



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**“EL SONIDO, EL CUERPO Y LA ESCUCHA COMO EJES
DE CREACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS”**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro**

**PRESENTA:
Julia Coria Trejo**

**ASESORA:
Dra. Didanwy Davina Kent Trejo**



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi mamá. Por ser mi lectora extraoficial en los primeros borradores de este trabajo. Por su constante disposición al diálogo cariñoso, por su fuerza y sus reportajes. Por ser siempre mi *consigliere* en esta vida.

A mi papá. Por inspirarme con su constante búsqueda de conocimiento, haciendo su maestría a la par que yo hacía esta tesis. Por ser mi lector extraoficial de mis traducciones y de mi borrador final. Por siempre estar presente, incluso en el silencio.

A ambos, por su cariño, apoyo y paciencia en cada etapa del camino. Por ser el roble que siempre me sostiene. Por nunca pedirme que le baje a la música.

A Didanwy, mi asesora y maestra. Por acompañarme, siendo mi guía y faro en este viaje. Por nutrir mi investigación, siempre dándome la libertad para tomar las decisiones. Por dejarme colaborar con ella tanto dentro como fuera del aula.

A mis sinodales de este trabajo: Rosa María Gómez Martínez, Jorge Kuri Neumann, Muriel Fouilland Laboriel y Teresa Navarro Agraz. Por su tiempo, su lectura y sus notas, acompañándome en esta última parte de mi transitar por la licenciatura.

A Diana, mi amiga y colega. Por motivarme, presionarme –e incluso a veces regañarme– para que acabara este trabajo. Por seguir yendo al teatro, por ser chilpayatas.

A Ilse, por su amistad desde ese primer semestre. Por apoyarme con la revisión de mis traducciones.

A todas las demás amistades, a las que siguen y a las que se fueron, pero que igual me acompañaron en todas las peripecias –que pocas no fueron– de esta carrera.

A los tres grupos de Seminario de Titulación en los que he participado. En el primero como estudiante, y en los otros como asistente. Por motivarme –con sus propias preguntas de investigación– a seguir trabajando.

A mi abuela Hermila, por entendernos de formas que no se explican. Por ser la primera en decir que tengo oído de tísica.

A todas las personas aquí mencionadas, por tener en común que siempre me han dado uno de los más grandes regalos: su escucha atenta.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Un panorama sobre la práctica escénica-sonora	8
1.1 - Denominar la labor sonora	10
1.2 - Una visión desde la práctica: Entrevista con Xico Reyes	33
Capítulo 2: La dimensión corporal del sonido	49
2.1 – Antropología de lo sonoro	53
2.2 – La marca sonora en la memoria	66
2.3 – Performatividad y sonido	79
Capítulo 3: Ejemplos escénicos (O sobre la escucha como protagonista)	101
3.1 - Triple concierto	104
3.2 – Ceci n’est pas une balle (Esto no es una pelota)	116
3.3 – Reflexiones sobre los ejemplos	128
Conclusiones	133
Bibliografía	142
Videografía	146
ANEXO: Transcripción de la entrevista con el diseñador sonoro Xico Reyes	147

*In broad daylight even the sounds shine.
On the repose of the wide field they linger.
It rustles, the breeze silent.
I have wanted, like sounds, to live by things
And not be theirs, a winged consequence
Carrying the real far.*

*Incluso a plena luz del día los sonidos brillan.
En el reposo del amplio campo se demoran.
Susurra, la brisa silenciosa.
He querido, como los sonidos, vivir de las cosas
Y no ser de ellas, una consecuencia alada
Llevando lo real lejos.*

*–Lisbon Story (1994)
Dir. Wim Wenders*

Introducción

En el otoño del 2018, tuve la oportunidad de irme a estudiar un semestre de intercambio a la Universidad de Regina, en Canadá. Durante mi estancia allí viví diferentes cosas que me marcaron y que me hicieron tener un entendimiento más profundo de mí como persona. Esto era algo de esperarse, pues estar en otro país, hablando otro idioma y sin conocer a nadie es una situación que puede ser muy emocionante pero a la vez muy aterradora, es estar en *jaque* constante. Hubieron muchas cosas que yo no había prevenido, y muchas otras tantas que fueron gratas sorpresas. Sin embargo, una de las cosas que más ha prevalecido en mi memoria de esa estancia allá, es algo que jamás hubiera imaginado: el paisaje sonoro.

Regina se encuentra en la provincia de Saskatchewan, justo en el centro bajo de Canadá, y se trata de una ciudad pequeña. Para darnos una idea, hay menos habitantes en su territorio que estudiantes en Ciudad Universitaria. Si a esto le agregamos que empieza a nevar desde finales de septiembre –y que las nevadas se mantienen hasta inicios de marzo– podemos decir que nos encontramos en un ambiente completamente diferente al de la Ciudad de México. Aunque esto pareciera una obviedad, y si bien yo sabía que las cosas iban a ser diferentes –pues justamente de eso se trataba estar de intercambio– fue primeramente a través del oído que me di cuenta de esa diferencia abismal. La primera vez que sentí *homesickness*¹ fue porque percibía demasiado silencio alrededor de mí; extrañaba los ‘ruidos’ de mi ciudad natal. Sentía que me hacía falta ese acompañante, en el cual nunca había reparado, pero que siempre había estado presente.

¹ Literalmente: nostalgia por la casa.

Cuando regresé en el 2019 a México, me sucedió algo a la inversa, donde de repente me resultaba un tanto abrumador la cantidad de estímulos sonoros que me volvían a envolver. No obstante, era algo que extrañaba, y empecé a grabar unos cuantos de esos sonidos en mis salidas cotidianas. En esos tiempos, iba casi diario al centro histórico para realizar mi servicio social, por lo cual me volví una especie de coleccionista de sonidos de esa zona urbana. Los grababa con una pequeña grabadora de reportera, y aunque no tenía claro para qué los quería, no quería dejar de coleccionarlos.

Fue hasta que entré a la clase de *Seminario de Investigación y Titulación I*, que me encontré con una ocasión que los llamaba a la acción. En esta clase, la cual cursé con la asesora de este trabajo, se nos planteó hacer un ejercicio llamado “Yo soy mi investigación”. Este ejercicio consiste en hacer una especie de performance, donde se involucra al cuerpo, partiendo justamente del enunciado ‘*yo soy mi investigación*’. O sea, ¿qué denotan esas palabras para ti? El ejercicio no tenía más reglas, sólo no debía de exceder una duración de siete minutos. Este era presenciado por el grupo, pero la idea era explorar algo que a ti te interesara, en lugar de pensarlo más hacia los espectadores. Es decir, se rompía la lógica de hacer una ‘presentación’ tradicional, para realizar el ejercicio habitando desde el cuerpo el enunciado.

En mi ejercicio, yo decidí que no quería usar palabras, no sentía la necesidad de expresarme de esa forma. Sólo antes de iniciar, le dije al grupo que la consigna de mi presentación era que ellos tenían que cerrar los ojos hasta que escucharan algo que capturara su atención. Así, el grupo entero cerró los ojos mientras yo me sentaba en una mesa, y le ponía *play* a dos bocinas. Durante 3 minutos con 30 segundos, se escuchaban diferentes fragmentos –que yo había editado y juntado– de esos paisajes sonoros del

centro histórico de la CDMX. Mientras eso sonaba, yo me iba pintando los brazos, el cuello y el torso con pintura. Una vez pasados los 3'30", había un momento de silencio donde yo tocaba con una baqueta un platillo, y entonces había un cambio a una pieza melancólica de piano. Durante esa música la mayoría del grupo ya había abierto los ojos, y entonces podían ver como yo intentaba limpiarme la pintura que tenía en el cuerpo. El ejercicio concluía al mismo tiempo que la música, con mi cuerpo intervenido por la pintura y el agua.

En su momento, no sabía lo que quería decir con ese ejercicio, sólo sabía que al pensar en *yo soy mi investigación* se me venían a la mente juntar al sonido y a la música en mi cuerpo. El 'no saber' era un poco la intención de la clase en un inicio, pues la metodología de trabajo involucraba pensar más desde la intuición que desde lo racional. Conforme avanzó el semestre fue que se aterrizaron las ideas abstractas en ideas más concretas y para ser comunicadas a través de las palabras. Es decir, conforme pasó el tiempo, reflexioné que lo que yo había descubierto de mi ejercicio es que quería hablar de cómo el sonido y la música afectan a sus escuchas de manera corporal y afectiva.

Sin yo saberlo, desde ese otoño-invierno del 2018, empezó una *comezón cognitiva*² en mí. Era algo que en su momento no tenía palabras para describir, y que en realidad no tenía presente de manera consciente. Pero el sentir ese silencio canadiense, tan diferente, tan envolvente y a la vez tan vacío, estaba ocurriendo algo que me removía, y que yo sentía pasar por mi cuerpo. Hablar de sonido, música y silencio es

² Este término es uno usado por mi asesora, Didanwy Kent, el cual implica una inquietud genuina por querer investigar algún tema.

algo que me resulta muy personal, pues el oído es un territorio de intimidad.³ Así pues, desde esta trinchera de mi mundo interior, es que despliego este trabajo de titulación.

Por otro lado, pasando a un contexto más amplio, quisiera mencionar un poco sobre cómo se entiende el sonido dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, marco desde el cual parto para esta tesis. Dentro de las diferentes áreas de la licenciatura,⁴ en la única en la que se ahonda como tal en un concepto del sonido es en la materia de Diseño y Producción,⁵ y esto es sólo durante un apartado del 2º semestre. Dependiendo del docente, en esa clase se habla de lo sonoro y de cómo es importante para la puesta en escena, pero no es como tal el objeto de estudio principal. Ahora bien, hay dos asignaturas de carácter optativo⁶ que tienen el propósito de complementar esos conocimientos: *Escenofonía*⁷ y *Taller de Musicalización*.⁸

Escenofonía es una materia con un enfoque técnico, en la clase se abordan principios teóricos de la física del sonido, y se explica la parte práctica de cómo usar un equipo de audio trabajando con: bocinas, amplificadores, cables y consolas. También se aborda una parte más enfocada a la praxis, donde se explica cómo hacer grabaciones de audio para tener un acervo de diferentes efectos sonoros. Cómo lograr el sonido de una

³ Como también diría mi asesora Didanwy Kent.

⁴ La licenciatura cuenta con cinco áreas distintas: actuación, dirección, dramaturgia, teatrología y diseño y producción.

⁵ La materia de Dirección también lo menciona, pero de manera más enfocada a cómo alguien que dirige se comunica con la persona encargada del sonido.

⁶ Durante mi tiempo en la Facultad yo cursé ambas materias en su totalidad –al igual que Diseño y Producción 1 y 2– por lo cual las siguientes explicaciones parten de mi propia experiencia.

⁷ Esta materia la curse en el ciclo escolar 2018-1, con el Prof. Omar González Davila.

⁸ Esta materia la curse del ciclo 2018-1 al 2018-2, con el Mtro. Horacio Almada Anderson.

caída, de un golpe, de un material, o el pisar de unos pasos. Pero hasta ahí llega esa parte creativa, pues esas grabaciones no son puestas a prueba en algún ejercicio, y a lo que se le da mayor prioridad es a los conocimientos técnicos sobre cómo hacer que se escuche bien el audio dentro de un teatro. La clase consta de un solo semestre, y sólo hay un grupo para cursarla.

Por otra parte, la clase *Taller de Musicalización* es una materia con continuación, es decir, hay 1º y 2º semestre, haciendo de su duración la de un ciclo escolar completo. A diferencia de *Escenofonía*, el Taller consta de al menos tres grupos diferentes en los cuales se le puede cursar. En cuanto a los contenidos, es una clase en la que se aprende a escoger el repertorio musical y sonoro para una obra, pero nunca se ve nada relacionado con el equipo de audio. La parte práctica está enfocada en hacer el ejercicio de “musicalizar” una escena de alguna obra. En el 1º semestre se trabaja ese ejercicio con los estudiantes siendo sus propios directores y musicalizadores, mientras que en el 2º semestre se dirige una escena propia, pero esta es musicalizada por alguien más de la clase.⁹

Podemos observar que en la ejecución de *Musicalización* y *Escenofonía* hay paradigmas diferentes –y aunque eso no es algo malo *per se*– esas diferencias señalan que se le está dando más prioridad a una que a la otra. En primer lugar, quien quiera cursar *Musicalización* tendrá más opciones de horarios y grupos, esto implica que siempre habrá más estudiantes en esa clase que en la otra. En segundo, al ser de una duración más extensa, habrá más tiempo para abordar y expliarse en los temas que

⁹ Este método de trabajo en específico fue el que usó el maestro con quien yo cursé la materia, donde él buscaba enfatizar que la musicalización tiene una conexión estrecha con el trabajo de dirección.

propone el plan de estudios. Tanto *Musicalización* como *Escenofonía* tienen cuatro unidades de trabajo,¹⁰ pero en *Musicalización* se abordan dos por semestre, mientras que en *Escenofonía* hay que abarcar las cuatro en ese único semestre.

Considero que esto resulta un tanto problemático, pues si bien es correcto que haya dos asignaturas diferentes, estas no están como tal conectadas a menos de que la alumna tenga interés por cursar ambas. Es decir, podemos tener a una persona que tenga la formación de *Musicalización*, pero no la de *Escenofonía*, y viceversa. Desde mi perspectiva, ambas clases tendrían que ir de la mano, pues una complementa a la otra. Hay que tener una cierta noción de cómo el equipo de audio afecta al sonido de nuestra propuesta, e igualmente al tener herramientas técnicas las posibilidades creativas aumentan considerablemente. Pero al no haber ese nexo claro, queda incompleta la enseñanza del quehacer sonoro, dando una formación poco integral.

Menciono todo esto, con el fin de exponer el contexto general de este trabajo, tanto de manera personal como de manera académica. Pues considero que esta investigación es pertinente para hablar desde otras aristas, que no necesariamente son las mismas que cursé en mis clases del Colegio de LDyT, pero que siguen estando completamente relacionadas con el quehacer escénico. Así pues, mi objetivo general aquí es hablar de la relación entre el sonido, el cuerpo y la escena.

Para desarrollar y explicar la importancia de esta relación, he optado por centrarme en tres ejes, que iré exponiendo a lo largo de los tres capítulos que conforman este trabajo. En el capítulo 1, doy un panorama general de las distintas formas de

¹⁰ Las unidades se pueden consultar en el Tomo II del Programa de Asignaturas del la Licenciatura, *Escenofonía* se encuentra a partir de la p. 172, y el *Taller de Musicalización* a partir de la p. 272. <http://teatro.filos.unam.mx/wp-content/uploads/2019/09/TOMO-II.pdf>

nombrar al oficio del sonido escénico, entrando en detalle en algunos de los diferentes términos establecidos. Asimismo, me acerqué a un profesional del diseño sonoro, para tener esa perspectiva presente, respaldada por la experiencia. Esto con el propósito de contextualizar de manera más situada en el gremio teatral mexicano. Pues cabe mencionar, que el sonido se trabaja y entiende de manera diferente dependiendo del medio y lugar en el que se realiza.

En el capítulo 2, entro como tal en mi campo principal, que es el del cuerpo-sonido y los efectos que derivan de ese contacto. Aquí me alejo un tanto del terreno meramente teatral, con el fin de buscar otras perspectivas sobre el tema. De la misma manera, este acercamiento a otras áreas de estudio tienen que ver con el hecho de que esta investigación se fue desarrollando desde un enfoque intermedial,¹¹ lo cual ayuda a tener un horizonte más nutrido.

Finalmente, en el capítulo 3 trabajo con dos obras, que sirven como ejemplos para terminar de dar forma a los argumentos e ilustrar más fácilmente todo lo que menciono en los capítulos previos. Demostrando de qué maneras lo que escuchamos genera un campo de afectación en la escena. Todo esto con el propósito de adentrarnos en esta relación tan vital entre el cuerpo y los sonidos. Así pues, iniciemos abriendo nuestra escucha.

¹¹ Explico más a detalle este término al inicio del capítulo 1.

Capítulo 1:

Un panorama sobre la práctica escénica-sonora

Antes de entrar en materia y empezar a hablar del sonido y de la escena, me parece relevante mencionar que uno de los aspectos básicos de este trabajo es el concepto de *intermedialidad*. Los estudios intermediales parten de la literatura comparada, pero conforme se han ido desarrollando se han aplicado en diferentes ramas de los estudios de las humanidades y las artes. Cuando se usa este término hay que detenernos a señalar a qué en específico nos estamos refiriendo, ya que su definición está en constante movimiento y varía según el contexto.

Primeramente, los estudios intermediales tienen una estrecha relación con la semiótica ya que se parte de los signos y de cómo estos adquieren sus significados según la forma en la que sean estudiados. Sin embargo, la intermedialidad busca salirse de la rigidez estructural que propone la semiótica, esto con el fin de pensar en los signos desde distintas perspectivas, atravesando varias capas de manera simultánea. Claus Clüver lo expresa así: “[...] the sign belongs neither solely to a visual medium nor to a verbal medium but relies on the codes and signifying power of both; it is an intermedia sign [...].”¹²

Asimismo, la intermedialidad cuestiona lo que se entiende por *texto*, *medio* y *arte*. Señalando que entre cada término habrá fronteras que se vuelven borrosas, dejando claro que hay un tránsito constante entre disciplinas, metodologías y paradigmas.

¹² “[...] el signo no pertenece solamente al medio visual ni al medio verbal, sino que se apoya en los códigos y poder signifiante de ambos; es un signo intermedia [...]” Traducción propia. Clüver. “Intermediality and Interarts Studies.” p. 19.

Pensar desde la perspectiva intermedial permite señalar relaciones entre varios campos de estudio que podrían no parecer conectados en primera instancia.

[...] I like to use the concept intermediality with respect to those correlations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception. Intermediality assumes a co-relation in the actual sense of the word, that is to say a mutual affect.¹³

Esta definición de Chiel Kattenbelt me parece de lo más acertada y es por donde me gustaría que se comprenda, en el marco de este trabajo, la noción de intermedialidad ya que estará presente lo largo de toda esta tesis. La intermedialidad nos permitirá hablar de la escena y su contexto a través de una correlación entre discursos tanto artísticos, como filosóficos, y antropológicos. Estas formas de atravesarse entre ramas afecta la percepción y entendimiento del quehacer escénico y sonoro.

Además –aunque por lo general no se use este término como tal– la intermedialidad está siempre presente dentro de las artes escénicas. En el escenario convergen varios lenguajes artísticos: iluminación, vestuario, actuación, danza, escenografía, vídeo *mapping* y dramaturgia. Cada uno de estos lenguajes involucra un proceso de trabajo diferente, con sus propias herramientas específicas, pero en el

¹³ “[...] me gusta usar el concepto de intermedialidad con respecto a esas correlaciones entre diferentes medios que resulta en la redefinición de los medios que se están influenciando entre sí, lo que a su vez lleva a una percepción renovada. La intermedialidad supone una correlación en el sentido propio de la palabra, es decir, un efecto mutuo.” Traducción propia. Kattenbelt. “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.” p. 25.

proceso necesitan estar en contacto constante con lo que está haciendo el otro. El resultado final será una mezcla de todas estas formas de trabajo, vinculadas con un fin en específico, donde lo que se hace en un área afecta directamente a lo que se hace en otra.

Así pues, para este trabajo, la intermedialidad será empleada como un lente de estudio, en donde entrarán en juego más de un lenguaje a la hora de detenernos a analizar algún aspecto de la experiencia escénica. La intermedialidad implicará una diversidad de sistemas de signos a abordar, para así poder desarrollar de una manera más enriquecedora la importancia del sonido escénico.

1.1 - Denominar la labor sonora

El aspecto sonoro siempre ha tenido una estrecha relación con las artes escénicas. Pero, cuando pensamos en sonido para la escena, ¿en qué pensamos? Me atrevería a decir que lo primero que viene a la mente es la música. Es inusual que no se use alguna pieza o se escuche algún instrumento musical en cualquier obra. Ya sea que hablemos de teatro, danza o arte del performance, se suele considerar a la música como un elemento esencial en estas construcciones.

El pensar directamente en lo musical no es algo casual, pues hay toda una historia escénica en occidente que demuestra el por qué de esto. Los coros griegos de la antigüedad, que con sus voces al unísono enfatizaban las tragedias. Los juglares de la Edad Media, que hacían de actores-cantantes-bailarines, para representar farsas y obras cómicas. La participación de ensambles musicales en la mayoría de las obras del teatro

isabelino inglés y en las obras del Siglo de Oro Español. La construcción y definición de la ópera italiana como *obra para música*, para después con Claudio Monteverdi definirse como un acontecimiento escénico en donde la música explica a el texto.¹⁴

De hecho, si nos detuviéramos en el recorrido histórico de la música en el escenario, podríamos señalar a la ópera como uno de los más grandes expositores de esta relación música/escena tan cercana. Como bien indica Richard Wagner, denominándola la obra de arte total –*Gesamtkunstwerk* en alemán– la ópera se trata de una construcción en la cual el aspecto musical existe para servir directamente al drama. Siendo el vehículo principal para contar la historia, en lugar de tratarse sólo de un acompañamiento.

Estos ejemplos históricos están más relacionados con la música en vivo que con algún otro tipo de sonoridad. Esto es entendible debido a una serie de cuestiones técnicas donde, por una parte, el uso de ensambles u orquestas permitía dar más tridimensionalidad, tanto en producciones de pequeño como de gran formato. Mientras que, por otra parte, al no contar con la tecnología que tenemos hoy en día, era siempre necesario tener ese componente en vivo para escuchar algo más allá de los diálogos de la obra.¹⁵

¹⁴ Lo mencionado en este párrafo se puede encontrar extendido en la tesis de Maestría *La exploración sonoro-escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la escenofonía a la dramaturgia del sonido* de Leandro Luis Rey. Él hace un recorrido detallado por todas esas expresiones escénicas y épocas históricas.

¹⁵ Cabe aclarar que sí existían maquinas especializadas para hacer sonido, como las máquinas de viento, lluvia o trueno. Estas usaban diferentes materiales como madera o metal para dar la impresión de efectos meteorológicos en vivo. Sin embargo, me parece que el propósito de estos aparatos resultan ser de carácter ilustrativo.

No obstante, esta fórmula musical empieza a cambiar con la llegada de las vanguardias, en específico con el movimiento del futurismo italiano. En el *Manifiesto Futurista* de Filippo Tommaso Marinetti, se establecen los cimientos de una poesía sonora, donde lo importante no es la coherencia del poema, sino la sonoridad misma de las palabras. Esta poesía no estaba concebida como tal como teatro, pero sí cuenta con características teatrales, pues está pensada para ser representada en escena.

Estos poetas creaban situaciones escénicas al momento de recitar en público sus poemas. Por medio de onomatopeyas reproducidas con sus voces, concebían una autorreferencialidad en los sonidos, ya que no estaban sujetos a ningún tipo de concepto, generando así una desemantización de los mismos, poniendo énfasis en el fenómeno sonoro y no en su significado.¹⁶

Con ello se le empieza a dar más protagonismo a los sonidos no-musicales que se pueden hacer con la voz, saliendo del canon tradicional de lo musical. Igualmente, esta disyuntiva de la tradición tiene que ver con que los futuristas proponían dejar de dividir al sonido entre tonos y ruidos. O sea, dejar de pensar en los tonos como los únicos dignos de pertenecer a la música, excluyendo a los ruidos del campo artístico. Intentando así balancear el interés con sonoridades diferentes a las hechas con instrumentos musicales.¹⁷

¹⁶ Rey, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁷ Esta visión se puede encontrar expuesta en el manifiesto *El arte de los ruidos* del artista Luigi Russolo.

Si bien el futurismo exploró distintas disciplinas artísticas, esos poemas sonoros son una piedra angular de la exploración vocal. Aquí, podríamos detenernos a decir que la voz actoral es la otra gran herramienta sonora –en conjunto con la música– que llena el espacio escénico. Como bien expone Luis Leando Rey en su tesis de maestría, señalando a Antonin Artaud y a Bertolt Brecht como directores del siglo XX que buscaban darle más énfasis a las posibilidades de la voz en escena.

Continuando con las vanguardias, el estudio de la escena sonora no estaría completo sin detenerse a observar el trabajo del estadounidense John Cage, quien estuvo inspirado por el futurismo. Cage habla sobre cómo cualquier tipo de sonido –o incluso la ausencia de este, como sería el silencio– puede ser considerado música dependiendo de las intenciones de quien lo compone. Además, él buscó explorar la relación del sonido con el público, como es el caso de una de sus piezas más conocidas: *4'33"*.¹⁸ Esta composición tiene como premisa transcurrir en silencio total. En el video del pie de nota 18, se puede notar cómo Cage mantiene ese silencio como compositor e intérprete, pero esto en realidad enfatiza la presencia sonora de la audiencia y del espacio. Es decir, el silencio está presente en lo musical, pero eso no significa que se dejen de escuchar cosas.

Ahora bien, aquí quisiera detenerme a señalar algunos aspectos importantes y un tanto conflictivos de este recorrido. Lo primero es que, hasta antes de la llegada de las vanguardias, el entendimiento del sonido para la escena estaba más que nada igualado con lo musical. Esto no significa que no haya habido otras sonoridades jugando en escena en siglos pasados, pues los sonidos de la naturaleza –como la lluvia o los

¹⁸ Aquí un video de una representación de esta pieza con el propio Cage: https://www.youtube.com/watch?v=TOgrWX5_dS4

truenos– o los sonidos realizados por la propia audiencia pudieron haber sido de suma relevancia para esas representaciones, pero no podemos afirmar con exactitud cuáles de ellos jugaban un papel importante, ya que de manera histórica no se le ha dado siempre el mismo valor a eso otro. Es decir, hay sonidos que han sido relegados de la atención de la escena. Esto es importante recalcarlo, pues marca una división en nuestra escucha.

Esto me lleva al siguiente punto, que es que las vanguardias –futuristas y dadaístas– resaltan justo por el hecho de que empiezan a enfatizar la escucha hacia otras cosas. Sonidos de máquinas, sonidos del cuerpo, sonidos de objetos que no fueron concebidos como musicales. Y esto se afianza con las perspectivas de Cage, en las cuales se puede observar que la línea de distinción entre música y sonido se empieza a desvanecer.

La *apertura de la escucha* a la que Cage hace referencia está relacionada con la problematización de las nociones que usamos para dar cuenta de lo que ocurre cuando oímos. La importancia de cuestionar dichas nociones radica en que éstas, lejos de representar de manera inocente lo que ocurre al escuchar, condicionan nuestra experiencia. [...] considero oportuno señalar que las palabras *silencio*, *ruido* y *sonido* no dan cuenta de tres fenómenos objetivamente existentes y fácilmente identificables, sino que habitualmente son usadas para distinguir entre sonidos que consideramos dignos de ser atendidos y otros que históricamente nuestra civilización ha decidido ignorar.¹⁹

¹⁹ Lomnitz Soto. *Sonidos de la vida; sonidos de la utopía. John Cage y la posibilidad de hacer una crítica social-política desde la música*. p. 24.

Como bien menciona aquí Ricardo Lomnitz, los términos usados para definir lo que escuchamos tienen que ver con cómo se nos ha condicionado para hacerles caso, siendo la música al que se ha privilegiado por encima de lo demás. Las visiones de Cage desafían esos entendimientos, dándole más horizontalidad al asunto, lo cual plantea un panorama más rico para la creación escénica en general. Sin embargo –aunque en efecto Cage sí resulta ser un parteaguas– considero que de manera cotidiana aún se sigue replicando la forma tradicional de priorizar la escucha. Es decir, se le sigue dando un lugar superior a la música; mientras que lo que se oye pero no molesta se le llama sonido, y lo que sí molesta se le llama ruido.

Esto lo traigo a colación porque existe una problemática –tanto histórica como actual– en donde hay varias formas para referirse a la labor sonora dentro del escenario. A simple vista esto podría parecer poca cosa, pero la diferencia entre usar *x* o *y* término para denominar al encargado de la construcción de un lenguaje sonoro puede marcar toda la diferencia en las responsabilidades y expectativas de su trabajo. El ser nombrado por los demás –o bien, el autonombrarse– es un acto que crea mundo y que conlleva consecuencias, pues en primera instancia involucra que haya un reconocimiento con un crédito, y de ahí una serie de decisiones creativas.

En el caso de México –y varios países hispanohablantes– se puede observar que hay poca claridad a la hora de hablar sobre un término específico para las personas que se dedican al sonido. Situación que no se tiene con ninguna otra de las áreas creativas, como sería el caso de la escenografía, el vestuario, o la iluminación. Cada una de ellas

tiene un término mucho más consensuado y entendido dentro del gremio,²⁰ donde al hacer uso de esas palabras se delimita un campo particular de acción.

Sorprende que en el contexto de lo visual exista un término preciso para identificar dicha labor y en el ámbito sonoro se dificulte precisar una denominación que dé a conocer el trabajo realizado por el responsable de los elementos sonoro-musicales de una obra, quedándose uno con la duda de si lo asentado en el programa de mano permite al espectador reconocer y valorar el trabajo desempeñado.²¹

Esta cita forma parte del artículo “¿Y cómo le ponemos” de Joaquín López “Chas” Chapman, publicado en la revista mexicana Paso de Gato en el año 2011. Podría asumirse que en más de diez años la situación estaría más definida, pero la realidad del asunto es que aún sigue siendo un terreno complejo de denominar el *cómo llamarle*. A mi parecer, esto tiene que ver con lo que ya he mencionado: la falta de atención hacia sonoridades no-musicales.

Abriendo un paréntesis, me parece natural que se sigan entendiendo cosas diferentes por *música* y *sonido*, y por ende que esto permeé en nuestra escucha. El sonido puede ser hecho de manera no intencional, mientras que la música siempre es creada desde la intención. Esto enfatiza que provienen de acciones diferentes, aunque

²⁰ Mi sinodal Jorge Kuri Neumann me hizo el señalamiento de que sí existe una variedad de términos para referirse al trabajo escenográfico: diseño de escenografía, escenografía (así a secas), dispositivo escénico, etc., lo mismo puede decirse de otras áreas. Sin embargo, aunque esta nota es acertada, me parece que las controversias en esos casos suelen ser menores que en lo que respecta a lo sonoro.

²¹ López Chapman. “¿Y cómo le ponemos?”. p. 54.

en muchas ocasiones –como bien demuestra Cage– se encontrarán atravesadas y mezcladas. Lo que es un hecho es que la atención cotidiana está mucho más enfocada a aquello que se considera musical. De ahí que surja una crisis a la hora de denominar el campo sonoro, pues dependiendo de la elección del término se podría estar privilegiando sólo a uno de estos dos aspectos.

El artículo de “Chas” da pie para abrir esta conversación sobre las formas de nombrar, pues él mismo navega entre distintos términos. Menciona que el abanico de las cosas que hace para la escena incluyen: composición de música original, edición y modificación de música preexistente (lo que él llama “calzar” la música), grabación y edición de sonidos no-musicales, organización de sonidos hechos por el elenco, y propuestas técnicas sobre la ejecución en el equipo de audio, entre otras tantas tareas. ¿Qué sería lo más adecuado para representar todo esto?

Al final de su escrito, “Chas” no termina de escoger como tal un término para referirse a su propia labor. Concluye con una serie de preguntas que incitan a la reflexión, mencionando en el cierre la posibilidad de implementar más el uso del término *escenofonía*. Aunque, a lo largo de su cuestionamiento, menciona que sería más apropiado hablar de *música escénica*, pues esta tiene propósitos diferentes a los de otro tipo de música. De hecho, en la breve semblanza que aparece a lado de su nombre en la revista, dice *músico escénico*. Y aunque no queda claro si es él quien escogió ese término o si fue alguien de la editorial, el hecho es que ocurrió un nombramiento.

Esto lo recalco porque al escoger un término para nombrarse, los creadores sonoros toman agencia sobre cómo quieren ser percibidos dentro del teatro. Aunque, cabe aclarar que habrá varios casos en los que la decisión no sea personal, sino hecha

por alguien más y esto puede prestarse a ciertas confusiones. Por ello, haré un recorrido a continuación por tres términos en específico: (A) musicalización, (B) escenofonía, y (C) diseño sonoro. Los tres resultan ser de suma importancia para los ámbitos escénicos mexicanos, ya que han sido los más usados en el país. Cada uno tiene sus propias características y surgen de diferentes contextos, pero no necesariamente hacen referencia a lo mismo.

(A) Musicalización

Se puede entender a este término como una especie de curaduría de música *y* sonidos, los cuales son seleccionados específicamente para una puesta en escena.²² Verlo de esta manera permite señalar que quien se encarga de musicalizar no necesita tener como tal una formación de músico, o tener conocimientos sobre teoría musical, pero sí una cierta sensibilidad hacia ello para hacer dicha selección. En la introducción a su tesis, Bruno Rosales Villareal hace un resumen de las que se pueden considerar como las tareas principales de un musicalizador:

[...] el musicalizador está en la producción desde el inicio para analizar una obra, desglosarla, y encontrar hipotéticamente los puntos dramáticos y/o narrativos donde colocará una textura sonora, pieza grabada, sonido o silencio; decidir si será música en vivo, qué periodo musical aporta más al discurso escénico manejado por la/el director/a, cuál será el eje temático de la música a lo largo de la puesta en escena; así como un largo etcétera que terminará por grabarse en una maqueta

²² Este entendimiento se da en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro –sobre todo cuando yo cursaba clases– como mencionaba en la introducción de este trabajo.

musical. De esta manera comunicará sus ideas con el director, y una vez aprobado confrontará la idea en el papel con la realidad del proceso en escena.²³

Rosales realizó esa tesis para poder obtener su título de licenciado en el Colegio de LDyT, y por ello su definición sobre *musicalizar* está enunciada así, muy a la par con lo que se enseña en las clases del *Taller de Musicalización*. Me parece que es un resumen acertado, pues también llegué a compartir esta visión dentro de mi propia experiencia en la Facultad. En la obra *Don Bonifacio*,²⁴ realicé varias de las actividades mencionadas –sin yo ser músico ni compositora– hice una selección específica de fragmentos y piezas musicales, e igualmente hice una búsqueda de efectos y sonidos no-musicales de acuerdo a las necesidades de la puesta. Dentro del programa de mano mi crédito aparece como *musicalización*. Pero, ¿qué implica realmente usar este término?

Rosales menciona que “[...] la música puede encontrarse ahí como silencio, o en la musicalidad de la palabra, o en los sonidos generados por los objetos y actores en el espacio entre otras posibilidades.”²⁵ Claramente se puede notar que este entendimiento comparte las visiones de Cage –el propio Rosales lo menciona en su trabajo– lo cual habla de una perspectiva en particular de la musicalización. Sin embargo, me parece que hay que cuestionar el término, porque dentro de sus propia etimología sólo se está

²³ Rosales Villareal. *Musicalización teatral: Un elemento inherente de la puesta en escena*. p. 12.

²⁴ Esta obra fue estrenada en el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU), edición XXVI. Fue una producción de Mente en Blanco Producciones, dirigida y producida por Jimena Solano.

