



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro**

UNA ESCENA SONORA EN CHILE.

Registro de un movimiento en emergencia en el contexto
escénico chileno actual.

**Gloria Allendes Cortés
Profesor Guía: Mauricio Barría**

Tesis para optar al título profesional de Diseñadora Teatral

**Santiago, Chile
2017**

*A mi padre, madre
y abuelos.*

Agradecimientos:

A Mauricio, por guiarme en este recorrido investigativo desde el principio, y la paciencia.

A Ana Guevara, por siempre agradecida por el gran apoyo (profesional y humano) a la distancia.

A Ricardo, por su escucha y buena disposición.

A mis padres por apoyarme en este proceso, escucharme, y no bajar los brazos.

A Katherine, Priscila, Karina, Nicolás, Denis, y todos todos quienes me apoyaron en este proceso.

Gracias.

*“Todo en este mundo tiene su sonido, incluso los objetos silenciosos.
Conocemos los objetos silenciosos golpeándolos.
El hielo es delgado, la caja está vacía, la pared es hueca.”*

[Murray Schafer]

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN

1. ARTE SONORO	6
1.1 Qué es el Arte Sonoro.....	6
1.2 Antecedentes Históricos del Arte Sonoro del siglo XX.	7
1.3 Historia y antecedentes del Arte Sonoro Nacional	16
2. ANTECEDENTES DE MANIFESTACIONES SONORAS EN LA ESCENA.....	23
2.1 Primeros Indicios.[Ópera; Drama Musical; Espacio; Atonalidad.].....	23
2.2 Desde la Palabra.[Artaud; Beckett.].....	28
2.3 Transmisor.[Arte radiofónico.]	31
2.4 Acción.[Happening.]	33
2.4.1 Instalación & <i>Environment</i>	36
2.5 Dos Referentes Contemporáneos	39
a) Robert Wilson	39
b) Heiner Goebbels	41
3. CONCEPTUALIZACIÓN.....	44
3.1 Acercamiento al Sonido – Espacio.....	44
a) Intervención directa del sonido en el espacio	44
b) Intervención indirecta del sonido en el espacio	47
Mapa conceptual.....	49
3.2 Percepción.....	50
3.3 Paisaje Sonoro	51

SEGUNDA PARTE: ARCHIVO DE ENTREVISTAS Y LECTURA

4. METODOLOGÍA PARA LA ENTREVISTA	54
4.1 Ficha general de entrevista.....	56
5. FICHAS DE ENTREVISTAS.....	57
5.1 Javier Jaimovich	58
5.2 José Miguel Candela	66
5.3 María Jesús González.....	72
5.4 Mauricio Barría	78
5.5 Daniel Marabolí, Alianza Daniel Marabolí-Trinidad Piriz.....	84
5.6 Martín Erazo, Compañía Teatro del Sonido	90
5.7 Ana Luz Ormazábal, Compañía Antimétodo	98
5.8 Ángelo Solari Parra	106
6. CONCLUSIONES A PARTIR DE UNA LECTURA DE LAS FICHAS DE ENTREVISTAS.....	114
6.1 Clasificación	114
1) Radiofónico	114
a) Radiofónico Vivo	117
2) Situación	117
3) Acústico.....	119
a) Música Escénica	119
4) Tecnología- Laboratorio	121
Mapa de lectura de fichas: Clasificación	123
6.2 Modos de Acercamiento del Sonido al Espacio	124
6.2.1 Modulaciones del sonido en el espacio	124
6.2.2 Modulaciones del espacio por medio del sonido y la escucha.	127
6.3 Observaciones de Acercamiento al Diseño Teatral.....	128
CONCLUSIÓN GENERAL.....	130
Bibliografía.....	133
Fuente de Imágenes.....	136

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se inicia a partir del querer pensar el sonido como un creador de espacios, y del querer observarle como una herramienta para el diseño teatral, para así encontrar vínculos con éste, y analizar sus posibilidades y características espaciales, relacionándolos con los elementos en escena.

Mi interés sobre el tema sonoro nace desde algo intuitivo, al percibir el sonido en lo cotidiano de manera patente, como una constante presente en sus formas de transmisión y en su desarrollo en el tiempo; así también en su relación con el cuerpo humano y el entorno espacial, a lo largo de la carrera de diseño teatral, teniendo como principal cuestionamiento: “¿Puede el sonido ser un creador de espacios escénicos?”, y frente a esto, si fuese así: “¿Cómo podría utilizar entonces como diseñadora teatral el sonido como herramienta para crear y modular el espacio y de esta manera relacionarlo con elementos visuales y espaciales en la conformación de la escena?”.

Uno de los hitos importantes para la conformación de estos cuestionamientos fue el poder vivenciar la instalación sonora finlandesa *Melting Point* de Antti Makela (en el marco de la Cuadrienal de Diseño Escénico y Espacio Escénico de Praga en 2015). Esta obra amplifica los sonidos de distintos estados del agua, generando una atmósfera a partir de este material, que se reproducía por medio de parlantes y audífonos en tiempo real. A nivel técnico, se conformaba de cuatro micrófonos instalados en bloques de hielo que colgaban en una estructura, mas cuatro micrófonos ubicados debajo de cada bloque de hielo dispuestos en una pequeña piscina. De este modo se lograba captar el sonido de las gotas del hielo derretido y el sonido del interior del hielo resquebrajándose al derretirse por causa de la temperatura del ambiente. Y así la instalación se desarrollaba de manera autónoma. El sonido era entonces una respuesta atmosférica del material escogido: el agua en sus distintos estados. Por lo que había una relación directa entre visualidad y atmósfera sonora. A pesar de no haber un cuerpo vivo actante, el hecho de que los bloques de hielo se estuviesen derritiendo de manera inevitable con la temperatura del ambiente, en la



Figura1 : *Melting Point*, hydrophonic sound composition, Antti Mäkelä.
Fotografía: Upi Tirronen, 2014.

que los cuerpos de los espectadores estaban involucrados, demostraba que había una acción constante, patentada por medio de la captación de los sonidos de las gotas en los micrófonos reproducida en los cuatro parlantes distribuidos en el espacio y también por medio de audífonos para escucha personal.

Las características espacial-atmosféricas que se desprenden desde el sonido en esta obra, al querer relacionarlas con el ejercicio escénico teatral, me hacen ir, en un inicio, a los postulados que Adolphe Appia plantea en *La música y la puesta en escena* (estudiados en el primer año de la carrera de diseño teatral). En este libro, se exponen las facultades de la música, entendiendo personalmente la música como una ordenación de sonidos¹, para manifestarse en el espacio por medio de los elementos en escena. Es en este marco que existe un interés para que el hilo conductor de esta investigación sea el sonido, y de alguna manera también la recopilación de información nacional respecto a este tema en la escena, a modo de catastro, para aportar y tener una mirada sintética, pero que a la vez abra las posibilidades desde el diseño teatral para utilizar las facultades del sonido.

Iniciando esta investigación me pude percatar que en el contexto nacional, hay escasa información sobre el tema sonoro en relación a las prácticas escénicas, no así en cuanto a la relación con la música, las artes visuales y la literatura. Quizás porque en cuanto a estudio y experimentación consciente están más cercanas del sonido como material sonoro y físico. Algo que llama la atención por ejemplo, es que en Chile, en el área musical, las primeras composiciones para música concreta y electroacústica fueron creadas para obras teatrales o ballet: *Nacimiento* (1956) de León Schildlowsky, para obra de teatro de mimo. *Los Peces* (1957) de Juan Amenabar, como música incidental para obra *Los Peces. Variaciones Espectrales* (1959), de José Asuar, para el ballet *Germinar*. Lo que lleva a pensar que existe un fuerte vínculo entre estas áreas: sonido–artes escénicas. Así también ocurre en el área de las artes visuales, donde emerge el arte sonoro, que a diferencia de la música convencional² utiliza el sonido como material de estudio, como objeto sonoro, experimentando en instalaciones que inevitablemente crean un vínculo con el espacio y por lo tanto con el espectador. En el área de la literatura, el movimiento creacionista experimenta la fonética, la voz, por medio de poemas sonoros, los que tendrían un vínculo, al igual que las artes visuales, con las posibilidades investigativas del material sonoro, específicamente la voz.

La experimentación del sonido no se encasilla en un área específica, siendo en cierto punto un área en el que existe la posibilidad de que se crucen muchas disciplinas. Existen compositores que se han dedicado a dirigir obras teatrales, es el caso del alemán

¹ John Cage, *El futuro de la música: Credo*. En *Silencio*. Madrid, Ardora, 2012. Pág. 3.

² Sin incluir la música concreta y la música electroacústica.

Heiner Goebbels: *The Experience of Things* (2008), *I went to the house but did not enter* (2008), *Stifters Ding* (2007). Esta última obra se presentó en Chile el 2014.

En este contexto puedo observar que desde hace algunos años la problemática del sonido como elemento fundamental en la creación de obras escénicas ha estado presente en el contexto nacional.

Frente a estas inquietudes y luego de hacer una lectura de autores como Adolphe Appia, Michel Chion, y Murray Schafer, nace la idea de construir una recopilación de estas creaciones sonoro-escénicas nacionales a modo de catastro por medio de entrevistas, de las cuales se puedan desprender datos para futuras posibilidades y relaciones en escena a partir del sonido y sus características en conjunto con el espacio visto desde el área del diseño teatral.

La intención de este trabajo es constatar y evidenciar que existe una escena emergente en Chile, que se ha ido forjando poco a poco en los últimos años, sacando adelante obras y proyectos puntuales, los cuales orbitan todos en torno a la temática común que guía mi reflexión: el sonido.

En esta investigación entenderemos al sonido no solamente como un elemento funcional que responde como consecuencia de las necesidades de un desarrollo dramático escénico. Ni tampoco como un acompañamiento musical emotivo llevado a cabo en música incidental. Por el contrario, comprenderemos al sonido como una herramienta autónoma e independiente, capaz de relacionarse de manera directa con elementos y materialidades, cobrando un valor por sí mismo.

En este sentido, y al percibir una escena emergente relativa al sonido es que decido construir en esta investigación un registro, a modo de catastro específico, con directores e investigadores involucrados en esta área a nivel nacional. Mi objetivo es el tener la posibilidad de “poner sobre la mesa” un conjunto de trabajos sonoro-escénicos, y así, desde el registro de su diversidad y densidad, abrir la posibilidad para reconocer herramientas que puedan contribuir al desarrollo del campo del diseño teatral. Lo anterior, para ir un poco más allá y así comprender la relación con el sonido en escena, ya no sólo como una relación “sonido-parlante”, sino también como “sonido-espacio”, “sonido-material”, entre otros.

La selección de los involucrados para el registro fue efectuada a partir de las características sonoras e investigativas de las obras escénicas en las que participan los seleccionados como creadores o co-directores. Los artistas involucrados son: Javier Jaimovich (*Emovere*), José Miguel Candela (*Proyecto Edipa*), María Jesús Gonzáles (*Bardo, un viaje sonoro por el mundo de Shakespeare*), Mauricio Barría (M. Barría y Rainer Krause

([*'Kafkage] para mall*), Daniel Marabolí (Alianza Marabolí-Piriz: *Helen Brown & Fin*), Martín Erazo (Cía. El teatro del sonido: *Viaje N°9 & La Zona*), Ana Luz Ormazábal (Cía. Anti método: *Concierto & Ópera*), y Ángelo Solari (*Momento N°5 & Tema con Variaciones*).

La elección de estos directores e investigadores, tiene como elemento principal “el sonido como motor de creación escénica”, y a partir de aquí, estructuro esta investigación en dos partes:

En la primera parte de este trabajo se da una contextualización general sobre el tema, que provea información para entender la conformación de la idea del sonido en las artes como un elemento independiente que luego ingresa al área escénica desde esas características independientes. Es por esto que comienzo desde el arte sonoro (capítulo 1), pues es una de las primeras manifestaciones artísticas que se conforman desde una experimentación en la que el sonido cobra una importancia autónoma fuera del área musical para ser abarcado como un elemento espacial o visual. En el capítulo 2, siguiendo la línea del sonido como elemento autónomo, intentaré elaborar un breve acercamiento general evolutivo desde el área escénica a partir de manifestaciones e individuos involucrados. Por último, presentaré algunos conceptos físicos del sonido, características del mismo en el espacio y sus derivados (capítulo 3).

