, desde ruedas de prensa que dio el creador para promocionar *Stifters Dinge*, a declaraciones del propio Goebbels que aparecen en el documental de Marc Perroud y en el que se registra el proceso creativo de la pieza, hasta algunos textos teóricos del autor donde plasma sus ideas en cuanto al teatro musical que defiende.

De la prensa y medios digitales destacamos lo que escribió Rosana Torres cuando se presentó en el Festival de Otoño de Madrid (2008) y, destacamos también, la entrevista que le hace Christoph Munden con motivo de que se repuso en el Philadelphia Fringe Festival (2018).

Stifters Dinge (*Las cosas de Stifter*, del 22 al 25), Goebbels confiesa que invita al público a encararse con lo desconocido. Lo que se muestra sobre el escenario es una composición para cinco pianos sin pianista, una obra de teatro sin actores y un espectáculo sin intérpretes. "La inmensidad del escenario vacío", dice el creador de esta pieza, con la que desafía a los espectadores, obligándoles a ver y escuchar. (Torres, 2008, párr. 11)

Como advierte el propio Goebbels en otro artículo de prensa, los espectadores no necesitan saber nada de antemano, incluso los niños pueden venir a verla. La única condición previa es la apertura y la curiosidad. De hecho, ni siquiera es correcto describir *Stifters Dinge* como una obra sin personas, porque el público está en el centro de esta obra: da sentido a lo que ve y a lo que oye, de

²²⁴ Traducción del original por la autora: "Anything, which comes late, can only ever be illustrative" (Goebbels, 2012, p. 116).

forma liberada e individualizada (Munden, 2018, párr. 12). Pero vamos a dejar de lado los documentos de prensa (ya que no aportan mucha información a este respecto) para centrarnos en las declaraciones del propio Goebbels en cuanto a cómo encara el proceso creativo.

Goebbels en sus escritos y declaraciones resalta una serie de particularidades que atienden a la forma en que se plantea la creación escénica. Por ejemplo, “el primer periodo de ensayos es muy temprano y tiene lugar un año antes del estreno, durante tres a cinco días”²²⁵ (Goebbels, 2012, p. 117). Esto tiene que ver con que el autor se enfrenta a la creación o acto creativo de sus piezas no desde una visión completa de la pieza y, por tanto, esbozada y estructurada desde un guion, sino que se entiende como un proceso de composición en el que se permite y trabaja desde la improvisación y en la que, al final del proceso, todo es completamente preciso. Aunque la música no siempre la escribe, esta será completamente precisa en la forma en que se designe (Goebbels, 2012, p. 117; Goebbels y Gourgouris, 2004, p. 8).

Evidentemente esto entronca con una serie de características que establecimos como puntos clave del teatro musical experimental en nuestro primer acercamiento (en nuestro TFM). Como especificábamos en este trabajo, el rol híbrido de los equipos creativos, que llevan a cabo estas propuestas, es fundamental. Como reconoce el propio Goebbels su forma de trabajar en equipo conlleva plantear ciertas cuestiones e intentar confiar en lo que los demás piensan sobre ellas en el contexto de sus disciplinas artísticas y al trasladarlas a su medio (Goebbels, 2012, p. 120).

Intento un proceso abierto, en el que cada técnico de luces o asistente de vestuario pueda hacer sugerencias fácilmente y todos los miembros del equipo tengan siempre una oportunidad justa de hacer lo mejor desde su campo (luz, sonido, escenario, vestuario, músicos, intérpretes, etc.); ser muy preciso, por supuesto, porque la combinación de todos estos medios sólo puede funcionar correctamente con precisión²²⁶. (Goebbels y Gourgouris, 2004, p. 10)

²²⁵ Traducción del original por la autora: the first very early rehearsal period happens one year before the premiere, for three to five days (Goebbels, 2012, p. 117).

²²⁶ Traducción del original por la autora: I try an open process, in which every light technician or wardrobe assistant can easily make suggestions and everyone in the crew always has a fair chance to make the best out of his field (light, sound, stage, costume, musicians, performers

Por eso, Goebbels trabaja con todos los elementos desde el primer momento. Trabaja con la luz, el sonido, la amplificación, los objetos... Incluso en los ensayos, en los que no hay público, utiliza la amplificación, ya que esta es una fuerza en sí misma y considera el diseño de sonido como una forma de arte más. Nunca comienza con ideas preconcebidas ni hace una separación entre las cuestiones técnicas o las competencias artísticas, ya que implica al técnico desde muy pronto en el proceso de ensayo, y así él mismo le propone desarrollos que no se le hubieran ocurrido antes. Esta relación es la que ha establecido con el escenógrafo Klaus Grünberg, con el que trabaja desde hace más de 10 años (Perroud, 2008, min. 20:54). Goebbels dice que nunca aceptaría un ensayo en el que se ignorara esto y alguien dijera “todavía no lo necesitamos”²²⁷ (Goebbels, 2012, p.116). Para el creador es muy importante que durante los ensayos y desde los primeros encuentros creativos, estos se desarrollen a partir del encuentro de todos los medios expresivos que van a intervenir. De ahí que Goebbels señale “que todo lo que llega tarde en el proceso sólo va a ser ilustrativo; no tiene el poder de cambiar nada de lo que ya se ha establecido durante el periodo de ensayos” (Goebbels, 2012, p.116)

En cuanto a cuestiones más generales sobre su teatro musical, Goebbels ha compartido que su visión y finalidad es la de buscar un teatro que vaya más allá del texto, más allá de los mensajes e historias para que nuestra relación con este mundo sea más crítica (Goebbels citado en Fernández-Santos, 2013, párr. 4). Su interés por el teatro reside en que es una forma artística que conlleva una infinidad de posibilidades, y quizá se sienta tan atraído por las particularidades del teatro porque es una de las artes que más complejas sean (Perroud, 2008, min. 5:32). Su teatro musical es un lenguaje más allá de las narraciones, en el que todos los elementos (texto, fuego, iluminación, sonidos/música, etc.) no se limitan a destacar uno por encima del otro, sino que todos forman parte del mismo engranaje. Además, en sus producciones los músicos están sobre el escenario tocando, hablando y actuando. El director comenta que él compone desde imágenes; es decir, que para Goebbels estas imágenes están antes que la música (Goebbels citado en Morgades, 1998, l. 45). También comenta que le gusta trabajar con textos de autores que consideran que el tema de la forma y la

etc.). It ends up being very precise, of course, because the combination of all these media can only work properly with precisión (Goebbels y Gourgouris, 2004, p. 10).

²²⁷ Traducción del original por la autora: we do not need it yet (Goebbels, 2012, p.116).

estructura literaria es tan importante como el contenido o la semántica (Goebbels y Gourgouris, 2004, p. 5).

Goebbels además de ser uno de los directores contemporáneos más destacados de la escena teatral musical experimental creemos encara el proceso creativo y el acto teatral como forma que convierte la escena en un universo sonoro y visual de descubrimiento constante. En este sentido destacamos el planteamiento desde el que se posiciona (junto con su equipo) para encarar el espectáculo *Stifters Dinge*. Goebbels comenta en el documental que “quería intentar renunciar a todo actor para hacer más intenso el descubrimiento de un espacio de libertad para el público” (Perroud, 2008, p. 2:25). Creemos que esta declaración resume certeramente lo que consigue la pieza en el espectador.

Quiero creer que un museo es como un microscopio donde lo ves todo con más definición.

Olafur Eliasson
en entrevista
para El País,
2020, parr. 4

6. Estudio de caso 2

El rumor del ruido (2017) de Onírica Mecánica y Pedro Guirao

Esta pieza de teatro musical experimental donde los objetos manipulados y el sonido que estos emiten es a partir de lo que se desarrolla su dramaturgia, se entiende como una investigación del universo sonoro que nos inunda en el día a día, el ruido. *El rumor del ruido* (2016) surge de la colaboración entre la compañía teatral Onírica Mecánica (dirigida por Jesús Nieto) y el artista visual y sonoro Pedro Guirao. Sus creadores la describen como “una arquitectura acústica imaginaria donde hacer visible lo invisible”, o también, como “una experiencia que cartografía el sonido y el ruido de nuestra vida actual” (Guirao, s. f.).

Para nosotros se trata de una obra sin texto en la que los sonidos y el ruido son los actores principales de la pieza. Así pues, en esta el sonido se convierte en el generador de los paisajes, los espacios, y en contenedor de memoria. En ella se propone una exploración del mundo a través del oído y un viaje a través de la memoria sonora estructurada en tres partes: memoria natural (viento, agua, sal...), memoria sobre la urbe o ciudad (tráfico, obras en la calle...) y memoria virtual (iPads, teléfonos móviles, GPS...). El proceso de creación de la pieza se convirtió en un proceso de investigación sobre las posibilidades de manipulación del sonido y su potencial como elemento evocador de imaginarios subjetivos.

En cuanto a las publicaciones críticas relacionadas con la obra, destacamos su inexistencia. No hay nada escrito hasta el momento²²⁸, solo recortes de prensa de las distintas representaciones que se llevaron a cabo por la geografía española (Granada, Ciudad Real, Sevilla, Murcia, Málaga, Valencia, Aranjuez, Madrid, Barcelona, Gijón, Cádiz, Elche, Burgos, Zaragoza, Cartagena, Zamora, Valladolid, Lleida, Bilbao, Santander, etc.). La obra se estrenó el 29 abril 2016 en la Fira de Titelles de Lleida donde obtuvo el premio DRAC D'OR de las autonomías y estuvo de gira hasta el 2020 (última representación en el XXXVII Festival internacional del títere “Ciudad de Cádiz”²²⁹).

Como decíamos, nos encontramos con muy poco material que haya documentado críticamente la obra. Por eso, vamos a reseñar algunos artículos de prensa que nos han parecido interesantes en cuanto a la visión que muestran de la pieza y, a continuación, abordaremos la descripción general y detallada.

Como se especifica en la web del diario Granada digital, “*El rumor del ruido* es una invitación a descubrir toda la capacidad evocadora del sonido y el ruido” (Gabinete prensa, 2017b). Esta descripción tan general nos resulta más completa si la unimos a la que se publicó en la revista cultural El Giralillo:

Una cartografía sonora por el ruido de nuestras vidas. Un hombre colecciona experiencias sonoras. Registra paisajes y situaciones. Investiga el silencioso ruido que llegó a nuestros oídos y que ya jamás se irá, como el de un frigorífico en la noche y los guarda en cajas y lugares imaginarios. (Gabinete prensa, 2017a)

Señalamos también, del diario de la Mancha Lanza digital:

[...]se fija en cómo el sonido puro ‘se ha convertido, ya para nuestros oídos, en lo que representa para el ojo un rostro demasiado conocido’. El ruido, en cambio, al llegarnos confuso e irregular, es una variedad infinita de color, nunca se nos revela enteramente y siempre reserva innumerables sorpresas” (Gabinete prensa, 2016)

²²⁸ Estamos dejando de lado las que hemos ido elaborando a lo largo de este doctorado y que iremos introduciendo a lo largo de este análisis.

²²⁹ Aunque se pudo ver un fragmento en la gala de premios del Rendibú 2022.

Sin embargo y a pesar de este escaso material debemos de destacar la publicación que más detalles revela tanto del trabajo de la compañía como del montaje y sobre su proceso de creación, que es lo escrito por D. A. Farto en La Tribuna de Ciudad Real. Como escribe el autor, tras una entrevista con Jesús Nieto, el montaje parte de la idea de la memoria sensorial de los objetos. Esta ha sido tradicionalmente vinculada con la forma visual y menos explorada en su vertiente auditiva a pesar de que paradójicamente en la sociedad actual “ha desaparecido ese aspecto material de la memoria, ‘almacenamos las fotos en la red, en contenedores visuales, ya no son un objeto’” (Farto, 2016). Además, como insiste Nieto, en la actualidad también ha cambiado la percepción del sonido. Así que ambos sucesos han propiciado la introducción de estas ideas en el montaje.

Onírica Mecánica invita al espectador a hacer un recorrido ‘por el mapa sonoro de una persona’, aquello que el protagonista, el propio Nieto, oye en su vida diaria. De esta forma, a lo largo de la hora y cuarto del espectáculo casi no se oyen palabras, ‘y las pocas que se escuchan están grabadas y tienen una forma poética’, puesto que el sentido de la narración está, en ventiladores, extractores de humo, papeles... (Farto, 2016)

6.1. Introducción sobre el trabajo de Onírica Mecánica y Pedro Guirao

Onírica Mecánica es una compañía teatral fundada por Jesús Nieto en 2007 como proyecto de investigación y creación artística enfocado en la realización de proyectos que desarrollan mundos poéticos, mecánicos e imaginarios. La compañía ahonda en la construcción de la memoria reciente en relación con la naturaleza y la tecnología. Sus creaciones se han representado en más de 800 ocasiones en distintos países (Francia, Canadá, México, Argentina, España, Corea del Sur, Marruecos, etc.) y ha cosechado una decena de premios por la innovación y la originalidad de sus propuestas.

Sus primeras puestas en escena profundizan sobre el teatro de objetos para todos los públicos, con particular atención a los intereses, inquietudes y lenguajes contemporáneos de jóvenes y adolescentes. A ese período corresponden las obras: *El intrépido viaje de un hombre y un pez* (2009) que fue reconocida con el Premio a la mejor escenografía de la Fira de Titelles de Lleida y también obtuvo una Mención especial en FETEN 2009; *Circo submarino* (2010) premiada con el Premio del jurado internacional de la Fira de Titelles de Lleida 2010; y *El hombre*

que nunca se moja (2005) que recibió el Premio a la mejor dramaturgia y el Premio a la propuesta más innovadora, ambas en la Fira de Titelles de Lleida 2005. En los años posteriores (desde el 2012) incorpora al público adulto y empieza a investigar hacia nuevos formatos y experiencias escénicas que habitan, no solo el edificio teatral, sino también en cualquier espacio público o privado. Estas piezas de diferentes formatos se cuestionan el presente y nuestra relación con la tecnología, desde una estética y una mirada propia. A esta etapa pertenecen *Bio-Drama* (2022); *Ronem Ram* (2020) que obtuvo el Premio a la propuesta más innovadora en el Festival TAC 2021 de Valladolid; *Alicia y las ciudades invisibles* (2017) reconocida con el Premio DRAC D'OR a la propuesta más innovadora de la Fira de Titelles de Lleida 2018; *El Rumor del Ruido* (2016) que recogió el Premio del jurado de las autonomías de la Fira de Titelles de Lleida 2016; *Frágil* (2013) que recibió el Premio a la propuesta más innovadora de la Fira de Titelles de Lleida 2013; y el trabajo *Morfología de la Ceguera* (2013) que fue un proyecto seleccionado por Espacio Teatro Contemporáneo del Ministerio de Cultura. La compañía muestra habitualmente sus creaciones y experiencias en los principales festivales y programaciones de muy distintos países con el apoyo de: INAEM, AECID, Instituto Cervantes, ICA Murcia y la Red de Teatros Alternativos. (Nieto, s. f.)

Pedro Guirao es artista visual²³⁰, pero desde muy pronto sus trabajos se vinculan con el sonido como material, medio y objeto de investigación. Desarrolla sus proyectos tanto individuales como colectivos, articulados como diálogos cruzados entre el sonido, la imagen, la memoria, el paisaje y el territorio. Debemos destacar de su trabajo que, como expone en su página web:

[...]gran parte de su actividad creativa está estrechamente vinculada a proyectos de naturaleza escénica y a proyectos de investigación en colaboración con otros creadores, donde investiga y experimenta con las capacidades espaciales y dramáticas del sonido. Ha trabajado como diseñador sonoro en proyectos de compañías como Onírica Mecánica (España), Periferia Teatro (España), RukRuk Company (Noruega), o Corpus (Canadá) y de creadores como Jesús Nieto, Eduardo Balanza, Sara Serrano o Francesc Torres. También ha sido uno de los fundadores del proyecto y espacio artístico independiente La Fragua (Murcia 2002-2010) y es miembro del grupo de acción performativa Corporación Bacilö. (Guirao, s. f.)

²³⁰ Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y que también estudió en la Ecole National des Arts Visuels de La Cambre (Bruselas).