²⁵ Rosales Villareal, *Op. cit.*, p. 8.

haciendo referencia a lo musical, mas no a lo sonoro. Y si bien la música entra dentro del universo de lo sonoro, no todo lo sonoro suele considerarse música.

Es decir, si se le pregunta a un músico que comparte la visión de Cage, *¿qué consideras música?*, seguramente la respuesta sería que música es cualquier acción sonora que se haga con ese propósito. Pero, ¿y si se le hace la misma pregunta a alguien que no cuenta con esa formación o contexto? Como mencionaba antes, me parece que el espectador común diría que música son los sonidos hechos específicamente con instrumentos que tienen las características tradicionales de tono, melodía, armonía y/o ritmo. ¿No será entonces que la palabra musicalización queda un poco corta para definir a todo lo demás que excluya a esas características? Incluso el propio Cage decide no referirse a su trabajo experimental como *música*, si no que en su lugar le llama *organización del sonido*, enfatizando que la perspectiva general de la palabra *música* conlleva cosas diferentes a las llamadas *sonidos*.

La problemática con el término *musicalización* no termina sólo con lo que entendemos por música o no, sino que también abarca el cuestionamiento de qué procesos de realización incluye. El propio López “Chas” –dando un ejemplo sobre una obra en la que participó– menciona que por haber trabajado con una composición “[...] de un connotado compositor mexicano, el crédito en el programa de mano fue: <<Musicalización>>. ¿Musicalización? Cabría aquí preguntarse: ¿qué podría imaginar un espectador con respecto a mi labor en dicho montaje?”²⁶ Esta pregunta la realiza debido a que su labor abarcó toda una re-estructuración de la pieza musical; hacer una búsqueda de otras músicas y sonidos; la escritura de un guion sonoro; y toda una

²⁶ López Chapman, *Op. cit.*, p. 54.

propuesta sobre cómo sonorizar con el equipo técnico del teatro. ¿Realmente *musicalización* permite ilustrar todas esas labores?

Asimismo, parece ser que la palabra da cabida a otras confusiones. Por ejemplo, en una de las juntas creativas dentro del proyecto *A la orilla del mar*,²⁷ la compositora Nydia Parra solicitó que su crédito en el programa de mano cambiara de *musicalización y diseño sonoro* a *música original y diseño sonoro*. Ella mencionó que esto era importante porque el uso de *musicalización* podría suponer que ella estaría en escena tocando la música durante la función, en lugar de tratarse de una composición propia que está siendo reproducida.

Este no es un caso aislado, ya que dicho entendimiento de la palabra se puede encontrar también en proyectos relacionados al cine, como es el caso de películas que llevan música en vivo mientras ocurre la función. Un ejemplo de esto es el evento de Inauguración de la 21^o Semana de Cine Alemán, que se anunciaba de la siguiente manera: *Nosferatu – Una sinfonía del horror (1922)*, ***musicalizada en vivo*** por el mexicano Julián Lede.²⁸ Es decir, en este caso la palabra hace referencia a tareas que realiza un interprete musical, lo cual es muy diferente a lo que menciona “Chas” con respecto a su trabajo.

Así pues, hay una falta de claridad ya que –dependiendo del contexto– el término da cabida para hablar de tareas que puede realizar o un compositor, o un intérprete o un curador. De hecho, parece ser que se trata de dos universos un tanto diferentes, pues

²⁷ Esta es una obra en la cual yo participé como diseñadora de escenografía e iluminación, por lo cual estuve presente cuando ocurrió la solicitud. La obra formó parte del Ciclo BRUJAS 2022, estrenada en el Foro Shakespeare. Es una producción de TRIBU Producciones, dirigida por Andrea Salgado.

²⁸ Este espectáculo tuvo lugar en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris en el 2022.

podríamos decir que en un mismo proyecto puede haber dos personas para realizar estas tareas: una que se encargue de componer e interpretar música específicamente; y otra persona que se dedique a buscar, editar y diseñar efectos, paisajes, atmósferas u otras sonoridades. ¿Sería correcto llamar a estas dos personas de la misma manera? ¿Musicalizadores? Incluso, aún si fuera la misma persona, estaríamos hablando de una gran carga de trabajo, y parecería que fuera más apropiado y justo tener al menos dos créditos para esa persona.

(B) Escenofonía

Este término tiene un origen muy claro, ya que fue acuñado por el mexicano Rodolfo Sánchez Alvarado en la década de los noventa. Sánchez Alvarado inició su vida profesional en el ámbito de la radio en Radio UNAM, donde grabó diferentes proyectos importantes como la colección de audiolibros titulada *Voz viva de México*. Más adelante, él sería designado como director del Departamento de Grabaciones de Radio UNAM, división que estaba encargada “[...] de grabar las distintas series de audiolibros, obras teatrales, conciertos y cortinas musicales que hoy forman parte del acervo de la radio.”²⁹

Con las grabaciones de las obras de teatro es que Sánchez Alvarado inicia su incursión en el campo teatral, en el cual se desarrolló durante 45 años. Su primer trabajo profesional fue con el director Héctor Mendoza en la obra *Terror y miseria del III Reich*. Entre los otros directores con los que trabajó se encuentran: Juan José Gurrola, Ignacio Retes, Julio Castillo, Enrique Singer, Sabina Berman, entre otros

²⁹ Rey, *Op. cit.*, p. 73.

tantos. Pero fue con el director Luis de Tavira con quien tuvo su mayor relación profesional, la cual dio 30 años de colaboración, pues la comunicación entre ambos permitió una exploración sonora más compleja.³⁰

Aquí valdría la pena destacar que Sánchez Alvarado no contaba con una educación musical previa, ni se considera a sí mismo músico, y este es un punto de partida significativo para entender su nombramiento como *escenófono*. ¿Pero qué significa la palabra? Rey explica el término etimológicamente de la siguiente manera:

La palabra *escenofonía* se divide en dos vocablos, el primero *esceno*, el cual nos dirige al término griego *skena* [...] El segundo vocablo es *fonía*, el que, en su etimología, significa cualidad del sonido o voz, lo cual ayuda a comprender a la escenofonía como: cualidad del sonido del escenario o la escena.³¹

La palabra hace referencia al concepto de *escenografía sonora*, forma en la cual Sánchez Alvarado comenzó a nombrar a su trabajo en los años ochenta, para después concentrarlo en *escenofonía*. Esta necesidad por denominarse así surge de varias carencias: la baja remuneración económica; la falta de entendimiento sobre lo que involucra; y las expectativas sobre el tiempo que conlleva su trabajo. Es decir, al darle este nombre en específico, el quehacer sonoro adquiere una nueva dimensión en donde puede ser más valorado.

³⁰ Se puede encontrar un desglose más detallado de esta relación el texto de Rey, en el apartado 3.2 *Encuentro con Luis de Tavira*.

³¹ *Ibidem*, p. 97.

[...] Sánchez Alvarado se vio en la necesidad de llamar de alguna manera concreta el área de trabajo en la cual se desenvolvía desde hace tiempo, por lo que refiere: “Se me han puesto, o yo me he puesto, infinidad de denominaciones: desde técnico de sonido o ingeniero de audio, o bien musicalizador, qué se yo... mil cosas, hasta musicólogo me han dicho en una ocasión” [...] Declara que durante casi toda su carrera enfrentó una disputa al interior del sistema de las jerarquías teatrales. En primer lugar, tuvo que imponerse para que sus obras se consideraran artísticas, ya que por mucho tiempo su trabajo fue pensado como sonido en función de la escena, como “musiquitas” [...] ³²

Es curioso notar que ninguno de los términos mencionados ahí logra exponer la realidad del quehacer de Sánchez Alvarado. Es decir, él tenía una claridad y conocimientos técnicos, pero también era un creativo dentro de la escena. Su trabajo no se limitaba a hacer sonar un equipo de audio, como se podría suponer al llamarle técnico o ingeniero; ni tampoco involucraba sólo hacer la curaduría de las piezas musicales, como podrían invitar a pensar las palabras musicalizador o musicólogo. Es decir, ese trabajo tenía un claro enfoque en la parte sonora, más que en la musical. Se podría decir que en el proceso escenofónico se privilegian sonidos que suelen categorizarse como ambientales o complementarios.

Lo que pretendo al diseñar una escenofonía, es que si la escena se ubica en un jardín, el espectador y los actores escuchen pajaritos, un perro por ahí que ladra, ruidos que nos hagan sentir que estamos efectivamente en

³² *Ibidem*, p. 92.

un jardín. Si la escena es en la calle, hay que oír el tráfico. El diseño del sonido corresponde con el de la escenografía, como ésta, crea un entorno, sólo que en lugar de ser visual, es auditivo, por eso lo empecé a llamar escenografía sonora y ahora lo llamo más adecuadamente escenofonía.³³

En este sentido, la palabra escenofonía da una perspectiva más espacial al papel del sonido. Resulta ser un símil acertado, sobre todo cuando estamos hablando de la construcción de atmósferas, paisajes y/o espacios. Este símil con la escenografía permite hablar de lo sonoro como una imagen, ya que puede ser que algo no se encuentre en escena de manera material, pero que sí pueda ser traído al imaginario del público gracias a la asociación sonora. Aunque, esto no implica que la escenofonía sea ilustrativa, ya que también hay cabida para la abstracción.

El diseño de la escenofonía puede ser no realista. Puede consistir en la reproducción de sonidos de la calle, del mar, campanas o bien tratarse de una elaboración abstracta o fantástica de un ambiente sonoro. Por ejemplo, en la puesta en escena de *Viaje superficial* de Jorge Ibarguengoita, dirigida por Raúl Zermeño en 1996, [...] En el cuarto y último acto el escenario queda completamente vacío. Para ese momento Zermeño me pidió crear con sonidos la percepción del tiempo sin tiempo en el espectador. Se me ocurrió entonces trabajar con sonidos de péndulos, mecanismos y carillones del reloj. Hice un tejido sonoro en el

³³ Rodolfo Sánchez Alvarado (en entrevista con Luz Emilia Aguilar). “Escenografía sonora o escenofonía”. p. 64

que entraba uno y otro. Lo que resultó fue una atmósfera abstracta de relojes, que nada tenía que ver con un tiempo real.³⁴

El término resulta ser atractivo, tanto por lo que implica como pronunciamiento, como por las experiencias de las cuales surgió. Y, personalmente, considero que resulta ser más apropiado que *musicalización*. Sin embargo, hay que señalar que el término *escenofonía* no es uno que sea muy usado fuera del círculo de Sánchez Alvarado.³⁵ Es difícil precisar el por qué de esta situación; puede ser por una falta de divulgación de la palabra, o por un cierto rechazo a entender a lo escenográfico como algo fuera de lo visual.

El hecho es que sigue sin haber un entendimiento total de la palabra, como ocurre con la clase del Colegio de LDyT con el mismo nombre, donde el término es usado para referirse a un trabajo que es más bien de sonorización técnica, en lugar de hacer referencia a un proceso creativo, usando la palabra de manera distinta a la que propone Sánchez Alvarado. Y al no entenderse como un proceso creativo, pocas veces se ve dentro de un programa de mano. Es mucho más común ver a las personas encargadas de esto ser llamadas *musicalizadores* o *diseñadores sonoros*. A pesar de que el término lleva ya más de tres décadas de haber sido acuñado, sigue sin haberse expandido fuera de unos cuantos sectores y no está cerca de ser el estándar ni dentro ni fuera de México.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Es decir, las personas que llegaron a estudiar con él dentro de alguno de sus cursos titulados *De la molécula sonora a la Escenofonía*.

(C) Diseño sonoro

La palabra *diseño* es una que aparece de manera frecuente dentro de los programas de mano, ya sea que se hable de vestuario, escenografía o iluminación, todos esos roles suelen ir acompañados con *diseño de* como prefijo. Podría argumentarse que esto es debido a que –al menos en esos tres casos– el aspecto visual es lo que los define, ya que suelen trabajar a través de bocetos, trazos o dibujos para presentar ideas. Esto iría de acuerdo a como la RAE explica la palabra dentro de su primera definición que es: “1. Traza o delineación de un edificio o de una figura”.³⁶

Sin embargo, el entendimiento de la palabra *diseño* como algo meramente visual es una definición que resulta un tanto anticuada y limitada. Esto aplica incluso para áreas como la del diseño gráfico, disciplina desde la cual Jorge Frascara enuncia que el “[...] diseño se usará para referirse al proceso de programar, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar una serie de factores y elementos [...]”.³⁷ Partiendo de ahí, podemos entender al diseño como un proceso que involucra tanto a lo técnico como a lo creativo, con el fin de proponer algo que sea funcional y estético, de acuerdo con las necesidades y objetivos de un proyecto. Esto se puede aplicar muy acertadamente a todo lo que involucra pensar y crear sonido para la escena. El español Pablo Iglesias Simón lo describe así:

El diseñador de sonido es un colaborador artístico del director de escena cuya labor consiste en concebir y crear el espacio sonoro de un montaje teatral a partir de sus necesidades, requerimientos, planteamientos y

³⁶ Real Academia Española. Entrada de la palabra “diseño”: <https://dle.rae.es/dise%C3%B1o>

³⁷ Frascara. *Diseño gráfico y comunicación*. p. 19.

objetivos. En este sentido, el diseñador de sonido idea, selecciona, busca, obtiene, transforma, ordena, interrelaciona, integra, materializa y fija en el soporte adecuado los sonidos y se asegura de su integración en un espectáculo teatral [...]»³⁸

El uso del término *diseño* permite hablar en concreto de todas esas sonoridades que no entran en lo que se considera tradicionalmente música. Ya que si queremos hacer referencia a una creación o pieza musical podemos fácilmente decir que se trata de una *composición* o de un *arreglo*. En cambio, si hablamos de la construcción de un paisaje sonoro ficticio, o del uso de varios efectos sonoros intervenidos, sería más apropiado hablar de un diseño.

En el caso de la escena mexicana, ha sido hasta inicios de este siglo XXI que se ha empezado a usar más la denominación de *diseño sonoro*. En efecto, antes era más común hablar de *musicalización* o de *selección musical*, debido a las limitaciones en el presupuesto y los recursos. Pero gracias a los avances tecnológicos, el uso de las computadoras personales y los diferentes programas para edición de audio, se ha podido extender el panorama lo suficiente para entrar más en materia de lo se llama *diseño*. Es decir, el diseño involucra casi siempre un tipo de intervención y modificación al material sonoro.³⁹

Asimismo –aunque los términos previos también lo incluyen– me parece que el uso de la palabra *diseño* permite indicar de manera más explícita que el trabajo sonoro

³⁸ Iglesias Simón. “Diseño sonoro, espacio sonoro, sonoturgia”. p. 2-3.

³⁹ Todo lo mencionado en este párrafo es una paráfrasis de un comentario hecho por Xico Reyes en la entrevista que tuve con él, la cual desarrollaré en el siguiente apartado de este capítulo.

necesita su propia planeación. Entendiendo al diseño como una actividad que conlleva varios pasos, exigiendo cosas diferentes según la etapa en la que se esté. Iglesias Simón da cuenta de esto de la siguiente forma:

Estas cuatro etapas pueden resumirse del siguiente modo: **preproducción**, cuando se desarrolla fundamentalmente el análisis, la concepción y la planificación; **producción**, cuando se recopilan, crean y graban los materiales sonoros brutos necesarios; **postproducción**, cuando se modifican los sonidos brutos para ajustarlos a los requerimientos del espacio sonoro; y **diseño en sala**, cuando se acopla e integra definitivamente el diseño de sonido al montaje teatral, tal y como se mostrará al público.⁴⁰

Si bien estos pasos no serán siempre los mismos para todos los diseñadores, la propuesta de ellos permite recalcar que el sonido puede ponerse bajo los mismos estándares de exigencia que el de las demás áreas creativas. Por ejemplo, cuando se tiene a una diseñadora de vestuario se puede esperar que en la etapa de preproducción haga un análisis de los personajes y de la obra; que en la producción bocete y consiga las diferentes prendas a trabajar; y que en la postproducción termine de ajustar y *attretzar* las piezas para cada personaje de acuerdo a su actriz. Asimismo, el diseño de sala es algo que fácilmente se puede aplicar tanto para el sonido como para la iluminación.

Así pues, ya sea que hablemos de vestuario, escenografía, luz o sonido, el aspecto técnico no es el único que es necesario y ni siquiera el inicial en el proceso de diseño. Lo

⁴⁰ Iglesias Simón, *Op. cit.*, p. 3.

primero es el análisis de la obra, y esto resulta relevante tenerlo presente para poder concebir al sonido como parte de la narrativa, más que como un elemento decorativo. Aquí quisiera traer a colación un concepto muy interesante, que también propone Iglesias Simón, que es la *sonoturgia*.

[...] tiñe todo el proceso de diseño de sonido una constante y creativa evolución cíclica a través del análisis, la formulación y el desarrollo, para establecer, de modo siempre provisional, y cuestionar constantemente [...] La **sonoturgia** podría definirse como el conjunto de hipótesis conceptuales y formales que fundamentan, establecen la intención y analizan el desarrollo y el efecto de los materiales sonoros, que se manifiestan en el espacio y el tiempo de la representación, en relación a los planteamientos de la puesta en escena donde se integran.⁴¹

Como se podrá inferir por su etimología, es la conjunción entre sonido y dramaturgia. Y aunque pudiera parecer que se trata de otro término más, es en realidad parte de ese primer paso para concebir al universo sonoro. En este sentido, la *sonoturgia* –que forma parte del diseño– implica pensar en qué se le quiere decir a la audiencia. O sea, permite hablar de que el sonido también crea discurso y/o narración, lo cual da más complejidad a la puesta en escena.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 5-6.

Sobre las delimitaciones de este trabajo

Este recorrido ha tenido como propósito explorar un poco el estado de la cuestión con respecto a la forma de llamar a la práctica sonora. Me parece que cada uno de ellos tiene puntos en contra y a favor para ser usados, aunque esto no tiene la finalidad de establecer que alguno sea superior que otro. La cuestión aquí es cómo cada creador/a decide llamarse de una u otra manera, de acuerdo a las labores, contexto y experiencia que le preceden.

Lo que sí, es que resulta importante enfatizar que esta variedad de términos existen porque al sonido no se le ha dado la misma importancia que al resto de las áreas involucradas en el proceso escénico. De hecho, considero que esa falta de atención es justamente el motor de todos los textos citados hasta el momento en este apartado. Pues todos concuerdan en que hace falta hablar de los procesos sonoros de la escena. El acto de nombrar permite corregir esta situación, dándole magnitud al trabajo y agencia a sus creadores.

Tomando en cuenta lo anterior, me resulta necesario delimitar desde dónde desarrollo este trabajo, cómo pienso abordarlo teóricamente. De inicio, parto de entender *sonido* como todas aquellas expresiones que no se suelen considerar *música* de manera habitual. Las máquinas, los objetos, los animales, la naturaleza, los edificios, los textiles, el cuerpo humano, etc. Todos ellos son entes productores de sonido significativo. Es decir, estoy tomando una vía un tanto conservadora aquí, porque sigo bajo el plano de que sonido no es igual a música; aunque esto no signifique que en otro sentido concuerdo con las perspectivas de Cage.

Opto pues por hacer esa distinción con el fin práctico de re-dirigir nuestra escucha hacia esas otras sonoridades que han sido ignoradas, intentando abordarlas con el mismo nivel de interés con el que se suele abordar la música. Aunque, cabe aclarar que, conforme desarrollo este trabajo se podrá notar que –entre las fuentes que cito y los ejemplos que analizo– la separación música-sonido se hará más tenue. Este desvanecimiento será debido a las perspectivas de estudio que retomo, y a que los ejemplos seleccionados son de carácter intermedial.⁴²

Me parece vital resaltar esas sonoridades pues –aunque no reparamos en ello– nos acompañan día a día de manera inmersiva. Y, a pesar de que no les llamamos música, esto no les quita que tengan una cierta musicalidad. Es decir, habrá muchas cosas que produzcan sonidos rítmicos o entonados, incluso tal vez armónicos o melódicos, por sí solos. Esto valores originales puede aprovecharse ampliamente en la creación artística, como bien se puede observar en la disciplina del arte sonoro.

Esto resulta sumamente enriquecedor para la creación escénica, pues al reivindicar estas sonoridades se puede trabajar desde otras intenciones que no sean las de ‘cubrir’ un silencio, o el usar música sólo por inercia. Por ello, de los tres términos examinados, me parece más conveniente hacer uso de *diseño sonoro*, ya que me permite focalizar la atención en este terreno específico. Aunque cabe aclarar, que esto no significa que la música no vaya a estar presente de muchas maneras. Sonido-música son caras diferentes de la misma moneda, el diseñar muchas veces involucrará el musicalizar. Asimismo, *musicalizar* es una palabra que resulta ser muy acertada para denominar algunos ejemplos escénicos.

⁴² Como mencionaba previamente, la perspectiva intermedial es una que se acopla de manera muy acertada al estudio de las artes escénicas.

Escenofonía también podría funcionar en ciertos contextos de este escrito, pues concuerdo con que el sonido crea espacios escenográficos. Sin embargo, hay algo en ese término que no termina de encajar en la actualidad, y me parece que esto está relacionado a que el rol de *diseño sonoro* es uno que está mucho más establecido en otros medios audiovisuales como son el cine, la televisión, y los videojuegos. Por lo general, en esos ámbitos se hace uso de *música original* y *diseño sonoro* como dos categorías con fines diferentes, y esto se ha esparcido también al ámbito teatral.

Así pues, con base en mi interés por destacar más lo sonoro y optando por el término de diseño, decidí que era necesario tener alguna fuente que resaltara esto de primera mano. Por ello, opté por acercarme al creador mexicano Xicoténcatl Reyes. Él se denomina a sí mismo como diseñador sonoro, y su trabajo se centra en sonoridades abstractas, intentando no recurrir a lo musical de manera inmediata. Cuenta con más de veinte años de trayectoria en el campo, y su trabajo se ha desarrollado principalmente en las últimas dos décadas, lo cual permite tener una perspectiva actualizada del tema.

1.2 - Una visión desde la práctica: Entrevista con Xico Reyes⁴³

Xico Reyes estudió la Licenciatura en Actuación y posteriormente la Maestría en Dirección Escénica, ambas en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT). Los dos roles en los que más se ha desempeñado son como asistente de dirección y como diseñador sonoro. Ha colaborado en más de 120 puestas en escena fungiendo en alguno de esos dos (o ambos) roles.

⁴³ Esta entrevista tuvo lugar el día lunes 27 de junio del 2022, en una cafetería de la Ciudad de México.

Reyes comenta que su primer acercamiento al diseño fue durante su tiempo en la licenciatura, donde a la hora de realizar los ejercicios de actuación hacia falta que hubiera un estímulo o componente sonoro. “Yo sentía lo que la escena necesitaba porque yo estaba ahí en los ensayos, y estaba aparte actuando eso. Se me hacía muy fácil saber qué necesitaba.”⁴⁴ Él mismo decidía tomar la batuta y sus compañeros le dejaban hacerse cargo de ello. De esta manera, fue ganando experiencia y una cierta reputación.

Después de concluir la licenciatura empezó a ser llamado a varios proyectos como asistente de dirección, trabajando en dos proyectos al año en promedio. Él estaba cómodo con ello, pues había descubierto en su tiempo en la carrera que disfrutaba más trabajar detrás de la escena. Lo que muchos no saben, es que en varias de sus asistencias también realizaba el sonido. En el programa de mano sólo se vía reflejado un crédito, pero él cumplía con dos roles.

Esto ocurría más que nada porque al sonido se le dejaba hasta el último, haciéndolo menos relevante en comparación con las demás áreas de diseño, pero igualmente era necesario tener elementos sonoros. Así es que Reyes llevaba a cabo esto como parte de su tareas de asistencia de dirección. Pero con el tiempo ocurrieron dos cosas, la primera es que empezó a ser mucha carga de trabajo la de hacer diseño y asistencia; y la segunda fue que iniciando los años dos mil se empezó a hablar más de diseño sonoro como una área concreta de la escena. Esto permitió que Reyes decidiera dejar de aceptar trabajos como asistente y que se centrará solamente en diseñar sonido.

En nuestra plática comentó que el cambio significativo fue empezar a considerar *diseño* al aspecto sonoro, ya que antes se trataba siempre de *musicalizar*. Este resultaba

⁴⁴ Reyes, entrevista en el Anexo de esta tesis, p. 163.

ser un término natural, pues pocas veces se podía hacer alguna modificación fuera del *fade in* y el *fade out*. Para Reyes, el hablar de diseño conlleva hacerle una personalización al material en bruto que tengamos. Esto permite que lo que se escuche coincida de manera más orgánica con las necesidades de la obra, en lugar de estar sobrepuesto.

No obstante, el musicalizar puede ser parte sustancial del diseño, ya que algunos proyectos así lo requieren. Un ejemplo es “Olimpia 68” dirigida por Flavio González Mello,⁴⁵ que tenía una duración de casi cuatro horas y varias escenas cortas. Aquí, considerando que la época de la obra era México en 1968, la musicalización tenía un propósito muy claro que era el de situar a la audiencia en ese contexto con la ayuda de canciones emblemáticas de esos tiempos. De no ser por ese componente, la obra hubiera resultado un tanto tediosa.

Reyes menciona que musicalizar no es su opción preferida, pues se suele centrar más en otras sonoridades. Esas sonoridades para él se perciben como acciones, que pueden ser concretas o abstractas. Siendo las primeras las que son fáciles de identificar internamente –las que inmediatamente sabemos qué están representando– mientras que las segundas necesitan de un proceso de re-significación.⁴⁶

El sonido es parte de la acción porque el sonido *es* acción. El sonido es tan acción como las acciones que hacen los personajes. Y pueden ser tan

⁴⁵ Obra estrenada en el 2018, en el Teatro del Bosque Julio Castillo. Escrita y dirigida por Flavio González Mello. Una producción de la Compañía Nacional de Teatro en conjunto con Erizo Teatro.

⁴⁶ El *re-significar* es un aspecto muy importante para el sonido en escena, entro más a detalle al respecto en el siguiente capítulo.

abstractas, o tan concretas. Es decir, un personaje puede hacer acciones abstractas, y el espectador lo re-significara y creará en su mente el significado de eso, cada quien diferente, así puede ser el sonido. O puede ser con un significante concreto, [que] a veces se necesita.⁴⁷

Desde el inicio de esta investigación me ha parecido claro que el sonido es acción, porque siempre produce algo en quien lo escucha, ya sea de manera intelectual o emocional, hagamos consciencia de ello o no. En este mismo sentido, creo que el sonido siempre abona a las imágenes –mentales y sensoriales– de los lugares y personas que conocemos. Por esto, me resulta importante recalcar que el sonido puede moverse en al menos tres planos de acción dramática: como espacio físico, como personaje, o como narración.

De esas tres, la que sería más fácil de identificar es la sonoridad de los espacios.⁴⁸ Esto fue algo que le mencioné a Reyes, y de ahí partió la entrevista, hablando sobre cómo cada lugar tiene su propia versión del silencio. Cómo lo que solemos considerar silencioso es en realidad una mezcla de sonidos poco perceptibles, pero igualmente presentes. “A veces sí me imagino: seguro que hay grillos, hay coches que pasan y hay gente caminando. Y no a fuerza tengo que poner eso [que es] reconocible, si no que a veces hago mi versión.”⁴⁹ Es decir, cuestionarnos cómo suena un lugar –ya sea real o ficticio– puede dar pauta para proponer algo diferente a lo obvio.

⁴⁷ Reyes, *Op. cit.*, p. 150.

⁴⁸ Me parece que este plano es el que más puede ajustarse al término de *escenofonía*.

⁴⁹ Reyes, *Op. cit.*, p. 148.

Reyes ponía de ejemplo la obra “La Velocidad del ZOOM del Horizonte”, dirigida por Martín Acosta,⁵⁰ donde la escena tomaba lugar en una nave espacial –en un planeta distante– en medio del mar. Para poder construir la atmósfera de esta locación ficticia, Reyes optó por usar sonidos de máquinas, zumbidos y *beeps* de computadora.⁵¹ La obra contaba sólo con un dispositivo escénico de tres bancas, lo cual hacía que el peso de tener un lugar más delineado recayera en los textos del elenco y en el diseño sonoro.

Aunque por otra parte, las atmósferas no siempre tienen que ayudar a situar a la audiencia. “El sueño de la mantarraya”, dirigida por Alejandro Ainslie,⁵² ocurre en la isla de Clipperton. Esa locación involucraba sonidos del mar en varios momentos, pero Reyes decidió no caer en lo reiterativo y propuso algo más para un momento cumbre de la obra:

Y no puedo poner más playa, ni más gaviotas, ni más viento, ni más lluvia. La gente se va a dormir, y además está chafa. Entonces, en una escena de noche por ejemplo, [hay] dos personajes hablando, y yo dije *a ver, no quiero grillos...* Ni siquiera sé si hay grillos en la isla de Clipperton. ¿Qué diablos se oye más que el mar? En una isla más chica que Polanco... Entonces dije: *no basta*. Y le dije a Alejandro: *está es mi*

⁵⁰ Obra estrenada en el 2013, en el Foro El Bicho. Escrita por David Gaitán, y dirigida por Martín Acosta. Una producción de Teatro De Arena. En el siguiente enlace se puede encontrar una grabación de la obra: <https://www.youtube.com/watch?v=t5N6oeiotko>

⁵¹ Al ir al minuto 1:04:55 del enlace de pie anterior se puede escuchar un ejemplo de esos sonidos envolventes, aportando al drama de la escena.

⁵² Obra estrenada en el 2015, en el Teatro El Granero Xavier Rojas. Escrita y dirigida por Alejandro Ainslie. Una coproducción de Teatro UNAM e Iguana Teatro.

versión de la noche. Y eran unos aguditos que se iban poniendo uno sobre otro [...]⁵³

La isla de Clipperton es un lugar real, que existe en el mundo, pero exportar su paisaje de manera realista no sería lo más conveniente en este caso. Y si bien es correcto que se establezca su paisaje natural en primer instancia –pues la escenografía constataba de arena en el piso y proyecciones de fondo– más adelante en la obra se buscaba proponer algo diferente. Esos agudos sobreponiéndose,⁵⁴ son una decisión que se acomodaba con el ambiente específico de la escena, aportando a que el sonido no se quedara en lo ilustrativo, si no que fuera un componente más de la narración.

Sin embargo, que el sonido coincida con el *mood* general no es la única vertiente. En el trabajo de diseño hay cabida para el contraste, dando paso a sensaciones más complejas. Para ahondar en ese contraste, Reyes puso de ejemplo “En la casa del árbol” dirigida por Juan Carlos Medellín.⁵⁵ En la escena final, dos hermanos hablan sobre cómo fueron abusados por un vecino en la infancia; este momento está sumamente cargado y resulta muy denso. Podría parecer que lo mejor sería dejar que la escena corriera “en silencio”, pero para enfatizar la sensación de incomodidad se optó por otra alternativa:

⁵³ Reyes, *Op. cit.*, p. 152.

⁵⁴ En el siguiente enlace, a partir del minuto 1:06:06, se pueden apreciar estos sonidos:
https://www.youtube.com/watch?v=yWC_wR_NOvw

⁵⁵ Obra estrenada en el 2013, en el Teatro La Capilla. Escrita por Neil LaBute, y dirigida por Juan Carlos Medellín. Una producción de LOS NECIOS DE SIEMPRE Compañía Teatral.

[...] están en el patio de la casa y dentro hay una fiesta. Yo llegué con el director y le dije *vamos a poner esto*: era una canción ochentera, a toda la gente en el ensayo se le pegaba. Entonces lo que hicimos en La Capilla, con un *discman* y unas bocinitas, la ponían en el camerino y se oía desde atrás, se escuchaba la canción con voces de gente, vasos, elementos reconocibles de una reunión. [...] Creo que a todos nos ha pasado que la atmósfera no es la adecuada donde estás, que estás viviendo un momento incómodo, está la pachanga adentro y tú no. La misma incomodidad que creo los personajes deben tener siempre [...]⁵⁶

Hay que aclarar que, si bien el uso de la canción es lo que más incomodidad causa, me parece que esta no sería como tal una musicalización, ya que el elemento está intervenido por otros sonidos que crean el ambiente de fiesta. De no ser por ello, podría parecer que la música está fuera de lugar gratuitamente, pero es la conjunción entre todo lo que abona a lo doloroso de la plática, pues el sonido crea un contexto.

Esos tres ejemplos me sirven para señalar diferentes formas en las que el sonido crea atmósferas, de acuerdo al espacio que representan o a la situación que enmarcan. De manera similar, los sonidos que hacen referencia a animales permiten dar una ambientación específica, la cual puede estar ligada al espacio o a los personajes. Para este caso, Reyes habló de “Cocinando con Elisa” dirigida por Enrique Singer,⁵⁷ donde

⁵⁶ Reyes, *Op. cit.*, pp. 155-156.

⁵⁷ Obra estrenada en el 2011, en la Sala Xavier Villaurrutia. Escrita por Lucina Laragione con adaptación de Jaime Chabaud, y dirigida por Enrique Singer. Una producción de Mulato Teatro.

hubo dos sonidos que resaltaron con el público: una vaca muriendo y unos cangrejos en una cubeta.⁵⁸

Aquí, los animales cumplen con una doble función: (1) posicionarnos dentro del contexto de una cocina de hacienda, y (2) ser personajes que marcan una escena. La muerte de la vaca no es algo que se veía, pero que sí se escuchaba, y esto impactaba a la audiencia. Los cangrejos tampoco se veían, pero sí contaban con un elemento visual que ayudaba a construir esa presencia. Lo que se hizo fue poner una bocina dentro de una cubeta de metal, y en medio de la escena sonaba como si ellos quisieran salir, dando la impresión de que sí había algo vivo ahí.

Este caso resultó ser eficiente porque los sonidos eran reconocibles, y permitían que la audiencia completara una imagen concreta de los animales. Por ello, el sonido puede ser muy apropiado para mostrar cosas o personajes que están fuera del campo visual del escenario, indicando una presencia no tan lejana. Y de la misma manera, el sonido también funciona como símbolo del algo interno. Pues así como nos permite ‘ver’ cosas que no ocurren –o están– en escena, también permite captar las sensaciones anímicas de los personajes.

Pero también puede ser que lo que no podemos escuchar del personaje, en el teatro sí lo podemos escuchar. Y muchas veces yo les digo a los directores [cuando preguntan] *¿y qué es eso?* Es el miedo que siente [el personaje]. O es un recuerdo y no es agradable. Viene como una avalancha de tierra, y es el miedo que está sintiendo en este momento.

⁵⁸ Reyes menciona que el diseño de esta obra ha sido su “sonido más celebrado” por la prensa.