La segunda parte refiere a la investigación y la metodología utilizada en esta memoria, elaborada a partir de la información recopilada en las entrevistas realizadas a cada uno de los involucrados mencionados anteriormente (capítulo 4). La información procesada se presenta en fichas de cada uno de ellos, conformando así ocho fichas que generaran un archivo del registro (capítulo 5). Finalmente se elaboran conclusiones en las que se propone una clasificación a partir de las características expuestas, y posteriores menciones del sonido como posible modulador de espacio desde una mirada del diseño teatral (capítulo 6).

PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN

ARTE SONORO

1.1 Qué es el Arte Sonoro.

El arte sonoro es un área de investigación y creación artística que es el resultado de una interconexión de disciplinas artísticas. Surge a partir de la experimentación con el sonido abarcado como una herramienta autónoma con características propias.

Dentro de sus características podemos encontrar que es:

“Un trabajo consciente con el material sonoro, es decir, que trasciende la dicotomía sonido-ruido propia del trabajo musical.”³

“Ya no es volátil para una sala de conciertos, sino el sonido es convertido en un objeto/concepto para una galería o museo”.⁴

Tiene como base histórica el arte contemporáneo de las vanguardias de inicio del siglo XX. Sus inicios surgen desde diversas áreas artísticas siendo dos las más relevantes: la música y las artes visuales, desde el área de la música se dan los primeros indicios con un cambio de paradigmas en los parámetros de creación musical convencionales de la época y luego con experimentaciones sonoras acorde a los avances tecnológicos; desde las artes visuales, por otro lado, se da con el interés en ir más allá de la bi-dimensionalidad de las obras artísticas, hallando en el sonido una tercera dimensión, la profundidad.

El sonido es abordado como material, haciéndole consciente como elemento de estudio, experimentación, y creación. Consciente de sus facultades físicas y espaciales, a la par de sus facultades de comunicación, por lo que ya no queda sesgado dentro de la disciplina musical, propia de la creación sonora-musical-melódica, sino que se abren las posibilidades de que éste sea utilizado por otras disciplinas para así ser llevado al espacio o visualidad.

³ Ana Estrada, *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*, Santiago, 2010, Pág.11.

⁴ Miguel Molina, “Reconstruir, recrear o revisitar la resonancia del arte sonoro de las vanguardias (¿versión o perversión?)”, en *Ruidos y susurros de las vanguardias (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia-UPV, 2004, Pág. 16.

Da cuenta de que el sonido es un acontecimiento físico, natural, y material que puede ser organizado y manipulado, que es percibido por un espectador quien le dará una connotación-significado.

1.2 Antecedentes Históricos del Arte Sonoro del siglo XX.⁵

Los primeros antecedentes del arte sonoro que provienen desde las artes visuales se pueden encontrar en Marcel Duchamp y Luigi Russolo; ambos fueron artistas plásticos y contemporáneos entre sí.

Russolo, pintor y músico futurista, fue el primero en plantear a través de su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913) la dicotomía entre música y ruido. Este manifiesto fue escrito en un contexto de avances tecnológicos e industrialización de principios de siglo XX, en el que la vida moderna cambiaba drásticamente en todo sentido a una gran velocidad. Antes, la vida en su cotidianidad era silenciosa, pero ahora en ella irrumpían ruidos y sonidos nuevos, principalmente de maquinaria como consecuencia de la industrialización. Esta irrupción de ruidos es precisamente lo que le interesa a Russolo, quien intenta incorporar a la música como sonidos-ruidos, denominándola “Arte de los Ruidos”. Dentro de sus postulados dice que “hay que romper el círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos”⁶, y con ello cambiar lo que se tenía entendido hasta ese momento en cuanto al concepto de música como un arte sobrevalorado, divinizado y alejado del ser humano.

Buscaba la capacidad de obtener a su favor los sonidos-ruidos, para poder crear, a partir de ellos, interpretaciones de la realidad. Señala:

“Aunque la característica del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, el Arte de los Ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa. Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados.”⁷

En su investigación y búsqueda de captar estos nuevos sonidos, Russolo crea una serie de instrumentos musicales que producían concretamente ruido; uno de los más conocidos

⁵ La línea expositiva que seguiré a continuación tiene como base el libro: *Sonidos Visibles, Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*, de Ana María Estrada.

⁶ Luigi Russolo, *El Arte de los Ruidos; Manifiesto futurista*, 1913.

⁷ *Ibíd.*

es el intonarumori (entona ruidos)⁸.

Los postulados de Russolo crean una base para futuras investigaciones y cambios más drásticos que se harían sobre la concepción de la música. Algo que influye en sus descubrimientos es el hecho de que Russolo siendo artista visual y no ser un profesional del área musical, se siente con plena libertad de poder experimentar e inmiscuirse en esta área, para hacer descubrimientos y abrirla a nuevos caminos desde afuera. Sus planteamientos fueron rupturistas respecto a la concepción de aquella época, pero en la práctica continuaron estando dentro de los marcos musicales, es decir, se creaban obras musicales con instrumentos creadores de ruidos, en lugar de utilizar los ruidos mismos que ofrecía la realidad. Sin embargo es un indicio de apertura mental que daría pie a nuevos planteamientos.

Paralelo al futurismo, en Alemania principalmente, se desarrolla el movimiento Dadá, el cual se caracterizó por ser un movimiento estético, literario y anárquico que buscó romper con las estructuras y el pensamiento burgués y político del contexto de guerra a través de la estética de lo grotesco. Inventaron el collage y fotomontaje, por medio de los cuales podían “decir con imágenes aquello que los censores no nos hubieran permitido decir con palabras”⁹.

En el dadaísmo nos encontramos con Marcel Duchamp; quien al igual que Russolo, es otra figura importante en el proceder de abrir las posibilidades de creación musical desde las artes visuales. La música es abordada desde otro lugar, otra disciplina que no es necesariamente la música misma, lo que genera nuevas concepciones de esta.

En 1913 Duchamp crea dos piezas musicales importantes que darían cuenta de una nueva manera de creación musical, estas son: *Erratum musical* y *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. *Erratum musical* es elaborada de la siguiente manera: Se rompe un trozo de cartón dividiéndolo en pedazos pequeños y escribiendo en cada uno una breve frase, luego los pedazos son depositados al interior de un sombrero y sacados uno por uno, poniéndolos en orden uno al lado del otro según su orden de salida para lograr el texto; éste es el que constituirá la obra final. La partitura fue escrita para tres voces. La segunda obra es más compleja, primero se elige el instrumento musical, se necesita un embudo, cinco carros unidos entre sí, y una cantidad de bolas pequeñas que determinarán las notas, “las bolas tienen números que corresponden a las notas individuales. Se echan

⁸ El primer concierto futurista para intonarumori se realizó en 1914 en el Teatro Dal Verme de Milán.

⁹ George Groz citado por Mau Monleón, en “Grotescos Berlineses: Mynona y el club Dadá”, en *Ruidos y susurros de las vanguardias (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia-UPV, 2004. Pág. 86.

al embudo y caen en los carros que se mueven a lo largo de la salida del embudo. Cada carro representa un compás dentro de la partitura. La duración de la interpretación de cada nota individual en relación con las demás es determinada por la cantidad de bolas en cada carro. Se toman en el orden que se quiera de un carro y ese orden es anotado".¹⁰

Respecto a la descripción de la configuración de las obras mencionadas, podemos observar que en ambos casos utilizan características del azar e indeterminación en su composición, es decir, nunca se sabrá con certeza cuál será el resultado de la composición final, ésta será diferente cada vez que se realice. También ocurre que en el proceso de composición, están contemplados los intérpretes como actantes, en el sentido que tienen que realizar acciones (de movimiento) específicas, y de alguna manera también tienen un rol de composición, en la medida en que de ellos depende el resultado final. Otra característica importante es que el proceso de construcción de la obra se hace además de audible, visible, es decir, le da la posibilidad al espectador de observar la creación musical a partir de acciones corporales y sonoras respecto al material escogido. Estas son unas de las primeras creaciones que tendrán estas características y que posteriormente serían nombradas como "partituras corporales".

Otro elemento importante es el trabajo de la voz, por medio de la poesía fonética, el cual tanto el dadaísmo como futurismo aportaron a su evolución como material sonoro. La poesía fonética o poesía sonora hace énfasis no necesariamente en el significado de las palabras, sino que se basa principalmente en los recursos sonoros de la lengua; en la fonética, en la pronunciación, en la creación de nuevas palabras, como también en la incorporación de sonidos vocales como tos, risa, gruñido, etc., incluyendo en ciertos casos sonidos extra vocales, como martillazos y golpes corporales. Estas características serían transmitidas por medio de la declamación y presencia misma del declamador.

Es Filippo Marinetti, dentro del futurismo italiano, quien asienta las bases de la poesía fonética con el manifiesto *La declamación dinámica y sinóptica* (1916), y sus obras fonéticas.

En el dadaísmo uno de los principales exponentes en esta área es Kurt Schwitters, crea obras como: *Kaa gee dee* (1919), *Ursonate* (1932), *Scherzotos* (La tos total, 1936). Es interesante hacer la observación sobre el vínculo con la música que Schwitters realiza en estos poemas, por ejemplo en la elección de los propios nombres de aquéllos; *Ursonate* significa 'Una sonata', y *Scherzotos* hace alusión al 'Scherzo', que es un movimiento musical dentro de la sinfonía. Además, de acuerdo a la manera en la que están escritos,

¹⁰ René Block, *Música fluxus: el acontecimiento cotidiano*, Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundación Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición "En el espíritu de Fluxus".

podrían ser entendidos como una partitura vocal, pero sin notas¹¹, ya que la intención está en la pronunciación, y las letras serían sus indicadores de declamación, como las notas en la partitura son indicadores de altura y ritmo en el tiempo.

En nuestro país, en paralelo nos encontramos con el poema *Altazor*, escrito por Vicente Huidobro, denominado autor del movimiento literario creacionismo. En *Altazor* se observan similitudes a la obra literaria de Schwitters, pues existen numerosos juegos verbales y deconstrucción semántica de las palabras, las que al ser leídas en voz alta tienen como característica notoria la musicalidad de ellas por sobre el significado. Pero, a diferencia de los dadaístas y de la incorporación del ruido con Russolo, que pretendían irrumpir desde el arte hacia la vida y abrir con ello las fronteras hacia la gente acercándola al mundo sonoro cotidiano buscando que dejara de ser una realidad elitista, el creacionismo buscaba una encriptación del poeta-artista y de la literatura, por medio de creación de palabras nuevas, dirigiéndose hacia sí mismo y al propio medio artístico, manteniéndose distante del espectador natural¹².

Otro exponente importante que repercutió posteriormente en el área musical, fue Moholy Naggy, artista plástico, fotógrafo, docente y director de la escuela de la Bauhaus. Experimentó en la elaboración de sonidos inéditos a partir de la intervención física del disco musical; lo rayaba y hacía piquetes, entonces al ser reproducido a través de la lectura de la aguja surgían elementos sonoros nuevos, distintos al disco sin rayar. Por estos ejercicios que reproducen sonoramente la experimentación con el material, se le conoce como el precursor de la música concreta.

En la Bauhaus nos encontramos también con Kurt Schmidt, quien elabora un estudio en cuanto a la relación entre sonido/figura, que desemboca en el Ballet Mecánico. Involucrando sonido, forma, color y movimiento, (el cual se ve relacionado también con las ideas elaboradas por Kandinsky entre color/figura), su aporte se plasma principalmente en el vestuario, ya que es creado a partir de la relación con el sonido, el color y el espacio, este tenía como base formas geométricas ocultando el cuerpo de los bailarines, que se movían en relación a los sonidos del piano compuestos en conjunto.