Por último, debemos de introducir la trayectoria de Jesús Nieto. Este se forma en artes escénicas, cine y artes plásticas en distintas instituciones como TACE (Técnicos Asociados Cinematográficos de España), Estudio 3 (Madrid) o la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba), en ella estudia con maestros como Mauricio Kartum (San Martín, 17 de noviembre de 1946), Rafael Spregelburd, Augusto Fernandes (Portugal, 12 de marzo de 1937 - Buenos Aires, Argentina; 18 de diciembre de 2018), Lola Salvador (Barcelona, 22 de septiembre de 1938), Sergio Blanco (Montevideo, Uruguay, 30 de diciembre de 1971) o Jorge Fraga (La Habana, Cuba, 23 de febrero de 1935). Antes de centrarse en proyectos escénicos desde Onírica Mecánica, dirige estos cortometrajes: *Tortilla sin retorno* (1997), *Circo de Pulgas* (1998), *El caleidoscopio* (2004); y además dirige el documental *X La incógnita de Abel* (2010). Su labor cinematográfica ha sido premiada en festivales nacionales e internacionales. Durante más de 10 años trabaja de manera continua en cine, radio y televisión como guionista, redactor o ayudante de dirección, pero será su curiosidad constante la que le acerque a las artes escénicas. Empieza dirigiendo adaptaciones clásicas (*La Celestina*) y óperas (*Festa ballo*, *Dido y Eneas*, *Duelo de Divas*), hasta que su encuentro con el trabajo de Enrique Vargas²³¹ (antropólogo y dramaturgo colombiano afincado en Barcelona) le convence para unirse a la compañía El Hilo de Ariadna²³². Posteriormente, esa vivencia le lleva a trabajar con la compañía Teatro en el Aire²³³ en espectáculos como *La cama* (2009) y, finalmente, a fundar Onírica Mecánica en 2007 bajo la que trabaja en la actualidad.

Aunque Onírica Mecánica y Pedro Guirao comienzan a trabajar juntos en el montaje de *Frágil* (2013)²³⁴, el proyecto *El rumor del ruido* (2016)²³⁵ lo encaran como una cocreación de ambos. Esta pieza se desarrolló a lo largo del 2015-2016, a partir de una serie de residencias artísticas en distintos centros²³⁶ escénicos. Los primeros pases con público se llevaron a cabo en los últimos meses de

²³¹ Su teatro se centra en el desarrollo de juegos que investigan la poética de los sentidos. <https://www.teatrodelossentidos.com/>

²³² <https://www.teatrodelossentidos.com/el-hilo-de-ariadna>

²³³ <https://www.teatroenelaire.com/>

²³⁴ Guirao diseña y crea todo el espacio sonoro y las músicas de esta pieza.

²³⁵ Como decíamos estrenado en la Fira de Titelles de Lleida 2016, pero que había sido mostrado con anterioridad dentro del proceso creativo de la pieza.

²³⁶ En Konvent Zero (Barcelona) 2015, Espacio Inestable (Valencia) 2015 y Utopía (Cartagena) 2016.

investigación y concreción de la pieza en la Red de teatros alternativos entre finales de 2015 y principios de 2016, en La Nave de CAMBALEO (Aranjuez) y en el Teatro de la sensación (Ciudad Real).

El resultado de este proceso de investigación fue una obra escénica en la que los creadores se interrogan sobre la capacidad que posee el ruido para despertar en el oyente recuerdos e imaginarios poéticos. Esta obra se estructura en tres grandes bloques o cronotopos que desarrollamos a continuación.

6.1.1. Descripción general de *El rumor del ruido*

El espectáculo comienza con la sala oscurecida y la suave aparición de un ruido que no conseguimos diferenciar. A medida que se acerca ese sonido, los espectadores empezamos a distinguir de dónde procede. Podemos ver una caja que es llevada por un hombre (del que descubrimos sus pasos al caminar) de la que va cayendo sal hacia el suelo. Cuando llega al escenario²³⁷ deja un camino de sal que a continuación recorre con un micrófono que está amplificado y que podemos escuchar gracias a que este se emite por una especie de caja-mochila que el personaje/manipulador (Jesús Nieto) ha recogido del escenario. Los sonidos de la sal pisada por el manipulador, los crujidos y arrastres de sus pisadas, llevan a los espectadores a que nos concentremos en las distintas imágenes subjetivas que sugiere (en nuestro caso sensación de frío e imaginarios relacionados con la nieve).

A continuación, el manipulador pone en marcha diversos ventiladores y una máquina que mueve agua dentro de una pecera. Estos simples mecanismos despiertan en la sala un paisaje ruidoso y continuo. Escuchamos el ruido del agua al caer y el ruido de los motores de los ventiladores. Al poco y sobre estos ventiladores que están dirigidos hacia arriba, vemos cómo el manipulador introduce en unos cables (o hilos) verticales sobre los ventiladores, unos papeles que comienzan a danzar sobre estos, cambiando enormemente la sonoridad del momento. A este espacio sonoro se le suman también otros ventiladores que

²³⁷ Las representaciones que pudimos ver fueron llevadas a cabo en el Centro Párraga de Murcia (24, 25 de marzo de 2017). En este caso la aparición de Jesús Nieto en la sala se hacía por el lateral derecho, pero suponemos que en cada espacio escénico se adaptaría según las circunstancias de la sala. De cualquier modo, la aparición del sonido desde fuera del escenario es importante y creemos que esto se mantiene en los distintos lugares de representación.

están colocados por el espacio en distintas posiciones y que también mueven algún otro papel. La extraña danza de los papeles, junto con el rítmico circuito del agua y los ventiladores que están iluminados con luz puntual cálida, refuerzan el paisaje sonoro natural que se percibe.

Esta escena progresivamente va cambiando. El sonido de los ventiladores se mantiene, pero el manipulador dirige nuestra atención hacia una mesa colocada en el centro de la escena en la que diferenciamos algunos objetos redondos y una caja en el centro (todo blanco, pero con una iluminación tenue y cálida). El manipulador colocado desde detrás de la mesa y mirando hacia el público destapa la caja grande que está sobre la mesa (y que también es blanca). Descubrimos entonces unos papeles blancos que, colocados sobre los objetos redondos, dan vueltas. Son seis objetos redondos (pueden ser extractores de humo incrustados en la mesa) y en el del centro es donde están colocados los papeles arrugados dando vueltas. En este momento el espectador que se ha interrogado por esos objetos cae en la cuenta de que siguen siendo ventiladores o que la sonoridad es parecida, pero al estar colocados entre la mesa nos remiten a objetos cotidianos (o podría tratarse de unas fuentes, ceniceros, o incluso, con la inclusión de los papeles, cierta maquinaria industrial). El manipulador introduce más papeles sobre los otros motores circulares blancos y observamos cómo también se ponen en movimiento, a girar, pero a distintas velocidades. De nuevo el manipulador introduce sobre la escena, y gracias a un brazo extensible, un micrófono para que el espectador fije su atención en los sonidos que produce la escena. Los motores ponen en movimiento estos papeles que a diferentes velocidades causan micro sonidos, crujidos y distintas texturas sonoras. La escena permite que el espectador se concentre un momento sobre esta danza de los papeles en movimiento.

Seguidamente, el manipulador comienza a sacar de un cajón de la mesa, unas cajitas blancas que va colocando sobre los motores. Estas cajitas de diferentes tamaños, que al ser depositadas sobre los motores comienzan a dar vueltas, las irá cambiando por los papeles y percibiremos un cambio sonoro en el espacio. Aparecen sonidos metálicos (las cajas contienen algo dentro que producen estos sonidos). Ahora, el manipulador saca una última cajita blanca y de ella unos pequeños LEDS de luz cálida que coloca en unos puntos concretos de la mesa (mientras se va la iluminación cenital de la mesa que apoyaba la construcción con una luz fría). El paisaje que ha construido se engrandece con un

suave y sutil movimiento de la mesa que ejerce el manipulador al desplazarla levemente hacia delante. Y justo en ese momento percibimos cómo el sonido es efectuado²³⁸ desde la mesa de control, llenando e invadiendo toda la sala. En ese momento, el manipulador introduce una última caja sobre el último motor que quedaba vacío y se centra en manipular el micrófono extensible que recoge esos sonidos introduciéndolo dentro de una de las cajas para captar la vibración de ese objeto que se suma al paisaje creado. En seguida, vemos cómo fija un micrófono de contacto a uno de los motores con caja sobre este y, observamos cómo a su paso, lo golpea. El paisaje creado es mantenido así un tiempo. En ese tiempo, el manipulador muy sutilmente mueve ligeramente el micrófono que cuelga del brazo extensible para captar diferentes texturas. Y entonces, poco a poco, comienza a deshacer la escena recogiendo las cajas y dejándolas sobre la mesa en posiciones diversas. Unas cajas son cuadradas y otras rectangulares lo que imprime a esta escena de la mesa la apariencia de tratarse de una maqueta de ciudad. Conforme va colocando las cajitas (casitas) sobre la mesa, retirándolas de los motores, se va difuminando el paisaje sonoro hasta que solo escuchamos un suave ruido que deja el ambiente en calma. El manipulador, ahora, recoloca las cajas con cortos movimientos, como si quisiera animarlas. Cuando considera que está todo en orden, entonces, abre la cajita pequeña donde estaban los LEDS, pone sobre los motores algún polvo, coloca el micrófono extensible cerca de la mesa y de los motores y, después de eso, se retira. Hay un instante de pausa, un momento en que el espectador no sabe (¿o sí?) qué va a ocurrir. Poco a poco empezamos a escuchar el ruido de fondo más cerca, nos envuelve y se hace mucho más presente. De repente un humo blanco proveniente de los motores ha inundado la escena, acompañando el sonido de los motores. Estos motores comienzan a hacer pendular y girar el micrófono colocado en el brazo extensible que recoge el sonido y empezamos a notar cómo este sonido empieza a variar y a distorsionar. El espectador se detiene en los sonidos que se producen de viento. Por último, la mesa que ha quedado sola iluminada por los LEDS poco a poco va bajando de intensidad hasta que se hace un oscuro.

²³⁸ Intuimos que con efectos de *reverb* y eco.



Figura 10: Jesús Nieto manipulando las cajas en la mesa. Fuente: Onírica Mecánica (216) <https://oniricamecanica.com/el-rumor-del-ruido/>

La siguiente escena comienza cuando se iluminan a la vez una serie de cajas de distintos tamaños (también blancas y abiertas al público para que podamos ver su interior) que están en el suelo acompañadas de sonidos percusivos. Estos se producen porque las propias cajas llevan unos motores que movilizan unas pelotas blancas que golpean cíclicamente las superficies de estas. Cada una tiene un movimiento distinto y, por tanto, un ritmo distinto. Podemos decir que el espectador sigue escuchando un sonido que equiparamos al ruido, pues el ritmo general que van creando los distintos golpes de las pelotas, no se encuentra ordenado (musicalmente hablando), sino que se percibe como algo aleatorio. En seguida de descubrir esta imagen, el manipulador comienza a colocar las cajas una encima de otra, construyendo una estampa vertical en la parte del fondo del escenario. La escena se ilumina gracias a que las cajas emiten luz a diversas temperaturas de color (unas de temperatura más fría y otras más cálida).



Figura 11: Detalle de composición escénica. Fuente: Onírica Mecánica (2016)
<https://oniricamecanica.com/el-rumor-del-ruido/>

Cuando el manipulador termina de construir la escena hay un silencio y un oscuro porque todas las cajas paran de repente y entonces, progresivamente van apareciendo en escena de nuevo y una a una las cajas. La primera caja en aparecer es la de abajo a la derecha²³⁹, esta se vuelve a encender y vemos cómo la mano del manipulador introduce un vaso lleno de agua que deposita dentro de la caja y cómo deja caer una pastilla efervescente, y, de nuevo, comienza a girar el mecanismo que hace mover la pelota para que emita el sonido que produce ese movimiento. Se suma la aparición de otra caja que también se enciende o ilumina. En este caso el manipulador introduce un espejo y un mini pastel que, al darle cuerda, produce la melodía de cumpleaños feliz, y, como en la anterior, se pone en marcha el mecanismo que acciona la pelota. Así poco a poco y sucesivamente, las distintas cajas, se van llenando de objetos y sonidos que proponen al espectador la evocación de imágenes y recuerdos (un libro y la sensación de pasar las páginas, un café o bebida caliente y cómo se mueve una cucharilla, una fotografía, los sonidos de una entrevista reproducidos en un móvil, un reloj, etc.). La escena creada a partir de los retales acústicos nos lleva a un universo de

²³⁹ Visto desde el público.

recuerdos inconexos de ruidos cotidianos hasta que escalonadamente van desapareciendo de uno en uno y la escena vuelve a la oscuridad total.

La siguiente (y última escena) comienza con la aparición del sonido de Siri que es el asistente inteligente de Apple (más tarde se incorporarán otros asistentes) y de distintos sonidos también habituales y cotidianos para los espectadores, pero que tiene que ver con nuestro entorno digital (GPS, tonos de notificaciones, tono de llamada de móvil o de mensaje, sonidos de teclado, sonidos de ordenador, etc.). En seguida reconocemos al manipulador que está manejando una tableta (iPad) y nos percatamos de que es por eso por lo que se le ilumina el rostro levemente. Este deja la Tablet sobre, intuimos que la mesa de la primera escena, y empezamos a ver una serie de códigos de barras que se mueven al mismo ritmo que la voz que emite ese dispositivo. El manipulador pone en marcha más dispositivos como ese, aunque de distintos tamaños, y con distintos vídeos o más bien con contenidos distintos y a ritmos distintos sobre sonidos digitales. Estos sonidos comienzan a mezclarse y a relacionarse mientras los códigos de barras negros y blancos representan en las pantallas las voces digitales de estos dispositivos. Las voces digitales versan sobre el concepto de vida al mismo tiempo que se construye un paisaje musical desde estas sonoridades digitales. Esta música y los coros digitales van poco a poco desvaneciéndose conforme los vídeos se van acabando hasta que el manipulador coge el dispositivo más pequeño (el móvil) y se marcha lentamente de la escena. El sonido de fondo, del que el espectador es consciente conforme los vídeos van terminando y que va llenando la sala ya que se emite desde los monitores generales, es reconocible por nosotros. Lo reconocemos como un ruido blanco (sonido de ruido digital). Este ruido acompaña la salida del personaje desde el centro del escenario hacia la derecha y hasta que este desaparece y percibimos cómo progresivamente se aleja dando paso al silencio. Fin.