Me gusta mucho el poder hacer que el espectador escuche el interior del personaje, porque tiene que ver con eso, con una re-interpretación.⁵⁹

Reyes explica que en esos casos el sonido no siempre quedará tan claro como con los elementos reconocibles, pues la audiencia podrá leer o pensar cosas diferentes de acuerdo a su propia experiencia. A mi parecer, el mostrar cómo se siente un personaje sonoramente –sin que sea dicho explícitamente en escena– es una elección narrativa.⁶⁰ Es decir, en una novela podemos tener al narrador y a los personajes como entes diferentes, donde los personajes no son conscientes de que hay alguien narrando sus sentires y pensamientos. En el teatro, el aspecto narrativo variará de obra en obra, pero el sonido puede ser un conductor práctico para transmitir esos estados emocionales sin que sean dichos en diálogos.

Ahora bien, el diseñar implica decidir qué se va a usar de acuerdo a las exigencias de un proyecto. Pues como hemos visto, pueden ser música, sonidos abstractos y/o sonidos concretos; de ellos podrán delinearse espacios, ambientes, objetos o personajes. Pero no hay forma de definir esto sólo en papel, hay que llevar a cabo todo un proceso para determinar las elecciones. Hablando del proceso creativo de Reyes, él menciona que lo primero es leer el texto –si es que hay uno– y ver qué le denota, pero esos referentes no necesariamente tienen que mantenerse durante el montaje, pues en los

⁵⁹ Reyes, *Op. cit.*, p. 155.

⁶⁰ Este aspecto se conecta directamente con la *sonoturgia* mencionada en el apartado anterior.

ensayos es en donde se dará cuenta de lo que realmente necesita la obra. A continuación desglosaré su proceso, de acuerdo a lo que él me compartió, en los siguientes pasos:⁶¹

1. Leer el texto con la consciencia de buscar qué te denota.
2. Conversar con los demás integrantes del equipo, para ver si están en la misma página (este paso incluye preguntar sobre cómo va a ser la escenografía y el vestuario).
3. Dejar que avancen los ensayos para luego ir a observar por dónde van las cosas, y a raíz de eso pensar en propuestas.
4. Buscar el material sonoro. Este paso es el más arduo, pues implica navegar durante muchas horas en diferentes archivos digitales, buscando algo que se acople. Incluso, puede que sea necesario ir a una locación a grabar el sonido en directo.
5. Ya con el material en bruto, entra la labor del diseño. Donde a través de la edición se le dará forma: agregando efectos, cortando o extendiendo la duración, empalmando diferentes audios, o modificando demás valores. Todo esto hará que el sonido adquiera una personalización.
6. Una vez que se tiene la propuesta editada, hay que probarla en los ensayos para ver si funciona así o si hay que hacer ajustes. Esto permite terminar de definir las cosas, para llegar a la versión final de los tracks.

⁶¹ Si bien Reyes no enumeró los pasos de esta misma forma, sí los fue explicando en este orden. Decidí enumerarlos así para mayor claridad, y para ejemplificar su metodología de trabajo.

7. En algunos casos –y si el espacio lo permite– habrá que hacer un cierto diseño de sala, donde se definan desde donde vendrá el sonido, en qué equipo y a qué intensidad.
8. Finalmente, una vez realizado todo lo anterior, toca soltar y dejárselo explicado a la persona que vaya a encargarse de correr las funciones. Dejando establecido cuáles son los pies de entrada y salida para cada pista.

Para Reyes estos son los mismos pasos a seguir casi siempre en su diseño, pues es como se ha acomodado mejor, otros diseñadores tendrán otras formas de llevarlos a cabo. Aquí, quisiera regresarme y retomar un paso que se enseña en el *Taller de Musicalización* en el CLDyT: la construcción de una maqueta sonora.⁶² La maqueta consiste en editar juntos –o seguidos– fragmentos de varios *tracks* a los que nos remiten las primeras lecturas. Es una especie de collage sonoro que permite comunicarle a los demás nuestras sensaciones y referentes de la obra. Reyes no menciona algo similar porque para él esas primeras impresiones “[...] nunca queda[n], lo que tú te imaginaste es algo, pero eso no lo tienes que empezar ni siquiera a trabajar, es sólo un rumbo.”⁶³ Me parece que la decisión de no hacer una maqueta puede ser beneficiosa para alguien que tiene más experiencia, como es en el caso de Reyes, pues ahorra tiempo y energía. Pero en el caso de personas con menor práctica, como ocurre con los estudiantes, la maqueta es ese primer acercamiento al diseño. Es decir, es una versión en miniatura de todos esos pasos: leer el texto, buscar el material, hacer una

⁶² Rosales Villareal también menciona este paso en una cita sobre la musicalización en el apartado previo.

⁶³ Reyes, *Op. cit.*, p. 159.

selección y editar todo junto. Este sería un paso a tomar en consideración para quien aborda el diseño sonoro por primera vez.

Dicho esto, hay un componente importante que aún no hemos abordado: la corporalidad. Considero que hay tres vertientes: cómo siente el público el sonido en el cuerpo, cómo el cuerpo puede usarse como instrumento, y cómo los cuerpos del elenco influyen en las decisiones sonoras. El primer caso sería una cuestión del equipo técnico, pues si un teatro no tiene lo necesario –Reyes comenta que un *subwoofer* es esencial– las vibraciones no alcanzan la potencia necesaria para que resuene físicamente en la audiencia. En el segundo caso, Reyes ponía de ejemplo los cangrejos de “Cocinando con Elisa”, donde optó por hacer una grabación con sus uñas dentro de la cubeta de metal, sin tener que recurrir a otro material. Finalmente, el tercer caso me parece el más interesante a desmenuzar:

Muchas veces yo estoy probando *tracks*, trabajando en el ensayo con audífonos y dejo de escuchar la escena que están ensayando. Estoy probando el *track*, no estoy escuchando el texto, sólo estoy viendo cómo se relacionan los cuerpos, cómo se hablan los cuerpos. En todos los procesos hago eso. A veces en eso, y no en lo que dicen, es que selecciono el *track*. Aunque no sea una expresión corporal extra-cotidiana, aunque sean dos personajes simplemente en una escena realista o cotidiana. [...] No sé cómo, pero selecciono qué funciona. No hay una regla, *si están encorvados selecciono esto, o si caminan rápido esto...* En ese sentido sí es pura interpretación personal mía.⁶⁴

⁶⁴ *Ibidem*, p. 162.

Si bien Reyes menciona que esas decisiones son su re-interpretación de lo que ve en escena, y esto podría dar a entender que es más bien algo meramente intuitivo, me parece que esa selección tiene que ver con las imágenes que evocan los cuerpos. Esto significa que –aunque no haya un proceso determinado para escoger– en la expresión corporal podemos encontrar indicios de algo que nos remita a lo sonoro: un paisaje, un efecto, una tonada. Esos indicios evocaran cosas diferentes en cada diseñador –y espectador– pues se trata del acervo mental que tengamos, en donde nuestras experiencias permean en el resultado creativo.⁶⁵

Y, aunque Reyes no lo expresó como parte de su proceso, sí es algo que hablamos en relación al público. Es decir, este acervo –o bagaje– de experiencias sonoras lo tenemos todos, es lo que permite hacer el trabajo de re-interpretación en lo que vemos y oímos. Gracias a ello podemos hablar de imágenes sonoras, pues estas ayudan a completar lo que hay en escena.

Lo que no es reconocible en la memoria del espectador –que no está en el banco de datos del que tú hablas– y que sin embargo lo reubica a algo muy semejante a lo que tiene. Es decir, el cerebro así funciona. [...] No tienes que pensar por el espectador, no tienes que tratar de adivinar qué va a pensar con el sonido. Pero tienes que saber que lo va a reubicar, y entonces tienes que pensar en esas posibilidades. Yo no puedo saber qué va a sentir, y en realidad no me interesa qué sienta con el sonido, yo no soy nadie para que el espectador sienta algo o no. Yo solamente puedo proponer y él a lo mejor piensa en algo, y el pensamiento lo llevará a un

⁶⁵ La memoria relacionada al sonido es un tema que desarrollo en el siguiente capítulo.

sentimiento. Para mí lo importante es que se genere ese pensamiento, sea cual sea.⁶⁶

La intención de querer llevar al público a un pensamiento tiene que ver con esta creación de imágenes, de las cuales puede surgir algo dentro del espectador, ya sean recuerdos, sentimientos, sensaciones, etc. En definitiva, esto se tiene que ver complementado por los demás elementos de la puesta en escena, pues el teatro se construye en conjunto. Pero el acercarse al sonido con este propósito permite darle más dimensión y no dejarlo al final, involucrándolo de manera más íntima.

Finalmente, quisiera detenerme a reflexionar un momento sobre algunos puntos importantes de la entrevista. En principio, me parece que queda claro que el nombramiento de Reyes como *diseñador* no es algo incidental, pues el nombrarse así establece responsabilidades, propuestas y discursos artísticos específicos. Su trayectoria habla de que busca detonar y construir imágenes personalizadas, como ocurre con cualquier otra área del diseño escénico. Esas imágenes no son meramente intuitivas, sino que se desarrollan a través del proceso para que se adecuen a las necesidades del montaje.

De hecho, mientras hablábamos del tema, salió a colación que el término *musicalización* no resulta ser uno del todo actualizado.⁶⁷ Y esto afecta la labor sonora, pues predispone a pensar que es algo más simple. Reyes mencionaba que esto se ve reflejado tanto en las peticiones de la dirección, como en el presupuesto establecido para realizar el trabajo. Considero que esto es una zona de riesgo –para presentes y futuros

⁶⁶ Reyes, *Op. cit.*, p. 152.

⁶⁷ Esta parte de la conversación se puede encontrar en la página 149 del anexo.

diseñadores– pues al haber poco incentivo creativo y económico, se agranda la brecha de desatención a la presencia sonora.

Esa desatención la ligo también al hecho de que Reyes comentó que él mismo conoce a pocos diseñadores sonoros en México. Y quienes se dedican a ello no se conocen mutuamente o no trabajan juntos; pocas veces se considera que hagan falta dos personas colaborando, o que haya un asistente para el sonido. Esto dificulta la formación de una comunidad sonora más sólida, y por ende, la creación de contactos profesionales y el intercambio de información.

Asimismo, abonando al establecimiento del panorama general, me parece importante mencionar que en mi investigación sobre el tema he encontrado pocos escritos teóricos o académicos que hablen del sonido escénico, sobre todo si lo comparo con la gran cantidad de material que hay sobre actuación o dirección. Las revistas Paso de Gato y MÁSCARA tienen cada uno un número dedicado al sonido teatral, pero en ambos casos los dossiers están compuestos mayoritariamente por artículos que se enfocan en la música o la voz; que si bien son parte del universo sonoro posible, no abarcan las otras sonoridades de las que hablaba con Reyes.

Considero que un motivo por el cual aún hay esa desatención al sonido es porque no es tangible –ni visual– y por ello se le suele dimensionar como menos complejo. Pero por ejemplo, al oír en palabras los ejemplos que daba Reyes, me imaginaba cómo se podían escuchar esas escenas. En mi ocurría un proceso, donde yo evocaba elementos sonoros para ‘visualizar’ lo que se me contaba. Posteriormente, al encontrar las grabaciones de algunas de sus obras, podía darme cuenta de qué tanto coincidían –o no– mis imágenes previas con el resultado real. Y ya al escuchar el trabajo de Reyes se

me formaban otro tipo de imágenes, donde el sonido me denotaba algo, y ese algo podía ser de manera visual o como sensaciones corporales.

Así pues, me parece que hay todo un panorama sonoro aún por explorar, donde se haga hincapié en el potencial artístico de esas otras sonoridades –concretas y abstractas, como enuncia Reyes– que se salen de lo musical. Pues cuando se habla sobre el sonido en escena se suele hablar de él sólo desde su aspecto técnico, sobre cómo sonorizar adecuadamente o sobre cómo usar la acústica a favor de una buena propagación. ¿Qué pasa con todo lo demás que se sale de esos terrenos?

Esto es tan sólo una parte importante de lo que pude hablar con Reyes, en el anexo de este trabajo se podrá consultar más a detalle el contenido de toda la plática que tuvimos. Creo pertinente señalar que, todo lo mencionado aquí deja un precedente de cómo hay varios ejes que atraviesan al trabajo sonoro, haciendo de ello un proceso igual de complejo y enriquecedor como el de cualquier composición musical. Esto lo recalco porque a continuación, en el segundo capítulo, centraré mi atención en diferentes perspectivas que ayudan a nutrir esa complejidad, permitiendo otras miradas a las sonoridades que solemos dar por sentadas.

Capítulo 2:

La dimensión corporal del sonido

Establecido el panorama anterior, considero importante mencionar que hay varias formas de entender y estudiar el sonido. Es decir, hay muchas perspectivas desde donde lo podemos abordar. Ya sea que hablemos de sus aspectos técnicos: la física, la acústica, o la tecnología usada para moldearlo y propagarlo. O bien, que hablemos de cómo puede ser usado para crear música variada, o arte y experiencias sonoras interesantes. Sin embargo, hay un eje del cual no solemos hablar tan comúnmente –al menos no fuera del terreno de la danza– y es cómo el sonido es primeramente una experiencia corporal.

Con esto me refiero a que el sonido nos atraviesa, es una verticalidad que deja – en mayor o menor medida– una marca invisible e indeleble en el cuerpo.⁶⁸ O sea, lo que escuchamos en el día a día, tiene un efecto en nosotros tanto interna como externamente.⁶⁹ Este efecto se relaciona directamente con nuestros afectos, y considero que se puede comprender como una *imagen*. Aquí, entendamos a la imagen no como una concepción visual –o ilustrativa– si no como un proceso que nos lleva a la evocación, y que está siempre en movimiento. Hans Belting explica sobre la imagen lo siguiente:

⁶⁸ Cuando hablo del cuerpo me refiero a este como el conjunto de nuestro ser, donde está incluida la mente. No se tratan de entidades separadas, pues lo que ocurre en el cuerpo afecta a la psique y viceversa.

⁶⁹ De manera interna nos puede causar alguna emoción o sensación, mientras que externamente nos puede llevar al movimiento: bailar, seguir el ritmo con los pies, mover la cabeza, etc.

Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. [...] Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes.⁷⁰

Aunque esta cita habla desde lo que captan nuestros ojos, todo aquello puede aplicarse también a lo que pasa por el oído. Pues el concepto de imagen de Belting es uno que no parte desde el dualismo cartesiano de separar a la mente del cuerpo, si no que reniega de esa bifurcación. Esto debido a que Belting aborda a las imágenes desde una visión antropológica, en lugar de quedarse en un plano semiótico, lo cual permite entenderlas como algo que ocurre y cobra vida dentro del cuerpo humano.⁷¹ Esto implica que cualquier cosa que sea captada con nuestros sentidos, y tenga un impacto en nosotros, puede ser considerada una imagen. Estas imágenes a veces pueden ser visuales, pero muchas otras veces serán más abstractas, y se percibirán más como una sensación.

Aquí vale la pena mencionar que la imagen como algo no-visual es una visión intermedial. Y, como mencionaba anteriormente, la intermedialidad es una perspectiva que permite observar las relaciones entre medios, ya sea que se transformen o se combinen entre sí. Esto va muy afín con la concepción de las imágenes como algo

⁷⁰ Belting. *Antropología de la imagen*. p. 14.

⁷¹ Belting menciona que: “La imagen tiene siempre una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material, incluso si en nuestra impresión corporal ambos se presentan como una sola unidad.” (*Ibidem*, p. 39.) Lo cual podría explicar el porqué de manera cotidiana se suele entender a la imagen como algo externo, aunque en realidad siga teniendo un efecto interno.

proveniente del cuerpo, pues se ven atravesadas por diferentes sentidos, sensaciones, e incluso recuerdos.

Hablar en términos de imagen le da una dimensión más protagónica al sonido escénico, pues la imagen es captada con los sentidos, y es aprehendida por el cuerpo antes que por el pensamiento racional. Esto implica que hay que reconfigurar cómo entendemos al sonido, verlo como productor de signos y significantes, que incluso pueden ser más eficaces que lo visual. Michel Chion menciona en “La Audiovisión” que un “[...] movimiento visual brusco no formará una figura nítida, no será memorizado un trayecto preciso: En el mismo tiempo, el trayecto sonoro podrá dibujar una forma nítida y consolidada, individualizada, reconocible entre todas.”⁷² Las imágenes sonoras llegan a nosotros de manera inmediata, pues no podemos cerrar el oído ante ellas.

Menciono esto con el fin de señalar que es importante acercarnos a paradigmas que prioricen al cuerpo dentro del estudio y quehacer sonoro, buscando darle esa dimensión corporal. Pues desde esta trinchera podemos darnos cuenta de que muchas de nuestras preferencias y reacciones no son casuales, si no que se ven delineadas por una serie de elementos que van de lo social a lo personal. Asimismo, es darle más mérito al aspecto emotivo y afectivo que transcurre por el cuerpo a la hora de procesar un estímulo sonoro. Rubén López Cano lo explica así:

No hay nada más cercano a la emociones que el cuerpo. El cuerpo es el escenario donde la emoción se gesta, transcurre y se acusa. Los efectos de una pasión se dejan percibir a través de las expresiones faciales, el tono muscular, el modo de moverse, la entonación de la voz, etc. [...] El

⁷² Chion. *La Audiovisión*. p. 17.

cuerpo es a un tiempo productor, síntoma y parte de las emociones musicales.⁷³

Considerar esto abre un horizonte de posibilidades creativas, donde se tomen en cuenta los efectos dramáticos del sonido. Así pues, para ahondar en esto, he decidido acercarme a la perspectiva de la antropología de los sentidos, ella me permite descentralizar el énfasis que hay en lo visual tanto de manera sociocultural como escénica. Después, entro en el terreno de la memoria, notando como hay toda una carga sonora en nuestros recuerdos y emociones, y cómo el sonido funciona como gatillo para la evocación. Finalmente, llegaré al tema de la performatividad, como un aspecto inherente –y en constante transformación– de los cuerpos y cómo ello está relacionado tanto con la creación como con la recepción de lo que escuchamos.

Estos tres ejes me permiten desarrollar de manera más clara por qué el sonido tiene y crea cuerpo –aunque sea intangible– y cómo esa es una de sus mayores cualidades a explorar en el ámbito escénico. Considero que estas perspectivas son relevantes porque aportan algo novedoso, pero también porque abren una ventana para hacernos más conscientes de nuestra escucha cotidiana. Convirtiendo así a la escucha en una herramienta activa para la creación, pues esta tiene todo que ver con prestar atención.

Hablamos de que escuchamos cuando estamos presentes con ese sonido y lo estamos captando con nuestros sentidos, con nuestro cuerpo. Cuando no prestamos esa atención, se habla de que sólo oímos. De hecho, “[...] escuchar, a diferencia de oír,

⁷³ López Cano. “Los Cuerpos de La Música: Introducción al Dossier Música, Cuerpo y Cognición.” p. 1.

implica cobrar conciencia; es la suma de acción, memoria e imaginación.”⁷⁴ Si consideramos la cantidad monumental de sonidos que nos rodean, se podría decir que ejercemos más el oír que el escuchar. Y es natural, pues darle importancia a todo lo que suena sería demasiado. Pero cuando alguien entra a un teatro –o a un espacio escénico– entra con una cierta disposición a prestar atención. ¿Qué pasaría si empezamos a pensar en creaciones escénicas que parten desde esa conciencia? ¿Desde la conciencia de la escucha como un acto corporal?

2.1 – Antropología de lo sonoro

La vista, el olfato, el tacto, el gusto y el oído. Estos son nuestros sentidos básicos, cada uno cumple con una función esencial, que nos permite llevar de mejor manera nuestra supervivencia y conocimiento del mundo. Sin embargo, solemos disociarlos los unos de los otros. Hay una cierta tendencia a verlos como funciones separadas, donde uno no puede cumplir jamás con el rol del otro. Y esto es correcto hasta cierto punto, pues la nariz no puede observar y el ojo no puede oler. Pero eso no significa que entre cada uno no haya una correlación que permita una comunicación más completa, una sinestesia.

A través del cuerpo captamos estímulos que pueden ir más directos para un sentido en específico, pero aquello no implica que los demás no tengan un alcance hacia ese mismo estímulo. Por ejemplo, se puede decir con la comida que el estímulo va más directamente para el gusto pero cada uno, en su experiencia, sabe que no se limita solamente a eso. La comida también tiene un olor y una presentación para el ojo, a

⁷⁴ Cita de la ‘Escucha Intermedial’ de Julián Woodside. Aquí Woodside hace una paráfrasis del pensamiento de los autores Victor Stoichita y Bernd Brabec de Mori.

través de esa relación entre vista-olfato podemos decidir si sí queremos proceder a probar un platillo. A la hora de probar podemos saber la textura, que sería propiamente del tacto. E incluso el oído puede involucrarse a la hora de la preparación o al dar el bocado. Todo aquello junto crea una experiencia multi-sensorial, donde nada está aislado de lo otro.

Nuestros sentidos son una ventana, a través de ellos recibimos y recopilamos información con la cual formamos nuestra percepción del mundo exterior. Varias personas pueden recibir un mismo estímulo y captarlo con sus sentidos, pero ello no implica que cada una de esas personas vayan a procesar de la misma manera o con la misma intensidad. Algunas cosas pueden resultar imperceptibles para unos, mientras que para otros pueden ser más llamativas; porque tenemos filtros sensoriales que, de acuerdo a nuestra cultura, contexto y experiencia de vida, seleccionan la información. Un ejemplo con la música: dos personas pueden escuchar la misma canción y captar diferentes aspectos de la pieza. A alguien le puede llamar la atención los agudos, mientras que para otro no son notorios. A través de la percepción es que se puede ir formando una concepción de lo que nos agrada o nos interesa.

Nuestra percepción y gustos concretos se van moldeando, principalmente, con base en dos cosas: (1) la sociedad en la que nos desarrollamos, y (2) nuestras experiencias de vida personal.⁷⁵ En el campo de la antropología, se puede encontrar una perspectiva de estudio conocida como ‘giro sensorial’ o antropología de los sentidos. El giro sensorial permite hablar y estudiar a las culturas a través de los sentidos, viéndolos no sólo como aspectos de carácter biológico, si no como elementos primordiales para la

⁷⁵ Esto sólo en referencia a cómo se moldean los sentidos en primera instancia, pues de darse el tiempo y el entrenamiento, estos se agudizan para captar mejor los estímulos.

investigación. Constance Classen, pionera de este campo de estudio, explica lo siguiente:

Los antropólogos sensoriales estudian la función de los olores, los gustos y las percepciones táctiles, así como de las percepciones visuales y auditivas, [...] como claves esenciales sobre la manera en que una sociedad crea y plasma un mundo con sentido.⁷⁶

Con este enfoque se puede descifrar el por qué de tantas variantes ante un mismo estímulo. Esta rama de estudio se aplica en temas sociales, pero también puede resultar muy enriquecedora para problemáticas artísticas. “La historia de los sentidos, por ejemplo, recuerda a los antropólogos que los modelos sensoriales no son estáticos, sino que evolucionan y se transforman con el tiempo.”⁷⁷ Puede ser muy iluminador poder entender cómo una misma pieza u obra es recibida de manera diferente por una audiencia, según el lugar o momento en el que es presentada. Ya que si bien hay un proceso intelectual y analítico, la obra artística es primeramente una experiencia sensorial que se absorbe por el cuerpo.

Las artes escénicas se distinguen por su combinación de disciplinas y por su enfoque hacia un aquí-ahora. Incluso en las incursiones teatrales a través de la pantalla, se suele buscar que se trate de una experiencia que ocurra simultáneamente, tanto para los espectadores como para quienes representan. Esa misma simultaneidad es lo que le da su distintivo toque de vivo a lo escénico en los espacios físicos. Por ello es que considero que la antropología de los sentidos puede ser esencial para entender la escena.

⁷⁶ Classen. “Fundamentos de Una Antropología de Los Sentidos.” p. 4.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 7.

Se presta muy bien para poder hablar de reacciones ante estímulos y sobre cómo eso afecta a la experiencia del espectador, así como al proceso creativo.

Cabe mencionar que uno de los mayores intereses de los estudios sensoriales es dejar de hacer de lo visual lo más relevante. En Occidente, el sentido de la vista se suele privilegiar sobre los demás, lo que es conocido como ‘ocularcentrismo’. Creo que esta tendencia suele traspasarse a lo escénico, ya que se acostumbra darle una importancia mayor a lo que se observa. Esto es entendible porque las propias normas de convivencia establecen que debe de haber una cierta distancia, y la vista es quien puede –en apariencia– cumplir de manera más inmediata ese requisito. Pero eso no significa que no hay espectáculos que están diseñados sensorialmente para otros públicos específicos, como el teatro para personas ciegas.

Sin embargo, como mencionaba previamente, los sentidos no son elementos aislados. La experiencia escénica puede involucrarlos a todos gracias a su énfasis en la presencia y en la simultaneidad. Si se le suele dar mayor dominancia a lo visual es porque puede parecer el primer contacto con el espectador, cayendo así en la tendencia del ocularcentrismo, pero aquello no quiere decir que sea el único sentido portador de significado.

No obstante, esa tendencia escénica hacia lo visual la podemos ver reflejada de diferentes formas. Tan sólo en los tabuladores de pago, de todos los diseñadores, es a los de sonido a los que se les paga menos por su trabajo.⁷⁸ Así como incluso hay varios montajes en donde ni siquiera se considera pertinente tener ese rol dentro de los créditos. Desatendiendo así al universo sonoro de una obra. Pero el oído siempre tiene

⁷⁸ Esto es algo que me comentó Xico Reyes en la entrevista.

un rol considerable. El silencio o el bullicio pueden marcar el inicio de una obra; o la pauta para un cambio revelador, atrapando automáticamente la atención del público. Con el sonido se puede identificar si hay movimiento o transiciones, con lo cual se habla de una acción. Se nota cuando algo deja de ser estático, tanto en la ficción como en la realidad. Ana Lidia Domínguez menciona sobre el poder de lo sonoro:

El sonido es siempre un indicio de algo, de alguien, de un momento o de un lugar. Todas las acciones diarias inscritas en la rutina, los contactos con las cosas y los encuentros con las personas producen un sonido; todos los lugares reales o imaginarios que habitamos, los escenarios que recorreremos y los momentos que experimentamos poseen una sonoridad particular.⁷⁹

Esta particularidad del sonido puede ser de suma importancia para la creación escénica si se considera explorar sus potencialidades. Una forma de poder repensar en esas potencias es acercándonos a lo que tienen que decir los estudios sensoriales. Esta perspectiva permite entender varios aspectos de una comunidad, pues a través de lo sonoro se crea una forma de identidad que es tanto colectiva como personal. No todas las ciudades suenan igual, así como lo urbano no suena como lo rural. El sonido puede ayudar a delimitar las diferencias, y también las similitudes entre un espacio y otro, a partir de ello se delinearán una variedad de características.

⁷⁹ Domínguez. "El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro." p. 96.

De esta forma, el sonido participa activamente del juego de las identidades y la diferencia al configurar un sistema de oposiciones de origen espacial con fundamento en la distinción entre el adentro y el afuera, oposiciones que a la larga habrán de convertirse en áreas de acción y significación: próximo-lejano, propio-ajeno, familiar-extraño, yo-el otro, objetivo-subjetivo, público-privado, inclusión-exclusión.⁸⁰

Todas estas relaciones que menciona Domínguez permiten ver el panorama espacial en el que se desplaza lo sonoro. Se marcan diferencias muy claras, creando contrastes y situándonos en un sitio específico. La vista también puede dar ese tipo de información, pero a través del oído ocurre un reconocimiento más inmediato. Puede haber estímulos que al estar fuera de cierta área se le escapen al ojo, pero que aún pueden ser captados auditivamente. Aquí es en donde se localiza la estrecha relación con el espacio, pues aunque lo sonoro no sea del todo tangible, eso no significa que no sea tridimensional.

El poder de lo sonoro recae justamente en sus capacidades tridimensionales, pues no sólo se escucha con el oído, si no también con el cuerpo. Hay una vitalidad en lo sonoro que sólo puede ser absorbida con la ayuda de la piel. Las vibraciones sonoras variarán en intensidad según la cantidad de decibeles, pero en esas variaciones el cuerpo puede 'leer' diferentes cosas que lo afectan de manera emocional, lo cual puede funcionar para efectos positivos o negativos. Lo visual puede abarcar cierto perímetro, pero si se desvía la mirada deja de atrapar la atención; mientras que del sonido no se puede escapar tan fácilmente. El sonido tiene la capacidad de volverse completamente

⁸⁰ *Ídem.*

envolvente, ya que rodea al cuerpo con sus vibraciones.

Esta es la fuerza que abraza a los danzantes, a los ejércitos, a los peregrinos en procesión y a los bailadores de tarima en un fandango; también a quienes cantan en un concierto, a los que rezan en conjunto y a los que gritan consignas en una marcha.⁸¹

¿Cuántas de estas acciones perderían potencia si se les quitara su elemento sonoro? Estos ejemplos son buenas imágenes para poder notar la fuerza de lo sonoro en el aspecto afectivo de una sociedad. Viendo la importancia de lo que se oye como un motor para seguir adelante, o para darle mayor sentido a lo que está ocurriendo. Ya sea que se trate de un ritual, una ceremonia, una costumbre o una experiencia extracotidiana. En todos estos casos, el significado emocional es magnificado por la dupla entre cuerpo-oído. Es gracias a ello que la resonancia alcanza también a las personas sordas.

Asimismo, el rol social de lo sonoro resulta bastante significativo ya que nos pone en contacto con los otros, es una forma de vinculación colectiva. Abarca la forma de hablar, de celebrar, de pelear, entre otras tantas expresiones. Surgen una serie de vínculos que pueden pasar desapercibidos, pues se vuelven inherentes a nuestro comportamiento compartido, según el contexto. Con lo sonoro se puede encontrar una especie de acompañamiento ‘ausente’, donde aunque no haya una presencia física –o visual– próxima, sí hay algo perceptible al cuerpo por medio de la escucha.

⁸¹ Domínguez, *Op. cit.*, p. 100.

La falta de fronteras bien definidas pareciera difuminar la identidad individual, de aquí que el oído se identifique como el sentido del “nosotros” por su naturaleza envolvente –inclusiva–, a diferencia de la vista, que es el sentido del “yo”.⁸²

Pensar en lo sonoro como ese acompañamiento –o como un compañero– resulta sumamente bello, ya que se puede hablar de compartir un espacio sin la necesidad de una presencia tangible. En ese *nosotros* inesperado se puede encontrar una presencia en la que estamos siempre inmersos. Claro que este tipo de presencia puede resultar abstracta, pues no se limita a la voz de alguien. La presencia sonora puede tomar su forma en cualquier tipo de sonido, desde el sonido de unos pasos, una sirena de ambulancia, o el aullido del viento. Tomando esto en consideración, el silencio podría parecer lo más cercano a la ausencia, pero como veremos más adelante este no siempre será el caso.

A través de los conceptos de ausencia-presencia se pueden desarrollar varias ideas sobre cómo se construye un paisaje sonoro. Aunque hay que mencionar que este concepto puede ser muy amplio, tanto en su definición como en sus presentaciones.⁸³ Puede haber paisajes que estén compuestos totalmente por elementos de la naturaleza, mientras que haya otros en donde sólo haya sonidos mecánicos; en ese abanico ocurren varias combinaciones, en las cuales se cimientan las particularidades de una región.

⁸² *Ibidem*, p. 99.

⁸³ Murray Schafer lo expresa de esta manera: “El paisaje sonoro es cualquier campo de estudio acústico. Podemos hablar de una composición musical como paisaje sonoro, de un programa de radio como paisaje sonoro o de un entorno acústico como paisaje sonoro”. Traducción propia. Véase *infra*, p. 7.

The term soundmark is derived from landmark and refers to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community. Once a soundmark has been identified, it deserves to be protected, for soundmarks make the acoustic life of the community unique.⁸⁴

Aquí Schafer menciona el término *landmark* –que es propiamente geográfico y visual– para hablar de la *marca sonora* que cobra tal importancia que se vuelve un punto de referencia para los demás. Así como con los paisajes visuales, cada paisaje sonoro tendrá algo que decir del lugar-tiempo-situación que se está presentando. Se puede hacer un análisis cultural o social a partir de lo que es captado; de lo que se hace presente o de lo que se nota ausente.

Por ejemplo, Domínguez habla de la ciudad de Cholula donde se destaca el sonido de las campanas como elemento esencial de su paisaje. Ahí, la vida comunitaria está definida por ese sonar. De hecho, como hay una campana en cada iglesia, los habitantes pueden reconocer diferencias que resultarían imperceptibles para alguien externo a la ciudad.

⁸⁴ “El término soundmark [marca sonora] se deriva de landmark [punto de referencia geográfico] y se refiere a un sonido de una comunidad que es único o que posee cualidades que lo hacen especialmente apreciado o destacado por las personas de dicha comunidad. Una vez que una marca sonora ha sido identificada, esta merece ser protegida, ya que las marcas sonoras hacen que la vida acústica de una comunidad sea única.” Traducción propia. Schafer. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. p. 10.

Reconocer en el tañir de las campanas a voces familiares, es fijar identidades sonoras en un territorio, presencias mismas que ayudan a configurar un mapa de la ciudad y ubicar lugares según sus sonidos, pero al mismo tiempo permite poblar de afectos a la ciudad.⁸⁵

¿Qué ocurriría con esa ciudad si un día se viera extirpada de todas su campanas? ¿Si un día no sonara ninguna? Perdería una gran parte de su identidad, y para sus habitantes saltaría inmediatamente una señal de alarma. La ausencia de las campanas hablaría de que algo está mal, dejando en la incertidumbre a todo aquel que este familiarizado con su presencia constante. Además, se perdería una gran parte de su orden social, ya que a través de las campanas se anuncia el transcurrir del tiempo, así como ceremonias religiosas, tanto de festejo como de duelo.

Por otro lado, ya que lo sonoro traspasa las fronteras físicas, se da pie a que ocurran empalmes donde también hay cabida para el desencuentro. La idea de un conflicto sonoro resulta interesante, ya que ejemplifica esa cercanía en la que los cuerpos no se tocan, pero aún así se ven atravesados de una forma negativa. Es lo que ocurre cuando un vecino tiene una fiesta ruidosa justo debajo de un departamento en el que se está intentando dormir. Una especie de 'te toco a la distancia', del cual surge un choque. Como lo que podría ocurrir en un choque físico, cuando alguien empuja a otra persona y se da pie a la provocación.

La noción del conflicto resulta básica para la creación escénica. Es la esencia del drama, de lo que propicia la acción y pone en movimiento la historia a contar. Considerar al sonido como catalizador de conflictos enriquece la escena, ya que puede

⁸⁵ Domínguez. *La sonoridad de la cultura: Cholula, una experiencia sonora de la ciudad*. p. 86.

transportarnos a situaciones que no necesariamente podemos visitar con el ojo. También puede ayudar exaltando un enfrentamiento que ocurre tanto de manera corporal como verbal.