La Bauhaus, siendo una escuela de oficios y artes plásticas, proporcionó gran material sonoro dado a la importante experimentación con los materiales. Ya mencionado con Moholy Naggy y su experimentación con el disco, también lo podemos ver en las fiestas de la Bauhaus, en las que en un ambiente lúdico nacieron ideas fructíferas, es el caso, por

¹¹ Ana Estrada, *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*, Santiago, 2010. Pág. 14.

¹² Ana Estrada, *Ibíd.*

ejemplo, de la fiesta de *Las Campanas, Campanillas y Cascabeles*, en la cual "se quería evitar el peligro de lo demasiado estridente, lo demasiado ruidoso"¹³, por lo que entonces, todo tenía ruido y sonaba fuerte constantemente: los vestuarios sonoros, el piso de hojalata, una escalera en la que cada escalón tenía un sonido diferente, etc., por tanto, el sonido era fundamental para la creación de la atmósfera de la fiesta, en el que se veían involucrados los asistentes, quienes lo activaban con el solo hecho de estar físicamente allí en el espacio desenvolviéndose. Cabe destacar también que en las fiestas Bauhaus siempre estaba presente la orquesta de la escuela, que interpretaba por lo general Jazz.

Durante estos años se desarrollan una serie de inventos técnicos importantes para el área musical: en 1920 Leg Sergeivitch Theremin crea el theremin, primer instrumento musical que no necesitaba ser tocado físicamente para producir melodías. En 1925 se inventan los micrófonos. En 1931 se crea el sonido estereofónico para grabación. En 1939 se inventa la cinta magnética y John Cage compone Paisaje Imaginario N°1, la primera pieza musical que utilizó reproducción electrónica.¹⁴

A raíz de la aparición de estas nuevas tecnologías surge la música concreta en 1945 y la música electroacústica en 1950, con Pierre Schaeffer. Como antecedentes de estas nuevas formas de creación musical se destaca la existencia de una mayor libertad en la creación de las obras, que rompen con la estructura de la escala musical tradicional (doce tonos), vislumbrándose aquello con Debussy, siendo uno de los primeros que la modifica creando la escala de seis tonos, y posteriormente Schönberg que crea la escala atonal de doce semitonos, en la que no existe jerarquía dentro de las notas, así también la influencia del ordenador con la capacidad de sintetizar los sonidos diseccionándolos, y la influencia del poder fijar los sonidos gracias a la cinta magnética.

La música concreta consistía en "componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente ruidos) juiciosamente escogidos, y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones"¹⁵, a diferencia de la música electroacústica, que se enfocaba principalmente en lograr una síntesis de los sonidos para poder intervenirlos electrónicamente en sus parámetros de frecuencia, intensidad, en función del tiempo.

La creación de la música concreta y electroacústica fue un hito que generó una nueva

¹³ Oskar Schlemmer, "Diario, Febrero de 1929", en *Ruidos y susurros de las vanguardias (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia-UPV, 2004. Pág. 76.

¹⁴ Ana Estrada, *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*, Santiago, 2010. Pág. 15.

¹⁵ Pierre Schaeffer, *Tratados de los objetos musicales*, 1966. Alianza Editorial, Madrid, 1988. Pág. 20.

manera de ver la música, puesto que estas no eran posibles llevarlas a la partitura¹⁶; la concreta pues tenía sonidos-ruídos intraducibles al papel, y a la electrónica el computador la cifraba de manera demasiado específica, es decir, con estas características la noción de nota musical (fundamento de toda notación, elemento de toda estructura melódica o rítmica) tiene un quiebre¹⁷. Así también la utilización de instrumentos musicales en la música es desplazada, ya que con estos descubrimientos existen nuevas fuentes de sonidos concretos y electrónicos para la creación musical sin tener la necesidad de un ejecutante.

En estas nuevas maneras de creación musical existe un interés particular por el sonido como objeto de estudio, pues ahora teniendo la capacidad de fijar el sonido, se puede estudiar e investigar de manera directa. En este contexto las nuevas obras musicales tienen por sobre todo un carácter experimental, es decir, en vez de tener la intención de crear obras finales la intención está en el experimentar en el proceso, lo que les lleva a crear obras abiertas a posibles cambios, estando relacionadas directamente a los avances técnicos y a las características físicas del sonido.

Se podría decir que estos nuevos tipos de creación musical se asimilan a los postulados de Russolo, pues buscan captar los ruidos de la realidad y crear música con ellos acercándolos al ser humano, en este sentido permanecen igualmente dentro de los parámetros musicales; aun cuando la música concreta y la electroacústica se enfocan en la experimentación con el objeto sonoro, siguen trabajando dentro de los parámetros musicales. Es John Cage quien desde el área de la música provoca un cambio radical, redefiniéndola y ampliando estos parámetros, con postulados y llevando a la práctica sus ideas que serán una base para posteriores movimientos. Cage toma los supuestos de Russolo y los lleva a la práctica, sin embargo a diferencia de Russolo no intenta reproducir los ruidos y sonidos cotidianos, sino que abre los marcos de la música integrándolos a ella, no es que quiera hacer música con los sonidos de la realidad, si no que los sonidos de la realidad dependiendo de la escucha pueden ser percibidos como música sin tener que sacarlos de su hábitat. En 1937 expone públicamente su manifiesto sobre la música llamado: *El futuro de la música: Credo*, en el cual plantea que la música debe cambiar de nombre, sustituyéndolo por “organización de sonidos”, ya que se incluyen dentro de ella los sonidos cotidianos. Generó conciencia del mundo sonoro e involucró a la escucha como elemento principal para definirle:

¹⁶ La partitura musical convencional se escribe a partir de un lenguaje propio de notaciones musicales establecidas, la música electroacústica y concreta escapan de la notación musical, siendo difícil llevar por ejemplo un sonido de motor de auto a la partitura.

¹⁷ Pierre Schaeffer. *Ibíd.* Pág. 21.

"Dondequiera que estemos, lo que escuchamos es, en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante."¹⁸

Plantea la importancia del espectador-oyente por medio de la escucha como parámetro para definir qué es música y qué no lo es, su enfoque en relación a ésta está puesto en dar cuenta de que hasta este momento estábamos bajo un "adiestramiento exterior de la escucha" que determinaba lo que era y no era música:

"Lo que ha intentado hacer la música es crear condiciones ideales de una escucha reducida, adiestrando el oído del espectador, para que sea capaz de abstraerse de los demás ruidos y sonidos que no provienen de la música".¹⁹

Propone al auditor-espectador en una posición importante y pensante respecto a los sonidos e intenta enseñar a escuchar para ser un ente activo dentro de la obra artística y dentro de la vida misma.

Con la frase "dejar que los sonidos sean ellos mismos"²⁰ favorece las posibilidades de los sonidos como material sonoro hacia otras prácticas artísticas y los libera de los marcos musicales²¹.

Desarrolla nuevas técnicas de composición (utilizadas antes por Duchamp en las artes visuales) como el azar, la indeterminación y la partitura como texto instructivo de acciones, pone en cuestionamiento la figura del autor y del intérprete. Un ejemplo de esto se puede observar en *Imaginary Landscape N°4* (1952), obra para 12 radios con 24 intérpretes. Es presentada en una sala de concierto; el concierto se constituye del sonido propio de la radio (de por sí intraducible en una partitura convencional), este sonido emitido no depende ni del compositor ni de los intérpretes ejecutantes, la decisión composicional estaría tomada de acuerdo a la hora (ya que del horario dependería la programación de la emisora radial), de la duración del encendido de la radio, del volumen y del material sonoro escogido: la radio (material de comunicación masiva en tiempo real). Al ser presentada en una sala de conciertos, se puede decir que inserta lo cotidiano (el sonido de la radio) en la obra de arte (en este caso como música, como concierto), ampliando así también, los parámetros de lo que se entendía por concierto musical (interpretado por músicos, e instrumentos convencionales), y por medio de este mismo acto insertaría a través del sonido de la radio un espacio concreto (el estudio de radio),

¹⁸ John Cage, *El Futuro de la Música: Credo*, 1937. En *Silencio*. Madrid, Ardora, 2012. Pág. 3.

¹⁹ Ana Estrada, *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*, Santiago, 2010. Pág. 17.

²⁰ John Cage, Citado por Ana Estrada, *Ibíd.*, Pág. 17.

²¹ Ana Estrada, *Ibíd.* Pág. 19.

hacia otro espacio (sala de concierto), haciendo consciente al público auditor de ello.

Otro ejemplo es su obra *4'33''*²². Se compone de 4 minutos y 33 segundos de silencios²³. Esta obra, debido a la no operación de los instrumentos (en su manera convencional), da cuenta e incluye a los sonidos del ambiente dentro de la música, por lo que abre la escucha del espectador dirigiéndola para hacerse cargo (pues el decidirá que priorizar en su escucha) y consciente de su entorno y de su contexto inmediato como obra musical dentro de un cierto tiempo establecido. Con el simple hecho de poner silencios a la partitura se crea una atmósfera espacial nueva, que genera atención a la percepción de los sonidos y ruidos del instante, dando cuenta del lugar, del espacio, de las personas, etc. También el público se vuelve parte de la obra, en el sentido en que puede percibir sus propios sonidos, transformándose así, en parte de la obra. El tiempo total, que es nombre de la obra, se torna relevante en tanto es contenedor explícito de la música, y también podría decirse contenedor de acciones (que producen sonidos), ya que la partitura musical se transforma en una partitura de acciones de los intérpretes, que si bien no interpretan su instrumento, deben seguir la partitura cambiando de página y manteniendo el “silencio” escrito en ella con “actitud de concierto” junto con sus instrumentos musicales.

En esta obra de Cage, se observa una relación con el espacio y el material (instrumentos y partitura) que antes no se había dado en el área musical.

John Cage es una influencia directa para el movimiento Fluxus, sus teorías musicales se desarrollan en las prácticas de los integrantes del grupo desde las artes visuales principalmente. Fluxus fue un movimiento artístico iniciado en 1960, el cual uno de sus objetivos troncales fue el acercar “Arte y Vida”²⁴, en esta búsqueda generaron una amplia variedad de obras que se circunscriben dentro del performance-art, las cuales contienen, entre otras temáticas, el tema del cruce desde las artes visuales con el área musical; en esta línea buscan un resultado sonoro fuera del marco de las normas musicales establecidas, logrando desligar el sonido de lo musical y enfocándose en éste como materia de investigación. Es así como gran parte de las obras de este movimiento llevan el nombre de formatos musicales como “conciertos” o “movimientos”, aunque las obras sólo fuesen acciones corporales en relación con materiales no necesariamente musicales y dispuestos no necesariamente en salas de concierto. Al igual que algunas obras de John Cage sus partituras son textos instructivos, partituras de acción que se suceden en un tiempo determinado. Para Fluxus es principalmente el tiempo lo que determina la obra

²² Para su estreno fue compuesta para piano, pero se ha transcrito para orquesta, cuarteto de cuerdas, etc.

²³ Figuras musicales de silencios.

²⁴ Ana Estrada, *Ibíd.* Pág. 25.

musical, llegando ellos a afirmar que música es tiempo, por lo tanto todo lo que esté dentro de un tiempo determinado es música, así también la vida misma. En este sentido, se preguntan: “Imagínense que la música no sea solo sonido, ¿que podría ser entonces?”²⁵, frase que hace reflexionar sobre la creación de la música y que lleva a la búsqueda de nuevas maneras de creación musical que fueran más allá de lo establecido para generar propuestas nuevas, como por ejemplo plantear que para la existencia de la música solo se necesita ser consciente de la presencia física del sonido, aun cuando los sonidos no sean audibles por el oído humano.