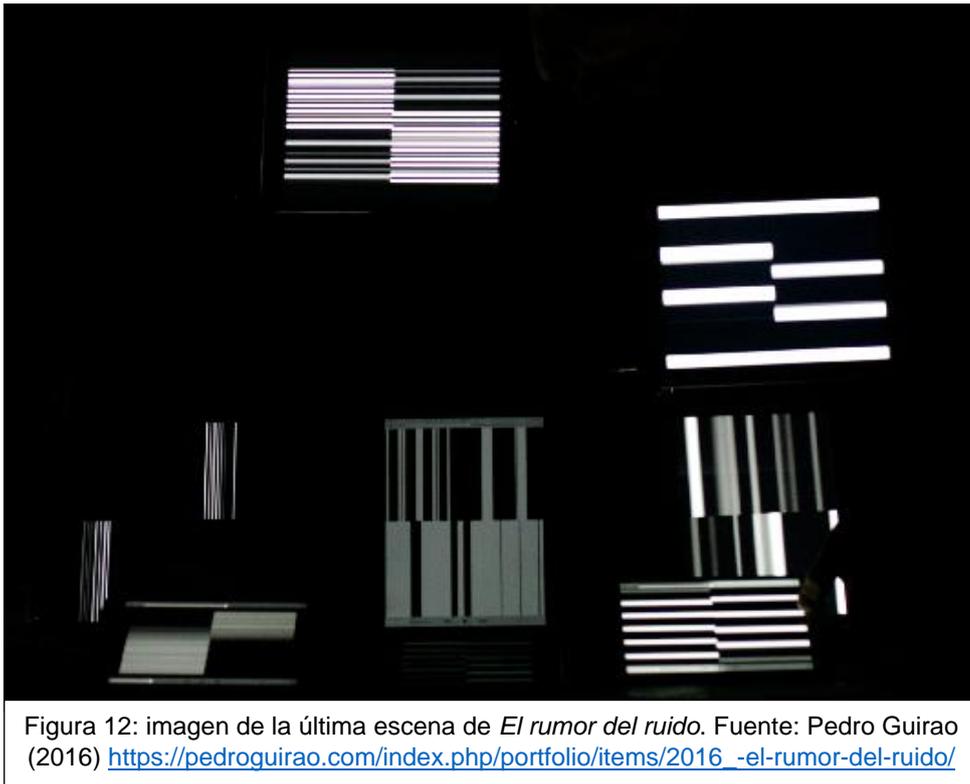


Figura 12: imagen de la última escena de *El rumor del ruido*. Fuente: Pedro Guirao (2016) https://pedroguirao.com/index.php/portfolio/items/2016_-el-rumor-del-ruido/

6.2. Plástica escénica y espacialidad

Cuando en nuestro marco analítico describimos la plástica escénica como una categoría que engloba todas las fuerzas escénicas que irrumpen en la escena y que se pueden captar a través de lo visual, lo hicimos con ánimo de no establecer una cierta jerarquía entre los elementos considerados anteriormente como principales y secundarios. En este trabajo de Onírica Mecánica ²⁴⁰ lo visual y lo sonoro se construyen mutuamente, y es desde esta suerte de relación coprotagonista a partir de la cual se desarrolla la teatralidad (desde la luz hasta los vídeos). Podemos intuir que todas las decisiones creativas que han ido tomando los creadores en el desarrollo de la pieza, están determinadas por la idea o premisa de proponer al espectador un lugar en el que navegar, relacionar, imaginar y construir lo que ve con el universo sonoro que escucha. Esto inspira en él una serie de imágenes, sensaciones, impresiones, ideas... (siempre

²⁴⁰ Aunque debemos de remarcar que esto sucede en todos sus trabajos. Desde trabajos más visuales como es el caso de *Alicia y las ciudades invisibles* (2017) <https://oniricamecanica.com/alicia-y-las-ciudades-invisibles-2/>, a otros más sensitivos como *Le Grand Tour* (2019) <https://oniricamecanica.com/le-grand-tour/> o incluso virtuales como es el caso de *RONEM RAM. O* (2020) https://oniricamecanica.com/r-o-n-e-m-r-a-m_-ficcio-especulativa-sobre-un-planeta-danado/. En estos distintos formatos se desarrolla la teatralidad de las piezas con resultados diversos.

subjetivas) que, aunque consideramos que están condicionadas por la dramaturgia, al mismo tiempo, permiten que cada uno de los oyentes-espectadores puedan rellenarlos con sus propias vivencias. Por eso, creemos que la ausencia de color o, mejor dicho, el color blanco como suma de todos los colores²⁴¹ y la escena visual, como si se tratase de un lienzo en blanco, facilita que esta relación se establezca. Es más, el blanco apoya enormemente la posibilidad de que la escena sea coloreada por el público y por sus distintas sensibilidades. Así pues, el color blanco, que además ejerce como elemento unificador de la estética visual, se convierte en pretexto para generar y enriquecer las relaciones entre lo visual y lo sonoro.

Este principio compositivo creemos que está en relación con la utilización del ruido blanco. Inferimos que la elección de este sonido que aparece en diferentes momentos de la obra (desde los ventiladores del principio hasta el momento final de la pieza) cuadra con este principio visual del lienzo en blanco, pues el ruido blanco se caracteriza por contener todas las frecuencias y, todas ellas, a una misma potencia. Ninguna de ellas sobresale por encima de las otras. El resultado de esta suma de frecuencias es la de un sonido constante, al igual que el color blanco es la suma de todos los colores. El ruido blanco y la plástica visual blanca como elecciones compositivas unifican y ayudan a que se dé esta relación entre lo que el espectador ve y escucha; ofrecen a este un lugar donde poder escuchar y ver más profundamente los objetos y sonidos que nos rodean pudiendo hacer foco en las materialidades físicas tanto como en las sensaciones emocionales que provocan en el espectador-oyente.

Debemos también señalar que en esta pieza la materialidad y la espacialidad derivada de la plástica escénica responden a planteamientos cercanos al arte sonoro. Como recoge el libro-catálogo de la exposición que se llevó a cabo en la Fundación Juan March de Madrid²⁴² sobre arte sonoro en España entre 1961-2016, este lenguaje configura una nueva forma de enfrentarse al objeto artístico relacionando obras visuales y sonoras. El título de la exposición, *Escuchar con los ojos*, creemos que sintetiza muy bien esta nueva relación que se establece cuando aparece el arte sonoro. Extrapolamos a esta pieza teatral, esta forma de

²⁴¹ Todo lo que aparece en escena es blanco o beige o tiene ausencia de un color reconocible bajo las distintas luces de la escena.

²⁴² Del 14 de octubre de 2016 al 15 de enero de 2017.

enfrentarse en cuanto al objeto artístico sonoro, pues en *El rumor del ruido*, esta simbiosis entre lo que se ve y lo que se escucha se da en una relación de materialidad y fisicidad. Los elementos a partir de los cuales se investiga serán los que generen la propia acción escénica, así pues, las acciones del manipulador, los objetos en movimiento y el tratamiento de los sonidos que estos emiten, serán los responsables, sin jerarquizaciones, de generar la dramaturgia del espectáculo. Podemos añadir que en *El rumor del ruido* coincide la disposición particular de las acciones realizadas con los elementos que se presentan. Es decir, que la duración y sucesión de las escenas son idénticas en cuanto a la duración y orden de los acontecimientos de estas escenas pues en este caso no están representando una ficción lineal.

Como indicábamos al analizar este trabajo brevemente en una comunicación que presentamos en el Congreso CIVAE 2020:

[...]la atención del espectador recae sobre el desarrollo del material sonoro y de cómo suenan los objetos y la simplicidad de las acciones por sí mismas: ver y escuchar la danza de un papel sobre un ventilador mientras un circuito cerrado coge y deja caer agua; distintos mecanismos sobre una mesa y su sonido, una simple caja de madera, etc. En este caso los signos escénicos de su dramaturgia se acercan a la naturaleza de la música (o más bien del arte sonoro), solo que ampliando la experiencia sensorial y perceptiva ofrecida con luces, movimientos y voces. (Bernal Molina, 2020a, p. 24)

Como decíamos en la descripción de la pieza, la plástica escénica posibilita la evocación por parte del espectador de distintas imágenes, pero esto no quiere decir que no haya una afinada y específica dramaturgia. Sin duda la dramaturgia de la pieza propone distintos elementos que guían al espectador como contenedores que propician su subjetividad. Estos elementos que guían la posición subjetiva del espectador (*affordance*) son el agua, la madera, el viento, los motores, la sal, el plástico, los sonidos metálicos, etc. Estos actúan como elementos que generan poética escénica y despiertan en el espectador sus distintos recuerdos asociados a las distintas memorias (natural, cotidiana y digital) que se despliegan en la realización escénica.

6.2.1. Espacialidad de las fuentes sonoras

La investigación en cuanto a la procedencia del sonido y su situación en el espacio es fundamental a la hora de crear distintos planos dentro de la escena (como ocurre en el cine al intercalar planos detalle con planos abiertos). En muchos momentos podemos situar las fuentes sonoras y esto acompañado de la intención por parte de la iluminación consigue la creación de ambientes íntimos o, en contraposición, escenas abiertas. (Bernal Molina, 2020a, p. 25)

Como expusimos con anterioridad, la inclusión de la tecnología electrónica en los escenarios es fundamental en cuanto al desarrollo de la espacialización del sonido. No solo permite liberar al sonido físico de su fuente, sino que además lo convierte en lenguaje propio y le otorga posibilidades expresivas (como ocurrió con la inclusión de la luz eléctrica). En este caso podemos analizar las sensaciones que las diferentes localizaciones de las fuentes sonoras en el espectáculo nos han producido ya que, hemos asistido a su representación en directo, y por eso vamos a profundizar en la recepción de estas.

Si como antes determinamos, la estructura de la pieza está compuesta por tres cronotopos (marcados por las diferentes propuestas de memoria que se desarrollan), en este caso, podemos clasificar los sonidos en tres clases según su amplificación y localización de sus fuentes sonoras en sala: 1. los sonidos separados de su fuente sonora y que escuchamos a través de los altavoces generales (PA²⁴³); 2. los sonidos puntuales que no son amplificados con tecnología; y 3. los sonidos amplificados y que podemos localizar su fuente sonora en un lugar específico de la escena. Podríamos además establecer que algunos de los sonidos son híbridos pues, por ejemplo, los sonidos amplificados de la mesa a pesar de que localizamos su fuente sonora, esta es captada por los micrófonos y efectuada. Así que en el desarrollo de la obra creemos que esta sencilla clasificación se va enriqueciendo y complicando a partir de las distintas combinaciones²⁴⁴. Además, esta relación entre los sonidos localizados y los sonidos amplificados por los altavoces generales se enriquece con la utilización de la directividad y la movilidad del sonido que escucha el espectador por los

²⁴³ PA *system* es un sistema de refuerzo de sonido o megafonía empleado para dirigir el sonido principal de una actuación o concierto al público en la sala.

²⁴⁴ Por ejemplo, en la tercera parte en la que se desarrolla la memoria digital, las fuentes sonoras que emiten el sonido localizado de los iPads se funden con el sonido de ruido blanco que se escucha a través de los altavoces generales.

monitores del público. Así pues, aunque de primeras puede parecer una propuesta sencilla a nivel técnico, consideramos que detrás de esta hay un fino diseño ejecutado como una partitura escénica precisa. Los sonidos puntuales y sin amplificación (como son la sal al caer al suelo y el mecanismo de la mini tarta que toca feliz cumpleaños), junto con la amplificación de los objetos en movimiento (desde los ventiladores con los papeles en movimiento, hasta las cajas que llevan algo metálico dentro), los sonidos autoamplificados que localizamos espacialmente en escena (los iPads, el móvil, el reloj, la caja que recoge el sonido de las pisadas sobre la sal) y los fondos sonoros que se introducen en la pieza, conforman toda la estructura dramática de la obra.

Para no perdernos excesivamente en clasificaciones que no aportan al análisis más que información sobre la ubicación de los sonidos específicos que intervienen en la obra, vamos a centrarnos en describir las sensaciones que provocan en el espectador las escenas en las que se da una combinación de todas las formas sonoras (amplificadas, no amplificadas y de sonido por monitor general). Partimos de las sensaciones subjetivas que producen en los espectadores para luego poder llegar a comprender la intencionalidad de los creadores en cuanto a esta característica particular (sobre la espacialidad de las fuentes sonoras).

Comenzaremos analizando la escena que sucede en la mesa, en la que el manipulador descubre los papeles que se mueven a partir de los motores que están incrustados en ella. En este caso, advertimos que cuando el manipulador levanta la caja que cubre los papeles, estamos escuchando el ruido que generan los ventiladores a través de los monitores generales. A continuación, introduce más papeles que comienzan a girar. Ese movimiento se nos presenta desde el sonido cuando el manipulador introduce el micrófono extensible, ya que se evidencia a partir de los sonidos que se producen en la mesa y que se suman al fondo sonoro anterior. Las transiciones que se producen en cuanto al sonido son paulatinas y vendrán determinadas por la inclusión o el cambio de los objetos que se colocan sobre los motores. Por tanto, en el desarrollo de esta escena, y hasta el momento, focalizamos las fuentes sonoras en la mesa. Estas son captadas por el micro de esta y reproducidas por los altavoces generales. Todos los microsonidos que se producen al manipular los objetos son recogidos por el micrófono, y matizan el paisaje o fondo sonoro continuo generados por los objetos que giran sobre los motores, pero se da un momento decisivo en el que

coincidiendo con un cambio de iluminación, se introduce la modificación del sonido desde el control técnico. La introducción de estos efectos, como comentamos en la descripción, a partir del *reverb* y el *eco*, amplifica y refuerza tanto los sonidos como la acción del manipulador al mover la mesa. En esta nueva fase en la que se ha introducido el efecto, se siguen introduciendo objetos que producen sonidos y son amplificados por los altavoces. Es decir, que esta imagen sonora se construye a partir de los sonidos separados de su fuente sonora y que escuchamos a través de los altavoces generales. La diferencia está en que esta segunda parte de la escena, estos sonidos efectuados se empiezan a manipular tanto por parte del manipulador como por parte del técnico que controla el sonido. El espectador comienza entonces a percibir estos sonidos de otra manera y deja de percibir claramente la localización del sonido. A pesar de que sigue siendo reconocible desde donde se genera porque en todo momento el oyente-espectador sigue y ve su creación y manejo por parte del manipulador, las sonoridades se han vuelto más ricas y profundas gracias a la inclusión de los efectos. Los sonidos graves se sienten en el cuerpo, mientras que los ruidos metálicos y mecánicos trasladan al espectador a distintos ambientes imaginarios²⁴⁵ relacionados con estos materiales. Hacia el final de esta escena podemos decir que se invierte esta idea, ya que dejamos de poder relacionar los objetos que vemos con los sonidos que escuchamos, pues no identificamos la procedencia de su fuente. En la escena se mezcla el ruido blanco que escuchamos de fondo con los sonidos de los ventiladores de la mesa sin que haya manipulación directa. Todos estos cambios y matices sin manipulación directa por parte del personaje, curiosamente, suscitan en el oyente junto con el efecto momentáneo de la nube de humo que aparece sobre la mesa y de los sonidos que se generan a partir del movimiento oscilante del micrófono (producido este por los ventiladores de la mesa), sensaciones placenteras y expectantes en los espectadores. Un momento de intensidad emocional que se va desvaneciendo a medida que la escena se funde al oscuro y al silencio.

²⁴⁵ En particular a nosotros esta escena nos provocó la sensación de frío y la imagen de un gran espacio industrial.

6.3. Presencialidad y ausencia

Siguiendo con nuestro esquema de análisis, vamos a desarrollar distintas líneas en cuanto a la presencialidad o ausencia de los distintos elementos escénicos. Como introducíamos al definir estos conceptos, el teatro consiste, en cierta manera, en el arte de hacer aparecer y desaparecer todo tipo de cosas, desde objetos y materiales hasta sonidos, iluminación y/o personas o personajes. Así pues, como especificábamos en la parte teórica de nuestra investigación, el fenómeno de la aparición/desaparición tiene que ver con la materialidad de las cosas y su fisicidad y no con el orden semiótico de lectura de signos escénicos, a pesar de que en muchos casos este se establezca. Como describe Pavis, en algunos momentos el arte escénico y el performativo se asemejan a un acto de magia, a un acto que podríamos considerar como “de «dramaturmagia»” (Pavis 2016, p. 32). Peter Brook denomina a este tipo de teatro “Teatro de lo Invisible-Hecho-Visible” (Brook citado en Temussi, 2020, p. 80) y se relaciona con la noción de que el escenario es un lugar donde puede aparecer eso que a simple vista es invisible y que tiene un profundo arraigo con nuestros pensamientos. Precisamente la función de las diversas artes es la de plasmar algunos patrones que solo podemos reconocer cuando se manifiestan como ritmos y formas.

En *El rumor del ruido* podemos afirmar que se presenta así. La dramaturgia ordena una serie de apariciones y desapariciones de los distintos elementos y en distintos planos. Vamos a detenernos en analizar los principales factores.

6.3.1. El trabajo del manipulador

Como expusimos en otra publicación, en primer lugar, queremos destacar y centrarnos en analizar:

[...]el trabajo de manipulación por parte de Jesús Nieto por el delicado equilibrio entre presencia y ausencia. En este caso la intervención de un actor/manipulador sí que maneja la atención del público, pero encontramos diversos espacios abiertos y un tiempo dilatado que permiten que el espectador divague. (Bernal Molina, 2020a, p. 24)

A diferencia de *Stifter Dinge* donde la ausencia total de actores/manipuladores es fundamental, no solo como idea creativa y motivadora

de la producción, sino como elemento plástico ya que le confiere al espectáculo la cualidad específica de repartir el protagonismo entre las distintas fuerzas escénicas que intervienen a lo largo del desarrollo de la pieza; en este caso, la presencia del actor/manipulador guía y configura la atención de los espectadores sobre el desarrollo de las acciones escénicas que se llevan a cabo, tanto de las visuales como de las sonoras. Esta mediación por parte del manipulador subraya la relación directa que se establece entre todo lo que el espectador capta por la visión con lo que capta por el oído. Digamos que las acciones que ejecuta el manipulador dan sentido a esa relación y, desde el entendimiento, la configuran como un paisaje sonoro y visual.