[...] el concepto de violencia acústica, definido como una forma de agresión que se vale del uso de la potencia sonora para dañar al cuerpo y de la capacidad expansiva del sonido para obligar a escuchar lo que no se quiere.⁸⁶

Puede haber varias connotaciones negativas alrededor de lo sonoro. El sonido puede ser violento dadas las circunstancias en las cuales se impone algo que no se quiere escuchar. Esto puede ser no querer oír: lo que alguien está diciendo, el ladrido constante de un perro, o el ruido de una construcción cercana a nuestra casa. En todos los casos, el sonido se transforma en ruido, se vuelve molesto porque se está traspasando una frontera, y ese traspase es algo a lo cual no accedimos voluntariamente. Incluso un sonido que anteriormente era bienvenido puede volverse desagradable, dependiendo del nuevo contexto.

La concepción de la violencia acústica tiene variaciones, pues puede verse regulado por leyes tanto legales como tácitas. Por lo general, las reglas cambiarán dependiendo del día u horario, pero habrá espacios que resulten más permisivos que otros, haciendo de las delimitaciones algo borroso. Sin embargo, a la hora de hablar de violencia hay un concepto que resalta en particular: la contaminación acústica. En el ruido constante de las grandes ciudades ocurre una agresión hacia el paisaje natural de

⁸⁶ Domínguez, *Op. cit.*, p. 103.

una zona. Esta agresión la reciben los habitantes del espacio –pues si bien puede no registrarse de manera consciente– se trata de un entrometimiento que a largo plazo puede tener efectos negativos tanto en la salud física como en la mental.

Noise pollution is now a world problem. It would seem that the world soundscape has reached an apex of vulgarity in our time, and many experts have predicted universal deafness as the ultimate consequence unless the problem can be brought quickly under control.⁸⁷

Esto no se trata de una problemática menor, pues como señala Schafer, se ha esparcido por todo el mundo. Incluso me atrevería a mencionar que, esa sordera de la que él habla, la podemos estar propiciando nosotros mismos al buscar tapar ciertos sonidos con otros. Por ejemplo, sería el caso de ir en el metro escuchando música muy fuerte con el fin de cubrir los gritos de un vendedor ambulante. Este tipo de conductas nos llevan a una sobresaturación, en donde todo el tiempo nos encontramos bombardeados con sonido constante, el cual mostrará sus efectos tarde o temprano en la sociedad.

En la vertiente de la ecología acústica es donde se puede observar ampliamente la importancia de lo sensorial, a la hora de analizar una problemática de este tipo surge la pregunta: ¿cómo es que se pueden estudiar los cambios en un paisaje sonoro? Y se puede responder que a través de un seguimiento minucioso de la percepción de los

⁸⁷ “Hoy en día, la contaminación acústica es un problema mundial. Parecería que en nuestro tiempo, el paisaje sonoro mundial ha alcanzado una cima de vulgaridad, y muchos expertos predicen, como consecuencia final, una sordera universal. A menos que el problema pueda controlarse rápidamente.” Traducción propia. Schafer, *Op. cit.*, p. 3.

habitantes que conviven con ese paisaje. Notando la presencia de lo que hay, volviéndonos conscientes de cómo van fluctuando los sonidos durante un periodo de tiempo.

Recapitulando, se puede advertir como a través de lo sonoro se obtiene información e identidad, esto marca nexos entre personas y espacios, construyendo así un puente entre lo que parecerían ser diferentes islas sin conexión. Además de que es un agente activo en la vida, ya que desde lo sonoro puede haber encuentros gratos o conflictos. El sonido permite hablar de nuestras formas de convivencia desde diversos ejes, considerando a la naturaleza y el rol del ser humano en su entorno.

Considero que estas cualidades del sonido permiten expandir la impresión que tenemos de él. Por un lado, nos hace entender su dimensión corporal, acercándonos hacia una colectividad. Con esta colectividad me refiero a la correlación entre sentidos, pero también a la correlación entre individuos y comunidades. El sonido logra ponernos en contacto con el mundo exterior, al igual que permite llevar parte de nuestro mundo interior hacia afuera.

Volviéndonos conscientes de estas aptitudes es que se podría marcar un cambio hacia un escucha más atenta y más disciplinada. Además, retomar la corporalidad de los sentidos permite también hablar de experiencias que resultan más significativas, pues al pasar por el cuerpo se crea una memoria. Y, como veremos más adelante, la memoria resulta ser un componente esencial para la evocación y la imaginación.

Todo esto termina de ser importante a la hora de pensar y estudiar la escena, ya que permite aterrizar a lo sonoro como elemento poético o como medio para la verosimilitud, ya sea que se quiera usar en favor de la abstracción o del realismo. Un

enfocado en lo sonoro no implica que se haga de lado lo visual, si no que a través de la conjunción vista-oído-cuerpo se puedan formular experiencias diferentes, donde los sentidos se vean involucrados de una forma más intrínseca en lugar de ser sólo accesorios. El aspecto sensorial está estrechamente ligado con las artes escénicas, y su estudio puede ser un catalizador para la creación de imágenes y atmósferas más potentes.

2.2 – La marca sonora en la memoria

La importancia del cuerpo se revitaliza una vez que lo empezamos a entender como el medio a través del cual desciframos el mundo. Los sentidos son las herramientas con las cuales el cuerpo capta estímulos y percibe lo que le rodea, creando así todo un acervo de experiencias. Algunas de ellas resultarán más significativas que otras, pero siempre habrá varias que tengan mayor importancia para la persona que las ha vivido. Esa importancia personal se podrá identificar más claramente viendo a esas experiencias a través del lente de la memoria.

La memoria es un tema que suele resultar sumamente complejo, pues puede tener muchas variaciones.⁸⁸ Ya sea entre varias personas que comparten una misma vivencia pero la recuerdan de manera diferente; o dentro de una misma persona que con el tiempo pierde nitidez de una situación, resultando un recuerdo oxidado. Incluso una memoria puede verse fragmentada y se pueden recordar mejor ciertos aspectos que

⁸⁸ Hay varios estudios sobre la memoria, desde la psicología como de otros campos, pero para este trabajo no entraremos dentro de esa área. Lo mencionado a continuación busca estar encaminado hacia la temática de su relación con el sonido.

otros: un sonido de fondo, el tacto de unas manos, el sabor de algún platillo, el olor de una fragancia o la vista de un paisaje. En esa disociación del recuerdo se puede notar que los sentidos adquieren una nueva luz, pues habrá algunos que resalten dentro de los demás. Tal vez la situación no es recordada a la perfección, pero sí la sensación que esta causó.

Hay varios tipos de memoria, y se suelen clasificar de diferente manera dependiendo del campo de estudio. Una de ellas es la memoria sensorial que “[...] es de muy breve duración (milisegundos) y permite al sistema nervioso reconocer los estímulos que perciben los sentidos para que puedan ser procesados posteriormente [...] sin embargo, la información que no se transmite a la memoria a corto plazo se pierde.”⁸⁹ Esto implica que no todo lo que captamos sensorialmente deja necesariamente una huella dentro de nosotros.

Sin embargo, gracias a la repetición y a la carga emocional que le podamos adjudicar a una situación, podemos encontrar que algunos sentidos resultan ser más trascendentales en ciertas experiencias y pasan a formar parte de un recuerdo en la memoria a largo plazo. Por ejemplo, a través del olfato se puede acceder a recuerdos más antiguos, hay olores que transportan al pasado: el olor de la casa vieja en la que se creció, o la fragancia de alguien que ya no está. Con el gusto ocurre algo similar, a la hora de volver a probar un platillo que hace mucho no se comía –por ejemplo desde la infancia– al encontramos con alguna preparación similar, que nos hace recordar.

Con el tacto puede haber dos vertientes, una que sería la de los recuerdos táctiles, como puede ser recordar la textura de una tela o de algún otro material, o recordar como

⁸⁹ Enrique Moraleda, Modesto Romero, y María José Cayetano. “Neuropsicología de La Memoria.” p. 1.

se siente el abrazo de alguien en especial. Pero también se puede hablar de la memoria motora, aquella que se identifica más claramente en los músicos, bailarines, atletas y actores, que con su cuerpo practican movimientos y repeticiones precisas, con la que adquieren una memorización que no puede traducirse del todo en palabras.⁹⁰

En el caso de la memoria sonora –también conocida como auditiva o ecoica– se puede aplicar de distintas maneras, por una parte se puede recordar una melodía (incluso involuntariamente), y también se pueden recordar sonidos de situaciones específicas⁹¹ o de voces que hemos oído. Sin embargo, acceder a ese archivo puede ser más fácil para algunos que para otros. Se suele considerar que es más difícil recordar las cosas que son solamente oídas que las que son vistas.⁹² Esto podría ser el caso con cualquier sonido cotidiano, al cual no le prestamos mayor atención y por ello se queda relegado en nuestra memoria. Pero eso no siempre será el caso, como se puede observar cuando un músico entrenado logra reproducir exactamente una pieza que apenas acaba de escuchar.

Así pues, existe una estrecha relación entre los sentidos y la memoria. Por una parte –tal vez más interna y abstracta– el estímulo sensorial funciona como un detonador de los recuerdos, ya que cuando se repite dicho estímulo, lo asociado con el

⁹⁰ A esto se le conoce como memoria implícita y se considera que es “propia sobre todo de los ámbitos perceptivo y motor; siendo algunas de sus modalidades la habituación, el condicionamiento clásico e instrumental, el aprendizaje perceptivo y el motor. [...] Es una modalidad poco flexible y difícil de expresar fuera de su contexto.” *Ídem*.

⁹¹ Por ejemplo, el sonido de vidrios rompiéndose me recuerda al terremoto del 2017 en la CDMX, ya que eso fue lo que yo escuché en la Biblioteca Central de la UNAM mientras temblaba.

⁹² La Universidad de Iowa tiene un artículo sobre este tema: <https://www.sciencedaily.com/releases/2014/02/140226174439.htm>

pasado se hace presente en el cuerpo. Por otra parte –desde un enfoque más práctico– los sentidos permiten traer algo del pasado al presente, como es en el caso de los movimientos de una coreografía, la repetición de una pieza musical o el trazo de un actor en escena.

Me parece que el componente auditivo puede dejar una impresión bastante fuerte en nosotros, sobre todo porque –como había mencionado anteriormente– de lo sonoro no se puede escapar tan fácilmente. Habrá vivencias que se encuentren totalmente impregnadas por lo escuchado –incluso si sólo fuera silencio– mientras que lo que fue visto puede difuminarse. El filósofo Jean-Luc Nancy lo enuncia así:

[...] los cuerpos animales, y el cuerpo humano en particular, no están organizados para interrumpir a voluntad la venida sonora, como se lo ha hecho notar bastante seguido. [...] Además, el sonido que penetra por el oído propaga algo de sus efectos a través de todo el cuerpo, cuestión que no se podría decir de modo equivalente a propósito del signo visual.⁹³

Si bien puede resultar difícil recordar ciertos sonidos, esto puede verse facilitado si lo sonoro tiene un impacto en el cuerpo, con esa propagación que menciona Nancy. Se dan asociaciones a nivel mental que marcan lazos indelebles en la memoria. Esos lazos son significativos, ya que el sonido tendrá características físicas –sus vibraciones y decibeles– que la mayoría podrá captar de una manera más o menos similar, ya sea con el oído o con la piel, pero aquello no implica que la percepción mental-emocional resulte

⁹³ Nancy. *A la escucha*. p. 15.

igual. Es justamente el contexto en el que ocurre el sonido lo que logrará que este resulte trascendental en la memoria.

Los sonidos que percibimos pueden entenderse como signos en tanto que generan representaciones, no solo de la fuente que los produce, sino que también nos permiten realizar otras operaciones simbólicas basadas en ciertos patrones que se acumulan en nuestra memoria y que nos permiten vincular ciertos sonidos con un contexto dado y con un significado particular.⁹⁴

Aquí, me parece relevante resaltar que en su texto Lutowicz usa las palabras *signos* y *representaciones*. Con estos conceptos se puede ir vislumbrando un camino que nos acerca a lo escénico, pues considero que la memoria está sumamente ligada con lo que se puede –o no– llevar a cabo creativamente. Para desarrollar mejor esto planteo tres palabras que me resultan importantes: (1) referente, (2) asociación y (3) imagen. En los tres casos las palabras deben de comprenderse como acciones que ocurren en nuestro interior.

(1) Referente debe de entenderse como una especie de ficha en el archivo de nuestra memoria. Se trata de aquello que se guarda –se recuerda– de un estímulo ya conocido. (2) Asociación debe de verse como el proceso que ocurre una vez que se tiene presente el estímulo y se hacen conexiones entre varios referentes. *X me hace pensar en Y. Y me lleva a Z.* (3) La imagen es el resultado final de asociar distintos referentes,

⁹⁴ Lutowicz. “Memoria Sonora: Una Herramienta Para La Construcción Del Relato de La Experiencia Concentracionaria En Argentina.” p. 136.

creando así un especie de espacio/cuadro/figura. Es decir, una creación única hecha por nuestra imaginación. Esta creación –que es la imagen– puede estar construida de referentes abstractos o concretos, ficticios o reales, pero siempre partiendo de lo que ya se encuentra establecido en la memoria.

Partiendo de estos tres términos, es como considero que se puede explicar la construcción de imágenes no-visuales. Esto será útil para hablar más adelante de algunos ejemplos escénicos, y poder así observar su poder creativo. Sin embargo, por el momento quisiera centrarme en la importancia del oído en la creación de imágenes no artísticas. Enfatizando cómo la dupla entre contexto-emoción resulta ser de suma importancia para que un recuerdo se vuelva significativo en la memoria. Para ilustrar mejor esto me enfocaré en el texto de Analía Lutowicz.

Lutowicz se detiene a analizar el aspecto sonoro de los recuerdos de un par de mujeres que fueron detenidas y privadas de su libertad durante la época de la dictadura argentina. Con ellas hace un recorrido de su tiempo encerradas, haciendo un claro énfasis en las situaciones y emociones que podían narrar con tan sólo recordar los elementos sonoros que tomaron lugar en el espacio de la detención. Esto debido a que pasaban la mayor parte del tiempo con los ojos vendados, exaltando de manera incidental la percepción de este sentido.

[...] podemos observar que los recuerdos sonoros son mucho más fuertes al comienzo del cautiverio. El núcleo duro de los relatos, la caída y los primeros tiempos de secuestro, está cargado de sonidos y sentidos asociados a ellos. [...] el sonido de la puerta que se cierra detrás de ellas es uno de los que más recuerdan y significado adquiere en sus

narraciones. Esta constante se relaciona con la incertidumbre que esta situación generaba. [...] el choque con esa no-vida/no-muerte que implicaba la condición de desaparecido cargó de significados expresivos el sonido de los portones de ingreso a estos centros.⁹⁵

Aquí se puede notar cómo la percepción del oído cambia, ya no se trata de una escucha parcial y cotidiana; la situación involucra a la supervivencia y esto lleva al estado de alerta. Inmediatamente el sonido de la puerta cobró un significado nuevo y aterrador para estas mujeres. Un significado que antes no se encontraba dentro de sus ⁽¹⁾referentes, del cual surge una ⁽²⁾asociación a una realidad y un sentimiento específico a ese sonido. Se da un estado emocional peculiar, donde toda una maraña de sensaciones convergen. Se esbozan varias ⁽³⁾imágenes, en las que se representa lo que involucra estar en una detención de este tipo. Se puede imaginar un espacio/lugar en concreto, aunque dentro de este esbozo no haya referentes visuales que permitan dar ese otro tipo de descripción.

Otro factor relevante que pudimos observar es el uso del sonido como elemento de denostación de poder por parte de los represores. Ambas entrevistadas hacen mención al uso de gritos, golpes en las puertas, pisadas fuertes y otros sonidos de gran intensidad como herramienta para atemorizar y demostrar quienes tenían poder dentro del microsistema social que implica el campo de concentración.⁹⁶

⁹⁵ *Ibidem*, p. 141.

⁹⁶ Lutowicz, p. 142.

Como se indicó previamente, la violencia acústica puede poseer varias formas, y aquí tenemos un claro ejemplo de las dimensiones que puede tomar este tipo de agresión. En este caso, se puede advertir cómo la memoria sonora se ve permeada por el componente del terror, que ya lleva encima la huella de la alerta y la inseguridad. Propiciando un estado emocional muy delicado en el oyente, ya que se va dando una constante resignificación de todo lo que es escuchado. ¿Eso que acaba de sonar debe preocuparme? Además, en esta resignificación se gesta una narrativa de los hechos, de cómo ocurren las cosas, quiénes están involucrados y cuánto tiempo duran. Esta narrativa podrá no ser del todo precisa en detalles, pero sí será reveladora del acontecimiento.

[...] El recuerdo de los sonidos que involucran el estado de su hijo en el campo de concentración no sólo quedaron fuertemente grabados en su memoria sonora, sino que resignifican situaciones actuales en contextos diversos: hoy en día, escuchar un niño pequeño llorar y no saber el motivo es una situación que le causa una inmensa angustia, lo que se asocia claramente a ese primer momento de detención, cuando oye llorar a su hijo. [...] El valor que toman los sonidos de nuestro entorno se relaciona con los movimientos afectivos que despiertan en nosotros, excediendo su sentido como fenómeno físico y constituyéndose como parte de un texto sonoro factible de ser leído e interpretado.⁹⁷

Con este ejemplo se ilustra claramente cómo es que un sonido que ha sido resignificado tiene repercusión en la memoria. Lo que antes tenía el sentido de llamar la

⁹⁷ *Ibidem*, p. 144.

atención de una madre, ahora se vuelve un detonador de intranquilidad. En este contexto, el elemento sonoro se ha transformado a tal grado que es imposible disociar lo que se oye de lo que se recuerda. Es muy probable que para esa mujer este sonido tenga una imagen no-visual muy concreta, en la cual hay un nexo permanente al pasado.

Así pues, me gustaría detenerme a señalar cómo este último ejemplo se trata de un caso de memoria personal. Si bien fueron varias las personas secuestradas y detenidas en el mismo centro, esta experiencia con el llanto del bebé es determinante para esa mujer en particular. Es importante marcar la diferencia entre memoria personal y colectiva, pues de ahí que cada persona pueda reaccionar de manera diferente al mismo estímulo.

Para esta investigación, la memoria personal será definida como aquella que implica un contexto más extenso y detallado, donde los elementos que la rodean resulten únicos para su oyente, dificultando así que la experiencia sea del todo entendida por un grupo más amplio de personas.⁹⁸ La memoria personal es aquella que nos transporta a un momento específico de nuestra vida, ya sea desde una perspectiva negativa o positiva. Las asociaciones que surgen de este tipo de memoria pueden tener un gran potencial para la creatividad, ya que se puede buscar recrear la sensación de esas imágenes de manera artística,⁹⁹ dándole un toque particular a la creación.

⁹⁸ Como era el caso que mencionaba Domínguez sobre la sonoridad de Cholula.

⁹⁹ Un amigo músico, Joshua San Martín, me contó que a la hora de componer una canción que habla del fin de la vida pensó que sería interesante usar el sonido de la lluvia al inicio de la pieza. Para él, ese sonido está estrechamente ligado a la idea de la muerte, pues le recuerda un velorio en el cual la lluvia caía sobre un techo de lámina. El metal exaltaba el eco de las gotas y esa asociación se grabó en su memoria. Este ejemplo permite observar una decisión artística que no fue tomada al azar y que tiene su base en un recuerdo sonoro. <https://youtu.be/QMvBxKSmlos>

La memoria colectiva será definida como aquella en la que el referente sonoro es reconocido por un grupo más amplio de personas. Aquí entraría todo lo que acota al paisaje sonoro de una zona, ya que envuelve a toda su comunidad. Uso el término 'comunidad' de manera extensa, ya que podemos encontrarnos con referentes que sean entendidos mundialmente o nacionalmente, mientras que habrá otros que sólo tengan sentido para ciertas colonias, o sólo en ciertos espacios como en un edificio o unidad habitacional (incluso se podría hablar de una memoria local), pero todos ellos cuentan como su propia comunidad. Dentro de la colectividad es de donde surgirá la materia prima para poder cimentar la memoria personal, se trata de una construcción que va de lo general a lo particular.

Retomando el caso de los centros de detención, también se puede observar una colectividad, donde varias personas tienen los mismos referentes asociados a la misma sensación de terror. Además, estas personas obtuvieron la misma información a través del oído; si se ponen a hablar entre ellas, una entiende a lo que se refiere la otra, ya que la experiencia es compartida. La narrativa del tiempo en ese contexto tendrá puntos similares entre relatos de diferentes personas.

[...] se puede observar que gran parte de los relatos se sostienen sobre la base del recuerdo auditivo: el reconocimiento del espacio de reclusión, las rutinas y la previsión de las mismas, la presencia de compañeros y represores, y una enorme cantidad de situaciones son narradas a partir de lo que se escuchaba.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Lutowicz, p. 139.

Este caso se trata de un ejemplo con connotaciones negativas, el trauma de la detención y todo lo que eso conlleva tiene un gran impacto emocional que hace que se graben en la memoria más fuertemente los sonidos. Sin embargo, esto no tiene que ser siempre el caso para que una memoria perdure. Por ejemplo, la repetición de sonidos en una ciudad puede crear un recuerdo sólido, sobre todo si el habitante de esa ciudad se mueve hacia otra zona, captando así un contraste entre un espacio y otro. La CDMX se caracteriza por tener un paisaje sonoro peculiar, la mayoría de sus habitantes podrán identificar las campanas del camión de la basura, el silbato del afilador, o la grabación del *fierro viejo que venda*.¹⁰¹ Estos elementos podrían parecer insignificantes, pero en ellos se construye una identidad del espacio en el que se vive y se vuelven una aglomeración de referentes colectivos.

El lugar sonoro, el espacio y el lugar -y el tener lugar- *en tanto que* sonoridad, no es entonces un lugar en donde el sujeto vendría a hacerse escuchar (como la sala de conciertos o el estudio en el cual entra el cantante, el instrumentista); por el contrario, se trata de un lugar que se vuelve un sujeto en la medida en que el sonido resuena en él [...]¹⁰²

Aquí Nancy habla de cómo el lugar sonoro no es necesariamente el espacio hecho para tener una mejor acústica, sino el lugar en el que la escucha se vuelve más significativa. Esto me parece pertinente para señalar que la sonoridad de los espacios, y las vivencias que pasamos en ellos, son esenciales para la construcción de una identidad

¹⁰¹ En el siguiente enlace se pueden consultar algunos de los sonidos mencionados: <https://pudding.cool/2022/09/cdmx/>

¹⁰² Nancy, *Op. cit.*, p. 17.

en donde nosotros mismos resonamos a través del tiempo. Es en los espacios que nos resultan significativos que la resonancia deja de ser solamente un producto de la física y pasa a ser una pieza esencial de nuestro ser. Si algo permanece en el archivo de la memoria sonora es porque tuvo un impacto en nuestro interior, volviéndose un referente afectivo de manera tangible.

Igualmente, la memoria colectiva permite identificar las imágenes que son más recurrentes dentro de un grupo de personas. Por ejemplo, el sonido del agua fluyendo puede sugerir la imagen de un mar, un río o un lago; pero ello dependerá de cuál es el referente más cercano de la región. Además, puede haber sonidos que sólo tengan una imagen determinada dentro de un grupo, delimitando los límites de una comunidad. Habrá sonidos que sean únicos dentro de una iglesia, una escuela o un espacio de trabajo, como una fábrica. En cada entorno de la vida cotidiana podemos encontrar una sonoridad, ya sea laboral, académica, espiritual, festiva o sentimental.

[...] la música (sino acaso el sonido en general) no es exactamente un fenómeno, es decir, no compete a una lógica de la manifestación. Pero ella compete a otra lógica [...] una lógica de la evocación: mientras que la manifestación trae la presencia al mundo, la evocación llama (convoca, invoca) la presencia a sí misma. [...] La evocación anticipa la venida de la presencia y retiene su partida, permaneciendo ella misma suspendida y tendida entre ambas: tiempo y sonoridad, sonoridad como tiempo y como sentido.¹⁰³

¹⁰³ *Ibidem*, p. 19.

Finalmente, como menciona Nancy, algo que caracteriza al sonido es el hecho de que tiene un gran poder de evocación. La RAE le da dos definiciones interesantes a la palabra *evocación*: “[...] 2. Dicho de una cosa: Traer algo a la imaginación por asociación de ideas. / 3. Llamar a un espíritu o a un muerto.”¹⁰⁴ Como hemos observado, la evocación está eternamente ligada a los vínculos que se crean con la memoria, y es gracias a ella que puede haber esos saltos entre referentes, tal como corresponde con la definición número dos. Pero quisiera detenerme un momento en el tercer significado: si bien esa definición se refiere a cómo la evocación es usada de manera ritual para *hacer aparecer* a algún ente sobrenatural, es justo desde ahí que podemos partir para hablar de la evocación desde una perspectiva más poética.

En este sentido, el sonido se convierte en el medio a través del cual se hace esa llamada que evoca a la presencia, ya sea de algo o de alguien. Se da una búsqueda para traer a la vida lo que no está, como diría Peter Brook, *hacer visible lo invisible*. Se trata de querer ver lo que se encuentra ausente, y en ese ‘ver’ se crea una imagen concreta o abstracta, a veces más fácil de describir y otras veces más fácil de sólo sentir. Al evocar, la presencia se hace tangible de una manera inmaterial, pues es en el despertar de los afectos donde encuentra su cuerpo.

Así pues, creo en la evocación como un proceso que puede ser de gran utilidad en la creación artística. El evocar será algo sumamente subjetivo, ya que el acervo personal en la memoria será la encargada de acotar hasta dónde nos puede transportar un sonido. La memoria guarda diferentes contextos y situaciones, pero es la evocación quien permite revisitarlos. No habrá dos personas que terminen de hacer este proceso

¹⁰⁴ Real Academia de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/evocar>

de la misma manera, además de que los detonadores para cada quien serán distintos. Una vez que se tiene presente el efecto de la memoria en la evocación, este se puede volver parte del proceso creativo, sólo es cuestión de transformarlo y llevarlo a la acción para construir algo que tenga un base sensorial y afectiva más auténtica.

2.3 – Performatividad y sonido

Considero que tomar en cuenta la perspectiva de la antropología de los sentidos, así como el peso de lo sonoro en la memoria, resulta de suma importancia para ir pensando en la creación de diseños sonoros más enriquecidos para la escena. Ahora bien, para poder terminar de desarrollar esta dimensión, hace falta acercarnos al término de *performatividad*. Este resulta útil para hablar del sonido como catalizador de la escena. Sin embargo, puede ser algo confuso ya que no es un término que tenga una definición hermética, pues justamente busca ser una especie de paraguas, en donde se pueden encontrar diversas disciplinas.¹⁰⁵ Por lo cual, para tener claro qué entenderemos por performatividad, necesitamos hacer un breve recorrido para saber de dónde viene,¹⁰⁶ y notar cómo es que se ha transformando su significado.

¹⁰⁵ Cabe mencionar que el término *performance* es uno que suele asociarse comúnmente con el arte acción –o arte performance– el cual es una disciplina artística con sus propias características. No obstante, la performatividad se encuentra presente en muchas otras expresiones, y no se limita al arte acción.

¹⁰⁶ Con el fin de agilizar –y de acercarme a mi área de interés– sólo daré una síntesis del pensamiento de cada autor aquí mencionado. Pero vale la pena destacar que los argumentos de cada quien son bastante extensos, y en caso de querer saber más sobre ellos habría que acercarse a la fuente directa.

Primeramente,¹⁰⁷ el término fue acuñado por el filósofo inglés J.L. Austin, quien dictó varias conferencias en Oxford entre 1951 y 1954, y posteriormente en Harvard en 1955. Estas fueron recopiladas y publicadas de manera póstuma en 1962,¹⁰⁸ en un texto titulado *Cómo hacer cosas con palabras*.¹⁰⁹ Austin proviene de la filosofía del lenguaje, y por ello su visión se enfoca específicamente en enunciados verbales, donde al decir ciertas palabras bajo un contexto específico estas *hacen* algo. Es decir, el enunciado es un acción en sí misma, y esta acción conlleva una consecuencia, positiva o negativa. Tal es el caso cuando un juez dice ‘*yo te condeno*’ dentro de un juicio; o cuando alguien dice ‘*yo acepto*’ en una ceremonia de matrimonio. En ambos casos, es necesario que las personas que pronuncian esas palabras sean las indicadas para que estas tengan un efecto inmediato, y no se salga de la habitación de la misma manera en la que se entró. Ahora hay una persona condenada, ahora hay una pareja casada.

Austin decidió centrarse sólo en la palabra hablada y en el contexto de un lenguaje cotidiano –que él llama ordinario– con el propósito de darle un peso filosófico al lenguaje que usamos para comunicarnos día a día. Demostrando así, que ciertas expresiones del habla funcionan como actos que crean mundo. Sin embargo, por esta misma razón, su visión no está pensada para hablar desde las artes, y mucho menos desde el teatro. El punto de vista de Austin considera que un actor declamando en un

¹⁰⁷ El hilo argumental que estoy tomando para abordar la performatividad en un inicio es el que propone mi asesora, la Dra. Didanwy Kent, en su escrito introductorio a estas nociones titulado como *Coordenadas para iniciarse en el paradigma de los estudios del performance y las performatividades en las artes escénicas*. Este recorrido está presente sobre todo en los tres primeros autores que mencionaré, que serían Austin, Derrida y Butler.

¹⁰⁸ El filósofo J.O. Urmson fue el encargado de hacer dicho trabajo.

¹⁰⁹ Cabe aclarar que (considerando que fueron conferencias) todo lo que desarrolló Austin en ese texto estaba pensado para ser leído y expuesto en voz alta.

escenario es una vulgarización del lenguaje, ya que este no está siendo usado de manera ‘seria’ y los enunciados son pronunciados bajo un contexto de ‘farsa’. El actor puede hacerse pasar por un juez y decir ‘*yo te condeno*’ pero como tal no se trata de un juicio real.¹¹⁰

Si bien este entendimiento resulta problemático, cabe aclarar que es debido a que las preocupaciones de Austin estaban centradas en la filosofía del lenguaje, y por ello su necesidad de excluir a otro tipo de expresiones. Ahora bien, por ello conviene voltear a la crítica que hace el filósofo argelino Jaques Derrida. Él argumenta que no solamente el lenguaje oral puede ser performativo, si no que también el lenguaje escrito lo es. Aquí, la escritura es entendida en un sentido más amplio que el habitual: *texere* –proveniente del latín– significa tejer o tejido. Derrida habla de lo escrito desde este lugar, donde entran diferentes formas de comunicación que sean descifrables. Tal como ocurre cuando alguien hace una firma, pues no es ni un enunciado ni una palabra, es un signo escrito en el cual se forma un acto de presencia de una persona en particular.

Es preciso si ustedes quieren, que mi «comunicación escrita» siga siendo legible a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario determinado en general para que posea su función de escritura, es decir, su legibilidad. Es preciso que sea repetible -reiterable- en la ausencia absoluta del destinatario [...] Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de

¹¹⁰ Austin lo expresa así: “[...] una expresión realizativa [performativa] será hueca o vacía de *un modo peculiar* si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. [...] En tales circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son *dependientes* de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las *decoloraciones* del lenguaje. *Excluiremos* todo esto en nuestra consideración.” Austin. *Cómo hacer cosas con palabras*. p. 16.

itara, «otro» en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías).¹¹¹

Derrida hace que la puerta de lo performativo se abra, trascendiendo el plano del lenguaje oral, y permitiendo la entrada de los lenguajes del arte. La escritura se vuelve un evocador de la presencia a través del tiempo, justamente porque puede repetirse en la alteridad, encontrando en esa *iterabilidad* una fuerza performativa. Un gran ejemplo sonoro de esto son las partituras musicales. En ellas se hace uso de un lenguaje específico con los signos de notación, de ahí que una pieza pueda ser tocada en diferentes contextos a lo largo del tiempo. Las interpretaciones serán variadas, pero siempre parten de la partitura que es en sí misma performativa y trae al presente las ideas plasmadas por un compositor. Con el gesto escrito la pieza musical se mantiene vigente y legible, perdurando en los años venideros.

Hasta aquí hay dos aspectos que me parecen relevantes destacar. El primero: es necesario tomar en cuenta las circunstancias, comprender el contexto, para observar cómo algo puede ser un acto performativo. Los enunciados de Austin pierden sentido si no se toma en cuenta dentro de qué situación son dichos. Lo aislado pierde su fuerza performativa, lo que lo hace *hacer* algo. El segundo: es necesario que dicho acto se pueda repetir, se pueda reiterar,¹¹² para que este pueda ser performativo. No tiene que

¹¹¹ Derrida. “Firma, acontecimiento, contexto.” p. 7.

¹¹² Lo menciono más adelante, pero esta es una característica importante que también aborda Richard Schechner.

ser una reproducción exacta –de ahí su diálogo con la alteridad– pero sí debe de haber un reconocimiento de que dicha acción ya ha ocurrido anteriormente y que hay un lenguaje a través del cual se puede descifrar. Las firmas son descifrables porque estamos familiarizados con su función, y porque a través de su repetición sabemos a quién adjudicársela.

Más adelante, en los debates sobre el tema, la filósofa estadounidense Judith Butler –al igual que Derrida– retoma los planteamientos que hace Austin. En *Lenguaje, poder e identidad*,¹¹³ señala cómo el lenguaje de odio y los insultos tienen repercusiones reales en el mundo, ya que perpetúan discursos e ideas de intolerancia. Se traen perspectivas del pasado para seguir oprimiendo y atacando a grupos específicos. De hecho, la fuerza del insulto recae en que a través de su performatividad adquiere una dimensión corporal.

El uso del término "herir" sugiere que el lenguaje puede actuar de forma similar a aquello que causa un dolor físico o una herida. Charles R. Lawrence III se refiere al lenguaje racista como una "agresión verbal", poniendo de relieve que el efecto del insulto racista equivale a "recibir una bofetada en la cara. La herida es instantánea". [...] Estas formulaciones sugieren que el daño lingüístico actúa como una herida física, pero el uso del símil indica que se trata, después de todo, de una comparación de dos cosas diferentes.¹¹⁴

¹¹³ Butler es reconocida por sus estudios sobre la performatividad del género, pero en este escrito no entraremos en ese terreno.

¹¹⁴ Butler. "Lenguaje, poder e identidad." p. 20.

Aquí estamos volviendo al terreno del lenguaje hablado, pero es importante señalar este puente entre el habla y la corporalidad. En efecto, se ilustra cómo lo performativo no solamente implica que los enunciados hagan algo (cosa que ya se había establecido con Austin, pero que Butler enfatiza), si no que también tienen una fuerza tridimensional por sí solos, que afectan y pasan por el cuerpo. El símil permite observar un traspase de fronteras, donde es difícil separar al enunciado del cuerpo. Esto es algo que podemos señalar como una constante, pues no sólo se encuentra entre el cuerpo y las palabras, si no que está presente en distintas formas de la acción performativa.