Es lo que ocurre con *Butterfly Piece*²⁶(1960) de La Monte Young, en la que indica soltar una mariposa en el teatro, siendo la obra musical el aleteo de ella; la duración de la obra finaliza en el momento en que la mariposa logra salir por alguna ventana del teatro. Esta obra, podría decirse, que es música conceptual, pues, se sabe que hay sonido, pero no se percibe audiblemente, lo que sí se puede percibir es la acción de soltar la mariposa, y observar el trayecto de ella hacia el exterior, por lo que esta pieza musical además se compone necesariamente del espacio para su desarrollo, generándose a través de la visualidad, abandona el mundo de la “música audible” y se dirige a la “música visual”²⁷. Otro ejemplo como propuesta al cuestionamiento de la música es la obra *String Quartet* (1962) de George Brecht, en la que cuatro músicos con sus respectivos instrumentos ingresan a la sala, se sientan en sus respectivas sillas, aplauden, se sientan, se levantan y se van.

Las respuestas de Fluxus a los cuestionamientos sonoros, desarrollan la música como una acción, como un evento, teniendo la noción de acontecimiento como elemento central. En las que desde las artes visuales abre los parámetros de lo musical hacia lo espacial, corporal, a una obra- evento que se completa en el acontecimiento.

En cuanto al cuestionamiento conceptual de la música en Fluxus es preciso mencionar a Joseph Beuys, quien toma las características de la plasticidad del ruido y el sonido como materiales estéticos. Crea esculturas que él llama “sonoras”, como por ejemplo: *Infiltración Homogénea para piano de cola*, obra que consistía en exponer un piano de cola cubierto completamente por fieltro; así también una serie de obras llamadas *Los*

²⁵ René Block, *Música fluxus: el acontecimiento cotidiano*, 1994. Citado por Ana Estrada en *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*, 2010.

²⁶ Forma parte de *Compositions 1960*, esta es una serie de 14 composiciones realizadas por Young en ese mismo año, siendo la mencionada la No#5.

²⁷ René Block, *Ibíd.* Citado por Ana Estrada, *Ibíd.*

Acústicos, serie de obras de objetos silenciosos²⁸. Estas obras son diferentes a *Butterfly Piece* de La Monte Young, ya que no existe una acción y una visualidad de la música, sino que es más que nada una elaboración conceptual y de reflexión que ocurre en el propio espectador frente a la obra. Se relacionan estos objetos silenciosos con el ambiente en el que están expuestos, generando una diferencia sonora en una atmósfera silenciosa, seca, desprovista de ecos y reverberancias por las características del elemento material escogido, el fieltro.

1.3 Historia y antecedentes del Arte Sonoro Nacional

En este punto me referiré a las manifestaciones y desarrollos en cuanto a lo sonoro en disciplinas y manifestaciones artísticas nacionales durante el siglo XX, y parte del siglo XXI, que contribuyen al desarrollo y la conformación del arte sonoro nacional, que por lo tanto son referentes para posteriores trabajos y experimentaciones. La línea que seguiré es conforme al libro *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile* de la artista sonora nacional Ana Estrada.

La literatura tiene como principal herramienta sonora la voz, de ella se desprenden diversas posibilidades rítmicas y fonológicas que habitan dentro de la poesía experimental. En Chile, como primera instancia de poesía experimental se encuentra el creacionismo, que se inicia con el ya mencionado libro *Altazor* de Vicente Huidobro. En esta obra se ve la búsqueda de la liberación de la poesía y del poeta mismo por medio de la deconstrucción del lenguaje y de la representación de la caída de Altazor, el paracaidista. El poema está escrito con palabras inexistentes y jugos de letras, de tal manera que al ser leído en voz alta se podría decir que se constituye como poema fonético, las palabras se transforman en una herramienta de material acústico para el texto que carece de significado de manera intencional²⁹.

La poesía, fonética o sonora, es un área de experimentación con la palabra. Para Martín Gubbins, la poesía sonora "Fracciona el lenguaje y la voz hasta uno de sus elementos, el sonido, el cual se pone bajo el microscopio auditivo del poeta y del público"³⁰. El sonido

²⁸ Joseph Beuys, *Los Acústicos: "Gramófono mudo" (1963), "Infiltración homogénea para piano de concierto" (1966), "Sí sí sí sí, sí, na, na, na, na" (cinta magnetofónica sobre un montón de fieltro, (1969), "Traje de fieltro" (1970), "El silencio" (1973) o "Noiseless Blackboard Eraser" (1974).*

²⁹ Ana Estrada, *Ibíd.*

³⁰ Martín Gubbins, *Poesía sonora: una aproximación*, Artículo, 2007. Revista digital de poesía: Heterogénea,

pasa a ser el elemento creativo.

En 1927 emerge un grupo literario llamado Runrunista, denominado así por el ruido del runrún, que representaba el “querer molestar” como el ruido que produce el runrún, y de esa manera “despertar con cierto estrépito a los cómodos y pacíficos ciudadanos”³¹. En la primera muestra pública del grupo se logra ver su carácter de experimentación en cuanto a la voz, que produce resultados sonoros para con la audiencia, ya que sus cuatro integrantes leyeron al unísono poemas de cada uno, generando incomprensión y molestia en el público. Lamentablemente el movimiento que carecía de un sustento que lo mantuviese³² se desintegró rápidamente.

Desde 1950 en Latinoamérica surgen a raíz del creacionismo un nuevo contexto en la poesía, se inaugura en Sao Paulo la Nueva Poesía Latinoamericana, instancia de experimentación que se difundió en los países del continente favoreciendo la experimentación sonora desde la voz.

En la década del '60 nace la agrupación Tribu No, movimiento creado por un grupo de artistas visuales, sus fundadores fueron: Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Francisco Rivera y Guillermo Deisler. Creo importante destacar el trabajo posterior de Cecilia Vicuña, pues en algunas obras particulares se destaca lo sonoro de manera relevante, es el caso de *La Wik'uña* (1990), texto con inclusión del vocablo indoamericano, mencionada en la revista Apsi:

“No es fácil entender la poesía de Vicuña, y en muchos versos solo queda la música de un entretejido de palabras que buscan destellos rítmicos y manantiales de inspiración. Así en la página 23 se lee: Señora de las altitudes andinas/ Tu eres mi cóscica calórica/ mi cáspita bruces/ la cupisnique”³³

Se observa una intención en la musicalidad de las palabras por medio de la fonética, y del querer emular modelos rítmicos y sonoros de canciones andinas. Vicuña denomina sus poemas como “metáforas espaciales” y crea juegos de palabras llamados “Palabramas”³⁴. Participó en acciones del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte)³⁵, por ejemplo en: *Para no morir de hambre en el arte* (1979), con el poema *Un vaso de leche derramado*

2007.

³¹ Antonio De Undurraga, *Teoría del creacionismo*. Citado por Gloria de Videla de Rivero en *El Runrunismo chileno (1927-1934)*, Revista Chilena de Literatura No. 18 (Nov., 1981). Pág. 73-87.

³² Gloria Videla de Rivero, *El Runrunismo chileno (1927-1934)*, Revista Chilena de Literatura, Santiago. No.18 (Nov., 1981). Pág. 73-87.

³³ APSI, 1976- (Santiago: Talleres Gráficos "DSD"), N° 369, (3 dic. 1990), Pág. 35.

³⁴ Ana Estrada, *Ibíd.* Pág. 56.

³⁵ CADA: fundado en 1979 por Diamela Eltit, Raúl Zurita, Fernando Balcells, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

bajo el cielo azul, ubicándolo en una hoja dispuesta bajo la leche derramada en el piso, como parte de la acción artística.

Dentro del grupo también se destaca Guillermo Deisler, poeta experimental quien le da un uso al lenguaje en su dimensión verbal, visual, sonora, y secundariamente portador de significado. Es propulsor de la Poesía Visual, pero su mayor aporte, al campo de experimentación poética con el sonido, fue como difusor, editor y antologador de la poesía sonora.

Desde el 1990 surge una nueva ola de poesía experimental nacional con interés en las características extralingüísticas del lenguaje, y en 1999 se realiza el primer festival de poesía sonora en Santiago.

En 2003 se crea el foro de escritores, por iniciativa de Martín Gubbins y Andrés Anwandter, favoreciendo el desarrollo y experimentación.

Actualmente existe una agrupación interesante de poesía experimental, que cabe dentro de lo que es la poesía sonora, llamada Orquesta de Poetas. Se unieron con la intención de buscar el complemento entre sonido y poesía para acentuar la dimensión sonora del lenguaje. La elección de las obras llevadas a la música la hacen de acuerdo a las características sonoras de ellas. El repertorio se compone de sus propios textos y de selección de textos de autores universales, como Arthur Rimbaud, Oswald de Andrade o Nicanor Parra³⁶.

Desde la literatura destaco la relación con el sonido y musicalidad, pues todo cuanto sea escrito tiene la posibilidad de ser transformado a sonido por medio de la voz, por lo que se observan de ello características culturales, emocionales, e intencionales, por medio del volumen y entonación. Es un instrumento sonoro incorporado al cuerpo humano que se propaga y comunica. Los avances y desarrollo de la poesía sonora se ven favorecidos con la posibilidad de ser grabadas.

En cuanto al área musical, la influencia más trascendente la podemos encontrar en el desarrollo de la música concreta y electroacústica que se inserta en nuestro país en la década del '50, poco tiempo después de haberse descubierto en París en los estudios de Pierre Henry, esto gracias a la llegada de Europa del compositor Federico García quien trae los conocimientos a nuestro país, es en este contexto que el, en ese entonces estudiante de ingeniería, José Vicente Asuar se interesa por esta, siendo uno de los pilares

³⁶ Elisa Cárdenas, "Poemas con cuerpo propio", La Panera, N° 68, Santiago, Enero 2016.

de la música experimental en Chile para su posterior desarrollo, experimentación y difusión³⁷. Los estudios de Radio Chilena eran el lugar de encuentro y experimentación de música concreta y electroacústica en donde se conocen José Vicente Asuar y Juan Amenábar quien es otro exponente importante en lo que refiere a música concreta y electroacústica. Durante este año se escriben una serie de artículos relacionados con la música electroacústica en la Revista Musical Nacional Chilena, hecho relevante, ya que éste era un tema totalmente nuevo para el contexto del Chile de ese entonces.

En 1957 se funda el Taller Experimental de Sonido en la Universidad Católica, con Juan Amenábar, José Vicente Asuar, Fernando García, Eduardo Maturana, León Schidlowsky, Raúl Rivera, Juan Mesquida y Abelardo Quinteros.

Las primeras tres obras de música electroacústica se crean en esta década. La primera en 1956, *Nacimiento* de León Schidlowsky, pieza de música concreta compuesta para una obra de teatro de mimos, dirigida por Enrique Noisvander. La segunda en 1957 llamada *Los peces*, compuesta y realizada por Juan Amenábar, pieza para piano como música incidental para la obra teatral *Los peces*, de Enrique Duran. Es la primera obra comprendida totalmente como trabajo electroacústico, incorporando técnicas de primera generación en relación a la música concreta, como el corte de cintas en su montaje sonoro. La tercera obra data de 1959, de José V. Asuar, llamada *Variaciones Espectrales*, esta obra fue escrita a modo de investigación personal, para luego ser utilizada en el ballet *Germinar* interpretado por el Ballet de Arte Moderno en el Teatro Antonio Varas³⁸. Creo importante hacer notar que las dos primeras obras fueron compuestas con el objetivo ser parte de creaciones de artes escénicas (mimos y obra teatral), la tercera si bien no fue escrita para tal, sí terminó siendo utilizada para el ballet *Germinar*, interpretado por bailarines de danza moderna, se puede intuir de esto que existe una relación estrecha entre la nueva experimentación sonora y las artes performativas, una relación que se daría desde la creación por medio de la complementariedad de las artes escénicas en relación al cuerpo con la música electroacústica, así también una nueva generación de cambios respecto a la música y las artes performativas en conjunto, evolucionando de acuerdo a los avances tecnológicos, decía ya Pierre Schaeffer en su libro *Tratados de objetos musicales* que lo que hace la música concreta es pues traer los sonidos del cotidiano para organizarlos y crear música a partir de ellos, siendo estos de alguna manera trozos de la realidad misma, opuestos a una imitación, por lo que se acercarían más a la vida, por lo tanto tiene una directa relación con el cuerpo vivo más que la música

³⁷ José Vicente Asuar estrena en 1959 la primera obra musical Electroacústica de Latinoamérica llamada *Variaciones Espectrales*.