Debemos puntualizar también que la propia forma en que el espectador manipula los objetos y se relaciona con ellos está en esa encrucijada entre presencia y ausencia. De hecho, podríamos decir que utiliza la máxima del teatro de objetos y títeres en cuanto a su forma de estar en la escena y de accionarla. Lo importante en este tipo de interpretación es que “el manipulador debe desaparecer para dar foco (vida) al objeto que está manipulando” (Niето, J., comunicación personal, 2017). De ahí que en todo momento del espectáculo la intervención y actitud de este sea como en ausencia. Podemos decir, que está presente, pero en una actitud de ausencia. Esto se remarca además a partir de la iluminación ya que esta suele ser puntual y pone el foco en los elementos que se están manipulando. En casi la totalidad de las escenas estas se iluminan de manera sutil con el apoyo de una luz general que en muchos momentos deja en semioscuridad al manipulador. Su aparición, por tanto, es a veces incompleta o más bien, el espectador recibe solo una parte (por ejemplo, al principio del espectáculo cuando solo vemos los pies caminando sobre la sal o más adelante cuando en la escena de las cajas de luz este va introduciendo los objetos y solo podemos ver sus manos).

Las acciones que este lleva a cabo son acciones que no se corresponden con lo que muchas veces nos encontramos sobre el escenario. Como indicábamos en el análisis que ofrecimos sobre esta pieza en la publicación *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI*:

[...]la estética de la ausencia (antes mencionada) puede entenderse como un evitar las cosas que hemos visto, que hemos escuchado, y las cosas que generalmente se hacen sobre el escenario. (Bernal Molina, 2020a, p. 25)

Esto es así por varios motivos. En primer lugar, porque carece de una historia o narración lineal y más bien propone al espectador un viaje de descubrimiento a través del sonido; y, en segundo lugar, porque las propias acciones y los usos que se le dan a los objetos no son naturalistas, no pretenden reflejar una serie de acciones con cierto realismo. Las relaciones semióticas que se establecen entre los objetos, su forma de manipulación y lo que evoca en el oyente-espectador son subjetivas, imaginativas y cambiantes. Se encuentra ante una poética en que la memoria y la imaginación actúan por la evocación de los objetos que se utilizan. Estos objetos están cargados de significados, pero no trazan una historia o narrativa, sino que dejan que el espectador evoque sus recuerdos.

Por último, introduciremos que la presencia y forma de manipular de Nieto, es la encargada de sostener la musicalidad de la pieza. Esta musicalidad que es muy cambiante a lo largo del espectáculo, la entendemos como una relación causal entre lo que vemos que el manipulador hace sonar, lo que recoge mediante los micrófonos, los movimientos de los objetos y los efectos que se introducen por mesa. El ruido se convierte en una constante musical del espectáculo y su ausencia, es decir el silencio solo se percibe una vez que acaba la obra y después de pasados unos segundos.

6.3.2. El trabajo de la luz

A lo largo del espectáculo el uso de la iluminación se va relacionando con el resto de los elementos de diversas formas. En los tres distintos cronotopos se hace un particular uso de esta. En la primera parte la luz se encarga de acompañar a los elementos y objetos, de hacer visible su manipulación para que el espectador ponga su atención en los sonidos que se producen y en cómo se producen. De hecho, esta suele ser neutra para dejar que los objetos y más específicamente los sonidos tomen el protagonismo. Esta iluminación oscila entre luces puntuales que iluminan distintos objetos junto con una suave y casi imperceptible iluminación más general (especialmente notable sobre la mesa), aunque lo que destaca en todo momento es el sonido como elemento protagónico.

En la segunda escena observamos un cambio en este sentido pues en realidad la luz se convierte en la guía dramática de esta y va guiando la atención de los espectadores en todo momento. La entrada o el comienzo de esta

escena se produce cuando desde el oscuro, y al mismo tiempo, se encienden todas las cajas en el suelo. Sonido (ruido) e iluminación llenan el espacio de forma desordenada, hasta que la intervención del manipulador comienza a establecer un orden plástico a la escena apilando las cajas unas sobre otras. Podríamos decir que construye un retablo de cajas de luz (unas de luz cálida y otras de luz fría) que suenan en desorden. Después de esto hay un oscuro y un silencio que da paso a que, poco a poco, surjan las distintas escenas plástico-sonoras que evocan recuerdos. La aparición ordenada de estos elementos se establece gracias a la iluminación que va dando protagonismo a los distintos cuadros, imágenes y/o recuerdos (una fotografía, un vídeo en un móvil, un reloj, un libro, una taza de café, suena cumpleaños feliz...). Todas estas imágenes animadas producen distintas sonoridades que se relacionan entre sí, dejando que los espectadores den prioridad a unos sonidos frente a otros según su particular movimiento de observación de estos. La construcción paulatina del retablo lleva el mismo ritmo que el desaparecer de la escena. Pausadamente las cajas encendidas, van apagándose hacia un oscuro total de la escena.

Por último y en la escena siguiente, también observamos que la iluminación cobra otro sentido totalmente distinto al que tiene en las escenas anteriores. El comienzo de esta nueva escena se produce de la misma forma que la anterior ya que esta surge gradualmente. Poco a poco van apareciendo las únicas fuentes de luces que iluminan la escena, los dispositivos digitales. Es decir, en esta última escena son los propios objetos que el personaje manipula los portadores de la iluminación como también son los portadores del sonido. Las fuentes sonoras y lumínicas coinciden en este caso en los objetos que construyen la escena y, por tanto, la semioscuridad será fundamental en ella. De hecho, sucede que el espectador al principio y debido a esta oscuridad, no puede comprender bien la procedencia del sonido y de la luz, podemos decir que se juega con la curiosidad del espectador que no reconoce físicamente los dispositivos digitales. Esta comprensión de la escena, que se va generando paulatinamente, se da a partir de la intervención del manipulador y sobre todo a partir de la localización de las fuentes sobre la mesa. La construcción de la escena se desarrolla a partir de las distintas tablets que tienen diferentes tamaños (y de un móvil) y a partir de los vídeos que los dispositivos emiten. Estos sencillos vídeos que emiten lo que escuchamos, sonidos digitales y el asistente virtual, se visualizan a partir de las imágenes creadas a partir de los códigos de barras en negro y blanco que representan el patrón de voz de ese asistente (una imagen-sonora digital). La luz

que emiten estos vídeos a través de los dispositivos será lo que va guiando la atención de los espectadores en la que el proceso y la relación de aleatoriedad entre los vídeos será la construcción plástico-visual- sonora continuamente cambiante ya que esta se establecerá cada vez de una forma distinta.

6.4. Ritmo

En propuestas como la que estamos analizando uno de los factores más afectados por estas dramaturgias no lineales es el tempo-ritmo de la escenificación, es decir, en estas propuestas se desarrolla la percepción entendida a partir del concepto de duración (en el sentido filosófico de Bergson²⁴⁶) y del orden temporal de las acciones que son experimentadas por parte de los espectadores como el tiempo real. Con esto estamos queriendo subrayar que el concepto de dramaturgia al que nos adherimos y que sostiene el teatro musical experimental, se acerca más hacia la idea que tiene la danza y, más específicamente, la coreografía, en cuanto a la relación que se establece entre el tempo-ritmo, el espacio escénico y la sucesión de las acciones (sean estas narrativas o no como en el caso de *El rumor del ruido*). El desarrollo de esta dramaturgia puede partir de una idea, de un ritmo o de una composición, entre otros muchos elementos, para la creación del espectáculo, pero en este caso concreto intuimos que se parte de la idea concreta de que la escucha detenida del ruido puede despertar en el oyente y receptor subjetividades poéticas.

La dramaturgia de este espectáculo es la encargada de organizar una serie de ruidos²⁴⁷ a los cuales se les otorga una estructura rítmica concreta para que estos bloques acústicos posibiliten una escucha profunda del espacio. Esta estructura propone que el espectador se detenga en las distintas texturas, colores

²⁴⁶ Como explica Ana María Casanova “la duración es aplicable a todas las formas de ser, tal y como Bergson la entiende, pero estas la experimentan de una forma «subsidiaria» a la *duración* humana en la que tenemos plena conciencia de las posibilidades de nuestro tiempo. [...] El hombre gracias a la memoria a largo plazo, se aleja de la respuesta simple del estímulo-respuesta, dando lugar a la posibilidad de múltiples reacciones en función de otros estímulos que la supervivencia más inmediata” (Casanova Valero, 2014, p. 64). Para nosotros esta concepción de la duración es la concepción del tiempo auténtico que interesa a las artes escénicas, que nada tiene que ver con la noción general de tiempo usada en la vida cotidiana y el tiempo de la ciencia, que es un tiempo espacializado y reducido a una sucesión de instantes recorridos.

²⁴⁷ Recordemos que una de las características que definen al ruido es que este se percibe, a diferencia del sonido, como algo irregular en el que no podemos diferenciar un ritmo y en el que no hay concordancia entre los tonos fundamentales y sus armónicos, mientras que en el sonido sí existe.

y matices de estos ruidos. En definitiva, se trata de otorgarle y construir un orden rítmico que, por su definición, no lo tienen.

Apreciamos otra característica constante en el montaje que podemos extrapolar a otros trabajos de la compañía, y es la percepción de un tempo-ritmo lento²⁴⁸. Esta forma de ralentizar la escena creemos que facilita, entre otras cosas, el surgimiento de otro tipo de temporalidad alejada del realismo y, especialmente, para fomentar la escucha profunda del espectador-oyente. En este teatro anclado a lo musical, el ritmo se relaciona directamente con los acentos musicales, es decir con los acentos que en la acción dramática visual y sonora se producen. Así pues y, en definitiva, la pieza no deja de ser una sucesión de cambios en el desarrollo de la acción ejecutada por los objetos y de cómo estos son manipulados, siendo estos los detonantes de las variaciones del tempo-ritmo de la escenificación. Por lo tanto, estos cambios que en casi la mayoría de los casos atienden a la musicalidad de la escena, configuran las percepciones profundas del espectador y, aunque pueden resultar imperceptibles en otros contextos (pues más que a los parámetros de la música clásica atiende a parámetros de la técnica sonora que son desarrollados y explicitados por la música Electrónica²⁴⁹ de la que participa la pieza), debemos de afirmar que son los que configuran la arquitectura global de la obra.

El ritmo detenido como un sistema de tiempos que configura un orden sumerge al espectador en un estado de escucha profunda donde relaciona lo que ve con lo que oye, al igual que establece conexiones entre lo que percibe y las evocaciones de sus recuerdos, imágenes e ideas. Esta escucha profunda se caracteriza porque se centra en atender las particularidades específicas de la física del sonido y de cómo lo percibimos. El espectador-oyente no para de preguntarse de dónde provienen los sonidos e intenta localizarlos en la escena. Además, como argumentábamos en nuestro marco teórico, también relaciona a partir de este tipo de audición su atender con una escucha ubicua caracterizada por ser una escucha que activa en él una respuesta afectiva. Así pues, el tempo-ritmo del espectáculo que le hace fijarse en las particularidades sonoras y físicas

²⁴⁸ Y también en su trabajo conjunto con Pedro Guirao.

²⁴⁹ ADSR significan *Attack*, *Decay*, *Sustain* y *Release*, y cada uno de estos parámetros como envolvente determinan las principales características de un sonido. También encontramos relevante la Amplitud que se mide en decibelios (dB), y la frecuencia que se mide en hercios (Hz).

de los objetos, combinado con los cambios rítmicos y la musicalidad de estos, serán los principales componentes dramáticos y compositivos de este espectáculo en el que el ruido se convierte en concepto teatral.

6.5. Efecto, emoción y significado

En este caso de *El rumor del ruido* vamos a proceder de manera distinta, pues comenzaremos analizando el significado de la pieza e iremos cuestionándonos tanto las emociones como los efectos que producen en los espectadores.

Si como indicábamos en nuestro marco teórico, en esta pieza se da el significante como una forma de establecer interpretaciones a partir de asociaciones, sensaciones, representaciones mentales y pensamientos, con ello queremos resaltar, que a pesar de que no hay una narración, fábula o mensaje único, sí que hay elementos en las escenas que determinan ciertas sensaciones que generan efectos emocionales en el espectador-oyente. Para nosotros el principal significado que desarrolla la pieza es la idea de la evocación del recuerdo y la memoria a partir de los ruidos conocidos y desconocidos que el oyente-espectador va experimentando. Debemos de señalar que a pesar de que en muchos momentos no se construya una imagen concreta o un recuerdo específico, la capacidad expresiva que contienen los objetos, pero sobre todo cómo estos suenan, es la principal consecuencia del desarrollo escénico a través de la manipulación de objetos como contenedores de significados²⁵⁰. La poetización del sonido de estos objetos actúa como una forma de evocación de recuerdos e imágenes, sean estos reales o inventados. Por tanto, esta forma de poetizar la escena a través de los objetos cotidianos y de su materialidad es precisamente lo que consideramos como los efectos que los creadores han querido introducir como señales que guían la posición subjetiva del espectador. La percepción de estos efectos que, como decíamos, pueden desplegar en el oyente-espectador distintas reacciones, determinará la consecución de los efectos emocionales que actúan sobre las distintas sensibilidades del público.

²⁵⁰ El significado proviene principalmente de la repetición de la acción más que del desarrollo de la trama.

En consecuencia a lo anterior, y como hemos especificado en la descripción de la pieza, la primera parte nos sugiere un imaginario frío (paisaje nevado) por las cualidades musicales de la intervención de los sonidos que producen los papeles danzantes sobre los ventiladores, mientras que la parte que sucede sobre la mesa, nos acercamos a un imaginario de la urbe (especialmente visual por la manipulación y la posición de las cajas sobre la mesa). Curiosamente, y en nuestro caso, en la segunda escena que atiende hacia un imaginario con sonidos y objetos cotidianos, no nos evoca recuerdos o imágenes concretas, sino que experimentamos cómo se subraya la capacidad que tiene esta de plantear distintas relaciones sonoras entre los desiguales ritmos de las cajas, los objetos que movilizan y los retales acústicos que se van mezclando conforme van apareciendo en el escenario. Esta escena que contiene explícitamente una cantidad de objetos traídos para que el espectador se pierda en la evocación directa de recuerdos propios, en nuestro caso, es la que menos capacidad evocativa emocional ha tenido, pero eso no legitima nuestra percepción de que en esta escena se está apelando a que el espectador conecte con las emociones escondidas en los recuerdos concretos que los objetos y ruidos pueden evocar (o no tan concretos pero sí que despierten un imaginario sobre el hecho en sí de recordar). De hecho, la escena nos hace conscientes de que la naturaleza plástica y sonora de los elementos participa de manera distinta para cada uno de los espectadores, explicitando que cada uno tiene, entiende y siente el recuerdo de una manera peculiar. Desde la canción de cumpleaños feliz, hasta el sonido de la cucharilla que gira en la taza, trasladan al espectador a imaginarios concretos o idealizados donde está apelando a la memoria cotidiana, efímera, subjetiva y poética del espectador. La sensibilidad plástica a partir del recuerdo emocional de los objetos que aparecen en el escenario, y muy especialmente de los sonidos, se despliega como motor, efecto y significado de esta escena.

Consideramos que el espectáculo concluye con una escena a partir de la cual es más evidente determinar cómo los autores han establecido una serie de efectos visual-sonoros que van afectando paulatinamente al espectador conforme este va comprendiendo lo que sucede y la capacidad que tiene de generar en él un impacto emocional, aunque creemos que estas impresiones siempre serán distintas. En esta última escena se crea una atención particular entre los dispositivos digitales (tablets), sus sonidos, el asistente virtual que les va guiando como ser humanoide de la escena y la aleatoriedad como forma de sincronización entre estos vídeos y las reproducciones de los sonidos. En este caso la

expectación vuelve a centrarse en los sonidos emanados por los dispositivos pues, a nuestro parecer, el efecto principal desde el que se origina la continuidad y búsqueda de esta es la voz en off que el público ubica en un imaginario digital. La curiosidad por entender la escena, tanto plástica como sonoramente, se conjuga con la aparentemente sencilla composición que la construye, y es a partir de la interacción aleatoria que se produce entre los vídeos, que se dan estas sensaciones principales de deleite que genera la composición.