Hacemos cosas con palabras, producimos efectos con el lenguaje, y hacemos cosas al lenguaje, pero también el lenguaje es aquello que hacemos. Lenguaje es el nombre de lo que hacemos: al mismo tiempo "aquello" que hacemos (el nombre de una acción que llevamos a cabo de forma característica) y aquello que efectuamos, el acto y sus consecuencias.¹¹⁵

Me parece que Butler subraya una dimensión vital para comprender a la performatividad. El lenguaje¹¹⁶ –ya sea hablado, corporal o sonoro– es algo que se *hace*, es una acción, involucra que ocurra un algo y en ese algo hay una reacción. Puede ser una reacción esperada o no, pero igual ocurre, y en esta se rompe el estado estático. En este sentido, esto es a lo que se refiere Austin desde un inicio, pues efectivamente se

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 25-26.

¹¹⁶ Entendamos aquí al *lenguaje* como una comunicación, o sea, en el mismo sentido ampliado que Derrida usa para referirse a la escritura-texto.

hacen cosas con palabras, pero hay muchas más dimensiones –de escritura y lenguaje– en donde la noción de performatividad tiene cabida.

Entender la performatividad como una acción renovable sin origen ni fin claros implica que el lenguaje no se ve restringido ni por su hablante específico ni por su contexto originario. [...] Así, la performatividad tiene su propia temporalidad social dentro de la cual sigue siendo efectiva gracias a los contextos con los que rompe.¹¹⁷

Como mencionaba anteriormente, la performatividad se constituye también de su contexto, y por lo mismo no puede ceñirse a una sola forma de expresión. Es interesante notar que Butler menciona que hay una temporalidad social, pues efectivamente es en el presente donde se construye, pero a través de la iterabilidad es que lo performativo logra actualizar la vigencia de sus acciones y reacciones, adaptándose a nuevos contextos a lo largo del tiempo.

Así pues, paso a un ejemplo que plantea Diana Taylor para enfatizar el papel social de lo performativo. En *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*, Taylor hace mención de las Madres en la Plaza de Mayo, estas mujeres se encuentran en Argentina, donde ocupan espacios públicos como forma de protesta por sus hijos desaparecidos. Este acto tiene intenciones muy claras: presionar a las autoridades, transgredir las normas establecidas, mantener la mirada pública sobre el asunto, y hacer presentes a los ausentes.

¹¹⁷ Butler, *Op. cit.*, p. 71.

En un primer nivel, el espectáculo de las Madres da la apariencia de ser relativamente algo simple: un grupo de madres de edad madura usando pañuelos blancos y sosteniendo o vistiendo fotografías de sus hijos perdidos, caminando lentamente. La simplicidad de la representación, sin embargo, resalta los elementos rituales de esta re-iterativa manifestación de dos tipos de performance: el luto (lamento, duelo) y la protesta (resistencia. denuncia).¹¹⁸

La acción de las Madres toma fuerza gracias al poder de evocación dentro de su contexto. Aún cuando ellas hayan actuado sin buscar hacer algo performativo, el acto es en sí mismo performativo pues busca comunicar algo a través del texto corporal. Se puede hacer un símil con lo que menciona Derrida, ya que aquí en lugar de usar el signo de una firma, son los cuerpos lo que funciona como acto de presencia ante la ausencia. Es un fenómeno interesante ya que no fue planeado como ‘arte performance’ –o como cualquier otro arte– pero aún así tiene una cualidad estética como menciona Taylor:

En lugar de trivializar o eclipsar sus pérdidas, la naturaleza performativa de sus manifestaciones les ha dado una manera de manejar la pérdida. Este rito permite el distanciamiento estético que les ofrece una forma de canalizar su dolor, no negarlo.¹¹⁹

Con este ejemplo observamos la estrecha relación que hay entre lo performativo, lo corporal y lo social; sin dejar de lado que se construye a través de un inmersión en el

¹¹⁸ Taylor. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política.” pp. 2-3.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 4.

contexto, y con la repetición de los actos. El plano social me parece pertinente resaltarlo, pues va de la mano de los otros dos apartados de este capítulo. La perspectiva sensorial y la memoria son delineadas socialmente, y si queremos escuchar otras potencias de lo sonoro hay que recordar este factor. Teniendo esto en cuenta, quisiera traer a colación a Richard Schechner –otro de los estudiosos relevantes de la performatividad– ya que considero que con sus propuestas se puede terminar de envolver en un mismo sitio todo lo que han dicho los autores previos. Schechner plantea lo siguiente:

Any and all of the activities of human life can be studied “as” performance [...] Every action from the smallest to the most encompassing is made of twice-behaved behaviors. [...] restored behavior: physical, verbal, or virtual actions that are not-for-the-first time; that are prepared or rehearsed. A person may not be aware that she is performing a strip of restored behavior. Also referred to as twice-behaved behavior.¹²⁰

¹²⁰ “Todas y cada una de las actividades de la vida humana pueden estudiarse “como” actividades performativas [...] Cada acción, desde la más pequeña hasta la más grande, está compuesta por un comportamiento reiterado. [...] un comportamiento reiterado conlleva acciones físicas, verbales o virtuales que no suceden por vez primera; es decir, que se preparan o ensayan. Una persona puede no estar al tanto de que está interpretando una serie de comportamientos reiterados.” Traducción propia. Schechner. *Performance Studies*. p. 29.

Aquí, cualquier acción que sea repetida puede estudiarse como un acto performativo,¹²¹ ya sea dentro de las artes o en cualquier otro aspecto de la vida. Si bien esta visión puede resultar algo confusa porque se borran las fronteras que habíamos observado anteriormente, esto permite notar por qué todos los ejemplos previos pueden entrar dentro de la misma perspectiva. No importa si hablamos de enunciados verbales, gestos escritos, la presencia de un cuerpo, o en este caso, de sonidos, todos estos medios tienen cualidades performativas.

Asimismo, la visión de Schechner hace hincapié en prestar atención al factor social de lo performativo. Ya que todo en la vida está construido a través de una cierta repetición, pues hay modelos para actuar de acuerdo a las circunstancias. Estas guías de comportamiento son más fáciles de señalar en algunos campos que en otros –como es en cuanto a los roles de género o dentro del ámbito político– pero en realidad siempre están presentes.

Even the most apparently casual social interaction is rule-guided and culture-specific. Politeness, manners, body language, and the like all operate according to known scenarios. The specifics of the rules differ

¹²¹ Aquí hay que aclarar que Schechner hace una distinción entre “as” y “is”, que podríamos traducir como “como” y como “es/ser” respectivamente. Así lo enuncia él: “Hay límites a lo que puede <<ser>> la performatividad, aunque casi cualquier cosa puede ser estudiada <<como>> performativa. Algo <<es>> considerado performativo cuando el contexto histórico y social, la convención, los usos y costumbres dicen que lo es. Los rituales, los juegos y el jugar, y los roles de la vida cotidiana son performativos porque la convención, el contexto, los usos y costumbres así lo dicen. No se puede determinar qué <<es>> performativo sin referirse a circunstancias culturales específicas.” Traducción propia. (*Ibidem*, p. 38)

from society to society, circumstance to circumstance. But there is no human social interaction that is not “lawful,” that is not rule-bound.¹²²

Schechner señala estas pautas en lo social, pero de la misma manera las podemos observar dentro de la creación escénica en dos niveles. Por un lado, hay toda una jerarquía dentro del escenario –ya sea que hablemos de actuación, dirección, diseño o dramaturgismo– cada una de estas áreas tiene un rol establecido, con tareas específicas, que se deben de cumplir por una o varias personas. Pero no sólo quienes trabajan dentro del escenario tienen un rol, esto también abarca al público. Ya que de acuerdo con lo que se vaya a presentar, la audiencia toma una actitud en específico. Y que algo tenga el efecto deseado en la audiencia depende en gran medida del contexto en el que se presente, las memorias que pueda evocar y que tantas veces se ha visto el mismo tipo de fórmula representada.

Así pues, tomando en consideración todo lo anterior, se puede decir que lo performativo implica una acción y que de ella surja una reacción, puede ser en menor o mayor escala, pero en definitiva algo ocurre y algo se comunica. Esa acción-reacción se irá transformando de acuerdo a diferentes aspectos, pero debe de estar presente. Por ello, a continuación, quisiera detenerme a destacar algunos de los puntos que personalmente me parecen más relevantes sobre el lente de la performatividad.

¹²² “Incluso la interacción social más aparentemente casual o insignificante, está guiada por reglas específicas de su cultura. La cortesía, los modales, el lenguaje corporal y demás, todos operan de acuerdo con escenarios conocidos. Los detalles de estas reglas difieren de sociedad en sociedad, de circunstancia en circunstancia. Pero no hay interacción social humana “legítima” que no esté sujeta a reglas.” Traducción propia. Schechner, p. 51.

Contexto	Iterabilidad	Corporalidad	Intención	Ausencia/ Presencia
Entendimiento de las circunstancias que rodean a la acción, tanto social como narrativamente.	Al poder volver a realizar –al reiterar– una acción en la alteridad, esta se vuelve reconocible y reconfigurable.	La acción puede tener un efecto tridimensional, aún cuando no sea físicamente tangible.	La acción es realizada buscando que tenga un efecto. El resultado puede ser el deseado u otro no esperado.	La acción funciona como evocador y agencia de algo/ alguien que no se encuentra en ese espacio-tiempo.

En este mismo sentido, considero que todos estos elementos se pueden aplicar al sonido y su diseño, permitiendo hablar de su dimensión performativa. Pero –antes de seguir ahondando en este tema– haré otro recorrido sobre la performatividad, pero ahora viendo cómo juega dentro del campo de la musicología. Esto con el fin de ver cómo otros han aplicado estos elementos y acercarnos más al campo de lo sonoro-escénico.

En primera instancia, hay una similitud directa entre el músico y el actor: ambos son intérpretes. Las formas en las que actúan y las herramientas que usan son diferentes, pero ambos entran en el terreno de las artes escénicas por su relación con la escena, el presente y la creación de un rol. De hecho, hay que tener presente que en inglés la noción de *performer*¹²³ aplica para referirse a cualquiera de los dos; es decir se emplea por igual para nombrar tanto a una actriz entrando en personaje, como para alguien haciendo su papel de músico. Philip Auslander se refiere a esto como *musical persona*:

¹²³ A partir de aquí me referiré a las personas creadoras, de manera indistinta, con la palabra *intérprete* o *performer*. Sin embargo, cabe aclarar, que el *interpretar* y el *performar* asumen connotaciones diferentes. La primera suele ser algo deliberado, hecho con un objetivo. La segunda ya está presente en nuestros actos; es inherente a nuestras acciones.

The concept of personage requires a bit of translation when applied to musicians rather than actors, most obviously because musicians do not usually portray fictional characters. I argue, however, that when we see a musician perform, we are not simply seeing the “real person” playing; as with actors, there is an entity that mediates between musicians and the act of performance.¹²⁴

Aunque Auslander no lo menciona, me parece necesario recalcar que lo que detona la llegada de ese *personage* es la entrada al escenario. El escenario permite que haya un espacio para la transformación, es donde se marca la diferencia entre el comportamiento cotidiano y el comportamiento del personaje a representar. Se da pie a un cambio en la corporalidad, siendo un indicio claro de ‘ahora soy otro’, y esto es gracias a que el músico no sólo está interpretando la música, sino que también está performando su identidad como músico.¹²⁵

The concept of musical persona that I am putting forward here has a kinship with Stan Godlovitch’s idea of “personalism.” [...] “Personalism reminds us that performance is a way of communicating, not especially a

¹²⁴ “El concepto de *personage* requiere un poco de traducción cuando se aplica a músicos en lugar de actores, muy obviamente porque los músicos no suelen representar personajes ficticios. Pero yo argumento, que cuando vemos a un músico performar, no estamos viendo simplemente a la “persona real” tocando; al igual que con los actores, existe una entidad que media entre los músicos y el acto de performar.” Traducción propia. Auslander. “*Musical Personae*.” p. 102.

¹²⁵ Retomando la nota 123 –y para reforzar mi idea– el músico en este caso decide conscientemente qué repertorio tocar, qué va a interpretar. Cuando lleva a cabo esa acción, habrá gestos, comportamientos, movimientos, etc. que no necesariamente son conscientes, pero que enriquecen la representación; esto sería una performatividad.

work or a composer's notions, but a person, the performer, through music" [...] In some cases, the focus of the performance will be on displaying the musician's persona through musical sound, while in others the persona may be subordinate to the sound. In all cases, the personae musicians perform will reflect the priorities of the performance context.¹²⁶

Volvemos a los elementos del contexto y la intención, pues en la interpretación musical también se decide qué es lo que se quiere resaltar. No sólo se trata de la música *per se*, se trata de la forma en la que esta es ejecutada.¹²⁷ Por lo mismo, el concepto del *personage musical* aplica para todos los tipos de músicos. Va desde la estrella más glamurosa, hasta el músico más discreto dentro de una orquesta, justamente porque hay toda esa gama de posibilidades para performar el rol dado en un contexto.

In no case, however, is the musician in a position to construct a persona autonomously—personae are always negotiated between musicians and their audiences within the constraints of genre framing. [...] This suggests that the audience, not the performer, plays the most decisive role in the process of identity formation, since it is the audience that

¹²⁶ “El concepto de *musical persona* [personaje musical] que presento aquí tiene un parentesco con la idea de "personalismo" de Stan Godlovitch. [...] “El personalismo nos recuerda que el performance es una forma de comunicar, no particularmente una obra o las nociones de un compositor, sino a una persona, el performer, a través de la música” [...] En algunos casos, el enfoque del performance consistirá en mostrar la personalidad del músico por medio del sonido musical, mientras que en otros, la personalidad quedaría subordinada sólo al sonido. En todos los casos, los *personae* de los músicos reflejarán las prioridades del performance en dicho contexto.” Traducción propia. Auslander, p. 103.

¹²⁷ Tal como ocurre cuando se vuelve a montar cualquier obra de Shakespeare, no se trata solamente de las palabras escritas, si no de la intención y formas con las que son llevada a cabo.

produces the final construction of an identity from the impressions created by the performer.¹²⁸

De la misma manera que ocurre en el teatro, la interpretación musical no termina de completarse sin la participación de la audiencia. A través de ella, el actor y el músico por igual, logran obtener una retroalimentación de su performance. Con las reacciones del público, el performer puede leer si sus intenciones se están cumpliendo, o si necesita modificar algo. De la misma manera, el público lee en el personaje –musical o dramático– una identidad que se ve configurada por lo que decide aceptar dentro de las convenciones del espectáculo.

Ahora bien, hasta aquí sólo he mencionado la relación que hay entre actor-músico, pues es la más evidente. Sin embargo, considero que el diseñador sonoro también tiene similitudes con ambos en la noción de intérprete. No pone su cuerpo en el escenario como estos *performers*, pero para diseñar le es necesario interpretar cómo es que su selección y creación sonora afectará a los demás. *¿Este sonido significa algo para el personaje? ¿O sólo es perceptible para la audiencia? ¿Cómo voy a ejecutar esto?* Hay toda una serie de decisiones que construyen una identidad del propio diseño.

That music is a performing art is self-evident as soon as you say it [...] what is to be wondered at is the way in which the real-time process of

¹²⁸ “Sin embargo, en ningún caso, el músico está en condición de construir un personaje de forma autónoma: el *personae* siempre se negocia, dentro de las limitaciones del género [musical] que enmarca, entre los músicos y su público. [...] Esto sugiere que la audiencia, y no el performer, juega el papel más decisivo en el proceso de formación de una identidad, ya que es la audiencia quien crea la imagen final de esa identidad a partir de las impresiones dejadas por el performer.” Traducción propia. Auslander, p. 114.

performance routinely leaves not a few, fragmentary memories (like a holiday, say) but rather the sense that we have experienced a piece of music, an imaginary object that somehow continues to exist long after the sounds have died away.¹²⁹

Nicholas Cook menciona esto en relación a cómo la interpretación musical puede ser más sustancial que la composición escrita por un autor de antaño. Si bien el texto musical es valioso, es la interpretación del performer lo que le da forma, cuerpo y alma a la composición. Considero que a esto mismo debería de ser a lo que apunta un diseñador sonoro. Si bien la construcción de un diseño puede ser hecha a través de sonidos cotidianos –de cosas que nos sean familiares– es la re-configuración del diseñador la que puede lograr que esto se transforme en una experiencia que resulte más trascendental para la audiencia.

[...] in each case the art of performance inhabits a zone of free and yet musically significant choice that is established in and around the notated work. [...] In fact it might be argued that music is projected most strongly as an art of performance precisely when the work itself is so familiar, so

¹²⁹ “Que la música es un arte performativo es evidente en cuanto lo dices [...] lo que debemos preguntarnos es la forma en que el proceso de interpretación en tiempo real deja rutinariamente, no sólo unos recuerdos fragmentarios (como unas vacaciones, digamos) sino, más bien, la sensación de experimentar una pieza musical, un objeto imaginario que de alguna manera continúa existiendo mucho después de que los sonidos se hayan extinguido.” Traducción propia. Cook. “Between Process and Product: Music and/as Performance.” p. 11.

over-learned, that the individual performance becomes the principal focus of the listener's attention.¹³⁰

En efecto, cuando una composición musical es muy conocida, lo que pasa a primer plano en la atención de la audiencia es el cómo es performada, ya sea que la pieza sea muy popular, o que el oyente en específico se la sepa de memoria. El ejercicio de la re-interpretación es lo que permite que la repetición no sea tediosa, descubriendo cosas nuevas en las mismas notas. Esto mismo aplica en el diseño sonoro, ya sea que la audiencia está previamente familiarizada con x sonido, o que la obra lo introduzca a uno nuevo. Por ejemplo, si en una obra cómica se escucha el chillido de unos zapatos, cuanto más se repita resultará más familiar y el espectador podrá identificarlo como un *gag*¹³¹ recurrente. La forma en la que el sonido es repetido permite la re-configuración de su valor, dándole un mayor peso dramático.

For performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform. [...] If we widen the circle of our attention to take in the entire set of relationships that constitutes a performance, we shall see that music's primary meanings are not individual at all but social. [...] The

¹³⁰ “[...] en cualquier caso, el arte performativo habita una zona de elección libre pero musicalmente significativa que se establece en, y alrededor de, la obra específica. [...] De hecho, se podría argumentar que la música se proyecta más fuertemente como arte performativo precisamente cuando la pieza es en sí tan familiar, tan sobre-aprendida, que la interpretación individual se vuelve el foco principal de atención del oyente.” Traducción propia. *Ibidem*, pp. 6 - 7.

¹³¹ Este término se refiere a la representación de un chiste.

fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do.¹³²

En este sentido, Christopher Small enfatiza la idea de que la atención no debe de radicar solamente en la partitura, si no que debe abarcar el cómo se performa y las relaciones sociales que ese performance involucra. Permitiendo hablar de una pieza musical como una experiencia y no como un objeto, haciendo más concreto el rol de la música en la vida. Pero Small no se queda solamente en eso, él menciona el concepto *musicking* para hacer referencia a que hay otras actividades que entran dentro de la acción musical.

We could say that it is not so much about *music* as about people *musicking*. [...] It is the present participle, or gerund, of the verb *to music*. [...] I have proposed this definition: *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.*¹³³

¹³² “La performatividad no existe para presentar obras musicales, sino las obras musicales existen para dar a los intérpretes algo que interpretar. [...] Si ampliamos el círculo de nuestra atención, abarcando todo el conjunto de relaciones que constituyen un performance, veremos que los significados primarios de la música no son para nada individuales sino sociales. [...] La naturaleza fundamental de la música y su significado, no reside en los objetos, ni en absoluto en las obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente.” Traducción propia. Small. *Musicking*. p. 8.

¹³³ “Podríamos decir que no se trata tanto de la música [*per se*] como de gente haciendo *musicking*. [...] Es el participio presente, o gerundio, del verbo *hacer música*. [...] Propongo esta definición: *Hacer música [o musicking] es participar, en cualquier capacidad, en una ejecución musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para la interpretación (lo que llamamos componer), o bailando.*” Traducción propia. *Ibidem*, p. 9.

Esta perspectiva de Small descentraliza la escucha de la composición, para así ampliar el horizonte de lo que se considera *hacer* música. En cada una de las actividades que él menciona hay un mérito inherente, una forma de acción. Me parece de suma importancia traer esto a colación, pues por lo general no se pone ese énfasis al papel de quien escucha. Escuchar –realmente escuchar– es acción, y no un estado de pasividad donde no ocurre nada. Ya sea en un concierto o en una obra de teatro, esta perspectiva implica volver la mirada hacia el público, recordando que en su escucha también ocurren cosas, también se crea mundo.

Using the concept of musicking as a human encounter, we can ask the wider and more interesting question: *What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants?* Or to put it more simply, we can ask of the performance, any performance anywhere and at any time, *What's really going on here?* It is at that point, and not before, that we can allow our value judgments full rein-if we wish to do so.¹³⁴

Al hacer estas preguntas, Small entra en un terreno que es más cercano al teatro, pues nos ancla directamente al concepto del aquí y el ahora. Estas preguntas tienen que ver con el aspecto social y temporal en el que ocurre el evento musical, desapegándose

¹³⁴ “Refiriéndonos al concepto de *musicking* como encuentro humano, surge una pregunta más compleja e interesante: *¿qué significa cuando la interpretación (de un trabajo en específico) ocurre en este momento, en este lugar, con estos participantes?* O para decirlo de manera más simple, podemos preguntarle al performance –a cualquiera, en cualquier lugar y en cualquier momento–: *¿qué está pasando realmente aquí?* Es hasta ese punto, y no antes, que podríamos dar rienda suelta a nuestros juicios de valor, si así lo deseamos.” Traducción propia. Small, p. 10.

de la noción de que a la musicología sólo le preocupa la técnica. Esto le da agencia musical a las personas que no son músicos, pero que aún así tienen un rol relevante en el evento performativo, señalando la repercusión colectiva del evento musical.

Hasta aquí, se puede apreciar cómo la música crea comunidad y da identidad, tanto al músico que performa como a quienes reciben dicho performance. Pienso que esto también se puede aplicar a los sonidos no-musicales, pues podrá parecer evidente – y por lo tanto de poca magnitud– pero *todos* somos creadores de sonido. Esto es indicio de vida, pues no se puede sonar sin hacer movimiento, sin ejecutar acciones. Hacemos sonidos para expresarnos, para señalar en dónde estamos, para comunicar algo. Esta perspectiva permite escuchar con otros oídos las posibilidades de la sonoridad del mundo, donde lo ordinario es en sí mismo valioso.

Por ende, considero que lo que hace al sonido performativo es su capacidad para demostrar acción, *ser* acción,¹³⁵ aún cuando no haya indicios visuales. El sonido *hace* cosas: crea paisajes, da identidad, forma memorias, exalta emociones, etc. En muchos casos lo que hace podrá ser abstracto y sin una intención específica, pero cuando esos mismos sonidos son repensados dentro del contexto de un ejercicio escénico adquieren una nueva luz.

A continuación, planteo algunas preguntas que me parecen pueden servir como pauta a la hora de realizar un diseño sonoro, ya que cuestionan la efectividad de la selección, en lugar de sólo buscar llenar un espacio vacío. Asimismo, considero que permiten ver cómo el diseñador puede jugar su papel de dos maneras, como dramaturgo y como actor. Por ejemplo, al diseñar un guion sonoro, se hace una selección de qué

¹³⁵ Como bien mencionaba Xico Reyes en la entrevista.

entra dentro de la narrativa de la historia. Pueden ser sonidos ambientales, efectos especiales más evidentes, o incluso un especie de *leitmotiv*¹³⁶ para cada personaje. Esto dependerá de las necesidades del montaje –y de si el diseñador está involucrado desde el inicio– pero desde ahí se puede desarrollar un texto sonoro que va a la par del texto escrito. Las decisiones sonoras afectan dramáticamente, pues son señalamientos de que algo está ocurriendo y cambiando dentro de ese universo.

Así pues, aquí unas preguntas a tomar en cuenta sobre el sonido y los elementos performativos destacados que mencionaba anteriormente:

Contexto	Iterabilidad	Corporalidad	Intención	Ausencia/ Presencia
*¿Cómo funciona este sonido dentro de esta escena? *¿Hace referencia a un contexto social del público? Los sonidos de la CDMX son muy característicos, ¿cómo pueden ser recibidos en otro país? *¿Cómo cambian sus significados en otro contexto, qué implicaciones tienen?	*¿La audiencia ya está familiarizada con este sonido? *¿Lo puede identificar inmediatamente o necesita que suene más veces? *¿Cómo ese mismo sonido puede transformarse dentro de la escena? *¿La transformación enfatiza algo del drama?	*¿Qué sensación o reacción corporal busco causar en la audiencia? *¿Cómo se necesita modificar el volumen o la equalización para lograr esto? *¿Quiero que se sientan las vibraciones del sonido en el cuerpo? *¿Cómo hacer que se sienta tridimensional?	*¿Cómo espero que reaccione la audiencia ante este sonido? *¿Causa risa, asusta, sorprende? *¿Cuál es el momento correcto para la reacción que se busca? *¿Cómo ayuda a desarrollar o a narrar la historia?	*¿Este sonido evoca algún lugar? *¿Recuerda a algún personaje que ya no está? *¿Remonta a algo del pasado? *¿Transporta a otra época?

¹³⁶ Un *leitmotiv* es un tema musical o motivo narrativo central que se repite en un obra. En este contexto lo podemos considerar como un sonido no-musical recurrente. Como el caso que mencionaba anteriormente del chillido de unos zapatos con una intención cómica.

Igualmente, me parece que estas preguntas son similares a las que puede plantearse un actor en cuanto a su personaje. *¿Cómo lo puedo caracterizar? ¿Qué corporalidad le puedo dar? ¿Cómo va a hablar?* Ese mismo trabajo lo tiene que hacer el diseñador sonoro si quiere que su aportación participe de manera más activa, compleja y profunda. Además, el sonido puede funcionar como co-actor, ya que se puede establecer como un estímulo que haga que el actor-personaje se involucre con lo sonoro de una manera más activa, creando un diálogo entre lo que se escucha y las respuestas del elenco. En ambos casos, hay un trabajo de interpretación –de performatividad– en el que se decide cómo se quiere ejecutar en escena lo que está planteado desde el texto escrito.

Finalmente, considero que el recorrido realizado en este apartado me permite vislumbrar cómo la performatividad puede ser una herramienta sumamente útil para los procesos creativos y de análisis en la creación sonora. Es decir, sus elementos juegan un rol significativo, ya que la dimensión performativa se presta para la exploración y la experimentación con diversos ejes de estudio. Ya sea que nos acerquemos a lo sonoro desde lo socio-cultural o desde lo artístico, dando así una perspectiva más integral. A continuación, en el siguiente capítulo, señalaré cómo esto se encuentran presente en unos ejemplos más concretos.

Capítulo 3:

Ejemplos escénicos

(O sobre la escucha como protagonista)

Considero necesario enfatizar que la escucha es un componente esencial, tanto de la creación como de la recepción escénica. Por ello, me parece importante detenernos a examinar algunos casos en los que el sonido ha tenido ese papel sustancial. Pues como hemos visto, puede ser indicio de muchas cosas, algunas veces resulta ser más abstracto y otras más concreto. A veces solo da información, otras permanece en nuestra memoria o nos permite concebir imágenes complejas.

Por ejemplo, en *Katsumi y el dragón* (Dirección de Andrea Salgado),¹³⁷ la obra se lleva a cabo sin el uso de palabras, pero siempre hay alguna música o sonido acompañando la escena. Al no haber cambios de escenografía, es el diseño de Nydia Parra –en conjunto con la iluminación– lo que denota un cambio de espacio y de estaciones. Cuando Katsumi llega a un río, este se materializa con un camino de luz azul y el sonido del agua corriendo; cuando se adentra en el invierno, se escucha el soplo de la nieve y el viento.

O bien, en *Cleopatra y Antonio* (Dirección de Olivia Barrera),¹³⁸ hay una escena en la que Cleopatra se entera de que Antonio se ha casado con otra mujer a sus espaldas.

¹³⁷ Obra estrenada en el 2019, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Idea original de Dafne Itzamná Fuentes y Nydia Parra, dirección de Andrea Salgado. Diseño sonoro y música original de Nydia Parra. Una co-producción de Compañía Raíces Tejidas, TRIBU Producciones y Teatro UNAM.

¹³⁸ Obra estrenada en el 2022, en el Teatro El Galeón Abraham Oceransky. Escrita por William Shakespeare, con adaptación y dirección de Olivia Barrera. Composición de música original y diseño sonoro de Analí Sánchez Neri. Una producción de Brava Compañía de Teatro.

Esta noticia implica dolor y traición para ella –y si bien hay diálogos que confirman ese sentir más adelante– es primeramente a través del diseño sonoro de Analí Sánchez Neri, donde usando sonidos de estática y electricidad, se le sugiere a la audiencia el estado interno de Cleopatra.

En *Silencio* (Dirección de Juan Carrillo),¹³⁹ en la primera escena se narra cómo Othón –el personaje principal– quedó sordo en un accidente de auto. Othón relata sólo con palabras cómo iba escuchando el motor del auto y la música de la radio en la lamina de la puerta, hasta que ocurre el choque. Cuando él cuenta cómo sale del auto e intenta gritar, el público escucha el sonido de un zumbido,¹⁴⁰ haciendo referencia a ese recuerdo de lo único que él podía escuchar en el momento narrado. Ese zumbido se repite a lo largo de la obra, cada vez que algo molesta a Othón.

Igualmente, se pueden traer a colación todos los ejemplos mencionados por Xico Reyes en el capítulo 1, donde encontramos una variedad de momentos en los que el sonido modificaba o moldeaba la escena. El sonido como indicio de un lugar ficticio en *La velocidad del ZOOM del horizonte*; el sonido como un momento de tensión en *El sueño de la mantarraya* o el sonido como atmósfera contrastante en *La casa del árbol*.

Sin embargo, me parece que ninguno de estos casos termina de poner al sonido como su eje principal de acción. De hecho, en mi búsqueda por encontrar ejemplos teatrales en los que se enfatice principalmente el papel del sonido –y no tanto el de la

¹³⁹ Obra estrenada en el 2021 como un *work in progress*, en el Foro La Gruta. Basada en *Otelo* de William Shakespeare, adaptada por Juan Carrillo, Mònica Portillo y Martín Becerra. Diseño sonoro de Juan Carrillo, Mario Eduardo D'León y Roam León. Una producción de Los Colochos Teatro.

¹⁴⁰ En el siguiente enlace se puede apreciar esta escena y la obra completa: <https://youtu.be/w7-USCZujoE>

música– no he encontrado, hasta el momento, ninguna obra mexicana que cumpla con este criterio de manera idónea.¹⁴¹ Esto no significa que no haya diseñadores proponiendo cosas novedosas, pero sí demuestra que aún no se ha terminado de explotar el potencial del sonido escénico, especialmente desde las expectativas que vienen de la dirección de escena.¹⁴²

A raíz de esto, me ha parecido más prudente acercarme a dos ejemplos que resultan ser más cercanos al mundo musical, porque ponen a la escucha como su aspecto primordial.¹⁴³ Curiosamente, esta situación permite analizarlos como contrarios, y a la vez, complementarios. Por un lado, *Triple concierto* (Dirección de Claudio Valdés Kuri), más cercana a la disciplina del teatro, donde la historia se cuenta gracias a los elementos musicales que enfatizan el drama. Por el otro lado, *Esto no es una pelota* (Compañía Kahlua), pieza más cercana a la composición musical, que hace uso de percusiones y sonidos cotidianos para desarrollar un juego escénico. En ambos, el cuerpo crea una dupla protagónica con lo que se escucha. En *Triple concierto* la dupla va más con la música, mientras que en *Esto no es una pelota* va más con el sonido.

Para hablar de estas obras, tomaré en consideración los cinco elementos performativos que mencioné en el capítulo anterior: *Contexto*, *Iterabilidad*,

¹⁴¹ Esta afirmación la hago con base en mis visitas al teatro en la Ciudad de México durante los años 2021 y 2022. Igualmente, soy consciente que hay proyectos en el teatro para personas ciegas que pueden enfatizar mucho más el papel del sonido, pero esas obras están pensadas para una audiencia concreta, que requeriría otros marcos de estudio, los cuales no he abordado para esta investigación.

¹⁴² Xico Reyes mencionaba en la entrevista este aspecto, en donde los directores todavía siguen atrasados en cuanto a lo que esperan y exigen del diseño sonoro.

¹⁴³ En mi elección de estos ejemplos, han influido dos aspectos: (1) si pude ver la obra de manera presencial, o (2) si hay un registro digital donde se aprecie en buena calidad el audio.

Corporalidad, Intención, y Presencia/Ausencia. Esto, con el fin de observar cómo se aplican estos parámetros como referentes de análisis en la creación sonora. En ambos casos se encuentran presentes, aunque actúan de maneras distintas.

3.1 - Triple concierto

Triple concierto, escrita por Mónica Hoth y Claudio Valdés Kuri, es una obra mexicana que mezcla el teatro, la música y la danza. Forma parte del repertorio general de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes, fundada en 1997 por Valdés Kuri, en la que se tiene como premisa el desarrollar intérpretes que sean –ante todo– multidisciplinarios. Estrenada en el 2019, ha tenido varias temporadas, siendo la última en el 2022 con Teatro UNAM, en el Teatro Juan Ruíz de Alarcón y como parte del XXV aniversario de la compañía.

Planteada para un público general, la obra está pensada para presentarse en teatros de mediano y gran formato, en los que se debe de contar con buenos recursos de iluminación y equipo de tramoya. La iluminación es lo que marca diferentes espacios, al igual que el acomodo de los instrumentos musicales, pues el dispositivo escenográfico consta de: tres pianos de cola, un piano vertical, un teclado, un violonchelo y un violín, junto con algunas sillas, todos estos elementos entran y salen de escena varias veces. Los pianos de cola son unos *dummies*,¹⁴⁴ que soportan peso y movimiento escénico, y además tienen modificado el volumen de las teclas.

¹⁴⁴ Prototipos a escala real de los pianos convencionales, pero trabajados como pieza escenográfica para funcionar más óptimamente.

En cuanto a la historia, esta trata sobre las peripecias que hay en un concurso de piano de alta categoría –el Concurso Ernesto Elorduy– en donde seis participantes lidian de distintas formas con el nivel de competencia exigido. Se muestran las etapas formales del concurso: las audiciones, los conciertos, los resultados y las eliminatorias. Pero también se nos lleva a la parte entre bambalinas de las vidas de los personajes, donde nos enteramos de lo demás: las horas de ensayo, los contextos familiares, las fiestas, y las discordias que se desatan entre colegas.

Discursivamente, la obra busca demostrar cómo la competencia con otros abre la puerta a distintos caminos, pues se da un entendimiento intrapersonal más profundo, en donde cada quien pone al límite sus capacidades, tanto técnicas como personales. Los personajes ven exaltadas sus emociones, pasando por la frustración, la envidia, y la aceptación. Tienen que competir entre ellos, pero a la vez se desarrollan afectos y amistades, dándole distintos matices al avance de la competencia. Vemos todo lo que están dispuestos a hacer para alcanzar lo que quieren, aunque en el camino algunos descubren que desean otras cosas.