³⁸ Samuel Claro, *Panorama de la música experimental en Chile*, Revista musical chilena N° 83, 1963.

imitativa. Luego de estas obras iniciales comienza a haber una efervescencia de nuevas obras e interés nacional.

En 1967 se recopila en un LP el primer Registro de música Electroacústica Hecho en Chile, con música electroacústica de Juan Amenábar y José V. Asuar.

En 1968 se crea la carrera Tecnología en Sonido en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad de Chile, constando con equipamientos técnicos propicios para investigaciones, donde José V. Asuar crea el estudio de Fonología Musical, que contaba con sintetizadores y grabadoras de carrete.

En 1978 José V. Asuar crea el COMDASUAR (Computador Musical Digital Analógico Asuar). La construcción del computador es exclusivamente dedicada para aplicaciones musicales, tenía la posibilidad de reproducir partituras automáticamente y podía proponer ideas musicales en base a probabilidades sonoras.

En 1991 se funda Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte (GEMA) en facultad de Arte de la Universidad de Chile. La fundación de GEMA produce un renacimiento del campo de la música electroacústica chilena que se había perdido en los años de dictadura.

Entre algunos compositores de la década del '90 importantes podemos mencionar a: Roque Rivas, Ernesto Holman, José Miguel Candela. Este último, desarrollando entre otras investigaciones, la música electroacústica para danza y haciendo investigaciones respecto a la relación cuerpo-sonido-espacio.

En el 2001 se inicia el Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago *Ai-Maako* con los Ciclos de Música Electroacústica, organizados por el Centro de Música y Tecnología de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

En 2003 se crea la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh).

Los avances en la tecnología han hecho que las posibilidades de la música electroacústica sigan avanzando y relacionándose con otras áreas.

En videoarte Juan Downey es un exponente importante, artista visual chileno que vivió en París en el 1960 donde recibe influencia del futurismo y surrealismo. Desarrolla esculturas audio-cinéticas, y una serie de obras claves para la comprensión histórica del arte sonoro.

En 1968 en Washington presenta *The Human Voice*, en la cual invitó a personas a asistir

a su inauguración sin saber ellas de qué iba a tratar. En la sala había dispuesto previamente cámaras y grabadoras, entonces cuando alguien preguntó por el comienzo de la obra Downey rebobinó la cinta más cercana a la voz emitida reproduciendo la pregunta. El sonido en ella es un elemento esencial, es la propia voz de los asistentes los que producen el espacio y la atmósfera, se produce un diálogo con ellos mismos que interactúa y busca hacerlos conscientes del material sonoro y sus acciones, mientras tienen la posibilidad de recorrer el espacio y escoger si hablar o solo escuchar, esta obra no solo se constituyó como una obra de acción sino también como obra audio-cinética³⁹.

En 1976 Downey presenta *Video Trans América*, obra en la que mezcla video con arte visual; en el piso dispone un dibujo a gran escala del continente americano, sobre este dispone 8 monitores sobre pedestales, cada uno de estos emitía el registro de video de diferentes localidades del continente. No es solo un registro documental de la localidad, sino que propone una experiencia de recorrido para el espectador, dada por la imagen y el sonido de los videos, ambos en un mismo nivel de importancia. El sonido marca un recorrido acústico particular diferente a la visualidad de los videos, el sonido deja la imagen atrás, y traspasa las localidades uniéndose en un sonido común con el audio de todos los videos, generando un ambiente que remite a América, incluso si se tienen los ojos cerrados.

Por ultimo mencionar la video-instalación *About Cages* (1986), que consiste en situar en el centro de la sala una jaula con pájaros y un monitor que reproduce el video de un pájaro en una jaula y su canto en cámara lenta, más dos parlantes en cada esquina de la sala, uno con la lectura de *El diario de Ana Frank* relatado por la voz de una mujer, y otro con la confesión de un agente del servicio de inteligencia chileno relatado por una voz masculina. Se le da al espectador la capacidad de elegir qué parlante escuchar, es decir hacia dónde dirigirse espacialmente. Existe un elemento sonoro vivo: los pájaros en la jaula, estos se activan al reproducirse la grabación del canto en la jaula. Hay una importancia relevante en la voz y los elementos sonoros de la instalación tanto en su selección como en su disposición espacial, ya que esta circunscribe el espacio de la sala y da posibilidades para un recorrido del espectador, es decir, la disposición en el espacio de los elementos sonoros proponen espacios de recorridos.

Otro antecedente importante tiene que ver con el grupo CADA. La primera de las cuatro acciones que llevaron a cabo es relevante en el aspecto sonoro, realizada en 1979, llamada *Para no morir de hambre en el arte*. Esta obra es precedente del trabajo intermedio entre artes visuales y literatura. Es la primera obra artística hecha en Chile que implica sonido y que posteriormente ha sido enmarcada en las artes visuales. Consistió

³⁹ Ana Estrada, Ibíd. Pág. 65.

primero en repartir cien bolsas de medio litro de leche entre los habitantes de la comuna de La Granja, guardando los envases para una futura exposición, luego publicaron una hoja en blanco en la revista nacional de difusión masiva *Hoy*, de manera poética, representando la privación de la leche que sufrían personas de escasos recursos y paralelo indicar la censura de los medios de comunicación por la dictadura militar. Luego se realizó una lectura del texto *No es una aldea*, emitido en los 5 idiomas oficiales de las Naciones Unidas frente al edificio de la CEPAL, el cual se expuso en la Galería Centro Imagen como segunda parte del proyecto en octubre de 1979. Allí se exhibió la grabación de *No es una aldea* por medio de un megáfono, junto con exponer en una caja de acrílico las bolsas de leche utilizadas anteriormente y la hoja en blanco. El sonido trabaja a partir del discurso emitido. Lo relevante no es el sonido en sí, sino el sonido como vehículo expresivo, sin embargo el elemento sonoro es irremplazable. Porta una condición sonora de peso, producido por un grupo de artistas que trabajan en un ámbito transdisciplinar.⁴⁰

⁴⁰ Ana Estrada, *Ibíd.*

ANTECEDENTES DE MANIFESTACIONES SONORAS EN LA ESCENA

En este capítulo, a modo de antecedente, mencionaré circunstancias en la historia del arte escénico que tienen concordancia con la utilización del sonido desde distintos planos y su relación en la escena, ello para poder intentar comprender cuál ha sido su desarrollo y visualizar cómo ingresa el concepto de sonido en el espacio escénico desmarcándose de lo musical, volviéndose independiente, teniendo así una cierta sincronía en relación a los antecedentes del arte sonoro.

2.1 Primeros Indicios

[Opera; Drama Musical; Espacio; Atonalidad.]

Una de las primeras manifestaciones en las que se presenta el elemento sonoro en escena de manera formal junto con el drama es la ópera, uniendo música y texto en una representación imitativa basándose, en sus inicios, en la tragedia clásica griega con temáticas del mundo divino y personajes heroicos y nobles, pero no es hasta Richard Wagner que drama y música cobran un nuevo estilo de composición e interpretación que serían la base de la escena moderna por medio de la búsqueda de la Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk). La ópera se gesta en Italia a fines del siglo XVI dentro de las cortes a modo de entretenimiento íntimo de la nobleza. Empezándose a crear las primeras óperas como divertimentos cortesanos. A principio del siglo XVII evoluciona con el compositor Claudio Monteverdi, quien provee musical y dramáticamente queriendo expresar emociones por medio de la música. Se forjan ciertas características tales como el *Lieto Fine* (final feliz), alternancia de escenarios (mundo ideal, mundo inferior, y paraíso), y la orquesta toma una relevancia mayor⁴¹.

El desarrollo de ésta desde un principio está ligado a las clases nobles y a la elite, con el objetivo de ser una entretención, en este periodo inicial se componen óperas serias, elaborando temáticas nobles. Luego la ópera evoluciona, y se convierte en un espectáculo dramático musical para público general. Comenzando por la construcción de teatros especiales para representaciones de óperas que eran asequibles a una audiencia más variada, desmarcándose, al menos en cierto aspecto, de los muros elitistas de la nobleza.

⁴¹ Ivette Rojas Zeledón, *Historia de la ópera desde sus orígenes hasta los musicales*, Artículo en Revista Mensual Filomúsica, N°88, año 2008.

En estos teatros se representaba con una iluminación completa de escenario y público por igual, sin tener aún la noción de ocultar a la audiencia, ni tampoco a la orquesta, formando ambas parte del cuadro visual.

En la orquesta también hay variaciones; en un principio consta de un número acotado de integrantes de instrumentos de cuerda que se acrecienta con la inclusión de instrumentos de vientos y metal; en sus inicios el director formaba parte de los intérpretes desde el clavecín, pero luego se separa para posicionarse frente a ella, y no es hasta el siglo XVIII que comienza a utilizar batuta para la dirección orquestal. Desde mi perspectiva puedo observar que los músicos de orquesta tienen un carácter particular interpretativo visual, ya que están expuestos al público en un rango visual, en un plano de importancia similar que el escenario. Al estar expuestos visualmente se observa que llevan el ritmo en la interpretación musical y en sus movimientos a modo de coreografía como resultado secundario y lógico del interpretar instrumentos, lo que es interesante, pues se puede percibir como una masa sonora-visual en constante movimiento. El rol de la orquesta era el ser acompañante del intérprete vocal.

Las composiciones musicales evolucionaban de acuerdo al querer transmitir las emociones de los personajes en relación a lo que se estaba contando en el drama. En cuanto a éstas, se construyen desde una estructura musical establecida con partes reconocibles (obertura, recitativo, aria, interludios, etc.).

En el público se produce un efecto de gran acogida, volviéndose muy popular, generándose un fenómeno de favoritismo por intérpretes particulares que gozaban de fama por causa de sus 'bondades' líricas. La ópera era un evento de entretención popular, y en tanto así, fue cambiando su temática a aspectos más cotidianos, con personajes cercanos a la realidad común configurándose la ópera bufa, para luego dar pie a la ópera cómica (temáticas humorísticas y un mayor virtuosismo vocal con Rossini). Se vuelve muy comercial enfocándose en satisfacer las demandas del público, es así que los objetivos en la representación desde la composición musical y el decorado estaban en la espectacularidad y pomposidad exaltando a los cantantes líricos más que en generar una relación concreta con el espacio y los elementos en escena. El escenario se constituía de rompimientos bidimensionales que estaban dibujados de acuerdo a las características del lugar que se quería representar, sin tener la posibilidad de una interacción directa con el intérprete lírico más que el ser un fondo de imagen.

A demás de ser un evento de entretención popular, el asistir a una ópera era un evento social de renombre, pues era una situación en común en la que se encontraban distintos tipos de importantes personajes públicos en la audiencia, distribuidos en distintos lugares por sus rangos sociales, era un evento en el cual además de ir a 'deleitarse' con las

facultades sonoras de la orquesta y la interpretación vocal, se podía ir a gestionar negocios y mostrarse en sociedad.

En el pensamiento romántico del siglo XIX se produce un desvanecimiento de los límites entre las artes y entre la vida, rompiendo con las estructuras previamente establecidas que tenía el clasicismo reflejadas en la ópera, desplazándose desde los volúmenes cerrados a un modelo orgánico fluido, de lo limitado a lo infinito, de la pureza a la mezcla⁴²; es en este contexto que surge la idea de la hibridación de las artes en una obra de arte total que fuese capaz de expresar lo esencial de la vida y del ser humano, creándose el Drama Musical Wagneriano, “las formas cerradas deben abrirse para permitir la irrupción de la fuerza creadora, el bien más alto del hombre”⁴³.