La sonoridad de la pieza relacionada con todos los elementos que intervienen es fundamental a la hora de establecer un significado y estas sensaciones placenteras. Al contrario de lo que sucedía en *Stifters Dinge* donde el espectador se deje llevar por la musicalidad que producen los objetos y las máquinas al ponerse en funcionamiento sin intervención humana, *El rumor del ruido* está compuesta a partir de distintas estructuras objetuales que son manipuladas por Jesús Nieto y efectuadas en directo desde la mesa de control. Debemos de matizar que la musicalidad en esta pieza surge entonces como una continua, fluida y ondulante textura-masa o red de procesos que en múltiples dimensiones elaboran la temporalidad musical. En ningún momento se pretende deshacerse de la idea de ruido, es más, esta es respetada en todo momento ya que el auditorio siempre percibe los sonidos de esta manera. Sin embargo, las microvariaciones en el *pitch* percibido, la duración, la amplitud, la modulación, la espacialidad o panorama de los sonidos, el timbre y las pulsaciones, entre otros elementos, se convierten no solo en los valores que determinan esta musicalidad, sino que se conciben como el ritmo escénico de la obra.

A modo de cierre de este apartado nos gustaría concluir con el testimonio de Jesús Nieto. El creador comenta en un breve artículo donde plasma sus ideas e intereses sobre el trabajo de la memoria reciente que desarrolla en sus creaciones, que le interesa la “idea de que los objetos a través de su pasado nos evoquen mundos «reales» que «en realidad» solo existen en nuestra propia construcción imaginaria” (Nieto, 2021, p. 199). Como hemos visto en *El rumor del ruido* y a pesar de que la obra trata de apelar a una serie de recuerdos personales, en todo momento estos recuerdos están filtrados por la imaginación, es decir, que la pieza propone al espectador un espacio donde dejarse llevar por la fascinante relación entre la memoria, la imaginación y la emoción.

6.6. Organicidad de todos los elementos

Cuando en esta investigación atendemos a la organicidad de la escena teatral musical experimental, sin duda estamos apelando a una de las sensaciones más complicadas de explicitar con argumentos racionales que tratan de desvelar lo sublime, sentimiento que puede provocar el arte a un público a partir de estos planteamientos artísticos. A pesar de ello y precisamente porque nuestro afán es el situarnos en esta difícil dicotomía, intentaremos explicitar lo mejor posible cómo este sentimiento está profundamente unido a la percepción de organicidad de todos elementos, como creemos que es el caso.

En primer lugar, queremos subrayar que la forma o fórmula desde la que Onírica Mecánica y Pedro Guirao abordan la creación escénica es una premisa muy importante para que se pueda conseguir esta organicidad. Como apunta José Manuel Teira Alcaraz:

El proceso creativo de la compañía parte de alguna idea de Jesús Nieto, normalmente visual. La dramaturgia se va armando en base a tratar de poner en pie imágenes. Para ello cuenta con aquellos colaboradores que requiera el desarrollo del espectáculo, como diseñadores, manipuladores, performadores, actores o bailarines, en función de las necesidades creativas que puedan surgir. Es decir, adapta la estructura de producción a cada proyecto. Así, levanta todos los aspectos del espectáculo en paralelo, ya que lo concibe como una obra de arte total en la que las decisiones estéticas y estilísticas se deben tomar en relación unas con otras. (Teira Alcaraz, 2021, p. 166)

Un poco más adelante en ese artículo de Teira Alcaraz, este sugiere que esta forma de proyectar de la compañía Onírica Mecánica supone la necesidad de un espacio en el que poder disponer de todos los elementos expresivos y recursos que van a intervenir a lo largo del proceso de la investigación (especialmente escenográficos, objetuales, tecnológicos y lumínicos). Para nosotros esto es precisamente la clave de esta forma de creación y disentimos de Teira Alcaraz al considerar esta circunstancia como un aspecto negativo del proceso creativo. Es más, nos parece un fallo considerar que lo contrario sea lo más habitual en el desarrollo de las propuestas escénicas. En el teatro considerado “mainstream” o más “comercial”, este hecho se ha convertido en una constante que necesariamente ha condenado que toda la plástica teatral sea entendida como una serie de lenguajes secundarios y subsidiarios de la palabra, la narración y el

trabajo del actor en escena. Todo esto ha contribuido a ensombrecer y empequeñecer los elementos expresivos relativos a la plástica teatral que, a nuestro parecer, son los lenguajes considerados verdaderamente teatrales. Nuestra consideración del arte del teatro como forma artística tiene que ver con la capacidad que tiene de proponer infinidad de posibilidades. Por eso nuestro empeño en acercar ciertas posturas, como la que defienden los creadores que hemos analizado en esta investigación, ya que estos desde su forma de enfrentarse al hecho creativo, su filosofía a la hora de vender los productos artísticos, hasta su compromiso con el arte, defienden el teatro como uno de los lenguajes con más capacidades y complejidades expresivas y de emocionar.

Por el contrario, en el teatro considerado “no comercial” o “experimental”, como lo es en esta pieza, el desarrollo y la investigación parten del supuesto de que todos los elementos expresivos que intervienen en el drama (desde los objetuales y/o plásticos hasta los aspectos técnicos) determinan que la forma de cohesión sea la estrategia estético-estilística de los diseños escénicos. Como hemos podido apreciar en *El rumor del ruido* desde la elección del color blanco hasta la selección de los diferentes ruidos a partir de los cuales se construyen las escenas, son el resultado de una honda indagación y búsqueda constante de los objetivos del espectáculo, así como de las formas estilísticas que se plasman en el resultado. Es a partir de la experiencia práctica y de las pruebas con todos los medios que conforman el drama con lo que se va construyendo la realización escénica. La organicidad de todos los elementos, tanto en la concepción como en la representación, supone para nosotros un acercamiento a la idea del sentimiento de lo sublime que aborda Longino en el tratado *Acerca de lo sublime*²⁵¹. Destacamos de esta última edición la introducción y el comentario crítico que Haris Papoulias, también traductor del libro, hace junto con el epílogo sobre el concepto de lo sublime en la estética y el arte de nuestros días.

Para nosotros mejor forma de describir la sensación última que deja en el espectador *El rumor del ruido* es la descripción que hace el autor de otra obra musical que tuvo la suerte de experimentar. Papoulias trae a colación una crítica sobre el concierto de Sigur Rós del disco (), en el que el autor Ethan Hayden (2014) describe y analiza los elementos formales con los que el grupo consigue

²⁵¹ Lo hemos podido consultar a partir de la edición actual de 2022.

elevanto al público hacia el sentimiento de lo sublime. Hayden describe así las sensaciones finales que produjo el concierto

Ni siquiera se respiraba. No había teléfonos móviles sonando para romper este momento trascendente con un choque-recordatorio del mundo real. No hubo esporádicas ovaciones de un público exuberante o de colegas pesados. Solo un instante colectivo de escucha profunda. Todos estábamos paralizados, como sintonizados con las verdades más profundas del universo, articuladas por esta compañía de bardos nórdicos. Lo más sorprendente de aquel instante fue esto: parecía comunal. [...] Parecíamos conscientes de que estábamos allí todos juntos. No tengo ni idea de cuánto duró ese momento. Tal vez solo fueron treinta segundos. Quizá más de un minuto. Quizá más. Parecía existir fuera del tiempo²⁵². (Hayden, 2014, p. 2; Longino y Papoulias, 2022, p. 358)

Para nosotros esta descripción detalla muy bien las sensaciones que experimentamos cuando la pieza de *El rumor del ruido* dio término. Podríamos decir que mientras el espectador va percibiendo cómo se aleja el ruido blanco de la sala, mientras se va percatando del silencio que poco a poco se apodera de ella y de que la obra ha finalizado, le embarga una emoción que agrade la inteligencia como algo placentero, pero que al mismo tiempo es tan grande que le sobrepasa. El espectador se encuentra con “algo en nosotros va tomando consciencia de lo que queda y de lo que somos: de lo originario y de lo último” (Saint Girons como si citó en Longino y Papoulias, 2014, p.359). Este sentimiento sublime como poso de la obra *El rumor del ruido* conecta con la imposibilidad actual de la que habla Papoulias en su epílogo al encontrarnos ante la dificultad de “determinar razonablemente un «más allá» de los sentidos” (Longino y Papoulias, 2022, pp. 367-368).

El placer de lo sublime no se debe al instinto de conservación del hombre *en cuanto ser sensible* (Burke) sino al reconocimiento de una potencia que, al operar contra la sensibilidad (Pascal), lleva consigo la manifestación de la finalidad más alta y propia del ser humano. Esto es uno de los muchos

²⁵² Traducción del original por la autora: No one made a sound. No one even breathed. There was no cell- phone ring to shatter this transcendent moment with a crass reminder of the real world. here were no isolated cheers from exuberant fans or annoying frat boys. Just a collective instant of deep listening. We were all transfixed, as if tuned in to the deepest truths of the universe, articulated by this band of Nordic troubadours. This is what was most amazing about this instant: it seemed communal. [...] We seemed to be aware that we were all there together. I have no idea how long this moment lasted. Maybe it was only thirty seconds. Maybe over a minute. Maybe longer. It seemed to exist outside of time (Hayden, 2014, p. 2; Longino y Papoulias, 2022, p. 358).

aspectos condensados en una de las definiciones más agudas de lo sublime: «*Sublime* -dice Kant- es aquello que gusta inmediatamente gracias a su oposición (*Widerstand gegen*) al interés de los sentidos» (Longino y Papoulias, 2022, pp. 382-383)

6.7. La capacidad narrativa del teatro musical experimental

La crisis de la narración ha sido un elemento característico en la cultura y en el arte contemporáneo. Si nos ceñimos al teatro debemos de centrarla en el siglo XX y determinarla por una serie de factores que hemos podido ver a lo largo de esta investigación desde la teoría hasta la práctica: intensificación de los componentes físicos y materiales, cambio en la interpretación del actor, más peso del trabajo con el cuerpo (entendido de manera amplia) y un desarrollo de la comunicación sensorial con los espectadores. Todos estos factores están contenidos y desarrollados en mayor o menor medida en *El rumor del ruido*. Pero cuando decimos narratividad, ¿a qué nos estamos refiriendo en el espacio de la actuación? Para nosotros esta nueva narratividad se presenta, como expone Cornago Bernal, en el teatro como el propio acto.

[...]narrar, el aquí y ahora de la enunciación, del nacimiento de la palabra, siempre nueva, a pesar de que sea la misma mil veces repetida, pero nueva porque vuelve a nacer, física, con cada acto de enunciación, nueva porque vuelve a ser oída por todos aquellos que a lo largo de los siglos han formado parte de un corro en una plaza pública, de un acto ceremonial, una tertulia o una representación teatral, una palabra en un constante hacerse y deshacerse en lo efímero de su transmisión oral. (Cornago Bernal, 2006a, p. 5)

De esta forma entendemos, como señala Cornago Bernal, que los modelos narrativos que se ponen sobre la escena están acompañados de ciertos componentes escénicos que condicionan su fisicalidad y que son en muchos aspectos tan importantes como la propia trama que se está desarrollando, es más, son inseparables: desde la sonoridad de los lenguajes, las estructuras rítmicas, los juegos coreográficos, hasta los comportamientos ritualizados (Cornago Bernal, 2006a, pp. 2-7).

Por estos motivos creemos y resaltamos que si hasta ahora la narratología había sido considerada como el producto de aquello que es narrado, es decir como una trama lineal que el espectador debe de seguir, lo que se replantea con

esta nueva concepción de la narratología es que el sentido estrictamente literario de un relato reside entre el terreno de lo abstracto y de lo concreto, y especialmente entre la interpretación (cognitiva) y el fundirse con lo que produce emoción.

Como muy bien argumenta Fernando Labaig Fuentes para esclarecer el sentido narrativo:

[...]la percepción del mundo no es neutra sino que es interesada. Cualquier hecho u objeto para ser comprendido debe sufrir un proceso de abstracción en el que son eliminados aquellos detalles irrelevantes para nuestro interés. Los estímulos que llegan a nuestros sentidos son transformados por nuestro aparato perceptual en un discurso que apela a un esquema de sentido. Este esquema representa aquello que nos interesa y condiciona nuestra relación con el mundo, o dicho de otro modo a nuestras emociones. (Labaig Fuentes, 2012, p. 2)

Por tanto, si nuestra manera de comprender el mundo y estar en él es esta y el arte es una expresión, el sentido de la narratividad será el de producir una experiencia de lo expresivo, es decir una interpretación. Esta nueva forma de narrar que atiende a lo que actualmente denominamos dramaturgia consiste en producir (la composición de los ritmos, las tensiones, los cambios de posiciones y actitudes, etc.) y lo que más tarde los espectadores se encargarán de desvelar. Como decíamos en otros lugares de esta investigación, esta dramaturgia establece principios formales que atienden a una lógica de las sensaciones y de las emociones como estructura de composición, en vez de apelar a los significantes. En resumen, esta forma de narrar y estructurar la escena responde a los planteamientos de una dramaturgia nueva.

Dramaturgias que no ficcionan la realidad, enmarcándola en un conjunto de reglas que pretenden establecerse como el “punto de vista correcto” sobre el mundo, sino que se abren a múltiples visiones del mundo. Dramaturgias no excluyentes de la realidad, sino que dejan entrar a la realidad con su carga de irracionalidad. Y, finalmente, dramaturgias que ya no buscan la comprensión del mundo, que ya no lo miran desde la distancia: sino que *son parte del mundo*, se con-funden con él. (Carnevali, 2017, p. 357)

Este tipo de teatro es ante todo un teatro de experiencias y no solo un teatro de formas. No crea a partir de ideas preconcebidas ni establece una separación entre la técnica y la competencia artística, sino que aborda el acto creativo como

una forma de reunir diferentes ideas sobre los efectos, los objetos, la luz, el sonido, los textos... y partir de la improvisación, va construyendo. Es decir, se trata de un teatro enfocado en la experimentación. Como advertíamos en nuestro TFM, la experimentación de lo teatral hacia lo musical o al contrario de lo musical hacia lo teatral, resulta la característica más genérica para describir los fundamentos de esta práctica. La relación experimental que se establece entre el teatro y la música (o mejor dicho el sonido) responde a la conjunción entre los planteamientos performativos sobre la escena y a los componentes traídos del arte sonoro. Como hemos podido apreciar a partir del análisis de *El rumor del ruido*, la narrativa de este espectáculo comprende la memoria de los sonidos como fuente creativa desde la que se genera poética escénica, anclada a la figura de una persona que en escena manipula y ordena el desorden de los ruidos que hacen los objetos o las cosas. El espectador debe dejarse atrapar por la belleza, la curiosidad y el deleite por la contemplación (visual y sonora) de esas imágenes en escena.

7. Conclusiones

De los principales objetivos marcados para esta investigación podemos extraer una serie de conclusiones según el cumplimiento de estos marcados en nuestro plan de investigación: contribuir a la definición del campo teatro musical experimental enriqueciéndolo con teorías específicas sobre la evolución y el desarrollo de la tecnología electrónica, la importancia del componente musical, la escucha, la percepción sonora y los *Performance Studies*, además de la fenomenología musical y el análisis de la práctica escénica. Para llevar a cabo esta tarea y completándola, y para dotarla de un valor más profundo a lo teorizado en la primera parte, nos hemos centrado en el estudio práctico de dos obras que son claros ejemplos de este tipo de teatro, una obra reconocida mundialmente *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels, y *El rumor del ruido* (2017) de Onírca Mecánica y Pedro Guirao.

En primer lugar, debemos aceptar como primera conclusión los resultados obtenidos al examinar el debate teórico en torno al desplazamiento terminológico que la nomenclatura 'artes vivas' ha supuesto en cuanto al término 'teatro posdramático'. Hemos llevado a cabo un recorrido orientado hacia la reubicación y defensa sobre la legitimidad de la expresión 'teatro posdramático' para designar una estética (como señalábamos al comienzo del texto) que nos sigue resultando útil y, además como concepto que puede ser ampliado en la actualidad. Al

discriminar los puntos de contacto y de divergencia con las prácticas comprendidas tradicionalmente bajo el término 'artes vivas' o '*Live Arts*', hemos llegado a la conclusión de que el término es más bien una etiqueta o fórmula que se usa en la industria cultural para poder encajar ciertos trabajos que exploran las posibilidades del evento en vivo. Es decir, que no define una forma de arte o disciplina como creemos que sí lo hace tanto el ya establecido 'teatro posdramático' como el de nuestra elección 'teatro musical experimental'. A lo largo de nuestra investigación hemos constatado que la terminología adoptada por Lehmann sigue siendo vigente, pues resulta un amplio paradigma que engloba el salto que dieron las ciencias escénicas en el siglo XX para designar una estética determinada. Pero esta certeza, al mismo tiempo, no invalida la necesidad de encontrar otras formas de identificar subgéneros que amplíen la concepción crítica de las obras teatrales que están cercanas a lo musical y/o lo sonoro.