Como tal, no hay un diseño sonoro, pues la experiencia es en sí misma el concierto de piano. Es decir, sí es una obra de teatro, donde se nos cuenta una anécdota aristotélicamente, pero todo lo que se escucha en ella es hecho *in situ*.¹⁴⁵ Sólo hasta el concierto final, donde se supone que estamos ante una orquesta, es que suena algo grabado. En papel esto podrá no parecer tan complejo, pero al presenciar el montaje se puede apreciar el alto nivel de dificultad que implica para los intérpretes en escena.

¹⁴⁵ Podríamos decir que aquí aplica hablar de *musicalización* en el sentido de que la música es hecha en vivo.

Ahora bien, ¿por qué hablar de esta obra si no hay un diseño sonoro? Porque me parece que, desde la dirección de Valdés Kuri, hay una intención muy clara de poner al centro de todo la escucha. Es decir, está diseñada para ser una experiencia en la que lo musical sea protagónico, si se le quitara eso quedaría vacía; lo cual delinea la clara intención de no usar a la música como un elemento secundario.

Esta búsqueda es uno de los pilares de la creación de Valdés Kuri, y ha estado presente durante gran parte de su trayectoria. Lo cual habla de su formación, pues desde temprana edad estudió piano y teatro a la par, siendo sus maestras Erika Kubacsek y Susana Wein respectivamente. Más adelante él entraría a estudiar dirección para cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Este contexto sienta las bases para esa búsqueda donde los elementos teatrales estén completamente interconectados con los musicales.

La musicalización con este colectivo ha planteado retos que han variado de un proyecto a otro. En un principio el material musical elegido correspondió a los periodos históricos de cada obra, posteriormente se buscó una atemporalidad y en últimas fechas ha adquirido un papel protagónico. Desde el primer proyecto con este grupo, hubo la intención de que los parlamentos, los movimientos y la música tuvieran el mismo nivel de importancia.¹⁴⁶

Retomando esto último de los movimientos, hay que decir que existe un gran manejo corporal por parte del elenco, el cual está conformado por Edwin Calderón,

¹⁴⁶ Valdés Kuri. “La Musicalización a Través de La Experimentación Grupal.” p. 71.

Alejandra Cortés, Sebastián Espinosa Carrasco, Konstantin Evmenkin, Mario Mendoza y Naomi Ponce León. En sus corporalidades podemos ver ese otro elemento que es invocado, el de la danza, donde la coreografía de Vladimir Rodríguez hace que se coordinen entre ellos. Si este elemento no estuviera tan trabajado, no se lograrían crear ciertas imágenes y la ejecución de las piezas musicales resultaría más difícil.

Asimismo, es interesante ver cómo todo el elenco interpreta dos roles. Como mencionaba con Auslander en el capítulo anterior, existe la transformación del músico cuando este se sube al escenario, su *musical persona*. En *Triple concierto* vemos esa transformación en juego, pero está intervenida por el componente actoral, dándonos una performatividad en la cual ambas cosas están siempre en equilibrio. O sea, vemos al elenco actuando los papeles de sus personajes, y a la vez vemos a esos personajes transformarse en su papel de concertistas.

Esta performatividad que exige la obra es en realidad una cosa que Valdés Kuri ha venido trabajando durante varios años, a modo de laboratorio-taller, en *Teatro de Ciertos Habitantes*. Ya que, a través de la investigación y la experimentación en conjunto, se han desarrollado estos intérpretes/músicos/actores, lo que responde a la necesidad de tener una formación diferente para los artistas escénicos.

Sin duda, la presencia de artistas multidisciplinarios ha enriquecido las puestas en escena, pero al mismo tiempo ha implicado la necesidad de entrenarlos dentro de la compañía, puesto que es muy difícil encontrar, en nuestro medio, actores con verdadera educación musical. Los montajes no sólo han convocado actores, sino también a músicos que nunca antes han actuado. Por tanto, los procesos han sido hasta de un

año de ensayos, con sesiones todos los días, durante los cuales los actores han tenido que aprender a hacer música y los músicos a actuar, y aquellos que no son ni lo uno ni lo otro han tenido que aprender ambas disciplinas.¹⁴⁷

Esta cita proviene de una colaboración hecha para Paso de Gato en el 2011, varios años antes del estreno de esta obra. Aquí tenemos un precedente de la metodología de trabajo que hay en la compañía, donde a través del entrenamiento y ensayos durante largos periodos, es que se consiguen resultados innovadores. De hecho, esta forma de trabajo ya había dado frutos con otros proyectos de la compañía, como es en el caso de las obras *La Vida es Sueño: Auto Sacramental* y *El Gallo – Ópera para actores y ensamble instrumental*. En ambas se puede apreciar esta misma complejidad a nivel musical-corporal, pero es justamente en *Triple Concierto* donde se aprecia cómo esas técnicas se han perfeccionado.

Sobre el proceso específico de esta obra, la intérprete Naomi Ponce León comenta¹⁴⁸ que Valdés Kuri llegaba a los ensayos con alguna premisa, y el elenco tenía mucha libertad para proponer improvisaciones con base en eso. Mónica Hoth tomaba notas, y a la par se grababa en video la sesión de trabajo. Las improvisaciones eran tanto teatrales como musicales, bajo la indicación de que –dentro de lo posible– se hicieran las dos cosas juntas, ya sea que mientras alguien tocaba alguien más actuara, o al revés. Esta experimentación fue el material medular para que Hoth y Valdés Kuri construyeran el texto en su versión final.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 72.

¹⁴⁸ Ponce León, en conversación personal, 21 de septiembre del 2022.

No he aplicado el término musicalizar en el sentido más común, que suele ser el de añadir música a una obra prácticamente concluida. Para mí la música ha sido material básico de improvisación, a la par del trabajo actoral y de movimiento. Seguramente, debido a mi formación, nunca me he planteado la posibilidad de utilizar música grabada. Lo más natural siempre ha sido que la música sea interpretada en vivo por los mismos actores.¹⁴⁹

Es importante traer esto a colación porque habla de usar al sonido –en este caso, en su vertiente musical– como materia prima de trabajo, donde este está involucrado desde el principio. Igualmente, para ir entrando en los puntos de análisis, todo esto establece un contexto sobre el uso y acción de la escucha. Es decir, la escucha está presente en varios planos, está como material de trabajo para responder desde la parte actoral, pero también está como vía narrativa para contar la historia. Asimismo, Valdés Kuri menciona que el marco del concierto permite abrir la escucha del espectador para que este empatice más con lo que está ocurriendo,¹⁵⁰ marcando así el plano de la escucha en la audiencia.

Para ser más concisa, me enfocaré sólo en algunas escenas para resaltar sus aspectos performativos. Iniciemos por el principio, al comenzar la obra se nos muestran las audiciones, el elenco va llegando al escenario y se saludan antes de que se dé la tercera llamada. *Maestro, ¿cómo le va?* Una vez dada la llamada, inicia la obra con la

¹⁴⁹ Valdés Kuri, *Op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁰ Mencionado a partir del minuto 1'30" del siguiente enlace: <https://youtu.be/C9dQzLbodQE>

entrada de una aspirante, donde ella se presenta y menciona qué pieza va a tocar ante el jurado. El jurado la escucha sólo unos momentos, para luego cortarla un tanto abruptamente, dando a entender que no están impresionados con su desempeño. Esta secuencia de acciones se repite varias veces, donde cada intérprete pasa a vivir la misma situación. *¿Y podrías hacer música, por favor?*



Imagen 1 - Escena inicial de la obra.
Fotografía de Carlos Alvar

El ritmo de la escena va acelerando, hasta que cada uno está solamente unos segundos frente al piano. Esta aceleración la percibimos de manera visual y musical, pues vemos los cuerpos correr y arrebatarse el piano, mientras que a la vez oímos sus voces y piezas musicales empalmándose. En esta escena, se entra en un juego de iterabilidad, el cual tiene la intención de demostrar cómo inician estas competencias, donde no hay una escucha atenta a lo que tocan los participantes. Conforme avanza la escena, los que hacen de jurado también van modificando su expresión corporal,

mostrando desesperación hasta que todos caen al suelo. Esta intención es tanto crítica como cómica, pues ayuda a dar contexto y marcar el tono de la obra. Entre la rapidez y los cambios de voces, el público se familiariza con la situación pronto y se vuelve más fácil captar los matices sonoros.

En otra escena, los personajes están en una fiesta, antes de que sean las eliminatorias. Durante el cotorreo, surge un debate, donde hablan sobre dos compositores clásicos. Un personaje dice que el compositor *A* es mejor que el *B* por su innovación en la técnica, mientras que otra contesta que en realidad *A* le estaba plagiando a *B*. Para poder demostrar esto, el debate sube al plano musical, donde cada personaje toca una pieza de su compositor elegido, enfatizando su punto a través de la interpretación en el piano.

Recordemos que, aunque la pieza musical sea de antaño, esta adquiere una nueva faceta dependiendo de cómo es interpretada por su *performer*, por lo cual este debate resulta convincente desde ambas perspectivas. Las piezas son similares en estructura y como parte de la argumentación son movidas de su tono y ritmo original, lo cual permite percibir las como más similares, dando la sensación de repetición cada vez que un personaje toca la pieza de su compositor. Aquí, gracias a la repetición, es que el oyente puede captar matices interesantes en las piezas.

Asimismo, en esa escena de la fiesta todo va subiendo de intensidad. Inmediatamente después del debate, más personajes se van sumando a tocar el piano, lo cual tiene un orden porque se escucha claramente la música, en lugar de escucharse un alboroto de teclas. Al piano se suman el violín y el violonchelo, dando más texturas. Todo esto en conjunto crea la imagen de la fiesta desenfrenada, donde la música llena

ese vacío que hay en el escenario, pues nos da la sensación de que hay más gente y de que ocurren más cosas de las que estamos viendo. La ejecución instrumental –en conjunto con la coordinación corporal– se vuelven una danza.



Imagen 2 - Escena de la fiesta.
Fotografía de Carlos Alvar

Pasando a otra escena, una mujer está practicando en la noche, llega un hombre y él también quiere practicar pero sólo cuentan con un piano. A través de la palabra nos van contando sus contextos personales, y por qué cada uno de ellos merecería practicar más. Sin embargo esto no logra ser convincente, y para hacer que ella se vaya, él decide iniciar un juego de seducción, en el cual ella no está lista para entrar y esto hace que ella salga de escena. Una vez que esto ocurre, él se pone a practicar la misma pieza que estaba sonando anteriormente, lo cual hace que ella regrese a reclamarle. Aquí, a pesar de que el personaje había salido de escena, su escucha sigue estando presente con la suficiente atención para hacerla accionar y volver.



Imagen 3 - Primera escena sexual.
Fotografía de Carlos Alvar

En ese instante, parece que la seducción era sólo una vía para conseguir estar en el piano, pero conforme sigue avanzando la escena esta va tomando otro tono. Por querer quitarlo de ahí, ella termina sentándose encima de él, mientras ambos siguen tocando el piano. Los cuerpos se van moviendo sobre el banco, pero no como tal de forma sexual, sino que se van rotando para seguir tocando la pieza. Aquí, la música complementa la imagen del acto sexual, ya que desde lo visual la escena no es explícita, pero a través de lo musical se hace clara la acción que está implícita.

Esta intención sexual se repite en otro momento, cuando dos personajes se quedan solos después de la escena de la fiesta. En este caso se trata de dos hombres, uno está enfrente del teclado, mientras el otro está con el violonchelo. El acto de seducción inicia de manera más discreta, donde el del teclado se acerca al otro a través de los pies, y al haber una respuesta positiva la escena va subiendo de tono. El del teclado toma el

arco del violonchelo, y con una mano toca el violonchelo, mientras que con la otra sigue en el teclado. Aquí, los cuerpos no se juntan –o si quiera se tocan– pero los instrumentos actúan como medio para la acción sexual. De esta manera, con el *in crescendo* que oímos, es que se completa de nuevo la imagen sexual. Cuando el sonido se detiene, sabemos que el acto ha llegado a su clímax.

Así pues, en estas escenas se pueden identificar claramente que la iterabilidad, la intención y la corporalidad construyen imágenes musicales muy potentes que permiten mostrar más de lo que hay a la vista. Pero, ¿qué ocurre con la presencia y la ausencia? Debido a que la música está tan presente en esta puesta en escena, es difícil encontrar un momento en donde no intervenga de manera significativa. No obstante, sí hay una escena donde podemos sentir una ausencia de manera más marcada.

En las semifinales, una de las concursantes no está segura de si esto es lo que realmente quiere. Ella está en el piano mientras tiene de acompañamiento al violín y violonchelo, inicia la pieza pero a la mitad de esta ella empieza a equivocarse. El del violonchelo le dice en qué compás van, incitándola a seguir, pero ella se detiene y decide salir del escenario. La música de las cuerdas sigue unos instantes, pero se siente la ausencia del piano. Más adelante, a través de la palabra, se nos confirma el sentir de ella sobre querer dejar la música, el cual se había vuelto evidente al detener su tocar.

Ahora bien, me parece que fuera de esta última escena, no está tan presente el dinamismo de la ausencia-presencia musical, y creo que esto puede ser muy contundente también en la creación de imágenes sonoras. Aunque sí hay que enfatizar que Valdés Kuri realmente usa a la música como un co-actor, donde el escenario nunca queda vacío porque siempre mantiene nuestra escucha cautiva.

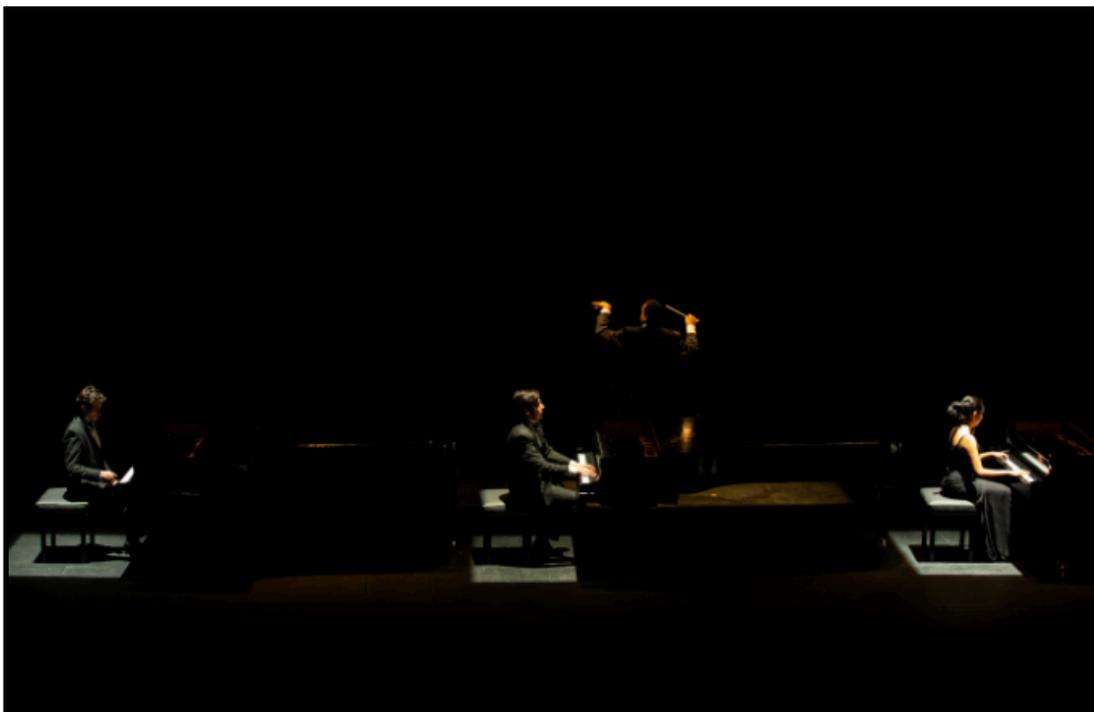


Imagen 4- Escena del concierto final.
Fotografía de Carlos Alvar

La música acompaña con tal estrechez, que no se podría apreciar la obra sin tomarla en cuenta. Esta funciona como expositor de los personajes, donde a través de ella obtenemos información sobre ellos como individuos. Esto se nota más claramente en la escena final, donde ocurre el dichoso triple concierto, con los tres finalistas tocando la misma pieza. Aquí se juntan de manera sobresaliente todas las disciplinas, pues hay movimiento de los pianos hecho por el elenco, juntando la interpretación actoral y la coordinación corporal. Y es la música la que funciona como aglutinante de todo, pues marca el ritmo, atmósfera y desarrollo de toda la escena.

En el siguiente caso, observaremos una situación un tanto similar, pues el sonido está también presente de manera exhaustiva. Sin embargo, las sonoridades que explora son diferentes, por lo cual sirve como gran complemento a lo que acabamos de observar con *Triple concierto*.

3.2 – *Ceci n'est pas une balle* (Esto no es una pelota)

Ceci n'est pas une balle es una pieza de origen francés que se mueve dentro de varias disciplinas, para llevarse a cabo necesita hacer uso de la percusión corporal, la mímica y la actoralidad. Sus compositores Matthieu Benigno, Alexandre Esperet y Antoine Noyer la denominan como música teatral o música teatralizada.¹⁵¹ Originalmente forma parte de un proyecto más amplio, llamado *Black Box*, que está conformado por varios números de carácter músico-teatral, dirigidos hacia un público infantil. Estrenada en el 2012, se había diseñado en un inicio para tres intérpretes, pero actualmente ha sido adaptada para poder presentarse tanto en formato de dúo, como de solista.

En resumen, la pieza es sólo un juego de pelota. Aunque sí hay un inicio, un punto climático y un final, no hay una trama como tal. Sin embargo, esto no implica que la obra no mantenga la atención del público, ya que su construcción es sumamente compleja. La pelota rompe cosas, se pierde, vuela, rebota, etcétera... pero todo esto ocurre sin que nunca se vea como tal alguna pelota, pues no hay ningún elemento material de utilería. Todo lo que se necesita para llevarla a cabo son los cuerpos, que a través de la sincronización de la percusión corporal y los sonidos grabados surten los efectos deseados.

Pero, ¿qué es la percusión corporal? Son aquellos sonidos rítmicos que se realizan golpeando con las manos o los pies, otras partes del cuerpo. O sea, el cuerpo funciona como un instrumento por sí mismo, sin la necesidad de algo más. Aquí, es importante resaltar que, una cualidad interesante de cualquier percusión –corporal o

¹⁵¹ Cabe mencionar que estos términos son diferentes al de teatro musical, el cual conlleva otro tipo de construcción y de producción escénica.

instrumental– es su flexibilidad en comparación con otros tipos de instrumentos. John Cage lo identificó de la siguiente manera:

La música de percusión es una transición contemporánea entre la música influida por el teclado y la música omnisonora del futuro. Para el compositor de música de percusión, cualquier sonido es aceptable; en la medida de lo posible, él explora el campo sonoro <<no musical>> académicamente prohibido.¹⁵²

Esta distinción con otro tipo de músicas es importante, pues en efecto la percusión trabaja bajo otras reglas, que no son la de la melodía o la armonía sino las del ritmo. El componente rítmico se puede encontrar más comúnmente en la vida cotidiana, y –dentro de ciertas variaciones– es el más fácil de replicar. Sin contar la voz que se transforma en canto, la percusión corporal es la única música que se puede realizar sin necesidad de un instrumento. Puede ser tan simple como hacer uso de las palmadas, pues el cuerpo es una caja de resonancia.

Esto no es una pelota está planteada desde esta disciplina, pero lo que la hace diferente a otras piezas de este género es que necesita de elementos performativos que no son sólo los de un percusionista, sino también los de un actor. Esto es importante, porque una de las cosas que hace particularmente bien la pieza es crear imágenes concretas. Ya que a pesar de su ausencia física, la pelota se vuelve presente –y cobra vida– gracias a los gestos teatrales que llevan a cabo los intérpretes.

¹⁵² Cage. *Entrevista a John Cage* (por Richard Kostelanetz). p. 69.

Así pues, en la pieza la pelota se materializa en la mente del espectador a través de la relación sonido-cuerpo. Yo como espectadora puedo visualizar objetos y acciones, gracias a que los estímulos sonoros están conjugados con los movimientos de los intérpretes. Con ellos podemos sentir desde dónde viene la pelota, cómo se está moviendo y quién la tiene en cada momento. No necesito ver la pelota para saber que está ahí. Por ello, la pieza resulta interesante tanto para quien la interpreta como para quien la observa, ya que se delinea un objeto meramente sonoro en la imaginación. La imagen que se forma en la mente del espectador no está preestablecida, pues cada quien recurre a sus propios referentes para darle forma a esa pelota. Aquí el sonido permite que haya una libertad muy particular para traer a la vida un objeto que tangiblemente no está ahí.

Esta creación de las imágenes está concebida desde la partitura,¹⁵³ ya que en ella se “[...] incluye una sección extensa de instrucciones gráficas encaminadas a coreografiar la parte teatral de la obra.”¹⁵⁴ Se hace uso de tres ejes –o lenguajes– para expresar cómo debe de ser representada. Hay instrucciones de carácter verbal, notas musicales en pentagrama y dibujos como soporte visual de algunos movimientos a realizar. Además, se especifica que hay que atender tanto los aspectos de la percusión y movimientos corporales, como al *cue*¹⁵⁵ técnico de los sonidos grabados. Por ello, podemos decir que esta partitura es de carácter intermedial, ya que hace uso de distintos medios para llegar al resultado final.

¹⁵³ Los fragmentos de la partitura se pueden consultar en la tesina para maestría “Percusión teatral: *Aproximación desde los estudios de la relación entre medios expresivos* de Abraham Parra, a partir de la página 28 en adelante.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹⁵⁵ Pie o señal de entrada de algo en escena.

Igualmente, el aspecto intermedial de esta obra permite que se pueda presentar tanto en teatros como en auditorios para concierto. De hecho, los compositores Matthieu Benigno y Alexandre Esperet, conforman la *Compañía Kahlua* y sus presentaciones para esta pieza incluye el uso de iluminación teatral y de un andamio de carácter escenográfico. Aunque estos dos elementos aportan a la estética, no son del todo necesarios pues hay otras versiones, en donde la obra se presenta sólo con la luz tradicional de cualquier auditorio. Por lo mismo, en la mayoría de las representaciones –que se encuentran en YouTube¹⁵⁶–, se puede apreciar que es más común que la pieza se lleve a cabo en auditorios.

De hecho, vale la pena notar estas diferencias en los videos de las tres interpretaciones.¹⁵⁷ Las primeras dos versiones son llevadas a cabo dentro de un teatro, mientras que la versión solista ocurre dentro de un auditorio. Hay diferentes elementos en juego dentro de cada una, pues la cantidad de intérpretes y el espacio modifican la atmósfera de la pieza. A continuación desmenuzaré las diferencias entre las tres versiones que he seleccionado,¹⁵⁸ para ver cómo es que se modifican los puntos de análisis performativo que mencionaba previamente.

¹⁵⁶ Hay una gran variedad de versiones de la pieza, desde las pertenecientes a la compañía hasta las provenientes de otros intérpretes en distintos países.

¹⁵⁷ A continuación, las palabras que estén en negritas y azul funcionarán de hipervínculo al enlace donde se puede consultar en video la versión de la pieza en cuestión.

¹⁵⁸ Cabe mencionar que he optado por estas versiones –y no por alguna otra de las disponibles en YouTube– debido a que en los tres casos el intérprete es alguno de los compositores originales de la pieza.



Imagen 5 - Versión en teatro, el andamio se encuentra donde la luz azul.
Fotografía capturada desde YouTube.

(A) Versión Trío (8'02'')¹⁵⁹ – A pesar de que en todas las versiones la corporalidad es el punto más importante, es en esta en la que resulta más dinámica debido a que hay más posibilidades de juego, las coreografías son más complicadas y los tres intérpretes tienen que estar en una sintonía corporal muy exacta para que todo caiga dentro de su *cue* sonoro. También es donde se ejecuta de manera más precisa el momento climático,¹⁶⁰ donde uno de los personajes entra en una especie de trance con la pelota. Los movimientos se repiten más veces y eso forma parte de la creación de varios *gags*, lo que permite que se cumpla la intención cómica de las acciones. Esto se puede apreciar en la reacción del público, que repetidamente se ríe a lo largo de la presentación.

Igualmente, el diseño sonoro es más elaborado aquí, pues se incluyen sonidos del cotidiano como: un cerillo encendiéndose, las llantas de un coche desviándose, el latido de un corazón, un cronómetro, electricidad pasando y hasta un huevo en una sartén. Y

¹⁵⁹ Interpretada por Matthieu Benigno, Alexandre Esperet y Antoine Noyer en la premier del espectáculo *Black Box*. Enlace del video: <https://youtu.be/J1Asje1NpCU>

¹⁶⁰ Se puede observar este momento a partir del minuto 5'38'' del video.

aunque sean sólo unos segundos, estos son esenciales para crear imágenes de más acciones además del juego con la pelota. Así, a través del sonido, se logra que estén presentes otros objetos sin la necesidad de ningún elemento físico.

(B) Versión Duo (6'55'')¹⁶¹ – De las tres versiones, esta es en definitiva la que privilegia más el rol de la percusión corporal, pues no hay otro tipo de sonidos agregados más que los de la pelota y los realizados *in situ* por los cuerpos. Aquí, el punto climático no está incluido, y ese resulta ser uno de los momentos con mayor variedad sonora en el ejemplo previo. Sin embargo, se puede apreciar que la corporalidad está igual de presente y bien manejada en las dos versiones. Aquí, los *gags* se mantienen por la rama física, y los gestos faciales están delineados para apoyar a la intención cómica.

Al final de esta versión hay un cambio relevante, y es que hasta el último momento¹⁶² –en un intercambio entre los actores– la pelota se materializa físicamente siendo mostrada ante el público. Este cambio es importante porque causa una reacción de sorpresa ante las espectadoras y permite llevar a cabo una transición muy sencilla pero efectiva: se crea un puente de la presencia sonora a la presencia física. Es decir, lo *invisible se ha vuelto visible*, pero esto sólo es posible gracias a el trabajo corporal-sonoro que se ha establecido desde el inicio de la pieza.

¹⁶¹ Interpretada por Matthieu Benigno y Alexandre Esperet. Enlace del video: <https://youtu.be/GsxqFa7W1lg>

¹⁶² Esto ocurre en el minuto 6'49" del video.

(C) Versión Solista (5'39'')¹⁶³ – A pesar de que la parte sonora y las intenciones son casi las mismas, me parece que esta es la versión con más diferencias de las tres, ya que es la única que se presenta en un auditorio, durante el marco de la competencia internacional *TROMP Percussion Eindhoven 2012*. Esto no sólo modifica la representación sino también el tipo de público presente. Las personas que presenciaron esta versión saben de percusiones y han estado observando otras piezas de la misma disciplina; y más importante, a diferencia de los otros casos, no se cuenta con un público infantil.



Imagen 5 - Versión en auditorio.
Fotografía capturada desde YouTube.

Aunque las intenciones cómicas están presentes, las reacciones a ellas son menores que en los otros ejemplos. Asimismo, cabe resaltar que el desempeño actoral es menos complejo, pues la concentración de Esperet está más presente en su parte musical. Lo cual es entendible, pues esa concentración permitió que se ganara el primer

¹⁶³ Interpretada por Alexandre Esperet. Enlace del video: <https://youtu.be/apvHLrOzJaI>

lugar de la competencia. Sin embargo, al ser el único de los compositores originales que sale en las tres versiones, se puede verificar que ha tenido un desempeño actoral más desarrollado en otros contextos.

Aunque esta versión es la más corta de las tres, la parte del diseño sonoro es más similar a la de la versión trío, pues se mantienen los sonidos del cotidiano y el clímax de la pieza sí está presente. Igualmente, se retoma un elemento importante de la versión dúo y es que la pelota también se materializa al final de la pieza. Y aunque esta versión junta elementos de los dos ejemplos anteriores, a mi parecer resulta ser la más sencilla de todas. La parte de la coreografía tiene un grado de exigencia menor al no tener que coordinarse con otros, pero también se trata de la intención al interpretar la pieza y la energía solicitada para la competencia resulta ser muy diferente a la solicitada para una representación en un teatro.

Aquí quisiera hacer un paréntesis para mencionar un aspecto importante del punto climático. Su diseño sonoro funciona tan bien debido a que hace uso de sonidos que son fáciles de evocar, es decir de traer a la mente. Podrían considerarse muy sencillos porque evocan cosas del cotidiano, pero esa es una fortaleza que permite acceder a los referentes propios de manera inmediata. Este podría no ser el caso con un paisaje sonoro más detallado que involucre sonidos más específicos de una región o país en específico. Considero que no se puede calificar como tal de universal, porque ese término nunca terminara de ser acertado, pero sí hace que resulte más accesible. Sobre todo para las infancias y permite que sea más reconocible para un público más amplio. Es decir, es fácil de traspasar esta pieza a un contexto socio-cultural diferente al que ha

sido planteado en un origen: la obra puede ser efectiva tanto en Francia como en México.

Así pues, podemos observar cómo es que –aunque se trata de la misma pieza– cada versión resulta tener sus propias características. Esto resulta interesante porque los intérpretes en los ejemplos mostrados son los propios compositores –y podría parecer que al ser las mismas personas no habría cambios– pero el espacio, el contexto, el público y las diferencias en el diseño sonoro sí son variables, y por lo tanto, modifican el resultado de la representación.

Por eso era importante vincular los puntos de análisis performativos explicados al inicio, ya que en las tres versiones están presentes dichos elementos, pero en cada una se pueden ver ejecutadas de distinta manera. Las dinámicas entre intérpretes y la parte sonora tienen una variación, lo cual hace que las intenciones y las reacciones del público sean otras. Sin embargo, observar estas diferencias también permite reforzar el hecho de que la pieza funciona a la perfección gracias a la dupla cuerpo-sonido, haciendo del aspecto sonoro un personaje, en lugar de quedarse sólo en un apoyo.

Ahora bien, vale la pena enfatizar que quien ejecuta esta pieza debe de contar con una performatividad actoral y una disciplina de entrenamiento. La obra no termina de encajar en los confines del mundo musical, porque no se está tocando una percusión de manera tradicional. Hay que involucrar todo el cuerpo, agregando gestos al rostro, para que termine de ser efectiva. Como está pensada para un público infantil, entre más expresión haya, resulta más interesante para esa audiencia, ya que no incluye palabras y la comunicación tiene que llegar por otras vías.

Por lo mismo, es relevante recalcar que cada acción realizada por los intérpretes tiene la intención clara de mantener la atención, y esto se busca lograr causando un efecto cómico o de sorpresa. En las expresiones faciales hay una gestualidad clara, puede tratarse de dolor, miedo, burla o alegría. El cuerpo musical no está separado del teatral, pero en efecto conllevan diferentes disciplinas. ¿Cómo incorporar el rostro para dar a entender que algo ocurrió sin la necesidad de explicar? Cabe mencionar algo curioso –a pesar de las dificultades que implica– esta pieza ha sido más trabajada por percusionistas que por actores.¹⁶⁴ El percusionista Abraham Parra menciona al respecto:

El primer reto al que me enfrento es: ¿Cómo convencer al espectador, a través de la ficción y la corporalidad, que estoy jugando con una pelota? ¿Cómo yo, percusionista, me puedo enfrentar a una obra con un fuerte componente teatral? [...] Una manera de enfrentarme al problema fue entender que la ficción generada por las acciones de la pelota se genera a través de la corporalidad no percusiva del intérprete. Para lograr esta ficción, debemos ser conscientes de que utilizamos nuestro cuerpo como medio musical, teatral y expresivo.¹⁶⁵

Como mencionaba anteriormente, el actor y el músico tienen muchos puntos en común, ya que comparten la noción de *intérprete/performer*. Sin embargo, la anterior cita permite ilustrar que se sigue tratando de disciplinas diferentes y por ello la preparación involucra otros procesos. A mi parecer, el conflicto al que se enfrentó Parra

¹⁶⁴ Esto se puede observar en los diferentes videos de YouTube, donde casi siempre los perfiles que han subido esta pieza resultan ser de músicos.

¹⁶⁵ Parra, *Op. cit.*, p. 33.

reside en cómo tener un manejo adecuado de su performatividad, el cómo conjugar las dos disciplinas, para poder crear las imágenes que la pieza demanda. Es decir, preguntarse cómo interpretar su papel no sólo como músico, ya que no se trata nada más de la exigencia corporal,¹⁶⁶ sino también de la expresión facial, la energía lúdica y la atención permanente a todos los sonidos que él no está realizando, pero que sí tienen un efecto en su personaje y en la escena.

La mímica, la percusión corporal, lo sonoro, lo deportivo, la teatralidad y la corporalidad se fusionan a tal grado que ya no pueden ser separados y concebidos independientemente. De esta manera, estas habilidades y expresiones transitan de lo teatral a lo musical y viceversa. La transformación producida por esta fusión de medios expresivos los resignifica y podemos así analizarlos y comunicarlos desde una perspectiva diferente. [...] se produce un resultado artístico nuevo que no puede ser clasificado como musical o teatral, sino que se convierte en un nuevo medio o ente artístico: *la percusión teatral*.¹⁶⁷

Que Parra llegue a esta conclusión, y que de ahí enuncie este término de *percusión teatral*, me parece una gran prueba de que él como intérprete se ha enriquecido con la re-interpretación. Esto es interesante porque ha ocurrido un tránsito en su quehacer como músico, donde a través de la pieza se le han abierto otros mundos

¹⁶⁶ Parra menciona más adelante: “Dentro de todas las habilidades que tuve que desarrollar para esta obra, la más complicada fue la condición y resistencia física.” *Ibidem*, p. 42.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 43.

posibles para su propia creación artística. Ya no se refiere sólo a la percusión o sólo al teatro, si no que hay algo nuevo que ocurre en conjunto.

Esto no es una pelota surge como un proyecto que podríamos encasillar en el terreno meramente musical, ya que sus compositores provienen de ahí, cuenta con una partitura y es en definitiva más popular dentro de ese gremio. Sin embargo, tras observar sus características y la experiencia que Parra tuvo, resulta imposible decir que estamos hablando solamente de un fenómeno musical. Es importante señalar esto porque considero que eso la hace un excelente referente para repensar el valor de la parte sonora en la creación teatral.

Por una parte, el ejecutar esta pieza con un elenco meramente actoral puede resultar en un tipo de reto diferente al que involucra a un elenco de músicos. Seguramente las debilidades serían otras, pues tal vez la parte de coordinar lo musical le resultaría más complicado a una actriz sin esa preparación.¹⁶⁸ Pero por otra parte, se puede usar esta pieza como un ejercicio no sólo de entrenamiento físico, si no también de escucha. ¿Cómo una actriz se vería afectada en su quehacer escénico al sólo tener de compañero al sonido? ¿Cómo la utilería o la escenografía pueden verse remplazadas con un diseño sonoro? ¿Cómo afecta eso al proceso actoral? ¿Al trazo escénico? ¿Cómo esto re-configura la forma en la que concebimos las imágenes en el teatro?