Por medio de la composición del drama musical wagneriano, (constituyéndose su dramaturgia a partir de la unión entre música, palabra y secundariamente la imagen), hay una intencionalidad hacia el público de querer hacerlo reaccionar desde la sensibilidad y la comprensión, de alguna manera, yendo a lo que se pretendía en las obras griegas hacia una purificación por medio del arte, además de querer transmitir un ideal político democrático a modo de crítica a un estado autoritario, a diferencia de la ópera que tenía un carácter meramente de entretención.

En las escenificaciones genera cambios como el omitir la luz de público, a modo de generar una experiencia de concentración en la escena. El rol de la música era el de contribuir al desarrollo del drama literario por medio de su facultad emotiva, ya no desde una estructura cerrada, sino que fluía en conjunto con él en paralelo dando información continua, iniciando el uso del leitmotiv (frase musical característica de un personaje o situación), “actuando como fluido orgánico dotando a la estructura de vida”⁴⁴.

Su estructura la conforma el drama mismo, la palabra, y la música le dotaría de vida para ser el elemento de mediación y enlace para su composición en escena. Es importante destacar que para Wagner la codificación del drama se traduce en la partitura, el texto por sí solo no lo consideraba⁴⁵ para la representación, siendo esto una referencia para posteriores experimentaciones del siglo XX. Si bien Wagner en un principio plantea teóricamente la unidad de los elementos en la obra de arte total, proponiendo una democratización de ellos en la escenificación, sí les da prioridad a unos sobre otros,

⁴² José Sánchez, *Dramaturgias de la Imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha, Cuenca, 1999. Pág. 25.

⁴³ Richard Wagner, *La Revolución*, 1849. Cita por José Sánchez en *Dramaturgias de la imagen*. Pág. 28.

⁴⁴ José Sánchez, *Ibíd.* Pág. 29.

⁴⁵ J. Sánchez, *Ibíd.* Pág. 29.

quedando en segundo plano la música y en tercer plano el aspecto visual del drama, ya que la importancia total estaba en función de la estructura del drama. A partir de esta falencia es que el escenógrafo Adolphe Appia crea una serie de planteamientos que contribuyen al desarrollo de la relación de la escena y las facultades sonoro musicales. Dotando a la música como regulador total de los elementos en escena.

Plantea que la música se traslada al espacio por medio de la representación del drama. Por medio del cuerpo del actor definiendo su ritmo y secuencias le impone la mímica y evoluciones, “el ritmo permite visualizar el movimiento de la música y convertirlo en movimiento corporal”⁴⁶, el actor ya no es el centro del drama, es parte de un todo que la música controla, “la idealidad del tiempo, representada por la Música en la forma del actor, se difunde pues en el espacio para crear en él una idealidad correspondiente”⁴⁷.

En este sentido, para ampliar las posibilidades del desenvolvimiento del actor, como ente vivo en el espacio, propone formas corpóreas en el escenario que interactúen con él, dejando atrás el modo de representación bidimensional de lienzos pintados. Estableciendo así una igualdad de niveles en la composición visual-espacial-escénica con la composición musical. Cambiando el concepto de decoración escénica por atmósfera escénica. Alejándose de la representación imitativa y acercándose a la materialidad real de la vida, fuera de la ilusión.

Establece una fuerte relación entre música e iluminación, ya que ambas se desarrollan en el tiempo, por lo tanto son manifestaciones vivas, señalando que abren nuevas posibilidades y tienen características únicas que expresan lo intangible:

“La luz es lo mismo que la música en la partitura: el elemento expresivo opuesto al signo, y al igual que la música no puede expresar nada que no pertenezca a la esencia íntima de toda visión.”⁴⁸

En relación a la música con el espacio, Appia le otorga una connotación de total potestad, refiriéndose a que:

“La expresión “en escena” no es exacta si se aplica a la música. La Música no se transporta sobre nada, la Música se convierte en espacio, ES espacio de una manera latente”⁴⁹

⁴⁶ J. Sánchez, *Ibíd.* Pág. 33.

⁴⁷ Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, 1899. En *La música y la puesta en escena, La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de directores de Escena de España, 2000. Pág. 156.

⁴⁸ A. Appia, *Ibíd.* Pág. 150.

⁴⁹ A. Appia. *Ibíd.* Pág. 136.

Ya que es una “vibración que transmite”; se refiere también a sus facultades expresivas y autónomas, que a diferencia de los otros elementos, ésta no necesita de ninguno para llegar de manera directa al espectador:

“El dominio absoluto de la música empieza más allá del arco del proscenio; su creación en el espacio solo tiene un límite: el espectador”, y continúa, “A partir del arco del proscenio la música reina en calidad de monarca infalible, pues es la única que traspasa el arco”⁵⁰

Con esto deduzco que la música tiene la facultad de traspasar la cuarta pared, por sus facultades sonoras de ser intangible, e influir físicamente y emocionalmente en el auditor.

Continúa así el desarrollo desde la música y la escenificación, teniendo como base el Drama Wagneriano y los indicios de los postulados representativos de Appia en tanto la música y el espacio.

A principio del siglo XX siguiendo esta línea, surge un cambio significativo desde el área musical que repercute en la escena, me refiero a la atonalidad musical propuesta por el compositor y pintor Arnold Schönberg, situado en el movimiento expresionista.

“No bastaba seguir las tradiciones de la ópera para expresarse sobre el escenario; si un músico recurría a este medio, debía ser entonces consecuente y no limitarse a la música de los sonidos, “tenía que hacer música con los recursos de la escena”⁵¹

Con ello observo que se refiere principalmente al trabajar la escenificación de una manera más consciente. Schönberg propone llevar a la práctica las características musicales de Wagner y de la configuración escénica de Appia, por medio de construcciones de imágenes escénicas y por medio de una minuciosa composición literaria, tomando en cuenta las facultades sonoras de las palabras.

La atonalidad musical establece una des-subordinación al tono, despojando a los instrumentos de una jerarquía entre sí, desarrollándose cada uno por separado, pero en conjunto generando una atmósfera; este mismo principio lo lleva a la escena componiéndola con cada elemento por separado, pero con extrema precisión. Crea una nueva técnica vocal (Sprechgesang) que mezcla el canto con el discurso, ampliando las facultades fonéticas de la voz, dándole un carácter expresivo sonoro por sí misma,

⁵⁰ A. Appia. *Ibíd.* Pág. 136.

⁵¹ J. Sánchez, *Ibíd.* Citando a Schönberg, Pág. 48.

volviéndola teatral y escénica desde un nuevo plano musical, lo que continuará desarrollándose en futuros movimientos.

2.2 Desde la palabra.

[Artaud; Beckett.]

En este punto mencionaré a dos personajes del siglo XX que abordan la temática del lenguaje y la palabra en el texto teatral de tal manera que repercute en la puesta en escena por medio de la sonoridad y el silencio de la voz en el tiempo.

Antonin Artaud plantea una problemática en el lenguaje dramático, esta problemática se genera en torno de sus inquietudes internas respecto a la imposibilidad de poder expresar en el teatro las “pulsaciones internas de la vida”, él considera que al momento de la representación de una obra teatral, y frente al lenguaje mismo, se enfrenta a un lenguaje que tiene una estructura que le es ajena, y que por lo tanto no le pertenece, pues esta estructura y lenguaje han sido contruidos por otros individuos antes que él, por lo que las palabras se desvanecen en tanto son dichas:

“Desde que hablo, las palabras que he encontrado, desde el momento en que son palabras, ya no me pertenecen, son originariamente *repetidas* (Artaud quiere un teatro donde sea imposible la repetición.)”⁵²

Al tener la imposibilidad de apropiarse de la estructura de este lenguaje hablado no puede crear a partir de él, por lo que tiene la necesidad de reordenarlo para hacerlo propio, y así cumplir uno de sus objetivos buscados que es el expresar la esencia de la vida y sus pulsaciones por medio de él, llegando a un lenguaje universal.

En este sentido, el texto de ‘tal o cual’ obra está sujeto a su autor, lo que tampoco le permite una apropiación real de él, y el texto mismo delega roles subordinados a partir de él, constituyendo un teatro separado en órganos apartes, contrario al ideal de Artaud el cual plantea que el teatro debe constituirse en un solo cuerpo, un total entero.

Es por esto que propone la construcción de un teatro inorgánico emancipado del texto clásico, en base a un nuevo lenguaje textual; dice:

“Ahora será necesario que, sin que desaparezca, se mantenga en su sitio, y para eso será necesario que se modifique en su función misma; que no sea ya un

⁵² Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, 1938. Citado por Jacques Derrida, en *La Palabra Soplada*, 1989. Pág.241.

lenguaje de palabras, de términos «en un sentido definido» (...) Es en el silencio de las palabras-definiciones como «mejor podríamos escuchar la vida»⁵³.

Para esto entonces:

“Habrá que despertar, pues, la onomatopeya, el gesto que duerme en toda palabra clásica; la sonoridad, la entonación, la intensidad. Y la sintaxis que regula el encadenamiento de las palabras-gestos no será ya una gramática de la predicación, una lógica del «espíritu claro» o de la conciencia cognoscitiva”⁵⁴.

Dice:

“(...) que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar...”⁵⁵.

Se exacerba el aspecto sonoro del lenguaje.

Se reconstruye el lenguaje a partir una nueva lógica, re-significando a la palabra, haciendo un lenguaje en común, para ello Artaud propone que deben tomarse otros cánones de construcción (diferentes a los cánones occidentales) basándose en el lenguaje del teatro balinés, un lenguaje muy preciso y medido:

“La interpretación será un espectáculo cifrado de un extremo a otro, como un lenguaje, de tal manera, no se perderá ningún movimiento, y todos los movimientos obedecerán a un ritmo”⁵⁶.

Samuel Beckett, por otro lado, también compone dramáticamente a partir de un quiebre en el texto tradicional. Hace una búsqueda por medio del lenguaje, para dar cuenta de la decadencia de la vida y la sociedad de un contexto de postguerra. Tienen en común con Artaud la renuncia a la expresión literaria convencional, y la concepción de que el lenguaje es incapaz de traducir el mundo interior y reproducir la vida, justamente es de esto de lo que Beckett se aferra para dar cuenta del existencialismo. El camino que toma

⁵³ A. Artaud, *El teatro y su doble*, 1938. Citado por Jacques Derrida, en *La Palabra Soplada*, 1989. Pág.250.

⁵⁴ Jacques Derrida, *Ibíd.* Pág.250.

⁵⁵ A. Artaud, *El teatro y su doble*, 1938. Citado por José Sánchez, en *Dramaturgias de la imagen*, Pág.95.

⁵⁶ A. Artaud, *El teatro de la crueldad*, Primer manifiesto, 1932.

Beckett es el del silencio⁵⁷.

Utiliza la ruptura del lenguaje como medio para poner en evidencia el cuestionamiento a la existencia. No hay lógica, no hay acción; hay una verborrea que no comunica semánticamente, sin embargo dice mucho desde la acción de ser dichas. Las palabras no le pertenecen a los personajes, salen como brotando de un torrente de una voz que viene de afuera⁵⁸, por lo que no logran establecer un diálogo entre si y comunicarse.

Por medio de la ordenación de las palabras compone el tiempo; la atemporalidad, la lentitud. Da cuenta del silencio, pero proveyéndoles de un peso dramático inmenso, que llevan el dolor, y la existencia.

Crea, por medio del lenguaje, una partitura verbal potente que determina lo escénico, el texto cargado de un agravio tremendo de búsqueda de sentido de la vida, pero sin pronunciar esta búsqueda en ningún momento de manera racional, digo, entendible semánticamente. Es un peso que se percibe a través de los sentidos y que se logra entender por medio de la estructuración de este texto, por medio de sus pausas, que son silencios medidos, establecidos entre un murmullo de palabras-sonidos. El silencio comunica lo mismo que las palabras y determina los tiempos y ritmo de la escenificación.