El marco analítico y el estado de la cuestión que hemos elaborado nos han permitido analizar estas obras teatrales en las cuales la dramaturgia no está anclada a la narratividad y a la literatura, sino al componente sonoro-musical. Para nosotros estas dos piezas ejemplifican el subgénero que hemos denominado teatro musical experimental. Las particularidades de ambas piezas son ejemplo en cuanto a su creatividad, expresividad, estética y su proceso de investigación ya que el universo sonoro se convierte en elemento coprotagonista de la dramaturgia escénica. Esto es así porque estos creadores consideran el sonido y/o la música como lenguaje al que se le debe conceder el mismo tratamiento que al resto de los componentes que configuran el drama (plástica escénica, sonido, ritmo...) y rechazan una jerarquía en cuanto a los unos medios expresivos. Además, con el propósito de contextualizar dicho objetivo principal, se le ha ofrecido al lector un estudio preliminar o marco teórico donde hemos indagado acerca de las aportaciones que la ontología de lo sonoro ha ofrecido al teatro, ampliando el concepto de escucha musical y el de la percepción sonora.

A pesar de que las relaciones no jerárquicas que se establecen entre los distintos elementos escénicos en el teatro musical experimental que hemos reconocido como una de las características principales para su definición, debemos de señalar que observamos el componente sonoro y la musicalidad como hilos vertebradores que van entretejiendo toda la dramaturgia de estas obras. Concluimos después del análisis receptivo y en profundidad de ambas

piezas, que la investigación sobre la materialidad como elemento desde el que se desarrolla la composición sonora y musical es el fundamento y la forma en que estos artistas se enfrentan a la creación escénica.

No obstante, debemos señalar que encontramos una diferencia importante entre las dos obras analizadas en este estudio. Mientras que en *Stifters Dinge* la ausencia del actor se convierte en elemento catalizador del poder evocativo del sonido, en *El rumor del ruido* la presencia del manipulador y su movimiento escénico que va activando todo el universo sonoro, ayuda o más bien facilita que el espectador se deje afectar por los imaginarios subjetivos y por la memoria. De esta forma comprobamos los acertados que han sido nuestros supuestos teóricos previos desarrollados para configurar el marco de análisis sobre la importancia de la presencia y la ausencia (o el fenómeno de la presencia) como una de las características conceptuales principales para este tipo de teatro (y que seguramente también sea extrapolable a otros). Es preciso subrayar que nuestra investigación ha establecido una serie de parámetros para el análisis espectacular desde de la recepción, que se han enriquecido a partir de un marco teórico sólido y contrastado que nos ha llevado a la elaboración de una metodología de análisis acorde con las necesidades planteadas. En esta se ha valorado muy especialmente la recepción de lo sonoro y/o musical en el proceso de la construcción dramática, abordada transversalmente a lo largo de toda la investigación. El enfoque, por tanto, se ha planteado como estudio de la praxis escénica para contribuir en la definición del teatro musical experimental como campo de estudio de las artes escénicas contemporáneas.

En la búsqueda de nuestra investigación nos hemos ido encontrando con distintos argumentos que dan respuesta al supuesto alejamiento reflejado en ensayos y estudios que abordan la complejidad del estudio del sonido y/o la música como elementos principales en la construcción dramática. Como hemos demostrado en los primeros capítulos y posteriormente en las cuestiones teóricas de la segunda parte, en el estudio de la percepción sonora y la escucha musical se han colado toda una serie de estereotipos sobre la percepción que han servido de justificación para considerar el sonido y/o la música como un lenguaje idealizado mucho más difícil de describir que el lenguaje visual y plástico. Tanto es así que durante mucho tiempo se han dejado de lado en las escuelas de arte dramático el estudio en profundidad de este lenguaje y, por tanto, todavía en la

actualidad no se le otorga la importancia suficiente ni se hace un recorrido de la evolución del sonido en la historia del hecho dramático (como sí se ha dado en otros lugares como en el Reino Unido o Alemania).

Por todo lo anterior y debido a la aproximación que hemos propuesto para nuestro estudio, podemos establecer una serie de conclusiones sobre la investigación del teatro musical experimental:

1. Los investigadores deben de empezar a considerar la escucha como un elemento esencial del teatro que implica entender esta experiencia estética como un acto multisensorial. La investigación, el trabajo analítico y la revisión crítica creemos que deben de partir de la praxis y ser abordadas en estos términos.
2. El análisis del teatro musical experimental debe hacerse de una manera global, es decir atendiendo a todos los elementos que la componen, incluyendo el sonido y/o la música como un elemento dramático más y no como algo secundario y dependiente de otros lenguajes. Como hemos mostrado en el desarrollo de nuestra tesis, la idea de que la música y la escucha son cuestiones que pueden ser estandarizadas como parámetros universales, es fruto de la separación y la jerarquización de los sentidos a lo largo de la historia. Nuestro enfoque pretende abordar el estudio de la escucha desde una perspectiva holística que incluya todo el cuerpo como forma de recepcionar una experiencia sensorial tan compleja como es el teatro.

En cuanto a los objetivos específicos de nuestra investigación podemos concluir que hemos demostrado cómo se aplicaría el esquema analítico que desarrollamos a partir del marco teórico, analizando dos piezas que resultan ser certeros ejemplos de las dramaturgias que se atienden en esta investigación. Sin embargo, quisiéramos señalar que este marco analítico más que ser un rígido cuestionario o una tabla que rellenar, ha sido compuesto como una especie de itinerario o herramienta teórico-conceptual a tener en cuenta cuando se pretende analizar el hecho escénico musical experimental. Concluimos, por tanto, que la tarea de los investigadores que procuran contribuir a la apertura de la ciencia

semiótica es, pues la de imaginar el hecho analítico como un lugar de intercambio y conexión entre teoría y praxis.

El estudio de la evolución de la auralidad como potencial sonoro en el teatro (y el estudio de la evolución de la introducción de los efectos de sonido en el teatro) nos ha llevado a examinar la inclusión en los escenarios del sonido eléctrico que nos ha ayudado a esclarecer algunas de las nociones sobre ontología teatral y sobre la capacidad artística de este concepto (auralidad) que durante el siglo XX y de manera genérica ha sido menospreciado (a pesar de que en las vanguardias existan referentes). Hemos rastreado los orígenes del sonido electrónico y podido comprobar que el retraso significativo entre la introducción de los efectos de sonido grabable y reproducible y la aparición del diseño de sonido en los escenarios se debe a la falta de inversión, pero sobre todo a que no se ha dejado constancia de estos avances tecnológicos. En consecuencia, no será hasta la introducción del refuerzo de sonido en las salas cuando el fenómeno auditivo (con su consecuente surgimiento del diseño sonoro) comiencen a tener en cuenta la auralidad como potencial sonoro escénico dando como resultado de esto diferentes prácticas escénicas (teatro musical experimental, teatro inmersivo, teatro en oscuridad, teatro expandido) que se han clasificado como actuaciones auditivas críticas en cuanto al dominio de lo visual en los discursos teatrales.

Siguiendo con los objetivos específicos alcanzados debemos también señalar que nuestro estudio ha contribuido a fomentar y dar a conocer otras narrativas escénicas que no estén ancladas a lo literario centrándonos en el territorio español siempre que ha sido posible. Las diferentes obras que hemos ido referenciando sirven por un lado para ejemplificar los parámetros y conceptos que hemos desarrollado para el análisis, así como para contribuir a la difusión de obras de teatro producidas entre los 2000 y la actualidad en Europa (aunque como indicábamos en las cuestiones previas hemos querido dar prioridad siempre que sea posible a la escena española ya que en otros países los estudios están mucho más avanzados).

Por último, debemos señalar que nuestra tesis ha contribuido en cuanto a la revisión crítica de la escasa bibliografía que hay sobre el sonido y la escucha en el teatro posdramático español. Nuestro enfoque a partir de la intersección de

diferentes campos de estudio como son la historia del arte (estética), la semiótica, la fenomenología, los *cultural studies* (*performance studies*), la musicología y la intermedialidad, plantea la necesidad de colaboración entre estos diferentes ámbitos para comprender la creación escénica contemporánea. Es necesario para poder abordar las particularidades del sonido en la escena la relación de este lenguaje con el resto de aspectos que, desde su interpretación, intervienen en lo escénico. Concluimos que para afrontar las complejidades del hecho escénico musical experimental es necesario el cruce de fronteras que todavía hoy en día son estudiadas por separado debido a las rígidas disciplinas de la academia.

Muchos científicos se enamoran de su caballo. Opinan que la ciencia es la verdad, y todo lo demás, es una metáfora.

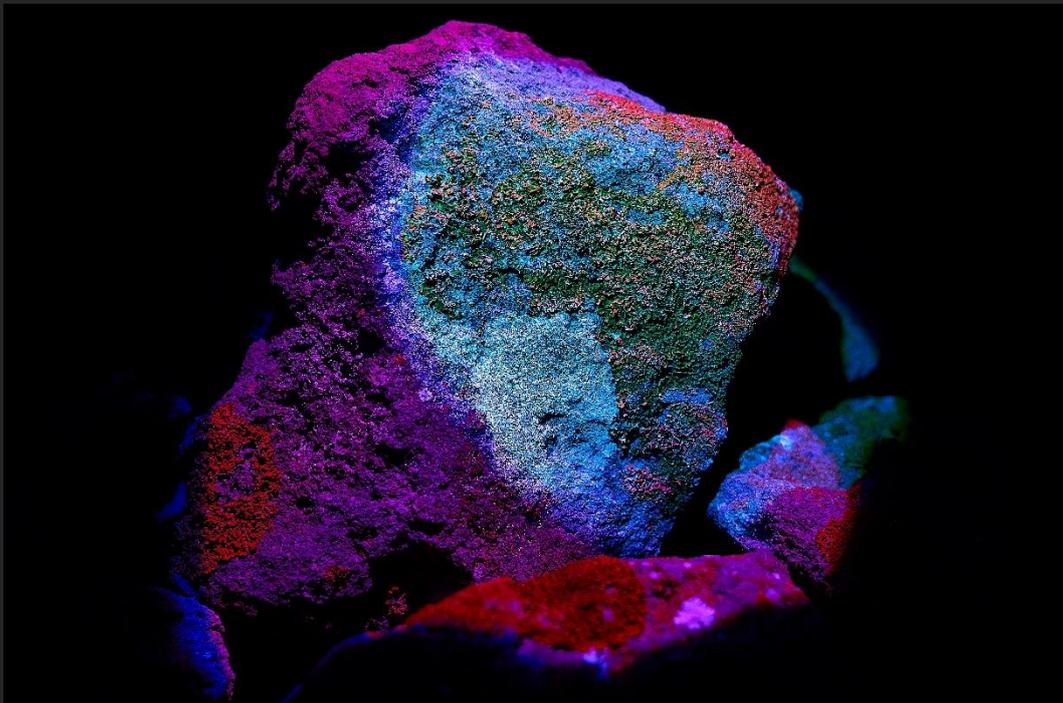
Muchos artistas se enamoran de su caballo. Opinan que el arte es la verdad, y todo lo demás, una metáfora.

Pero todo es una metáfora. La ciencia, el arte, la religión: simples formas distintas de describir la realidad; y cualquier descripción de la realidad está forzosamente comprimida, adolece de una pérdida de información casi absoluta.

*Conexión
(2019).
Julian Gough*

8. Anexos

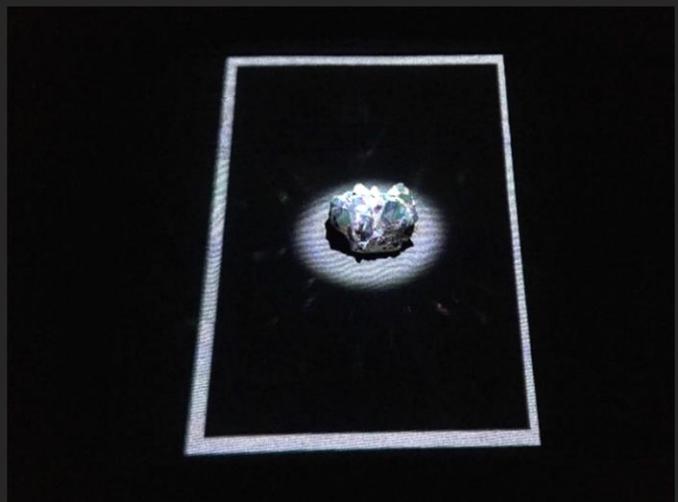
8.1. Anexo visual del trabajo con Onírica Mecánica, de las funciones más destacadas, los espectáculos desarrollados durante los años en que se ha llevado a cabo esta investigación



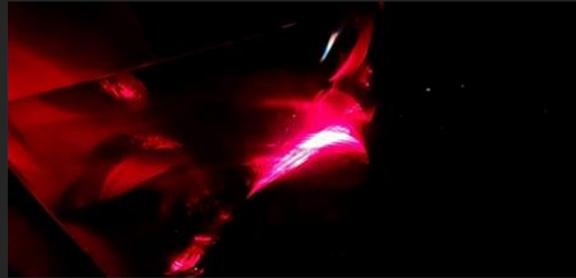
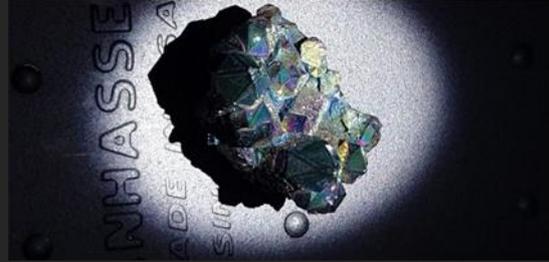
Detalle de líquenes utilizados en *RONEM RAM*. Fotografía de © marcosGpunto

2019

- Desarrollo, trabajo de mesa y primeras residencias artísticas de *RONEM RAM*



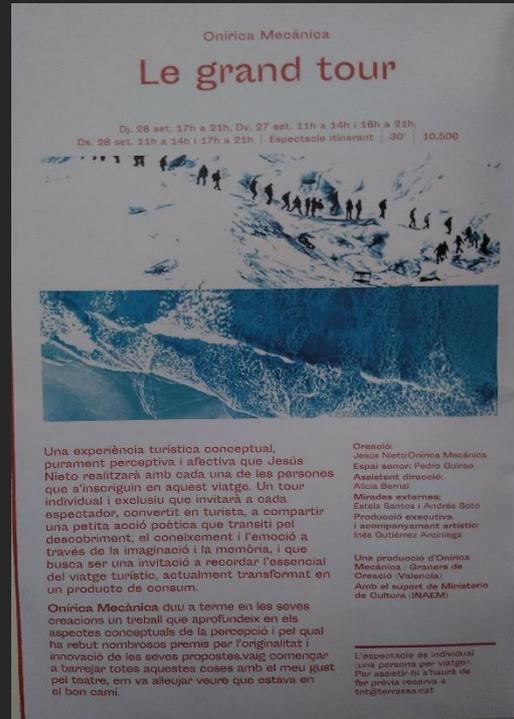
Residencia de creación en La nave del Duende (Cáceres) en marzo 2019



Residencia de creación y muestra al público en el Auditorio de Beniaján (Murcia) octubre 2019

- *Le Grand Tour* en residencia creativa en Sala Inestable (Valencia) y estreno en Festival TNT (Tarrassa)





Documento gráfico del estreno de *Le Grand Tour* en Festival TNT 2019

- *Alicia y las ciudades invisibles* desarrollada en el 2017 y en los escenarios hasta el 2020



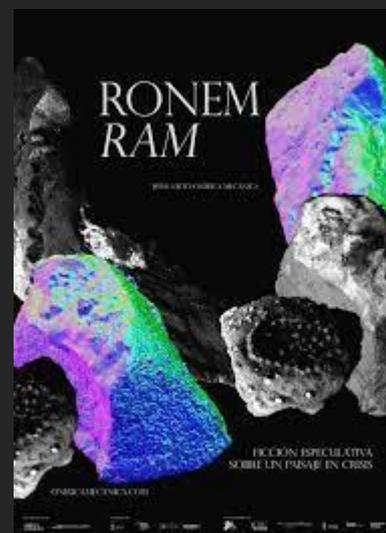
Teatro Fernán Gómez (Madrid) 2019



Alicia y las ciudades invisibles en el Festival Fiams (Saguenay, Canadá) 2019

2020

- Estreno en Teatro la Abadía (Madrid) en diciembre 2020. Carteles del formato en versión virtual y en la versión de sala.