Estas son sólo algunas de las preguntas que la obra me detona a mí como espectadora, pero el paradigma que esto abre puede ser mucho más amplio. Me parece que observar –y escuchar– esta pieza puede resultar ser una gran inspiración para planear proyectos teatrales donde el sonido cobre una nueva dimensión. Esto en

¹⁶⁸ Como bien mencionaba Valdés Kuri en el apartado anterior, donde hay muy pocos actores que cuenten con esa preparación musical.

términos de actuación y dirección, pero también en términos de diseño. Además, el sonido puede ayudar a solucionar cuestiones de producción al poder usarse como utilería o escenografía.

3.3 – Reflexiones sobre los ejemplos

Así pues, una vez teniendo el contexto general de ambas piezas, me parece necesario destacar que lo que hace que funcionen tan bien es que están concebidas pensando desde el cuerpo. Es decir, en los dos casos, la parte corporal actúa como punto de partida para la creación colectiva de imágenes. Estas imágenes se configuran a través de lo visual y auditivo que hay en escena, pero terminan de cobrar vida dentro del espectador.

Al ser el eje principal, el cuerpo se vuelve la materia prima de trabajo para la creación. Esto podría parecer una obviedad –considerando que hablamos del escenario– pero en realidad es un aspecto que está sumamente pulido en estos ejemplos y destacan sobre todo por la conjugación con los estímulos sonoro-musicales. En estos ejemplos, escuchar es una acción activa en la que no solamente se percibe, sino que también se crea mundo. La escucha es recibida por el cuerpo y tiene una reacción dramática como respuesta. Esto permite que haya una construcción sumamente compleja, donde la escucha tiene un rol primordial.

Considero que esto se ve ejemplificado en las escenas que desmenucé previamente, pues en cada una de ellas la dupla cuerpo-sonido funciona como catalizador para traer al espectador algo que no está tangible o explícitamente expuesto

en escena. En *Esto no es una pelota* se crea la sensación del juego, de la pelota y de varios objetos. En *Triple concierto* se da la sensación de que la música termina de completar las acciones de los personajes. En ambas, el sonido es un co-actor de la escena, donde sin su participación sería como borrar diálogos u omitir a un personaje principal.

En este sentido, me parece que los ejemplos seleccionados son una muestra de que la performatividad sonora funciona como una gran herramienta para la creación. Por un lado modifica las acciones, movimientos y respuestas de los intérpretes, marca el ritmo y guía el hilo general de la historia; por otro lado, moldea una imagen diferente dentro de cada persona de la audiencia, enriqueciendo el resultado final, pues apela al acervo sonoro personal.

Asimismo, es indispensable señalar que la cualidad intermedial de las piezas –en cuanto al cruce de disciplinas– hace que estas sean particulares en su performatividad. Es decir, no hay una pureza total, no son sólo teatro y tampoco son sólo música. Son algo creado en conjunto a partir de ambas cosas, además de la danza, pues no olvidemos que hay una precisión coreográfica en ambos casos. Los cuerpos de los intérpretes tiene una especial atención en la escucha para accionar como músicos, actores y bailarines, haciendo del todo algo más atractivo.

Igualmente, esta intermedialidad me hace pensar en que lo interesante del componente sonoro-musical en estos casos es que está muy evidenciado. Es decir, por lo general la parte sonora no es una a la que se espera que el espectador presente tanta atención. Sí, se espera que esté y que fluya de acuerdo a lo que ocurre en escena, pero no que resalte en primera instancia. Como bien mencionaba Xico Reyes, pocas veces el

sonido escénico es celebrado o incluso criticado. ¿Cuántos casos no hay en donde lo que más llama la atención del sonido es que hubo un error técnico de entrada o salida del *cue*?

En cambio, en *Triple concierto* se hace evidente cuando sí y cuando no se está tocando música, o cuando se cambia de intérprete, de posición o de instrumento. Mientras que en *Esto no es una pelota*, al no haber utilería, se evidencia que hay audios pre-grabados y que a la vez suena la percusión desde el cuerpo del intérprete. En ambos casos se pone en primer plano el aspecto sonoro, mostrando qué hace a las piezas cautivadoras.

Volviendo al uso de la escucha como acción activa, considero que esto no es algo casual, sino que fue entrenado en ambas piezas. O sea, para llevarlas a cabo hay que tener una consciencia y atención precisa a todos los estímulos sonoros que van surgiendo durante la obra. Sin ello resultaría imposible realizarlas, ya que toda la creación de imágenes recae en que el sonido o la música complementen las acciones físicas de los elencos. Esto implica que por parte del espectador también se depende de su escucha atenta, para que así la experiencia escénica sea más completa.

Considero que este entrenamiento de la escucha es sumamente puntual –pues está al mismo nivel que el del entrenamiento físico– y se ve reflejado en los resultados de las obras. Creo que esto tiene que ver con el hecho de que en ambos casos los creadores tienen una formación musical, lo cual hace que haya una atención más minuciosa al componente sonoro. Y esa atención puede no estar tan presente en alguien que sólo cuenta con un contexto teatral. Pues, como mencionaba en el primer capítulo, no siempre se ha priorizado el trabajo meramente sonoro dentro del teatro.

No obstante, esto no significa que esa atención sea exclusivamente desarrollada por músicos, si no que más bien es algo en lo que se tiene que trabajar activamente. Pierre Schaeffer habla sobre la *escucha reducida*, como aquella que tiene al sonido como objeto de estudio, más allá de entender sus fuentes y causas, cuestionando por qué nos referimos a ciertos sonidos con ciertos calificativos. En referencia al propósito de este tipo de escucha, Michel Chion explica lo siguiente:

Pero, ¿para qué nos sirve la escucha reducida? [...] la escucha reducida tiene la inmensa ventaja de ampliar la escucha y de afinar el oído del realizador, del investigador y del técnico, que conocerán así el material del que se sirven y lo dominarán mejor. En efecto, el valor afectivo, emocional, físico y estético de un sonido está ligado no sólo a la explicación causal que le superponemos, sino también a sus cualidades propias de timbre y de textura, a su vibración.¹⁶⁹

Más adelante, Chion menciona que la cuestión con la escucha reducida es justo que no es algo natural de hacer, pues involucra repetir varias veces el sonido y prestarle especial atención. Creo que este tipo de escucha puede parecer más intuitiva para músicos, pues hay una afinación del oído que hace más perceptible notar diferencias en una misma grabación, pieza o sonido *in situ*. Pero a la vez, considero que esta escucha se puede trabajar desde la cotidianidad, con una apertura hacia esos otros sonidos que se escapan de la visión musical.

¹⁶⁹ Chion, *Op. cit.*, p. 32.

Menciono esto, con el fin de señalar que en ambas piezas me parece que hay un tipo de ejecución de la escucha reducida, donde se ha prestado especial atención a que lo que se escucha haga *match* con lo que acontece en el cuerpo, haciendo de la escucha algo sumamente consciente. Esto se logra tomando en cuenta el aspecto de la iterabilidad, donde al hacer diferentes repeticiones se sigue afinando la escucha activa.

A la vez, me parece que esta atención se podría considerar como una especie de metodología de trabajo, la cual abre un panorama mucho más vasto de posibilidades escénico-sonoras. Es decir, no sólo el músico escénico tiene que ser consciente de lo que escucha, si no también las actrices, las directoras, las dramaturgas, las dramaturgistas y sobre todo las diseñadoras. Pues esta consciencia sonora se puede traspasar a la creación escénica desde cualquier eje, sólo es cuestión de seguir experimentando con ella.

Conclusiones

Después de todo este trayecto, quisiera primeramente detenerme a recapitular cuáles fueron las problemáticas y conclusiones generales que observé en el desarrollo de cada capítulo de este trabajo.

Me parece que lo más sustancial del primer capítulo fue señalar esta desatención que ha habido hacia el aspecto sonoro dentro del teatro. Si bien sí hay textos y autores que lo toman en consideración, sigue siendo aún un terreno un tanto deshabitado dentro del ámbito académico, sobre todo en el contexto mexicano. Y podría parecer que no es necesario darle esa formalidad, pero es un hecho que esto hace que haya menos reconocimiento para el campo y que no se le considere como una prioridad. Además de que abona a la falta de socialización y colectividad del conocimiento para la creación sonora.

Esta falta por priorizar al sonido en la escena es algo que considero que se ve reflejado en las diversas formas para denominar a sus responsables. Pues –dependiendo del nombramiento elegido– la dinámica y el proceso creativo se desarrollarán de maneras diferentes. Esto queda evidenciado al ver la variación en las tareas mencionadas por los creativos citados en ese primer capítulo. Ya que cada uno podía enumerar alguna tarea diferente que el anterior.

Habrá quien opte por *musicalización* porque su trabajo va más enfocado a la modificación de una música previa o a la creación de música original. O habrá quien sienta que *escenofonía* funciona mejor para denominar una creación de atmósferas sonoras. Por ello, no considero que *musicalización* o *escenofonía* sean términos

obsoletos o inadecuados. Pero, personalmente, sí siento una afinidad mayor con el concepto de *diseño sonoro*, porque creo que incluye connotaciones más a la par con el resto de las áreas creativas. Esto sobre todo en relación con el diseño de iluminación,¹⁷⁰ que creo es el más cercano a lo sonoro por su cualidad intangible y atmosférica.

Ligando esta cuestión de los términos con el tercer capítulo, me parece importante recalcar que, si bien en los casos de estudio que escogí no hay un diseñador sonoro como tal –o al menos no en el mismo sentido en el cual hablaba con Xico Reyes– esto no implica que no haya habido una precisión sonora aplicada a esas obras. Creo que la precisión es una cualidad que caracteriza al trabajo de diseño,¹⁷¹ pues implica que lo que se escuche esté reconfigurado para las necesidades específicas de cada montaje.

Pasando al segundo capítulo, es aquí en donde está la mayor parte de lo que guió mi interés investigativo en este trabajo de titulación. Para mi era importante señalar y entender cómo el cuerpo se involucra tanto en el acto de crear como en el de recibir sonido. Me parece que, en efecto, en el occidente se le ha dado una prioridad mayoritaria al sentido de la vista –lo que se llama *ocularcentrismo*– y esto ha hecho que no se suela considerar al sonido como algo que se vive y se procesa con todo el cuerpo. Pues al pensar meramente en términos visuales, consideramos que siempre debe de haber una distancia para que el acto estético nos impacte como audiencia.

¹⁷⁰ Como mencionaba en el pie de página 27, yo he diseñado iluminación para teatro y me he desarrollado más en ese campo. Por ello también es que me puedo sentir más a fin con el concepto de *diseño*.

¹⁷¹ A pesar de que hago énfasis en el concepto de *diseño*, no dudo que esta no sea la misma forma en la cual lo vean los creadores de las obras. Por esto mismo es importante tener presente que hay otras formas de nombrar a la creación sonora-musical.

Y si bien el sonido puede darse y transmitir cosas a una cierta distancia, son también las variaciones en la intensidad y volumen las que harán que algo se sienta más próximo o lejano. Y entre más cercano se sienta, será más percibido con el órgano de la piel, y por ende por el resto del cuerpo. Esto me parece vital, pues entender al sonido desde el plano corporal da pie a analizar sus efectos de manera física, emotiva e intelectual. Aunque, cabe aclarar, que si bien estas tres cosas ocurren en planos diferentes, siempre terminan de tomar lugar en el cuerpo.¹⁷²

Teniendo claro este aspecto corporal, creo que una de las cosas que más me sorprendió de ir investigando fue darme cuenta de cuánta identidad pueden aportar los sonidos que escuchamos día a día. Esto era algo que yo intuía, pero que no sabía como poner en palabras. Sabía que lo que escuchaba tenía un impacto en mí –y en los demás– pero antes no lo hubiera pensando específicamente en términos de *identidad*. Al redactar el segundo capítulo, e ir hilando con el giro sensorial y la memoria, fue que pude articular eso que percibía como algo ligado a la creación de una identidad.

El entender a lo sonoro desde este lugar, me hace reflexionar en lo interesante que puede resultar como herramienta escénica. Es decir, tomar en cuenta esto puede ser muy fructífero en la creación de diseños que sean –sobre todas las cosas– más verosímiles. Con esto no me refiero que tengan que ser más realistas, sino que dentro del contexto del montaje, se dé paso a un universo sonoro que esté moldeado más a la medida. Donde el pensar en *¿qué identidad le quiero dar esta obra?* tenga un peso en el proceso.

¹⁷² Recordemos que partía de las nociones de Hans Belting de la imagen, donde se reniega del dualismo cartesiano en donde se entiende a la mente como algo separado del cuerpo.

Asimismo, me parece que el aspecto corporal del sonido es algo que nos atraviesa de maneras diversas. Menciono a la identidad sonora como lo que más me resalta, por cómo afecta tanto a nivel personal como colectivo, ya sea que seamos conscientes de ello o no. Y a raíz de esos efectos, se definen formas de actuar –de performar– dentro y fuera de las artes escénicas. O sea, de lo particular y lo personal, se obtiene materia prima para la creación en equipo. Tenerlo presente resulta útil para pensar desde el diseño, pero también desde otras aristas como la actuación, la dirección o el dramaturgismo.

Entrando en las conclusiones del tercer capítulo, quisiera mencionar que la mayor problemática ahí fue encontrar casos de estudio que realmente me parecieran interesantes. Esto lo adjudico a que, en la mayoría de las obras que he visto en los últimos dos años, hay una cierta carencia de identidad sonora. Es decir, creo que hay una falta de verosimilitud y coherencia entre lo que se escucha y lo que se ve en escena.

Sin embargo, en *Triple concierto* y *Esto no es una pelota*, encontré casos de estudio que me movían porque exploraban a fondo la relación cuerpo-sonido-música. En ambos casos ocurría un proceso de resonancia en el cuerpo, tanto en el actoral como en el mío como audiencia. Creo que se puede afirmar, que esto es gracias a que en los procesos de creación se partió de la premisa clara de conjugar que todo lo que se escuchara tuviera un efecto –y despertara un afecto– en lo que se hacía en escena.

En otro aspecto, hay que señalar que este trabajo tan sólo explora un pequeña parte de las potencialidades sonoras que pueden seguirse desarrollando. Hay muchas otras líneas de investigación en las que ahondar dentro de este mismo marco. Yo me enfoqué en una perspectiva corporal y teórica, al acercarme al giro sensorial, la performatividad, y al analizar dos obras en concreto. Pero este es un terreno sumamente

fértil para hablar también desde la praxis. Es decir, para hablar de los procesos de creación mismos. Pues si bien se pueden inferir ciertas metodologías –con base en los ejemplos del tercer capítulo– estas siguen sin ser una fuente directa como tal, pues no son obras en las cuales yo haya participado u observado desde dentro.

Igualmente, contar con las experiencias de Xico Reyes y Sánchez Alvarado es sumamente valioso y necesario, pero creo que se siguen sintiendo un tanto lejanas. Esto porque la información de sus experiencias fue recopilada por otras personas, en el caso de Reyes es a través de la entrevista que yo le realicé, y en el caso de Sánchez Alvarado a través de la tesis de Luis Leandro Rey. Lo cual es sustancialmente diferente a hablar en primera persona, diciendo qué te implicó a ti realizar el diseño sonoro en un montaje.

Me parece que los cinco puntos performativos retomados y mencionados pueden ser de gran utilidad para hablar de otras obras y procesos: *contexto, iterabilidad, corporalidad, intención y presencia/ausencia*. Son puntos de referencia concretos, para analizar y preguntar qué se busca realmente transmitir a la audiencia. Esto hace que sean más claros los propósitos del proyecto en cuestión, dejando menos cosas al azar.

Así pues, creo que hay mucho espacio por habitar por parte de las personas que hacen sonido escénico. Dar cuenta de los procesos permite, en primer lugar, que haya referentes de estudio y en segundo lugar, que haya una formalización del conocimiento. Igualmente, creo que sería importante hablar de lo que involucra desde la colectividad, pues una cosa son los procesos individuales –del diseñador, musicalizador o escenógrafo– y otra es cómo ese trabajo encaja y abona al desarrollo de las demás áreas, pues, volviendo a Reyes y Sánchez Alvarado, esos registros se enfocan más en lo individual y biográfico.

Asimismo, aunque las obras que tomé como casos de estudio son de carácter intermedial y transitan entre disciplinas, siguen inclinándose un poco más hacia lo musical. Por lo cual, creo que valdría la pena seguir explorando las líneas de investigación sobre otras sonoridades, sonidos de objetos, atmosféricos, naturales, industriales, del cuerpo, etc.¹⁷³ Sonidos en los cuales no haga falta tener conocimientos musicales para poder crearlos. Todo aquello que también resulta interesante sonoramente.

En este sentido, creo que también haría falta reparar sobre la conjunción entre la tecnología, el cuerpo y la creatividad. Si bien se pueden tener muchas ideas interesantes, estas tienen que materializarse a través de algún medio. Puede ser con la ayuda de computadoras, grabadoras y softwares o con el cuerpo en vivo o, en efecto, una mezcla de varias cosas. Hay todo un campo de investigación por abordar, en donde se ahonde en cómo la tecnología ayuda al proceso creativo y no sólo cómo se usa para que se perciban los resultados.

Relacionado a esto, quisiera retomar brevemente el punto mencionado sobre las clases del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la introducción de este trabajo. Al finalizar esta investigación concluyo que podría existir una asignatura nueva, en la que sólo se estudiara diseño sonoro. En definitiva, el tema da para cubrir como mínimo un semestre de contenido; en esta clase hipotética se podrían abarcar textos teóricos, ejercicios prácticos, y aspectos técnicos (tanto de equipo como de software). Esto lo menciono porque ¿qué resultados se podrían obtener si tuviéramos una disciplina más precisa en las escuelas de teatro para abordar al sonido? Resultaría beneficioso

¹⁷³ Si bien en *Esto no es una pelota* hay esa búsqueda de otros sonidos, me parece que sigue partiendo de una base estructurada musicalmente, que es la percusión corporal.

plantearnos esto en el sentido de que sería innovador –pues como mencionaba, el cine y la TV lo tienen más establecido– y daría una formación mucho más completa e integral, en el aspecto sonoro, de la que se tiene actualmente.

Por otro lado, de manera más generalizada, concluyo que el primer paso para solucionar la desatención y la falta de reconocimiento a lo sonoro –más allá de una clase– es dialogando, abriendo espacios para conversar. Es decir, podría ser muy fructífera la creación de foros, conversatorios o mesas redondas sobre el tema; donde no solamente participen los creadores sonoros, si no también el resto de los involucrados en la escena. Pienso que esto podría llevarse a cabo como las jornadas de escenografía que tuvo el CITRU en julio del 2023,¹⁷⁴ donde hubieron distintas conferencias y mesas de reflexión para pensar en el futuro de la escenografía mexicana. Me parece que este formato podría adecuarse fácilmente al eje de lo sonoro, donde se promoviera la socialización del conocimiento, creando puentes entre generaciones con mayor y menor experiencia.

También considero que sería valioso, ya sea dentro de esas clases o foros hipotéticos, empezar a practicar distintas formas de dejar registro del trabajo sonoro. O sea, más allá de tener las grabaciones o audios en digital, ¿cómo se puede dejar constancia de que alguien se encargó de ese aspecto? ¿Qué pasa cuando la encargada del sonido decide ya no seguir en un proyecto que igual va a continuar? ¿Cómo comprobar que ya se llevo a cabo un proceso creativo? Estas preguntas podrían contestarse a través de bitácoras –desde el diseño, la dirección o el dramaturgismo– pero me parece que aún

¹⁷⁴ El evento, llamado *Jornadas sobre escenografía: Abordajes y desbordamientos*, tuvo lugar en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México.

hay otras posibilidades a ensayar. Sin embargo, esos otros modos aún me resultan una interrogante, pues a veces los visualizo como registros audiovisuales y a veces como escritos. Pienso que en un video se deja constancia, pero también se podría lograr lo mismo con un guión, donde se especifiquen características sonoras más allá del *cue* de entrada o de salida.

Igualmente, y para cerrar la idea de ensayar formas de registrar, me parece que aún hay mucho por explorar pensando en el sonido desde el texto dramático. Es decir, más allá de especificar que *entra un trueno o entra una campana*, ¿cómo desde el papel se configura un universo sonoro? Esta es una pregunta que me ha surgido a lo largo de esta tesis, y es una en la que quisiera indagar a futuro desde la escritura creativa. Un texto que cuente una historia pero que a la vez funcione como guía, para que desde la dramaturgia se articulen personajes, espacios y *beats* sonoros de manera más compenetrada.

Finalmente, quisiera cerrar estas conclusiones compartiendo que gracias a esta investigación mi propia escucha se fue afinando. Me hice consciente de cosas que yo intuía, pero que no tenía fundamentos para afirmar. A través de las lecturas y la redacción, fue que esas ideas tomaron forma, porque si bien siempre me ha interesado lo que escucho, no es lo mismo centrar mi atención sólo a la escucha de música que a la de todo el universo sonoro en el que también estoy inmersa. Entender cómo eso configura un espacio dentro de mí, y dentro de los demás, me lleva a pensar cómo eso puede ayudar a la creación de un mundo para la ficción escénica, que sea mucho más verosímil y profundo, independientemente de si es realista o abstracto. Un mundo que sea más fácil de habitar para los personajes, y por ende más cercano para las audiencias.

Escuchar siempre es un acto de atención, es disponerse hacia lo demás. Cuando le presto mi escucha al otro, es porque le estoy dando mi consideración y atención; a veces podemos dar esto por sentado, dividiendo nuestra atención entre diferentes tareas. Escuchar es dar un espacio de cuidado, en donde siempre habrá cabida para la creación y la acción. Pues escuchar atenta y detenidamente, sobre todas las cosas, es un acto de amor.

Bibliografía

- Auslander, Philip. "Musical Personae.f2 *TDR/The Drama Review* 50, no. 1 (Marzo 2006): 100–119. Consultado el 20 de agosto de 2021 <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>.
- Austin, J. L. *Cómo Hacer Cosas Con Palabras*. 1962. Barcelona: Paidós, 1982.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 1997.
- Chion, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- Classen, Constance. "Fundamentos de Una Antropología de Los Sentidos." *Revista Internacional de Ciencias Sociales (RICS)*, UNESCO, n.d.
- Clüver, Claus. "Intermediality and Interarts Studies." En *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.
- Cook, Nicholas. "Between Process and Product: Music and/as Performance." *The Online Journal of the Society for Music Theory* 7, no. 2 (Abril 2001).
- Derrida, Jaques. "FIRMA, ACONTECIMIENTO, CONTEXTO". Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971). El tema del coloquio era «La comunicación». Madrid: Cátedra, 1998, pp. 347-372.
- Domínguez Ruiz, Ana Lidia, "El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro." *Alteridades* 25, no. 50 (2015):95-104.

Redalyc, Consultado el 18 de septiembre de 2020. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74743764008>

———. *La sonoridad de la cultura: Cholula, una experiencia sonora de la ciudad*. Ciudad de México: Porrúa–UDLAP, 2007.

Frascara, Jorge. *Diseño Gráfico y Comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2000.

Iglesias Simón, Pablo. “Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia”, ADE-Teatro. N° 161. Julio-Septiembre, 2016, pp. 88-101.

Kattenbelt, Chiel. “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.” *Revista de Estudios Culturales de La Universitat Jaume*, 2008, pp. 19–29.

Kent Trejo, Didanwy Davina. “Coordenadas Para Iniciarse En El Paradigma de Los Estudios Del Performance y Las Performatividades En Las Artes Escénicas,” Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), en espera de publicación.

Kostelanetz, Richard. *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Anagrama, 1970.

Lomnitz Soto, Ricardo. “Sonidos de La Vida; Sonidos de La Utopía. John Cage y La Posibilidad de Hacer Una Crítica Social-Política Desde La Música.” Tesis que para obtener el título de Licenciado en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), 2020.

López Cano, Rubén. “Los Cuerpos de La Música: Introducción al Dossier Música, Cuerpo y Cognición.” *Revista TRANS* 9 (2005).

López “Chas” Chapman, Joaquín. “¿Y CÓMO LE PONEMOS?” *Revista Paso de Gato*, junio 2011, pp. 54-57. Consultado el 15 de enero de 2022. https://issuu.com/galdiyu/docs/pdeg_45_digital.

Lutowicz, Analía. «Memoria Sonora: Una Herramienta Para La construcción Del Relato De La Experiencia Concentracionaria En Argentina». *Revista Sociedad Y Equidad*, n.º 4 (julio, 2012).

Moraleta, Enrique, Modesto Romero, y María José Cayetano. “Neuropsicología de La Memoria.” *Revista Electrónica de PortalesMedicos.Com*, 2012.

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Madrid: Amorrortu, 2007.

Parra, Abraham. “Percusión Teatral: Aproximación Desde Los Estudios de La Relación Entre Medios Expresivos” Tesina que para optar por el grado de Maestro en Música (Interpretación Musical), Facultad de Música (UNAM), 2020.

Reiss, Aaron, y Oscar Molina Palestina. “Los Sonido de La CDMX.” *The Pudding*. Consultado el 12 de agosto de 2023. <https://pudding.cool/2022/09/cdmx/> .

Rey, Leandro Luis. “La Exploración Sonoro-Escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De La Escenofonía a La Dramaturgia Del Sonido.” Tesis que para obtener el título de Maestro en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2021.

Reyes, Xicoténcatl. Entrevista realizada por Julia Coria Trejo, 2022.

Rosales Villareal, Bruno Iñaki. “Musicalización Teatral: Un Elemento Inherente de La Puesta En Escena.” Tesis que para obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), 2021.

Sánchez Alvarado, Rodolfo. “Escenografía sonora o escenofonía.” Entrevista realizada por Luz Emilia Aguilar Zinser. Revista MÁSCARA, 2004.

Schafer, R. Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1993-1994.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2017.

Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press, 2011.

Taylor, Diana. “Trauma and Performance: Lessons from Latin America.” *PMLA* 21, 2006.

Valdés Kuri, Claudio. “La musicalización a través de la experimentación grupal.” Revista Paso de Gato, junio 2011, pp. 71-72. Consultado el 15 de enero de 2022. https://issuu.com/galdiyu/docs/pdeg_45_digital

Woodside, Julian. “Escucha Intermedial: Auralidad Desde Una Perspectiva Retórica.” *El Oído Pensante - Dossier ‘Modos de Escucha’* Vol. 7, no. 2 (agosto, 2019).

Videografía

Acosta, Martín. “La Velocidad Del ZOOM Del Horizonte Martín Acosta.” Video. YouTube, 20 de noviembre, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=t5N6oeiotko>

Ainslie, Alejandro. “EL SUEÑO DE LA MANTARRAYA.” Video. YouTube, 1 de febrero, 2018. Subido por *Pez Escorpión*. https://www.youtube.com/watch?v=yWC_wR_NOvw

Cage, John. “John Cage - 4 33.” Video. YouTube, 5 de marzo, 2016. Subido por *CursosArteCIEC*. https://www.youtube.com/watch?v=TOgrWX5_dS4

Kahlua, Cie. “Ceci n’est Pas Une Balle.” Video. YouTube, 2 de diciembre, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=J1Asje1NpCU&t=225s>.

———. “‘Ceci n’est Pas Une Balle’ Compagnie Kahlua - Version Duo.” Video. YouTube, 24 de abril, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=GsxqFa7W1lg&t=88s>.

Valdés Kuri, Claudio. “Exploración de La Competencia En Triple Concierto - UNAM Global.” Video. YouTube, 26 de septiembre, 2019. Subido por *UNAM Global*. <https://www.youtube.com/watch?v=C9dQzLbodQE>.

TROMP Percussion. “TROMP Percussion Eindhoven 2012 Finals - Alexandre Esperet Performing Compagnie Kahlua.” Video. YouTube, 4 de marzo, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=apvHLrOzJaI>.

ANEXO: Transcripción de la entrevista con el diseñador sonoro Xico Reyes

Entrevista realizada el lunes 27 de junio del 2022

Semblanza del entrevistado¹⁷⁵

Xico Reyes estudió el Bachillerato en Arte y Humanidades en CEDART Frida Kahlo, la Licenciatura en Actuación en la Escuela Nacional de Arte Teatral y posteriormente la Maestría en Dirección Escénica, también en la ENAT. Desde 1997 ha desempeñado su trabajo como Diseñador de Sonido Escénico y Asistente de Dirección en más de ciento veinte puestas en escena.

Entre los directores con los que ha colaborado destacan: Enrique Singer, Martín Acosta, Ignacio Ortiz Cruz, Emmanuel Márquez, Perla Zschumacher, Boris Schoemann, David Jiménez, Alberto Lomnitz, Gabriel Figueroa Pacheco, David Gaitán, Alejandro Ainsle, Harif Ovalle, Flavio González Mello, Rodolfo Guerrero, Mauricio García Lozano, Ana Graham, David Olguín, José Alberto Gallardo, Daniel Giménez Cacho, Alejandro Ricaño, entre otros.

Su trabajo en Diseño Sonoro ha participado en diversos festivales institucionales e independientes dentro y fuera del país. Ha trabajado para la Coordinación Nacional de Teatro, la Dirección de Teatro UNAM, la Compañía Nacional de Teatro, la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, la Escuela Nacional de Arte Teatral, Casazul Artes Escénicas y para compañías independientes como Teatro de Arena, Translímite, Liga Mexicana de Improvisación, Complot Escena, Compañía Los Endebles, PopCorn Producciones, 8m3, Teatro Legeste, Teatro que Danza A.C., Petit Comité, Cardinal Films, entre otras; y para la compañía Por Piedad Teatro Producciones de la cual es miembro desde 1999.

Como director ha dirigido “El Montacargas” de Harold Pinter, “Luna en Cuarto Creciente” de Hugo Wirth, “Patadas” de Antonio Álamo y “Paso del Norte” de Dominic Bracco.

¹⁷⁵ Esta semblanza fue proporcionada por el propio Reyes.

La siguiente entrevista inició a ser grabada una vez que se había establecido una conversación entre los interlocutores, por ello el inicio y el fin de ella pueden parecer ser de manera un tanto abrupta. Asimismo, esta no es un transcripción completa de toda la grabación, sólo de los fragmentos que son de especial importancia para este trabajo.

NOMENCLATURA:

[] Palabras agregadas durante la transcripción para que se termine de entender la idea en contexto.

[...] Corte breve hecho durante la transcripción, para seguir con el hilo del tema principal.

----- Corte más extenso en la transcripción, donde ha habido un cambio de tema.

0'04"

REYES: [...] A veces funciona encontrar la versión del silencio de cada lugar. Cada lugar tiene una versión del silencio. De hecho, se supone que no hay silencio total y es todo ese rollo de que no puedes escuchar el silencio total, porque escucharías tu sangre correr por tus venas o tu corazón, ¿no? [...] Si estás en el campo escuchas esas cigarras, el viento, las plantas y los árboles, y cuando no hay nada más esa es la versión del silencio. Yo empiezo así, cuando no sé qué diablos hacer cuando leo las obras, incluso empezando ensayos nunca tengo idea. Ahí es cuando digo, a ver, ¿cuál es la versión del silencio de estos lugares? Y a veces sí me imagino: seguro que hay grillos, hay coches que pasan y hay gente caminando. Y no a fuerza tengo que poner eso [que es] reconocible, si no que a veces hago mi versión. Hablo con el director y le digo *esta es la versión del río que aparece*, y no es agua, ni río, ni nada. Si no que es algo extraño que yo me inventé [...].

05'00"

REYES: [Sobre cómo se ha desarrollado el concepto del diseño sonoro en México]. Desde los 2000 empezó, y porqué empezó, porque la gente empezó a tener computadoras. Antes tenías que rentar un estudio para poder hacer lo que ahora haces

en tu casa, o en tu laptop, o en donde sea que estés. Y era muy caro, no todo mundo lo podía pagar. Se rentaban estudios sólo para hacer ciertas grabaciones, pero no para hacer diseño. La gran diferencia es cuando se empezó a llamar diseño al diseño, porque el diseño implica eso, implica una personalización. Alguien trabajó para darle esa forma, para darle *el* diseño. Y en la musicalización en realidad no, era nada más cierta curaduría. Que hasta le queda grande el término porque ni eso a veces hay, [...]. Escogías la música que querías, y entonces la ponías en una transición entre una escena y otra, y cuando terminaba la transición: *fade*.

CORIA: Ajá, *fade in* y *fade out*.

REYES: Son cosas que yo odio. [...] Yo trato de evitarlo siempre, porque es tan efectivo como es poco creativo. En cambio ahora lo que puedes hacer es tomarte tu tiempo, ir a los ensayos, medir el track y cuando más o menos sientes que termina o que los técnicos hicieron el cambio... Entonces le das un final al track, como en el cine. En el cine casi nunca acaban las cosas en *fade out*. El *fade out* sólo se tiene que usar si es consciente el recurso, no si es una solución inmediata. Eso trato de hacer yo, y también trato de no usar mucha música como la entendemos. [...] Y bueno, lo malo es que mucha gente se quedó en eso, en musicalización. Todavía vamos al teatro y es que la música no sé qué... Y bueno, implica otros temas, como son los derechos de autor. Que nunca nadie pensó en eso antes. Hasta ahora, por culpa de las redes sociales, están pensando en derechos de autor, ya que es difícil entonces poner lo que uno quisiera.

08'50"

REYES: [Sobre cómo hay varios términos para referirse al trabajo y las labores que se desempeñan en ese rol]. Sí, justo en el programa de mano siempre es como: *¿cómo le ponemos?* Chas, en la revista de Paso de Gato, tiene un artículo que se llama así "¿Cómo le ponemos?" Porque realmente no saben lo que haces, y es un problema porque los directores muchos no se han actualizado. [...] Pero sí, tenemos ese retraso y creo que se refleja en todos los sentidos, incluso en los presupuestos, en nuestros honorarios. No logro entender por qué ganamos mucho menos que un iluminador... O bueno, de los creativos somos los que menos ganamos. Ganamos menos y por tabulación. Y tiene que ver con eso, porque se entiende que es algo más sencillito de lo que [en realidad] es. [...]