Las voces de los personajes que llenan continuamente el espacio son un elemento sonoro-material que los acompaña durante su periodo de vida en escena, intentando buscar respuestas y compañía por medio de ellas. Las cualidades sonoras de la voz funcionan a modo de murmullo constante durante la obra con posibilidades de movimiento, por ejemplo en *Los días Felices* (1963) la voz de Winnie es de alguna manera el único elemento que se desplaza (pues ella está imposibilitada de moverse enterrada en un montículo), teniendo también la cualidad de ser una compañía constante para ella misma, al ser casi un monólogo, pues el segundo personaje, su esposo, solo emite algunas frases escasas, y aun estando presente en escena de manera limitada (solo se ve parte de él, que esta de espaldas leyendo un diario) ella se encuentra completamente aislada. En *La última cinta de Krapp* (1958), ocurre algo similar a la constante presencia de la voz como compañía del personaje, dado que es un monólogo en el que Krapp utiliza una grabadora con grabaciones de sí mismo. Haciéndose presente su pasado por medio del recurso sonoro de la voz.

En las obras *Acto sin palabras I y II* (1957-1959) se observa la reducción total de la palabra y de la voz; es el silencio, entonces, lo que se hace presente como posible tensión,

⁵⁷ José Sanchis, *El silencio en la obra de Beckett*. En Artes la Revista, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Vol. 2, N°4, 2002.

⁵⁸ J. Sánchez, *Ibíd.*

podría llamarse solo 'Acto' o 'Acto de Movimientos', pero que esté presente el 'Palabras' en el título hace notar la ausencia de ella en la escenificación (quizás porque realmente no tienen nada que decir, y solo tiene que seguir las instrucciones, aumentando esta búsqueda sin respuestas sobre el sentido de la existencia). El guión está compuesto por una serie de indicaciones de movimiento y de aparición de elementos que se repiten continuamente, existiendo también la presencia sonora de un silbato que da indicaciones al personaje. Por lo que el personaje se relaciona con los objetos, llegando finalmente a ser silenciado el cuerpo (al igual que la voz) por la constante repetición de los mismos movimientos en escena. En este caso, la interacción del cuerpo en el gesto corporal con el material escénico puede cobrar una relevancia sonora.

En cierto modo el texto literario en Becket funciona a modo de partitura, pues por medio de la construcción de las frases textuales y de las indicaciones que representa el actor maneja el tiempo escénico y el ritmo.

2.3 Transmisor

[Arte radiofónico. Las posibilidades sonoras de creación a partir del material radiofónico]

El nacimiento de la radio surge en la década de los '20, configurándose como un aparato de difusión masiva en el que se transmitía información y entretenimiento a la audiencia. Diversas visiones tienen críticas en torno al carácter informativo y de entretenimiento de este medio vislumbrando las extensas posibilidades que podrían sacar provecho de ese material.

“Arte radiofónico es un conjunto de manifestaciones sensibles que tienen lugar dentro de las líneas de nacimiento y desarrollo tanto del arte sonoro del siglo XX como de la propia radio”⁵⁹.

Uno de los primeros antecedentes del arte radiofónico son las *Síntesis Radiofónicas* de Marinetti (1927-1938), éstas se componen de una yuxtaposición de sonidos captados en distintas circunstancias y espacios físicos, incluyendo intervención de frases habladas. Dan cuenta de que las posibilidades radiofónicas se relacionan directamente con la música concreta posterior. Hay un acercamiento a la radio desde el constructivismo ruso que se acerca al pensamiento brechtiano en cuanto a la utilización de la radio como herramienta de comunicación y activación social⁶⁰ y la necesidad de separarla del control que tenía el

⁵⁹ José Iges, *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. Olobo, N°1, Cuenca, 2000.

⁶⁰ Brecht postula en *Teorías de la Radio* (1932) una serie de sugerencias sociales para lograr un provecho de

mercado sobre ella:

“Tenemos la obligación de prepararnos para poner estos inventos del mundo capitalista al servicio de su propia destrucción. Y no será con representaciones operísticas o teatrales como nos prepararemos. Nos preparamos intensamente para dar a los proletarios de todos los países la posibilidad de ver u oír el mundo entero de una forma organizada, de verse, oírse y comprenderse mutuamente.”⁶¹

Los primeros experimentos radiofónicos tienen como característica el traslado de la información sonora, construida en un estudio (por medio de grabación en micrófonos y edición de material en tanto composición sonora) y que ocurre en tiempo real hacia otro lugar físico donde se recibía la información auditiva. El arte radiofónico, consciente de las normas del medio radial, busca provocar extrañamiento, interfiriéndolas y apartándose de ellas:

“Se trata de una estrategia comunicativa que fuerza al oyente a poner en cuestión su convencional manera de decodificar los mensajes que el medio le suministra, lo cual le pone en disposición de crear dentro de sí «nuevos pensamientos» para los mismos...”⁶²

Teniendo un interés en activar el auditor en una reflexión personal más que mera compañía sonora.

Como ejemplo a estas características, se puede observar la adaptación a radio de Orson Welles de la novela *La guerra de los mundos* de H.G. Wells (1939), una obra radiofónica que se presentó en la radio a modo de un programa informativo noticioso ficticio, la cual describe la invasión de la tierra por extraterrestres. Las consecuencias fueron algo nefastas, pues provocó pánico colectivo en los oyentes que no captaron al inicio del programa su carácter ficticio. La verosimilitud de esta obra recae en dos estrategias⁶³, primero en el empleo de géneros informativos radiofónicos, como el reportaje, el boletín de noticias, la entrevista, distintos al teatro radiofónico como tal. La segunda estrategia era la interpretación de la obra de manera realista, entendiendo que el realismo era el rasgo principal dentro del medio radial informativo.

El arte radiofónico continúa expandiéndose gracias a las posibilidades tecnológicas

las utilizaciones de la radio.

⁶¹ Dziga Vertov, *Radrioprva*, 1925. En *Ruidos y susurros de las vanguardias (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia-UPV, 2004. Pág. 62.

⁶² J. Iges, *Ibíd.*

⁶³ J. Iges, *Ibíd.*

como la creación de la cinta magnética en 1939, originándose gran cantidad de variantes, como por ejemplo, el traslado sonoro de la grabación de espacios determinados (paisajes sonoros), “Estos ponen ante nuestros oídos el mundo que discurre más allá de los muros del estudio, de modo que sus micrófonos son prótesis viajeras de nuestros oídos”⁶⁴. Otro ejemplo son los ‘road movies’, obras realizadas a partir de grabaciones escogidas de un trayecto en el cual se recorre una ruta concreta, dando cuenta del espacio atmosférico cambiante trasladándose por medio del aparato radio. Así diferentes posibilidades que se dan gracias a las características técnicas de la captación del sonido por medio de micrófonos y la posibilidad de edición. Las obras radiofónicas si bien son percibidas auditivamente, de todas maneras igualmente tendrán relación con el soporte de audio como elemento visual mismo y éste en relación al lugar donde se decidirá situar.

2.4 Acción

[Happening.]

En la segunda mitad del siglo XX, en un contexto en el que las disciplinas artísticas abren sus marcos pudiendo mezclarse entre sí, y en la búsqueda de incluir la vida en el arte, ocurren conexiones que generan nuevos acontecimientos artísticos que cambian los conceptos que se tenían establecidos hasta ese momento.

La presencia de John Cage es fundamental para el desarrollo de una manera de hacer arte que repercutiría en el plano escénico. Como se mencionó anteriormente, desde la música abre los parámetros musicales dando pie a que forme parte de otras disciplinas artísticas. Poniendo en primer plano la percepción como parámetro para decidir, por ejemplo, ‘qué es música y qué no lo es’, principio que repercute a las demás disciplinas, produciendo de manera global una manera de ver el arte en la vida y la vida en el arte. Cage afirma que su “música preferida es la que oímos cuando sencillamente nos quedamos quietos”⁶⁵. Para el teatro su concepción es similar, refiriéndose a él como algo que simplemente se asocia con la vista y el oído, acercándose a la vida misma:

“Se puede incluso considerar como teatro la vida de todos los días.”, siendo teatro el “Poner todas aquellas cosas juntas, para que la gente pudiese oír y ver”⁶⁶,

⁶⁴ J. Iges, *Ibíd.*

⁶⁵ R. Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*. Cita por José Sánchez en *Dramaturgias de la Imagen*, Pág. 112.

⁶⁶ *Ibíd.* Pág. 112.

Dentro de las características de la visión de teatro de Cage podemos encontrar:

- Una visión de teatro despojado de connotaciones del texto dramático, siendo meramente forma y acción en un Aquí y Ahora.
- Propone acciones superpuestas a modo de collage en un tiempo determinado.
- Existe el uso de un guión escénico, pero éste determinará tiempos más que especificidad de acciones.
- Se genera un distanciamiento de la institución artística.⁶⁷

En 1952 presenta una intervención multidisciplinar en el Mountain College, siendo un antecedente de lo que sería el Happening. A esta intervención Cage la denomina teatro.

Consistió en una yuxtaposición de situaciones en un tiempo determinado: pinturas, música ambiental grabada, música en vivo, lectura de textos, serie de acciones determinadas por un guión, danza, proyección de imágenes; el espectador estaba ubicado en el centro de la sala, situado en una posición determinada, siendo ésta activa, de modo que tomase conciencia sobre qué fijar su atención.

“Opción por un tipo de espectáculo escénico que permita la mezcla de los medios y que no imponga un modo de recepción definido, si no que mantenga la anarquía como principio organizativo, de modo que cada oyente/espectador oiga o vea lo que él quiera y que cada participante sea libre para alterar u organizar sobre la partitura o guión”⁶⁸

El rol del autor cambia, despojándose del control total del resultado de la obra, estableciendo en las obras ciertos parámetros a seguir, pero dejando abiertas las posibilidades, existiendo así el principio de indeterminación.

A inicio de la década de los ‘60, surge el concepto ‘Happening’. El Happening logra, siguiendo la línea de lo que había sido la intervención de Cage, una superposición de diferentes acciones que se exponen y suceden en un determinado momento. Se incluye la participación del espectador ya no solo como observador sino también como capaz de provocar acción y participación física en esta situación colectiva, buscando generar una conexión con lo trascendental, la vida y la comunidad.

“No transcurren sobre un escenario convencional, sino en un espacio abarrotado de objetos (...). En este marco, cierto número de participantes, no actores, ejecutan movimientos y manipulan objetos antifónicamente y en concierto con

⁶⁷ J. Sánchez, *Ibíd.* Pág. 113.

⁶⁸ J. Sánchez, *Ibíd.* Pág. 112.

el acompañamiento (a veces) de palabras, sonidos sin palabras, música, luces intermitentes y olores. Los happening no tienen argumento, aunque sí una acción, o, mejor aún, una serie de acciones o sucesos. También evita el continuado discurso racional.”⁶⁹

Allan Kaprow, artista visual, fue uno de los primeros en leer la obra de Cage desde las artes visuales, en 1959 monta *18 Happenings en seis partes*, obra establecida como el primer Happening. El público al inicio del acontecimiento recibe material para utilizar en el desarrollo de la acción (papel, madera, pinturas pequeñas), y una carta con instrucciones, ésta señalaba:

“El performance está dividido en seis partes... Cada parte contiene tres happenings que ocurren al mismo tiempo. El comienzo y el final de cada uno se señalarán con una campanada. Al final de la performance se escucharán dos campanadas... No habrá aplausos después de cada serie, pero puedes aplaudir después de la sexta serie si así lo deseas.”⁷⁰

La obra se componía de una simultaneidad de sonidos, proyección de imágenes, exposición de objetos, poemas recitados, movimientos corporales. Existe un guión que se constituye en base a acciones en el espacio, que involucra el material en directa relación con el cuerpo, hay un recorrido que debe seguir el público invitándole a experimentar con los materiales dispuestos en el recorrido. Se generan planos espaciales sonoros y visuales a modos de collage que involucran al espectador de una manera física en esta situación.