Teatro La Abadía (Madrid) 2020. Fotografía de © marcosGpunto



Teatro La Abadía (Madrid) 2020. Fotografía de © marcosGpunto



Alicia y las ciudades invisibles en el Teatro Principal de Pontevedra 2020.



Alicia y las ciudades invisibles en el Auditorio Jameos del Agua 2020

2021



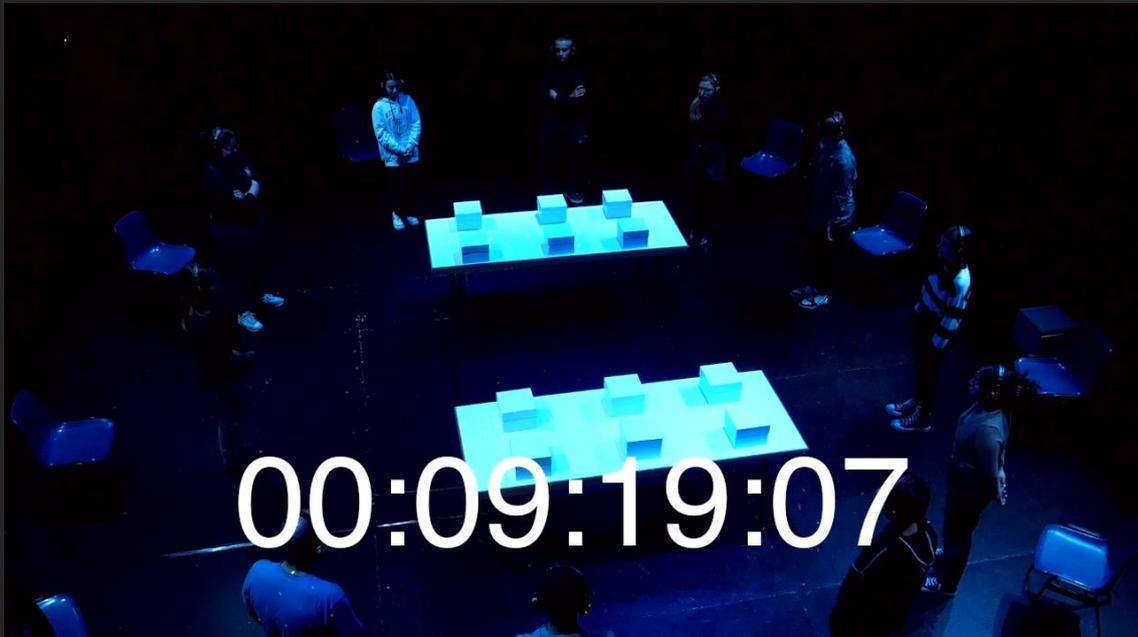
RONEM RAM en Festival TAC (Valladolid) 2021. Fotografía de © marcosGpunto



RONEM RAM en Festival Mucho Más Mayo (Cartagena) 2021. Fotografía de © marcosGpunto

2022-2023

- *Rumbo a Farout* residencias de creación y estreno



Rumbo a Farout en Fira de Tàrrega y en el Auditorio de Guadalupe (Murcia)



Rumbo a Farout en Centro Párraga (Murcia)

8.2. Fichas artísticas de los estudios de caso analizados

Stifters Dinge

Compositor y director: Heiner Goebbels

Luz y escenario: Klaus Grünberg

Sonido: Willi Bopp

Programación: Hubert Machnik

Coproducción del Teatro Vidy de Lausana con T&M-Nanterre de París,
Schauspiel Frankfurt, Berliner Festspiele - Spielzeit Europa, Gran Teatro de
Luxemburgo, Teatro Stabile de Turín.

Por encargo de Artangel, Londres

El rumor del ruido

Creación de Jesús Nieto y Pedro Guirao.

Asistente de dirección, luz y programaciones: Enrique de la Cañina.

Mecánica: Raúl Martínez (Ferroluar)

Construcción: Débora Martínez y Pablo Esteban.

Manipuladores: Jesús Nieto, Pedro Guirao, Enrique de la Cañina.

9. Referencias consultadas

- Abellán, J., Conde-Salazar, C., Cornago Bernal, Ó., Giménez Morte, C., Márquez Vázquez, C., Massip Bonet, F., de Naverán Urrutia, I., Saumel, M., Sedeño, J., & Wert Ortega, J. P. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002* (J. A. Sánchez Martínez (Ed.)). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=12439>
- Abuín González, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-nuevas-tecnologas-conceptos-bsicos-0/>
- Abulafia, Y. (2016). Stiffers Ding. En *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre* (pp. 178-197). Routledge. <https://www.routledge.com/The-Art-of-Light-on-Stage-Lighting-in-Contemporary-Theatre/Abulafia/p/book/9781138913684>
- Adlington, R. (2019). New music theatre in Europe: Transformations between 1955-1975. En *New Music Theatre in Europe: Transformations Between 1955-1975*. Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780429451669>
- Ana María Casanova Valero. (2014). *Plenitud de la duración y el tiempo multidireccional*. Diego Marín Librero-Editor.
- Arno Stern entrevistado por André Stern [Aprendemos Juntos 2030]. (s. f.). *Confía en tus hijos para que ellos confíen en ti [Vídeo Youtube]*. Recuperado 12 de diciembre de 2022, de <https://aprendemosjuntos.bbva.com/especial/confia-en-tus-hijos-para-que-ellos-confien-en-ti-arno-y-andre-stern/>
- Arregui, J. P. (2018). Escenología, teatrología, musicología. Observaciones sobre una relación académica entre la dependencia y la resistencia | Cuadernos de Música Iberoamericana. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 275-293. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58962>
- Asensio Llamas, S. (2004). Músicas sin patria o los nuevos lenguajes de la era post-industrial: paratextualidad y Electronica. *TRANS. Revista transcultural de música*, 8. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/190/musicas-sin-patria-o-los-nuevos-lenguajes-de-la-era-post-industrial-paratextualidad-y-electronica>
- Badiou, A., Blistène, B., Chateigné, Y., Dachy, M., During, E., Falgières, P., Romero, P. G., Lebel, J.-J., & Stenne, A. (2007). Un teatro sin teatro. En *MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/teatro-sin-teatro>
- Barnett, D., Lehmann, H. T., & Jürs-Munby, K. (2006). Taking stock and looking forward: Postdramatic theatre. En *Contemporary Theatre Review* (Vol. 16, Número 4, pp. 483-489). Routledge . <https://doi.org/10.1080/10486800600928811>
- Barría Jara, M. (2019). Dramaturgia: genealogías de una categoría, estatuto de un concepto. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 65, 153-167. <https://doi.org/10.7764/aisth.65.7>
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Paidós Ibérica.

- Berenguer Castellary, Á. (1994). Teatro, producción artística y contemporaneidad. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 4-23.
<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4538>
- Bernal. (2021). Vinculación de las primeras manifestaciones performativas (las inocentadas teatrales) con el teatro experimental actual. En Laboratorio de Creaciones Intermedia (ed.) (Ed.), *Protoperformance en España (1834-1964)*. Weekend Proms.
- Bernal, A. C. (2005). Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una nueva ópera) / Vers un opéra post-dramatique (cinq aspects d'un nouvel opéra). *DOCENOTAS NOTAS PRELIMINARES: Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*, 14, 22-32.
<https://www.docenotas.com/7865/opera-contemporanea-mutaciones-e-interferenciasopera-contemporain-mutation-et-interferences/>
- Bernal Molina, A. (2017). *El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha denominado posdramático* [Repositorio Institucional UPV RIUNET]. <http://hdl.handle.net/10251/89907>
- Bernal Molina, A. (2020a). El sonido como generador de dramaturgia en la escena actual (un acercamiento al trabajo de Heiner Goebbels y Onírca mecánica). En *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI* (pp. 19-26). Ediciones Antígona.
- Bernal Molina, A. (2020b, noviembre 28). El efecto de inmersión en los nuevos formatos escénicos contemporáneos y su capacidad para emocionar (RONEM RAM ejemplo de este tipo de prácticas). *CIVAE 2020. 2nd Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education*.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8093098>
- Bernal Molina, A. (2020c). La dramaturgia escénica como creación rítmico-musical en el espectáculo Kiss & Cry. *Afluir: revista de investigación y creación artística, Extra 2*, 59-69. <https://doi.org/10.48260/ralf.extra2.64>
- Bernal Molina, A. (2021). Catálogo de la exposición "Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020". *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 1049-1050.
<https://doi.org/10.5209/ARIS.76212>
- Bernal Molina, A., & Aldaz Casanova, C. (2020). Interacción, perceptividad e inmersión sonora en la escena actual. En *Arte, humanidades y sociedad* (pp. 9-20). Contributed volume. <https://gkacademics.com/es/book/arte-humanidades-y-sociedad/>
- Bernal Molina, A., & Molina Alarcón, M. (2022). Teatro posdramático y artes vivas. *Boletín de Estética*, 59, 89-114. <https://doi.org/10.36446/BE.2022.59.275>
- Bioletto-Bueno, N. (2019). Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El oído pensante*, 7(2), 111-134.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7563>
- Bovet, J. (2011). All Around the Place: Sound Immersion and the Theatre. En Lynne Kendrick & David Roesner (Eds.), *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Cambridge Scholars Publishing.
- Candy, L. (2010). Practice Based Research: A Guide. En *Creativity and Cognition Studios* (Vol. 1).
https://www.researchgate.net/publication/257944497_Practice_Based_Research_A_Guide

- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo* [Institut del Teatre].
<https://doi.org/http://hdl.handle.net/20.500.11904/1040>
- Catalán Deus, J. (2008, octubre 26). Las cosas de Heiner y Klaus (Stifters Dinge), por J.C.Deus - Periodista Digital. *Periodista Digital*.
<https://www.periodistadigital.com/sin-categoria/20081026/cosas-heiner-klaus-stifters-din-noticia-689403005500/>
- Chu, P. H. F. (2020). Recent developments in Hong Kong's New Music Theater scene: interviews with three local artists. *Asian Education and Development Studies*. <https://doi.org/10.1108/AEDS-01-2019-0001>
- Clarke, E. F. (1999). Subject-position and the specification of invariants in music by Frank Zappa and P.J. Harvey. *Music Analysis*, 18(3), 347-374.
<https://doi.org/10.1111/1468-2249.00099>
- Collins, Nicolas. (2007). Live Electronic Music. En Nick Collins & J. d'Escriván (Eds.), *The Cambridge Companion to Electronic Music* (pp. 38-54). Cambridge University Press.
- Contreras, A. (2009). Puntos de referencia en la dramaturgia actual (3ª parte). Stifters Dinge, de Heiner Goebbels, un caso paradigmático. *Revista Galega de Teatro*, 57, 7-18.
- Cornago Bernal, Ó. (2006a). El ritmo de los relatos: las narraciones épicas desde la escena (a propósito de *I La Galigo*, de Robert Wilson). *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 3. <http://archivoarte.uclm.es/textos/el-ritmo-de-los-relatos-las-narraciones-epicas-desde-la-escena-a-proposito-de-i-la-galigo-de-robert-wilson/>
- Cornago Bernal, Ó. (2006b). Teatro postdramático: las resistencias de la representación. *ARTEA / José Antonio Sánchez (dir.), Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, 165-179.
- Cornago Bernal, Ó. (2015). ¿De qué hablamos cuando hablamos de artes escénicas? *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*, 349, 153-157.
- Creuheras, P., Delatte, M., & Palazzi, C. (2010). *Música y tecnología: la eclosión de lo virtual en la composición sonora*. *Trípodos*, 26.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5920710>
- Cruz, A. (2016, febrero 25). Máquina Goebbels (y sus paisajes polifónicos). *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/maquina-goebbels-y-sus-paisajes-polifonicos-nid1873982/>
- Damasio, A. (1997). El error de Descartes. En *El error de Descartes*. Editorial Andres Bello.
https://www.academia.edu/17368764/Damasio_A_R_1994_El_error_de_Descartes
- Domínguez Ruiz, A. L. M. (2015). El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 0(50 Jul-Dic), 95-104. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/847>
- Dossier Stifters Dinge. Festival de Otoño. (2008). *Dossier Stifters Dinge* (pp. 57-61). Comunidad de Madrid.
https://www.madrid.org/fo/2008/es/fichas/musica/stifters_dinge.html
- Duchement Quevedo, J. (2014). *La expansión del discurso audiovisual en la*

- instalación artística. El sonido off como significante sonoro* [Universidad de Granada]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=58086>
- Fabbri, F., Sterne, J., Martí, J., Kassabian, A., García Quiñones, M., & Stockfelt, O. (2008). *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental* (M. G. Quiñones (Ed.)). Orquesta del Caos.
- Faeti, A. (2011, abril 24). Il compositore sarà ospite di «Angelica» con 2 lavori in prima esecuzione italiana. *Corriere di Bologna*.
- Farto, D. A. (2016). Onírica Mecánica estrena en La Sensación el montaje «El rumor del ruido» | Noticias La Tribuna de Ciudad Real. *La tribuna de Ciudad Real*. <https://www.latribunadeciudadreal.es/noticia/z600cba6f-9a95-e0c9-b50633b162b8b995/201601/onirica-mecanica-estrena-en-la-sensacion-el-montaje-el-rumor-del-ruido>
- Fernández-Santos, E. (2013, marzo 7). Heiner Goebbels: “El teatro debe renunciar a historias y mensajes” | Cultura | EL PAÍS. *El País*. https://elpais.com/cultura/2013/03/06/actualidad/1362593962_761358.html?rel=buscador_noticias
- Ferrer, M. C. (2017). Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7(3). <https://doi.org/10.1590/2237-266069866>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo* (Abada edit).
- Floeck, W. (2004). El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad. *JSTOR- Iberiamericana*, 4(14), 47-67. <https://www.jstor.org/stable/41675465>
- Frendo, M. (2020). Opera’s Second Life: Katie Mitchell’s Contributions to Contemporary Opera-Making. *Contemporary Theatre Review*, 30(2), 211-225. <https://doi.org/10.1080/10486801.2020.1731490>
- Gabinete prensa. (2016). Onírica Mecánica estrena este fin de semana en La Sensación «El rumor del ruido». *Lanza digital. Diario de la Mancha*. <https://www.lanzadigital.com/cultura/onirica-mecanica-estrena-este-fin-de-semana-en-la-sensacion-el-rumor-del-ruido/>
- Gabinete prensa. (2017a, mayo). El rumor del Ruido en El Giraldillo. *El Giraldillo*. <https://elegirhoy.com/evento/teatro-danza/el-rumor-del-ruido>
- Gabinete prensa. (2017b). Onírica Mecánica presenta El rumor del ruido en el Teatro Alhambra. *Granada Digital*. <https://www.granadadigital.es/desgracia-ajena-mantiene-vivo-coviran-granada/>
- García, I. D. (2020). Joan Brossa y Mestres Quadreny: el origen de las acciones musicales (1959-1962). En *Publicación Protoperformance en España (1834-1964)*. https://www.academia.edu/44964878/Joan_Brossa_y_Mestres_Quadreny_el_origen_de_las_acciones_musicales_1959_1962_
- García May, I. (2017). La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia. *Acotaciones (enero-junio)*, 261-264.
- García Quiñones, M. (2010a). *La escucha musical, entre atención y memoria*. https://www.academia.edu/2412177/La_escucha_musical_entre_atención_y_memoria