Entonces, no creo que la musicalización sea mala, pero es una resolución... Es como usar escenografías bi-dimensionales, telón pintado... [...] Yo a veces hago musicalización, porque a veces la obra eso es lo que necesita y no hay más. Siempre me acuerdo de "Olimpia 68", que fue una pesadilla porque duraba como cuatro horas y eran muchas escenas cortas, demasiadas escenas cortas, y era México en el 68. Y ok, trato de no poner música, pero a veces así era la premisa. Hacer una musicalización para que la gente se situará en esa época, en este lugar, y bueno pues ya no hay de otra, y me doy vuelo y así me eché mi curaduría. Pero sí es raro, de hecho casi no soy tan musical. A veces, yo ahí con mi teclado compongo algunas cosas pero como apelando a algo mucho más abstracto, y no tan producido a la música como la entendemos tradicionalmente. Y creo yo que entre más la gente asuma esa parte de entender el diseño de sonido, y no sólo la gente que te contrata o los directores, si no como espectadores también. Creo que damos muchas concesiones, si hay un oscuro cuando no va, la gente como que se saca de onda... Pero si es un *fade* mal hecho: *ah al fin es el sonido, como que no importa*. Incluso mi bronca con los iluminadores es ¿por qué tus robóticas hacen tanto ruido? *Bueno, pero no afecta...* Es como si yo pusiera una sombra en tu luz, ya no puedo escuchar los detalles... Porque además, si le subo más, ya no podemos escuchar la voz de los actores. Entonces damos esas concesiones donde el sonido no importa, cuando el sonido es tan parte de la acción como todo lo demás. Y creo que es lo que no ha quedado tan claro, pareciera que el sonido tiene que acompañar a la acción. O que tiene que cubrir la acción, o barnizarla... [...] El sonido es parte de la acción porque el sonido es acción. El sonido es tan acción como las acciones que hacen los personajes. Y pueden ser tan abstractas, o tan concretas como las acciones. Es decir, un personaje puede hacer acciones abstractas, y el espectador lo re-significara y creará en su mente el significado de eso, cada quien diferente, así puede ser el sonido. O puede ser con un significante concreto, [que] a veces se necesita. Ok, mataron a la vaca a un lado de la cabañita y se tiene que escuchar que matan a la vaca, y dicen: *ah ya la mataron*. [...] A veces se necesitan elementos con significantes reconocibles, [aunque] a mí me gusta más lo abstracto. Esto de la vaca es de una obra que se llama "Cocinando con Elisa", que dirigió Singer hace como 10 años y fue mi sonido más celebrado. De hecho, por fin la gente de prensa me regaló más de tres palabras. [...] Es pertinente el teatro diferente, y bueno

cada proyecto te exige su propia lógica sonora. Entonces ni modo, hay a veces jugarle a eso, a qué es lo que estás diciendo sonoramente, qué eliges que el espectador escuche. En cuanto a eso [puede ser]: música música, elementos reconocibles, elementos abstractos, o una combinación de esos tres. [...] A veces una obra lleva de todo.

CORIA: Pero, cuando hablas de esos elementos abstractos ¿a qué te refieres? ¿o cómo los trabajas?

REYES: Tal cual eso, los sonidos que no son reconocibles en su significado. Que el significante no te lleva a una imagen reconocible, y que son abiertos a la re-interpretación por parte del espectador. Los tenemos en todos lados, incluso a veces en la vida cotidiana. Que hay un zumbido *bzzzzz*, que no sabes qué es, pero tú piensas que es el refri y a lo mejor no es el refri, pero es algo que está ahí. Me acuerdo mucho de “La Velocidad del Zoom del Horizonte” de Martín [Acosta], era una nave espacial flotando en el mar en un planeta lejano, y yo dije *¡ah qué padre!* No había sonidos de nada reconocible. Todo era maquinaria, cosas raras. Y se oía padre porque te generaba un espacio sonoro... Que de eso se puede también hablar mucho, el sonido puede ser un espacio, puede ser una acción, puede ser un personaje. No siempre es un espacio, pero aquí sobre todo generaba espacios, y espacios raros, no reconocibles. [...] El sonido puede ser expresivo por sí mismo, que podría ser el equivalente a lo que Barba llama *el movimiento pre-expresivo*. Cuando él habla de que el movimiento tiene una expresividad por sí misma, también el sonido puede tener expresividad por sí misma. O puede ser que el significado de ese sonido, dentro de la mente de cada espectador, sea complementado por la obra misma, o sea con el texto o con las acciones que vemos. Es decir, yo podía tener ahí un sonido muy extraño, y los personajes hablaban que estaban adentro de la nave espacial, y que estaba flotando en un mar. Y entonces el espectador lo ubica ahí... Que no es lo mismo que al principio de la obra por ejemplo, se oía un sonido raro y todavía no nos enteramos dónde estaban, ni la situación en la que estaban. Lo que no es reconocible en la memoria del espectador –que no está en el banco de datos del que tú hablas– y que sin embargo lo reubica a algo muy semejante a lo que tiene. Es decir, el cerebro así funciona. [...]

CORIA: O por asociación.

REYES: Sí, por asociación. Asociación visual, casi siempre se habla de eso, pero también hay asociación sonora. Y entonces uno lo acomoda según su experiencia de vida, que es muy rica ahora gracias al cine. Es muy rica nuestra vivencia sonora. Todos sabemos cómo se oye un carruaje, pero yo nunca he visto un carruaje andando en un camino empedrado, ¿no? Nunca he estado junto a un carruaje... Un caballo sí, una carreta creo que sí, pero un carruaje antiguo tiene un sonido extraño que ya todos lo reconocemos. Nuestro universo sonoro, nuestra biblioteca interna sí es mucho más amplia ahora. [...] Y bueno, el espectador lo recrea en su mente y lo trata de ubicar. Y eso, a mis asistentes, o las dos veces que he dado pequeños talleres, hago mucho hincapié en eso... No tienes que pensar por el espectador, no tienes que tratar de adivinar qué va a pensar con el sonido. Pero tienes que saber que lo va a reubicar, y entonces tienes que pensar en esas posibilidades. Yo no puedo saber qué va a sentir, y en realidad no me interesa qué sienta con el sonido, yo no soy nadie para que el espectador sienta algo o no. Yo solamente puedo proponer y él a lo mejor piensa en algo, y el pensamiento lo llevará a un sentimiento. Para mí lo importante es que se genere ese pensamiento, sea cual sea. Si el sentimiento llega o no, no está en mis manos. [...] Entonces, me quedo pensando en eso, que mi sonido más celebrado era de significados reconocibles y no cuando me pongo muy abstracto... Nadie habla del sonido cuando te pones abstracto, sobre todo cuando esa abstracción no es re-ubicada por la obra misma. Cuando hay obras con un texto igual de abstracto, la gente se queda así de *pues quién sabe qué estará escuchando, y quién sabe qué era eso, y no sé de qué se trató*. Y bueno, lo otro es cuando está intermedio, cuando el sonido es abstracto pero la obra misma te ayuda a situarlo. [Ahí] como que la gente sale más contenta. Pero sí, la gente se rehúsa todavía a ese nivel de abstracción, cuando el arte abstracto lleva más de un siglo. [...] Sí, esa es como mi versión del campo. “El sueño de la mantarraya” de Ainslie, es la isla Clipperton en medio del mar. Son como cuatro escenas de veinte las que no están en la isla, todo lo demás es en la isla. Y no puedo poner más playa, ni más gaviotas, ni más viento, ni más lluvia. La gente se va a dormir, y además está chafa. Entonces, en una escena de noche por ejemplo, [hay] dos personajes hablando, y yo dije *a ver no quiero grillos...* Ni siquiera sé si hay grillos en la isla de Clipperton. ¿Qué diablos se oye más que el mar? En una isla más chica que Polanco... Entonces dije *no basta*. Y le dije a

Alejando [Ainslie]: *está es mi versión de la noche*. Y eran unos aguditos que se iban poniendo uno sobre otro... [...] Claro, es muy difícil que la gente aguante dos horas de sonidos abstractos. Tienes que a veces darles un respiro, y decirles sí ok, [estas] son vacas, sí hay gallinas. La gente –y de veras que el cerebro como que lo agradece– [dice] *ay vaya, hasta que me dieron algo que no tengo yo que complementar*. Se complementa solo, el cerebro lo ubica. Incluso muchas veces, el cerebro funciona tan así, que cuando no habla la obra de la palabra específica de lo que [yo] propongo, incluso con elementos naturales la gente se confunde. Si no tienes la referencia visual, a veces los sonidos naturales no son tan claros. Casi siempre son claros por lo que vemos. Entonces, cuando pongo mar piensan que es lluvia. Y cuando pongo lluvia piensan que es estática de la tele, porque en la obra todavía no lo mencionan... Y eso también es un elemento a decidir, qué tanto puedes confundir a la gente o no. Pero vamos, si quieres que sea claro tiene que ser complementado con el texto o con las acciones, y si no no. Esa decisión para mí es fundamental. No quedarme sólo en los otros tipos de sonidos reconocibles, ni en la musicalización, si no tratar de dar una re-interpretación sonoramente a lo que yo quiero decir en esa escena en particular. Dar tu propia versión de las cosas, creo que lleva un trabajo más creativo, y me exige expresarme yo mismo. [...] Cada track lleva un diseño, y además sí es más propio. Por ejemplo, en la música, yo digo ¿por qué crees que el autor de esa canción estaba pensando que algún día iba a estar en tu obra? No, no. Si vas a usar música por lo menos dale forma, dale algo tuyo. Es como el vestuario o la utilería. Si así compraste la taza, dale su patinada. Es la taza viejita que usó la abuela... También el sonido lleva su patinada. [...] Funciona mucho el sonido como el vestuario, a veces tienes que hacerlo o mandarlos hacer, a veces tienes que comprarlo. Pues sí, si el personaje lleva jeans no vas a hacer tú unos, perderías tiempo y el resultado sería lo mismo. [...] Sí, vamos a usar esa canción porque en el texto dice y porque queda, o porque el personaje prende la radio y necesita escuchar música. Vamos a usarlo, ok. Pero, ¿cómo lo vas a usar? ¿Es la radio? Pues que se oiga como radio, que hable el locutor a medias. O que se distorsione. [...] Hay una obra que se llamaba “Gotas de agua sobre piedras calientes” de Martín [Acosta]... Decidimos poner un tocadiscos viejo, una consola, de esos muebles viejos con bocinas, de casa de abuelitos. Lo abrimos, le escondimos ahí unas bocinas y se escuchaba muy padre. Los

personajes hacían como que ponían un disco, de hecho uno hacía como que se lo quitaba y se escuchaba el rayón, y rompía el disco. [...] Martín usó un monólogo de “Sangre en el cuello del gato”, para insertarlo en la obra y quedó muy bien, era del mismo autor y quedaba padrísimo un monólogo con Laura Almela a mitad de la obra, parecía que era de la misma obra. Y el personaje de la obra siempre decía. *¿puedo poner un disco? -¡No!* Y en el monólogo hablaba de que su mejor amigo escuchaba a Elvis y murió, así es que cada vez que escuchaba a Elvis se acuerda de él. Un ensayo llegué con Martín y le dije, *oye te tengo esto*. Y le enseñé el track, y era Elvis. Y le digo por qué no hacemos que ponga –al final de la obra– por fin su disco. Pero, que cuando ya lo pone suena a que está rayado. Y le encantó la idea a Martín, y con eso se acababa la obra. [...] En casi oscuro, Laura ponía el disco, ponía a Elvis, y en eso se sentaba a escuchar y el disco se rayaba. Y veías la frustración del personaje de no poder escuchar –aunque ya se tomó la libertad de ponerlo– no pudo escuchar nunca su rola. Y en el rayadito se hacía el oscuro. Y vamos, eso es escuchar música pero dar un diseño, más que musicalización. [...] Hagas lo que hagas, ya sea hacer la música tal cual, ya sea usar los sonidos de elementos reconocibles, ya sea usar los abstractos... [Hay] que dar tu propia visión, y adaptarlo a la obra.

40’55”

CORIA: Hace rato mencionaste que el sonido puede ser espacio, acción o personaje. A mí me interesa mucho esa noción del sonido como personaje, ¿tú cómo la concibes? ¿O a qué te refieres cuando hablas del sonido como personaje?

REYES: Creo que pueden ser dos vertientes en general y ramificaciones de eso. Creo que el sonido como personaje es tal cual, un personaje que escuchas lo que hace. Lo que hace es también lo que dice, lo que habla. Un ejemplo burdo: una voz en *off*. Otro ejemplo burdo: la vaca que se muere. [...] Puede ser un personaje que esté en escena, o puede ser un personaje que no esté en escena. Pero el sonido te permite eso, es como más omnipresente en el teatro. El personaje puede estar en esencia, o puede estar en la parte del escenario que no vemos. Por ejemplo, se escucha que el vecino está escuchando música, [...]. El vecino escucha la tele, o el perro del vecino ladra. O ahí viene el huracán. O puede estar en escena y tú le pones voz, o los ruidos que haga el

perro robot... Pero también puede ser lo que no podemos escuchar del personaje, en el teatro sí lo podemos escuchar. Y muchas veces yo les digo a los directores [cuando preguntan] *¿y qué es eso?* Es el miedo que siente [el personaje]. O es el recuerdo y no es agradable. Viene como una avalancha de tierra, y es el miedo que está sintiendo en este momento. Me gusta mucho el poder hacer que el espectador escuche el interior del personaje, porque tiene que ver con eso, con una re-interpretación. Y muchas veces no queda claro, no tiene porqué ser tan claro, pero se escucha ese sonido y no es que algo esté pasando, es simplemente el interior del personaje. Cualquier sensación, cualquier alegría. Incluso puede ser no abstracto, el personaje está hablando de su madre y está en su casa, pero estamos escuchando el mar. Porque en el recuerdo estaba en la playa con su madre, a eso me refiero. El sonido puede ser personaje porque creo que personaje es cualquier ser –o cosa– que realice una acción en escena. Entonces el sonido puede realizar también una acción, no acción física, pero sí una acción. Lo otro es el espacio sonoro, es padre partir de ahí, casi siempre que leo una obra empiezo buscando los espacios sonoros. ¿Qué es eso? La resignificación de lo que el espectador ve, que a veces se puede complementar o a veces puedes estar en contra. Jugar con atmósferas contrarias a veces resulta interesante, es decir, están en un funeral pero lo que escuchas son las cumbias del vecino. Y es incómodo, y luego siento que la gente me odia, pero así es eso. O por ejemplo, hace poco utilicé música en una obra que se llama “La casa del árbol”, muy densa, es sobre abuso infantil. Entonces, dos hermanos ya grandes no quieren hablar del tema, pero terminan hablando del tema y se pelean, que fueron abusados por un vecino. Y la última escena es una fiesta, ellos dos están en el patio de la casa y dentro hay una fiesta. Yo llegué con el director y le dije *vamos a poner esto*: era una canción ochentera, a toda la gente en el ensayo se le pegaba. Entonces lo que hicimos en La Capilla, con un discman y unas bocinitas, la ponían en el camerino y se oía desde atrás, y se escuchaba la canción con voces de gente, vasos, elementos reconocibles de una reunión. Y uno de ellos estaba esperando en el patio y el otro salía de la fiesta con su vasito, y entonces empezaba la escena densa con ellos cuando dentro estaba la música cursi y la fiesta. *Pero es que es una escena muy densa...* ¡Sí, por eso es peor! Creo que a todos nos ha pasado que la atmósfera no es la adecuada donde estás, que estás viviendo un momento incómodo y está la pachanga adentro y tú no. La misma

incomodidad que creo los personajes deben tener siempre... [...] Eso en cuanto a espacios sonoros. Me gusta cuando la gente no se da cuenta de que las cosas que se imaginó sólo se las imaginó y no las vio, ese es el mejor aplauso para mí. No sé por qué me acuerdo tanto de “Cocinando con Elisa”, [...]. Era una cocina en un pueblo, y tenía todo realista. [...] Un día tenían que cocinar unos cangrejos, y le dije a Enrique Singer *¿dónde van a ir los cangrejos? -En una cubeta. -Oye, ¿y si escondemos una bocina ahí cerquita y hacemos que suenen las tenazas en la cubeta?* Porque era una cubeta de metal. Y que voy al ensayo y resulta que la cubeta la agarraban y la ponen en otro lado y otro lado. Y en ese tiempo empezaban esas bocinitas, no Bluetooth, pero a las que les pones una USB. Entonces grave mis uñas en la cubeta, luego las multiplique para que se escucharan muchas y antes de la escena el técnico prendía la bocina, y había como dos minutos de silencio en el track. La prendía, lo ponía dentro de la cubeta, y entonces a la mitad de la escena empezaban a escucharse los cangrejos que querían salir. La gente pensaba que sí había cangrejos, porque incluso sacaban uno y como que lo movían y lo volvían a echar. Y como la cubeta estaba un poco convexa en el fondo, cada que la movían de lugar se movía un rato [la cubeta]. Entonces, eso me gusta mucho, cuando la gente ni siquiera se dio cuenta de que era un sonido nada más, y creyó que era un personaje. [...]

52'16”

REYES: [Sobre como definir cuando el sonido no es acción dentro del teatro]. Creo que no sería acción cuando no va de acuerdo a lo demás. Creo que al contrario, un track mal hecho o mal seleccionado para ese momento, [...] un track que va en contra de la línea de acción de la escena deja de ser acción. Una música mal seleccionada por ejemplo. Una chica que tomó un curso conmigo, que también dirige, me invitó a su obra y era una obra que pasaba en Mazatlán. Había una escena muy romántica y era una canción de un grupo Argentino, decían *vos* y era claramente argentino. Y le dije que funciona muy bien, pero ¿por qué me mandaste a Argentina si estábamos en Mazatlán? Ya no hubo acción ahí. Y bueno, no sé si alguien más se lo preguntó, pero yo me estaba muriendo en el teatro. ¿Por qué pusieron esa rola si estamos en Mazatlán? O no sé, me toca mucho ver *esta escena pasa en el campo*. Y entonces de YouTube bajan el track de *dos horas de*

sonidos del campo. Escuchas un fondo y de repente se oye un búho, o un sapito y así... Y la obra ya va por su lado, y el sonido está divorciado. Creo que eso dejaría de ser acción. El sonido interfiere en la obra como cualquier otro elemento, y no solamente tiene que estar acompañado de las acciones de los personajes, si no que tal cual uno podría sacar a los personajes y el sonido te podría seguir conduciendo hacia la línea general de lo que la escena quiere. Es decir, yo comparto mucho de la acción de Mamet, que él dice que la acción es: quién quiere qué, si lo consigue o no, y qué le impide conseguir eso. ¿Qué quiere el personaje? ¿Qué se le impide conseguirlo? Siento que si tú descubres esas respuestas y tu sonido va en camino a eso, entonces estás formando parte de la acción. Aunque no sea claramente, o evidente.

58'00"

CORIA: En una entrevista que tuviste en el Sistema de Teatros, mencionaste un concepto que me llamó la atención, el de una paleta de sonidos. Haciendo referencia un poco a lo que se hace en escenografía o vestuario, y hablabas de que tiene que haber una congruencia en esa paleta. Yo aquí quería preguntarte si para ti, a la hora de diseñar, hay una diferencia entre seleccionar la música o seleccionar este otro tipo de sonidos que mencionas, o los que tú mismo grabas. ¿Cómo encuentras la congruencia si vas a usar varios elementos en una obra?

REYES: Es muy difícil, porque tiene que ver con cada obra en específico. Hay obras en las que he trabajado en donde no se ocupa nada que parezca música, y hay obras donde dices sí, aquí sí. Y también es cuando cedemos los creativos. Casi siempre la parte musical tiene que ver con la complacencia. Sí, estás siendo complaciente con el público, y estás tratando de que sienta algo. Pero vamos, si lo haces de manera muy consciente y apelando a tu ética... [...] Ahora, sí somos complacientes en casi cualquier trabajo porque a veces cedemos a eso, queremos que el espectador se vaya de buenas. Entonces, muchas veces caemos por ahí, incluso a veces tengo que ceder a los caprichos de dirección. Cuando llegas al primer ensayo, [y te dicen] ya estamos trabajando con esta música, y ya se está haciendo la coreografía de eso. Eso me predispone todo lo demás que haga, para que no esté divorciado de esa parte. [...] Por otro lado, a veces la obra misma sí necesita [música]. Es decir, la música como tal es un elemento, es como si

tuvieras un cajón. Aquí está la música, así es que de aquí saco algo. [...] A veces pienso en la sonorización como una obra artística visual, como las artes visuales. Puedes sonorizar como un Guernica, o puedes sonorizar como el Dr. Atl, haciendo paisajes. A veces se necesitan los paisajes, no puede estar tan peleado. [...] Pero sí, muchas veces tenemos que ceder a lo musical, pero trato de no hacerlo. Y tal vez sí tiene que ver con el tipo de texto. Por ejemplo, [David] Gaitán con Antígona, casi todo era abstracto pero la obra no era abstracta. Al contrario, hablaba de cosas concretas: del poder. Tengo que poner algo intermedio... Entonces sí, de repente entraba una guitarra eléctrica que yo grabé, así bien dramático y ya se hacía el intermedio. Y pues sí, estoy siendo complaciente, estoy siendo efectista, pero si funciona no me voy a pelear. Por lo menos no estoy usando algo chafa, estoy usando algo que creo bien. Yo creo que cualquier obra podría tener sólo sonidos no-musicales, así como cualquier obra puede tener sólo sonidos musicales. Pero no estoy seguro que el resultado sea lo más conveniente al proyecto si sólo son sonidos musicales. Pero depende de la obra, el teatro es conjunto, tú puedes ponerte muy abstracto y lo que quieras pero a lo mejor el actor está en un realismo impresionante, y no puedes estar peleado. [...] Entonces eso, casi siempre que pongo música es porque cedo. [Aunque] la universalidad de la música es tan generosa que también te puede permitir ciertos tracks que te sitúan en un lugar o una época, y eso ayuda a contextualizar el todo de la escena. [...]

70'44"

REYES: [Sobre cómo es su proceso de creación en el diseño]. No puedo ir a la par, tengo que ir un paso después casi siempre. Me funciona más ver, presenciar lo que han trabajado en ensayos para confirmar mis ideas. Sí, primero lees la obra cuando hay un texto, [...]. Lo primero es eso, ¿qué te detona el texto? Es muy diferente leerla porque sí, porque te interesó la obra, a leerla cuando sabes que la vas a trabajar. Desde ahí empieza mi enfoque, a veces me detengo *ah puede ser esto...* Creo que cuando un texto está bien escrito, hace lo que cualquier texto debe de hacer, que es generarte imágenes. Casi siempre los textos generan imágenes, casi nunca generan otro tipo de recuerdos sensoriales, como olores, sabores, o sonidos. Pero sí, después de las imágenes se generan sonidos. A veces es muy claro: *oficina en la Ciudad de México*. Y pues sí, tiene

que escucharse la oficina. Además los productores deberían pagarnos más porque les hacemos ahorrar una cantidad de dinero... ¿Quieres la granja? Aquí está la granja. ¿Quieres el mitin? Ahí está el mitin. ¿Quieres la guerra de Troya? Ahí está la guerra de Troya. Pero bueno, no han entendido eso, nosotros somos los que más les hacemos ahorrar dinero. El texto bien escrito te va a detonar esas ideas. Entonces después, habrá que hablar con el director, [...]. El problema, creo yo, es cuando esas ideas que te detona el texto crees que van a ser realidad. Y no, tú no puedes casarte con esa idea antes de ver el trabajo de los demás, porque lo más seguro es que tengas que trabajar doble. Porque nunca queda, lo que tú te imaginaste es algo, pero eso no lo tienes que empezar ni siquiera a trabajar, es sólo un rumbo. Un rumbo que tienes que platicarlo y ver si es la misma visión, a ver si todos leímos la misma obra. [...] Eso me pasa a mí, tengo que marcar sólo un rumbo, no puedo imaginarme las cosas concretas, porque no sé si eso va a ser. Entonces, cuando ya vas y observas, te nutres de todo. Siempre pregunto cómo va a ser la escenografía, a veces el vestuario. Es decir, si resulta que es Sor Juana y son punks, eso ya me da una pauta. Ya no voy a poner sólo soniditos barrocos, a lo mejor de ahí me agarro. Es decir, creo que el teatro se hace con detonadores de ideas, mas que con ideas. [...] Entonces, casi siempre voy un paso después, y a veces puedo dar un paso adelante. Ya como ellos me detonaron ideas, yo puedo decir *¿y si hacemos esto?* O llego yo con un track y les digo que pensé en esto. “Divino pastor Góngora” de García Lozano, por ejemplo. Es un comediante del siglo XIX que es perseguido por la Inquisición, está encarcelado. Y está muy ameno, empieza a contar sus historias y de repente el texto dice que se oyen unos ruidos. *Pausa. Se oyen ruidos afuera.* Y dice: *ustedes perdonarán pero esos ruidos me ponen un poco nervioso.* Y entonces así lo hacían en la escena y yo me puse a trabajar, llegué con García Lozano y le dije *te tengo esta secuencia que me tarde mucho en hacerla.* Y entonces la pusimos. Lo que hice fue, que en lugar de que sólo se oyeran unos ruidos de unas cadenas o unas llaves, llegaban unos caballos se bajaban de los caballos.... Era muy real, muy reconocible. Todo eso pasaba en las bocinas que pusimos a un lado del escenario, entonces parecía que se bajan varios jinetes del caballo, luego se hacía un silencio con un ambientecito cursi. Y luego escuchabas una secuencia de fusilamiento. *¡Preparen, apunten, fuego!* Se escuchaban los disparos, una gran resonancia y luego escuchabas las palas de que estaban

enterrando al cadáver. Y hasta ahí hablaba y decía: *ustedes perdonarán pero esos sonidos me ponen muy nervioso*. Para mí era muy claro que se generaba el suspenso en el espectador, porque creo que era lo que Chabaud quería. La obra trata de que lo van a fusilar o no, de si lo perdona la Inquisición o no. Si tú como espectador ya tenías el precedente claro de la posibilidad del fusilamiento desde la primera escena, yo sentía que se generaba ese suspenso de querer saber qué va a pasar hacia el final. Eso me gustó mucho, y me acuerdo mucho de esa parte porque el sonido fue una acción que no estaba en el texto, que pude aportar prácticamente una escena diferente a la que estaba escrita. Pero yo ya había ido a ensayos, ya me nutrí de ellos y pude darles esa idea. Y si esa idea no era aceptada tal vez me hubiera dado coraje, pero ni modo, tienes que ceder. [...] Un director que sabes que se nutre de ti es muy probable que te lo acepte, si le presentas algo que está bien hecho. Entonces, a veces sí voy un paso atrás pero a veces me puedo adelantar un poco. [...] Ahora, una cosa es lo que se te ocurre y ya que tienes muy claro el rumbo, creo que la parte más tardada es la búsqueda de ese material. Una cosa es lo que se te ocurrió, pero a ver consíguelo. Entonces tienes de varias, hacerlo tú o conseguirlo, ya sea comprado o pirateado. [...] La búsqueda del material es muy tardada, ahora que hay internet es un poco menos y un poco más rica. [Aunque] podría ser más chafa si precisamente no haces esta resignificación. O sea, si encuentras algo de YouTube y lo pones tal cual no. Y se nota en el resultado, de verdad que sí. Una vez vi una “Señorita Julia”, y pues sí toda la obra está la fiesta, y pues pusieron el disco de vales toda la obra, sin un diseño. Simplemente, *play*. Se acababa, y otro vals, y la obra ya iba por otro lado... [...] Hay una tensión ahí muy fuerte y el vals ahí a lado... ¡No, por favor! La búsqueda del material sí es muy tediosa. A veces te lleva mucho tiempo encontrar lo que quieres, aunque yo me meta a YouTube cuatro o cinco horas, encuentro algo o una cosita de nada que ni me sirve. ¿Por qué? Porque ya se te ocurrió la idea y ya quieres el material de origen. Y bueno, el siguiente paso ya que tienes el material de origen –o que ya lo hiciste– es dar forma. Muchas veces escucho muchas cosas y digo *sí quiero algo así... pero no quiero esto*. Y termino haciéndolo solo, no sé cómo. Puede ser desde que grabas un peine, hasta que te vas a grabar al cerro... O lo encuentras en la red pero lo transformas. A veces un track de 10 minutos en realidad fueron 20 segundos del inicio de una canción que lo estiras, lo pones y suena y ya no se parece. Es

completamente diferente a esa cancioncita, y queda un fondo de una escena de 10 minutos así súper grave. En “A puerta cerrada” de Singer, están en el infierno, y es uno de esos fondos extraños... Nadie creería que es el inicio de una canción x de Dua Lipa. Eso es darle forma al material para adaptarlo. Ahora, estos pasos no los haces en cualquier momento. Por ejemplo, no puedes darle forma si no has ido a ensayos. Porque o termina tu sonido estando divorciado, o trabajas doble. [...] Una vez que das forma, entonces es ya probarlo en ensayos. Y después de que los pruebas entonces ya haces el diseño [final]. Es decir: dura tanto, aquí le bajo, aquí le subo, aquí quiero que tape las voces de los actores, aquí quiero que se escuchen las voces de los actores, aquí quiero que se escuche atrás, aquí adelante, quiero que se escuche mal, quiero que se escuche muy bien... Y esa parte de prueba es la más larga, creo yo. [...] A veces lo pruebas directo en los ensayos, a veces se lo muestras al director antes, depende de cómo quiera trabajar cada director. [...] Y el último paso, que es el más difícil, es dejar de hacerlo tú. Porque en ensayos sale todo muy bien porque tú lo haces, tú le das el *fade* así con sentimiento. Pero el técnico no se lo sabe todavía, y pasárselo a la persona que va a dar la función en temporada es un proceso de ceder tu trabajo a alguien. Y siempre siento que no se oye igual, siempre siento que se oye más bonito en ensayos cuando yo lo hago. [...]

98'20”

CORIA: Para ti en tu proceso, tú como diseñador, ¿sientes que hay algo corporal en tu creación? ¿O que tú hagas algo que a ti te involucre tu cuerpo para llegar al resultado?

REYES: Va por varios lados la pregunta. Sí, el sonido se siente en el cuerpo. Yo por eso siempre pido un subwoofer, [...] un buen subwoofer te hace vibrar. El sonido es vibración, no es algo que existe. Es una modificación, una alteración de otra cosa. [...] Sí nos pasa algo en el cuerpo. Cuando entras a un antro lo sientes, ese es el ejemplo más claro, un antro o un concierto. Lo sientes en el cuerpo, y si fueras sordo igual lo sentirías. Eso por un lado, sí me encanta esa idea, pero en teatro es muy difícil. Porque tienes que cuidar el volumen, no puedes hacer que esa vibración llegue tal cual, por eso me gusta usar graves porque ahí sí la gente lo siente en el cuerpo. Los sonidos graves tienen esa peculiaridad, que pueden viajar más, porque las ondas son tan grandes que esquivan los cuerpos. [...] Me gusta mucho usar graves, y cuando hay un subwoofer que

es la bocina para sonidos graves, sí siento que quiero llegar a los espectadores a través del cuerpo. Ahora, crear sonidos yo con mi cuerpo a veces lo hago. Como lo de los cangrejos, como mi propia voz, como mis palmadas, a veces le pego a mi teclado... [...] La interpretación musical es corporal totalmente, pero en mi trabajo muchas veces no. Porque a veces sólo es virtual, pero cuando hago grabaciones a veces sí, depende de lo que yo haga. [...]

CORIA: Y por ejemplo, ¿sientes que también en tu diseño te afecta ver los cuerpos de los actores? La acción corporal de los actores.

REYES: Sí, totalmente. No es lo mismo como camina un personaje que como camina otro. Es decir, lo que vemos de los actores son sus cuerpos, lo que escuchamos son sus voces y a veces hacen otros sonidos. Muchas veces yo estoy probando tracks, trabajando en el ensayo con audífonos y dejo de escuchar la escena que están ensayando. Estoy probando el track, no estoy escuchando el texto, sólo estoy viendo cómo se relacionan los cuerpos, cómo se hablan los cuerpos. En todos los procesos hago eso. A veces en eso, y no en lo que dicen, es que selecciono el track. Aunque no sea una expresión corporal extra-cotidiana, aunque sean dos personajes simplemente en una escena realista o cotidiana. [...] No sé cómo, pero selecciono qué funciona. No hay una regla, *si están encorvados selecciono esto, o si caminan rápido esto...* En ese sentido sí es pura interpretación personal mía. [...] Pero sí, la relación del cuerpo de los actores es fundamental para hacer sonido, fundamental.

107'03"

CORIA: ¿Qué recomendaciones le harías tú a alguien que está empezando a diseñar sonido?

REYES: Primero que lo haga, habemos muy pocos. Y también porque habemos muy pocos es poco valorado. Ahorita con la pandemia todo mundo se lo está ahorrando, los únicos que te ofrecen trabajo son las obras con apoyo institucional. [...] Que no lo consideren algo menor, aunque el mundo se los diga, y que hagan diseño. Que no se queden en la simple selección de tracks, ya sean musicales o no-musicales. Que no sólo lo bajen de YouTube y lo pongan. Tomarse el tiempo para lo que pongas parezca que está hecho para la escena, o que lo hagas para la escena, para ese montaje específico. Ser

pacientes, a la hora de tú trabajar en tu casa es pesado... [...] Un track te lleva varias horas, son muchos pasos para un sólo track. Ser paciente y no conformarte con eso, con algo que ya está, y que le pusiste unos pajaritos y ya. No, realmente tomarte el tiempo de hacer bordado fino. [...]

113'00''

CORIA: Tú has sido director e hiciste mucha asistencia de dirección, ¿sientes que ese lado de dirección influye en tu trabajo como diseñador? ¿Diseñarías igual si no hubieras tenido ese contexto?

REYES: Yo creo que todo lo que hagas te define, aunque en vez de director hubiera sido plomero. Eso te define. Yo hacia sonido antes de dirigir o de estudiar dirección. No siento una gran diferencia... Siento una diferencia en cuanto al nivel de conocimiento y de entendimiento del hecho teatral, pero no fundamental [a mi sonido]. Es decir, cuando estudié la maestría sentí un crecimiento en mí, pero no fundamentalmente que mi sonido fuera diferente. Creo que lo más importante fue haber estudiado actuación... Yo no sé si hubiera entendido cómo realizar el diseño de sonido sin haber estudiado actuación. Todos mis exámenes de la carrera, todos, yo los sonorizaba. [...] Yo sentía lo que la escena necesitaba porque yo estaba ahí en los ensayos, y estaba aparte actuando eso. Se me hacía muy fácil saber que necesitaba. [...] Siento que haber vivido eso como actor, la necesidad del sonido que yo sentía estando en ensayo... Siempre trato de compensar esa necesidad que creo que los actores tienen. Mi preocupación siempre es que el sonido les ayude, en vez de que les estorbe. Casi siempre les pregunto, ¿cómo ves? ¿Se sienten cómodos? Siempre me dicen que sí, tal vez les da pena decir que no. [...] Como director me pasa algo, sólo he dirigido cuatro obras, pero me cuesta mucho trabajo hacer el sonido de mis obras. Siento que yo mismo me hago bolas. Siento que no es lo mismo estar afuera, a estar adentro... No sé que necesita la obra en sonido como director. Terminó poniendo muy poquitos tracks en las obras que he dirigido.

CORIA: ¿Pero no llamas a alguien más?

REYES: No lo he hecho, no he querido. Siento que me voy a pelear. Y primero no conozco a tantos, no nos conocemos. Los que hacemos sonido no nos conocemos, somos tan poquitos y nunca trabajamos juntos. Conocemos mil escenógrafos, mil actores, mil

iluminadores, pero sonidistas... Nunca trabajas con alguien más. Los conoces de la vida pero no del trabajo. [...]

FIN DE LA TRANSCRIPCIÓN