- García Quiñones, M. (2010b). El cuerpo en los discursos sobre la escucha musical. En J. Martí & Y. Aixelà (Eds.), *Desvelando el cuerpo: Perspectivas desde las ciencias sociales y humana, edición coordinada por Josep Martí y Yolanda Aixelà* (pp. 169-179).
https://www.academia.edu/2100939/El_cuerpo_en_los_discursos_sobre_la_escucha_musical
- García Quiñones, M. (2016). *Historical Models of Music Listening and Theories of Audition. Towards an Understanding of Music Listening Outside the Aesthetic Framework* [Universitat de Barcelona].
<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/96440>
- Gelsey, B. (2010). Driving Deeper into That Thing: The Humanity of Heiner Goebbels's Stifter's Ding. *TDR: The Drama Review*, 54(3), 150-158.
<https://www.muse.jhu.edu/article/390984>
- Goebbels, H. (2010). Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts. *Cornell University Institute for German Cultural Studies*, 2(XIX), 6-11. http://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/24389/GCN_Spring_2010_Vol_XIX_No_2.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Goebbels, H. (2012). 'It's all part of one concern': A 'Keynote' to Composition as Staging. En D. Roesner & M. Rebstock (Eds.), *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. (pp. 111-120). Intellect Books.
- Goebbels, H. (2014). *Carta editorial del ciclo curatorial 2012 - 2014 de Ruhrtriennale*.
<https://archiv.ruhrtriennale.de/www.2014.ruhrtriennale.de/en/ruhrtriennale/editorial-2014/index.html>
- Goebbels, H., & Gourgouris, S. (2004). Performance as Composition. *A Journal of Performance and Art*, 26(3), 1-16.
https://www.jstor.org/stable/3246471?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Heiner%20goebbels&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DHeiner%20goebbels%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A3f1c1358baf5ffbacc360b4d3b85dc83
- Goldberg, R. L. (2018). *Performance now* [Book]. Thames & Hudson.
- González, D. (2014). Divagaciones de una traductora. (*Pausa*). *Quadern De Teatre Contemporani*, 36. <https://www.revistapausa.cat/519/>
- González Guillem, S. (2021). *Un acercamiento posdramático a las acciones espectáculo de Joan Brosa [TFM]* [Universitat Politècnica de València].
<https://riunet.upv.es/handle/10251/158957>
- Gordon Craig, E. (s. f.). El arte del teatro. En *Observatori espais escènics*. Observatorios de espacios escénicos. Recuperado 22 de diciembre de 2022, de <http://cargocollective.com/observatoriespaisescenics/El-arte-del-teatroEdward-Gordon-Craig>
- Guirao, P. (s. f.). *Pedro Guirao [Web]*. Pedro GUIRAO. Recuperado 31 de enero de 2023, de <https://pedroguirao.com/index.php/bio-cv/>
- Hayden, E. (2014). *Sigur Rós's ()*. Bloomsbury.
- He, C. (2020). 'The Most Traditional and the Most Pioneering': New Concept Kun Opera. *New Theatre Quarterly*, 36(3).
<https://doi.org/10.1017/S0266464X20000469>

- Heile, Bjorn. (2020). *A theatre of sound and movement. Experimental music theatre and theories of embodied cognition*. <https://classiques-garnier.com/european-drama-and-performance-studies-2020-2-n-15-theatre-et-musique-transferts-culturels-et-identites-nationales-a-theatre-of-sound-and-movement.html>
- Heile, Björn. (2016). Toward a Theory of Experimental Music Theatre: “Showing-Doing,” “Non-Matrixed Performance,” and “Metaxis”. En Y. Kaduri (Ed.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art* (Vol. 1). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/OXFORDHB/9780199841547.013.001>
- Heile, Björn. (2019). New music theatre and theories of embodied cognition. En *New Music Theatre in Europe* (pp. 273-293). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429451669-13>
- Heiner Goebbels. (s. f.). Recuperado 28 de octubre de 2022, de <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/46>
- Hernández Salgar, Ó. A. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(1), 39-77. <https://doi.org/10.11144/JAVERIANA.MAVAE7-1.SMCH>
- Hojsgaard, L. (2019). La interdisciplinariedad artística y las nuevas tecnologías. Una mirada en el teatro contemporáneo. En *Articulaciones interdisciplinarias y socio-territoriales Ateneo TECC - 2019* (pp. 67-79).
- Home-Cook, G., & Ball, K. D. (2017). Immersed in sound: Kursk and the phenomenology of aural experience. En *Reframing Immersive Theatre: The Politics and Pragmatics of Participatory Performance* (pp. 129-134). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-36604-7_9
- Hübner, F. (2013). *Shifting identities: the musician as theatrical performer* [Leiden University Academy of Creative and Performing Arts]. <https://hdl.handle.net/1887/22342>
- Hurtado Mendieta, E. (2013). Arte y máquinas. *Arte y políticas de identidad* 9, 103-112.
- Iglesias, A. (2021). ¿Qué hacer con un edificio dedicado a las artes escénicas? *El Salto Diario*. <https://www.elsaltodiario.com/teatro/que-hacer-con-un-edificio-dedicado-a-las-artes-escenicas>
- Johnson, A. W. (2015). De raíces y rizomas: el devenir del performance. *Estudios del performance: quiebres e itinerarios*, 6-7, 8-14. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6293>
- Johnson, D. (2012). Introduction: The what, when and where of live art. En *Contemporary Theatre Review* (Vol. 22, Número 1, pp. 4-16). Routledge . <https://doi.org/10.1080/10486801.2012.651360>
- Kaiero Claver, A. (2008). La de-construcción de la historia de la música y de la autonomía del arte en la estética posmoderna. *Trans. Revista transcultural de música*, 12. <https://www.sibetrans.com/trans/article/103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica-postmoderna>
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledge.

- Kaye, N. (1994). Introduction Live Art: Definition and Documentation. *Contemporary Theatre Review*, 2 (2), 1-7.
- Kendrick, L. (2017). Theatre aurality. En *Theatre Aurality*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-45233-7>
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro* (1ª). Arco/Libros.
- Labaig Fuentes, F. (2012). Narrar: el sentido de la emoción. *Artediez, Paperback 08*. <https://artediez.es/paperback/narrar-el-sentido-de-la-emocion/>
- Laliberté, M. (2016). The Transformation of Musical Listening: The Case of Electroacoustic Music. En G. Borio (Ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction* (pp. 203-230). Routledge.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de cultura económica.
- Lavery, C. (2016). Theatre and time ecology: deceleration in Stifiers Dingel and L'Effet de Serge. *Green Letters*, 20(3). <https://doi.org/10.1080/14688417.2016.1191997>
- Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. Oxford University Press.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (1ª). Nueva Visión.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro Posdramático* (2ª). CENDEAC.
- Lignelli, C. (2011). Una perspectiva de la dimensión acústica de la escena. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 13, 233-250. <https://doi.org/10.34096/TDF.N13.9149>
- Longino, & Papoulias, H. (2022). Epílogo intempestivo acerca de lo sublime contemporáneo. En *Acerca de lo sublime* (pp. 349-428). Alianza editorial.
- López, F., William Bailey, T. B., Borschke, M., Nubla, V., Alvarado, L., Hinant, G. M., Voegelin, S., Kelly, C., Hegarty, P., Hainge, G., Cox, C., & Oswald, J. (2020). *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/audiosfera>
- López, I. (2020, mayo 9). Olafur Eliasson quiere restaurar la belleza en el arte y devolver el arte al pueblo. Puede que lo esté consiguiendo. *El País*. https://elpais.com/elpais/2020/05/29/icon_design/1590772318_890674.html
- López, X.-X. (2012). *Algunas ideas sobre la inmersión sonora*. <http://www.unruidosecreto.net/algunas-ideas-sobre-la-inmersion-sonora/>
- Lyotard, J.-F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Ediciones cátedra.
- Maire, J. L. (s. f.). *El arte sonoro en sus exposiciones. Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Biblioteca Fundación Juan March. Recuperado 13 de junio de 2022, de <https://www2.march.es/arte/madrid/exposiciones/arte-sonoro/glosario.aspx?l=1>
- Maire, J. L. (2016). *Escuchar con los ojos arte sonoro en España, 1961 2016* (M. Fontán del Junco, J. Iges, & J. L. Maire (Eds.)). Fundación Juan March.

- Matthews, L. (2019). Heiner Goebbels's Stifters Dinge and the Arendtian Public Sphere. *Performance Philosophy*, 5(1).
<https://doi.org/10.21476/pp.2019.51271>
- Mora, F. (1999). El cerebro sintiente. *Arbor*, 162(640), 435-450.
<https://doi.org/10.3989/ARBOR.1999.1640.1654>
- Morgades, L. (1998, octubre 12). «Prefiero el público no especializado», dice el compositor Heiner Goebbels | Cataluña | EL PAÍS. *El País*.
https://elpais.com/diario/1998/10/19/catalunya/908759255_850215.html?rel=buscador_noticias
- Munden, C. (2018, septiembre 5). *The Things We Don't Know How to Explain: An Interview with Heiner Goebbels*. Fringe Arts.
<https://fringearts.com/2018/09/05/things-dont-know-explain-interview-heiner-goebbels/>
- Nieto, J. (2020). *Onírica Mecánica*. RONEM RAM_Ficción especulativa de un planeta dañado. <https://oniricamecanica.com/r-o-n-e-m-r-a-m/>
- Nieto, J. (2021). Memoria reciente y objetos que nos acompañan. *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*, 360, 197-199.
<https://primeracto.com/producto/revista-primer-acto-numero-360/>
- Nordholt-Frieling, R. (2021). Heiner Goebbels' Stifters Dinge: Komposition für sämtliche Bühnenkräfte. En *Musikalische Relationen* (pp. 136-158). Brill/Wilhelm Filk.
- Oliveros, P. (2015). *Deep listening: a composer's sound practice*. iUniverse.
- Onírica Mecánica, & Nieto, J. (2022). *Bio-drama*. <http://www.bio-drama.com/>
- Ovadija, M. (2013). The Avant-garde Dramaturgy of Sound through the Rear-view Mirror of Postdramatic Theatre. En *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre* (pp. 179-205). McGill-Queen's University Press.
<https://www.mqup.ca/dramaturgy-of-sound-in-the-avant-garde-and-postdramatic-theatre-products-9780773541733.php>
- Ovadija, M. (2019). Futurist complesso plastico motorumoristo and Postdramatic Theatre Sound. *International Symposium FROM SOUND DEVICE TO NEW FORMS OF STAGE PRACTICE, Chicoutimi, Quebec*.
https://www.academia.edu/6912286/Futurist_complesso_plastico_motorumoristo_and_Postdramatic_Theatre_Sound
- Pardo, C. (2016). Klangkunst y sound art: reflexiones y consecuencias. En *Escuchar con los ojos arte sonoro en España, 1961-2016* (pp. 86-97). Fundación Juan March.
<https://www.google.com/search?channel=crow5&client=firefox-b-d&q=PARDO%2C+C.+%282016%29.+Klangkunst+y+sound+art%3A+reflexiones+y+consecuencias+.+En+Escuchar+con+los+ojos+arte+sonoro+en+España%2C+1961+2016+.+pp.+86+97.+España%3A+Fundación+Juan+March.>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro* (1ª). Ediciones Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Perroud, M. (2008). *De la experiencia de las cosas: Heiner Goebbels [Vídeo]*.

- Marc Perroud/Annexe 8 Prod. <https://www.medici.tv/es/documentaries/the-experience-of-things-heiner-goebbels>
- Prinz, J. (2004). Get Reactions: A Perceptual Theory of Emotion. *The British Journal for the Philosophy of Science*, 59(3), 559-567.
<https://www.jstor.org/stable/40072299>
- Proenza, T., & Martha, J. (2009). La teatrología y las artes escénicas. *INBA digital Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral «Rodolfo Usigli»*, 78-92.
<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/xmlui/handle/11271/2570>
- Rebstock, M., & Roesner, D. (2013a). Discussion and Debate: On Terminology, Planning and Intuition. En M. Rebstock & D. Roesner (Eds.), *Composed theatre: aesthetics, practices, processes* (pp. 295-317).
- Rebstock, M., & Roesner, D. (2013b). Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes. Edited by Matthias Rebstock and David Roesner. *Theatre Research International*, 38(1), 74-75.
<https://doi.org/10.1017/S0307883312001095>
- Roesner, D. (2008). The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre 1.
<https://doi.org/10.1080/10486800701749587>, 18(1), 44-55.
<https://doi.org/10.1080/10486800701749587>
- Roesner, D. (2011). The Mechanics of Noise: Theatricality and the Automated Instrument in Heiner Goebbels. En Roesner David & Kendrick Lynne (Eds.), *Theatre Noise: The Sound of Performance*.
- Roesner, D. (2015). No more «unheard melodies». Zwölf Thesen zur Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater. *etum – E-Journal for Theatre and Media*, 2, 11-30. <https://epub.ub.uni-muenchen.de/27507/>
- Saltz, D. Z. (2001). Live Media: Interactive Technology and Theatre. *Theatre Topics*, 11(2), 107-130. <https://doi.org/10.1353/tt.2001.0017>
- Salzman, E., & Desi, T. (2008). The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body. En *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195099362.001.0001>
- San Cristóbal Opazo, Ú. (2020). Sonido, cuerpo y música: Ubiquitous listening y espacio autobiográfico en piezas de performance y video arte [Universitat Autònoma de Barcelona]. En *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*.
<http://www.tdx.cat/handle/10803/670820>
- Sánchez, J. A. (2003). Nuevos espacios para el arte. En J. A. Gómez Hernández & J. A. Sánchez Martínez (Eds.), *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad* (pp. 47-63). Universidad de Murcia.
<https://doi.org/10.6018/editum.535>
- Sánchez, J. A. (2008). El teatro en el campo expandido. *Quaderns portàtils*, 16. Fondo Histórico MACBA. <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/quaderns-portatils-16-teatro-campo-expandido-publicacio>
- Sánchez, J. A. (2013). Prólogo a la edición española de Teatro Posdramático. En *Teatro Posdramático*. CENDEAC.
- Sánchez Martínez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la

- investigación en artes. *Artes, la revista [online]*. Vol. 19, pp. 36, 19, 36-51. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5685453>
- Sarli, N. Di, & Radice, G. (2009). Constructivo/Destructivo: Espacialidad, corporalidad y disciplina en la mirada teatral contemporánea. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10, 1-10. <https://doi.org/10.34096/TDF.N10.9305>
- Schaeffer, P. (1959). *¿Qué es la música concreta?* Nueva Visión S.R.L.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales* (Segunda edición). Alianza Musica.
- Tavares Dias, A. (2014). *Posibilidades de análisis para la inclasificable obra de Heiner Goebbels*.
- Teira Alcaraz, Jose Manuel. (2020). *Plástica escénica: proyecto Aresthea. Diccionario de términos y recursos teatrales*. Grupo de Investigación de Artes Escénicas (ARES) de la Universidad Internacional de La Rioja. <https://aresthea.es/termino/plastica-escenica/>
- Teira Alcaraz, José Manuel. (2021). Trásvases entre teatralidad material y virtual: Ronem Ram y Ronem Ram.0 de Onírica Mecánica. *Talía: Revista de estudios teatrales*, 3, 163-172.
- Temussi, V. (2020). Teatro de Los Sentidos and the “theatre of experience”. En *Debating Independent and Non-Institutionalised Theatres in Europe*. https://www.academia.edu/download/65031121/Make_a_Move_Project_Special_Issue_Mise_en_Abyrne_Journal_Official.pdf#page=79
- Teoría y técnica teatral*. (s. f.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado 30 de enero de 2023, de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-y-tcnica-teatral-0/html/ffc0c2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>
- Torices Vidal, J. R. (2017). Emoción y percepción: una aproximación ecológica. *Análisis Filosófico*, 37(1), 5-26. <https://doi.org/10.36446/AF.2017.1>
- Torres, R. (2008, noviembre 14). La excelencia escénica internacional aterriza en el Festival de Otoño | Madrid | EL PAÍS. *El País*. https://elpais.com/diario/2008/10/14/madrid/1223983463_850215.html
- Turner, J. (2016). Sound and Subjectivity in the “Technosublime”: Autobiographer and Ring. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 30(2). <https://doi.org/10.1353/dtc.2016.0014>
- Urrutia, J. (1992). El teatro y las nuevas tecnologías | Telos. *Telos. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero031/el-teatro-y-las-nuevas-tecnologias/>
- Vattimo, G. (1994). *En torno a la postmodernidad*. Anthropos.
- Vautrin, E. (2011). Hear and Now. How Technologies have Changed Sound Practices. En L. Kendrick & D. Roesner (Eds.), *Theatre Noise : The Sound of Performance* (pp. 139-148).
- Vidales, R. (2020, octubre 24). El teatro expande sus límites. *El País. Babelia*. https://elpais.com/cultura/2020/10/23/babelia/1603461839_822251.html
- Zorita-Aguirre, I. (2020). Mutaciones del espacio escénico en la era digital. *Arte*,

Individuo y Sociedad, 32(2), 503-518. <https://doi.org/10.5209/ARIS.65437>