El elemento sonoro está presente como consecuencia de la experimentación y las posibilidades libres que se dan de la intervención y manipulación con los materiales por medio del cuerpo y con la voz y las palabras, así también por medio de la inclusión de música en vivo o grabada, y con la creación de música a partir de objetos cotidianos.

⁶⁹ Susan Sontag, *Los happenings: un arte de yuxtaposición radical*. Citado por José Sánchez en *Dramaturgias de la Imagen*, Pág. 116.

⁷⁰ Paul Schimmel, “Leap into the Void: Performance and the Object”, En *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*, MoCA Los Angeles, New York/London, 1998, pp.61f. Cita de <http://artecontempo.blogspot.cl/2008/05/allan-kaprow.html>.

2.4.1 Instalación & Environment

La instalación sonora es una instalación artística que tiene como base principal el aspecto acústico, que puede ser real, potenciado, negado o imaginado⁷¹. Está inserta en un espacio específico el cual tiene que ser analizado de antemano según sus características acústicas, pues éstas se relacionan inevitablemente entre sí. Sin embargo la instalación sonora:

“Construye su propio espacio alrededor de sus componentes transformando, ésta posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa, pero conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el <<usuario>>.”⁷²

Una de las características de la instalación es que la activación se da por medio del público, del espectador, del usuario; por medio de él es que se completa, este espectador activo de alguna manera es la base de la instalación, como receptor saca sus conclusiones por medio de la libertad de experimentar, de recorrerla y decidir respecto a ella. El espectador tiene la necesidad de recorrerla para captar distintos puntos de vista y de audición, ya que de manera estática no se capta el todo de la instalación, sino sólo una parte.

“El movimiento del público y su activa atención respecto de la instalación espacial implica la conciencia de una “percepción ampliada”: no solamente la observación en el tiempo y la escucha en el espacio sino así la observación Del tiempo y la escucha Del espacio mismo”⁷³

Características de las instalaciones sonoras son:

- Están relacionadas con un soporte técnico, mecánico, electrónico o digital, que se haga cargo de la producción o reproducción de lo audible⁷⁴.
- No existe la presencia de un actor o intérprete, en este sentido concluyo que cabe la posibilidad que los actores o intérpretes fuesen los espectadores, como usuarios

⁷¹ Rainer Krause, *El sonido instalado*, 2009. En *[Pensar el //trabajar con //] sonido en espacios intermedios*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009. Pág. 67.

⁷² Josu Larrañaga, *Instalaciones*. 2da ed. San Sebastián, Nerea, 2006, Pág. 7. Citado por Rainer Krause, en *Forma, Formato y Espacio Sonoro*, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago, 2008. Pág. 64.

⁷³ Rainer Krause, *Forma, Formato y Espacio Sonoro*, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2008. Pág. 63.

⁷⁴ Rainer Krause, *El sonido instalado*, 2009. En *[Pensar el //trabajar con //] sonido en espacios intermedios*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009. Pág. 67.

en rol de activación de la instalación sonora.

- No existe un límite temporal, el público es quien decide cuánto tiempo permanecer en ella para poder comprenderla. “El concepto lineal del tiempo (de un concierto musical por ejemplo), se reemplaza por el espacial de los sonidos”⁷⁵, los cambios sonoros en el espacio (por medio de parlantes, por ejemplo) son más frecuentes que los cambios temporales, es decir tiene la posibilidad de crear movimiento por medio de los sonidos y su posición en el espacio, se crean nuevos espacios, y genera un recorrido sonoro en el espacio.
- El rol del artista/compositor es menos pronunciado que en, por ejemplo, una pieza musical, al completarse la obra en manos del público.
- El elemento sonoro mismo no tiene un marco cerrado: “El sonido montado nunca tiene marco, está superpuesto al sonido ambiental y a la de las otras obras sonoras. La percepción del sonido de la obra entonces está inserta en una percepción auditiva más amplia que abarca la totalidad de la situación expositiva.”⁷⁶. El sonido llega a lugares ocultos traspasando el material, lo que da la posibilidad de entrecruzar elementos, no tiene límites, no pregunta, traspasa, arrasa.

Por otro lado el *Environment*, en su traducción: Ambiente:

“Implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. Tal vez la nota fundamental es la extensión transitable de la obra en el espacio real (...) Afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Éste se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él.”⁷⁷

El *Environment* provee de por sí al espacio una connotación de intención independiente del público estando o no presente en él, tiene la característica de envolver al espectador con esta intención presente, la cual la percibe en sus sensaciones e invita a desenvolverse en ella. “El ambiente ya existe independientemente del actuar de las personas sumergidas en él”⁷⁸. Da conceptos y produce efectos emocionales de manera más sutil y menos directa que la instalación.

⁷⁵ Rainer Krause, *Forma, Formato y Espacio Sonoro*, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2008. Pág. 71.

⁷⁶ R. Krause, *Ibíd.* Pág. 67.

⁷⁷ Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. 7ta ed. Madrid, Akal, 1997. P. 173. Cita de Rainer Krause, *Ibíd.* Pág. 64.

⁷⁸ R. Krause, *Ibíd.* Pág. 65.

“Más que una diferencia de estructuración espacial entre objetos y espacios, instalaciones y ambientes se diferencian por el rol del público frente a ellas: en el ambiente al espectador le “pasa algo”, por ejemplo un cambio en la percepción, mientras las instalaciones por definición requieren de la acción del espectador para que la obra se constituya como tal.”⁷⁹

Un ejemplo en el que se pueden observar las características de ambiente es el concierto esférico de Karlheinz Stockhausen realizado en 1970 en Osaka:

“La cúpula de la sala de conciertos estaba revestida con 50 altavoces en siete círculos. Había una plataforma elevada sobre el suelo donde estaba la audiencia. La plataforma estaba justo debajo del centro de la esfera, y debajo funcionaban tres círculos de altavoces. La música se escuchaba desde todos lados.”⁸⁰

Dado las condiciones arquitectónicas, diseñadas por el propio compositor, el sonido, por medio de la disposición de los parlantes, podía lograr una infinidad de formas “geométrico-sonoras”⁸¹ en el espacio. Lo que se logró fue una ‘música espacial’ o ‘espacialización sonora’, el espectador podía percibir la música tanto desde su dimensión auditiva como de su dimensión espacial. En esta obra las posiciones de los músicos y la posición del público estuvo determinada por el compositor. El público no era quien accionaba⁸² la obra, pero sí ella lo accionaba a él como receptor por medio de su capacidad sensible, encontrándose envuelto por el entorno construido:



Figura 2: Spherical Concert Hall, Osaka (1970).
Karlheinz Stockhausen.

“El oyente se debió sensibilizar por el carácter espacial de la música, no fue él quien se movió en el espacio. El carácter de concierto implicaba para el público tiempo y ubicación preestablecidos de escucha.”⁸³

⁷⁹ R. Krause, *Ibíd.* Pág.65.

⁸⁰ *Stockhausen's Spherical Concert Hall*, Investigations into contemporary art, [40] Notes, 2011.
<https://fortynotes.wordpress.com>

⁸¹ José Manuel Lopez. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid, Círculo Bellas Artes, 1990, pág.75. Cita por Rainer Krause, *Ibíd.* Pág.82.

⁸² Nuevamente ocupo el término “accionar” para referirme a que es un elemento que genera una acción una actividad un movimiento en el otro.

⁸³ R. Krause, *Ibíd.* Pág.83.

2.5 Dos Referentes Contemporáneos

a) Robert Wilson

Es arquitecto, director teatral, guionista, productor de teatro, y escenógrafo estadounidense. Su obra se relaciona fuertemente con el manejo de la temporalidad, el tiempo es ralentizado y funciona para sí mismo, constituye una nueva realidad no representativa. Según estas características hay una relación con los planteamientos de Appia:

“Para que la música exprese la vida de nuestra alma, tiene que dar a su forma una duración diferente de la que ya conocemos en el espectáculo de la vida cotidiana.”⁸⁴

Una línea que ha mantenido desde sus inicios en sus creaciones es que cada elemento que compone la obra se construye por separado; la luz, la coreografía, la música, el texto, todo ellos son independientes, y es en escena el lugar en donde se relacionarán generando entre ellos diálogos y contradicciones, “Wilson explota la técnica de usar cada elemento que aparece en escena para competir, contradecir, o comentar a los otros”⁸⁵. Así entonces se presentan al espectador, quien tendrá el rol de elaborar sus propias conclusiones a partir del material entregado en escena, el cual, dice Wilson, no tiene la necesidad de tener una interpretación previa, pues es el público quien las debe elaborar.

La obra de Wilson generó un cambio en las artes escénicas, su construcción no está hecha en base a un texto dramático, sino que está compuesta a partir de sensaciones, imágenes, colores, formas. El texto se integra una vez ya creada la coreografía, la música, y la iluminación.

Otra característica a destacar que trabaja Wilson es la disociación del texto con el gesto, en este sentido le pide a sus actores que no interpreten, caso que ocurre en la

⁸⁴ Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, 1899. En *La música y la puesta en escena, La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de directores de Escena de España, 2000. Pág. 93

⁸⁵ David Brandy and David Williams, *Directors' Theatre*, Londres, 1988, p.23-24; cit. en Trevor Fairbrother, p.103. Citado por José Sánchez en *Dramaturgias de la imagen*. Pág. 164.

puesta en escena de *Máquina Hamlet* (1986), de Heiner Müller; Wilson antes de incorporar el texto ya tenía construida la banda sonora y los movimientos visuales,

“El uso de las voces es altamente significativo: el prólogo contiene solo ruidos y sonidos animales; en la primera parte solo se oyen voces masculinas; en la segunda, solo femeninas. El “Scherzo” construye una ruptura: es material fílmico y no escénico, el texto no se dice, se proyecta, y la banda sonora incluye la voz de Jessy Norman cantando “El enano” de Schubert. En la parte cuarta, voces femeninas y masculinas se confunden, pronunciando el texto con articulación imperfecta. La última parte ofrece solo voces femeninas, en una combinación de coro y gritos, que conduce finalmente al silencio”⁸⁶.

El silencio en el texto hablado, similar a Beckett, está calculado, no deja libertad a los actores para que por medio de su interpretación las integren naturalmente, él es quien las determina. He aquí otra similitud con el pensamiento de Appia en relación al drama wagneriano:

“El wortondrama es la forma dramática que dicta con mayor precisión el papel del actor, es incluso el único drama que puede fijar rigurosamente todas sus proporciones. Por tanto es el único que autorice al actor a determinar, mediante la placibilidad, las relaciones de la implantación (elementos corpóreos) y la pintura, y a dirigir así, toda la economía representativa”⁸⁷

Se puede decir que Wilson, al igual que el Wortondrama en las propuestas de Appia, dicta las “proporciones” o pautas de sus intérpretes por medio de las composiciones musicales y de sus indicaciones, de modo que estos las sigan sin darle cabida a la improvisación, y se relacionen así con los elementos dispuestos en la escena. Lo hace por medio de estructuras musicales, como por ejemplo en la obra *Einstein on the Beach* (1976), en la que participa el músico Philip Glass creando una estructura establecida de una limitada gama vocal que cambiaba de ritmo, o volumen.⁸⁸

La composición total de la obra se crea a partir de métodos musicales, estos son matemáticamente medidos. Todos los elementos a pesar de estar independientemente contruidos están bajo una métrica que se mantiene en el tiempo, es un tiempo irreal, pero tangible en él mismo. Es así que se relaciona la visualidad compuesta por el color, los

⁸⁶ H-T. Leihmann, *Robert Wilson, Szenograph, en Parkett*, 16, 1998, P.40. Cita de José Sánchez en *Dramaturgias de la imagen*. Pág.166.

⁸⁷ A. Appia, *Ibíd.* Pág. 105.

⁸⁸ Pedro Valiente, *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2000. Pág. 228.

cuerpos en movimiento, las formas del vestuario y la iluminación que provee vida, en un ritmo dentro del tiempo.

En *Einstein on the Beach* (1976) (ópera de cuatro actos, con una duración de 5 horas, son 9 escenas de 20 minutos cada una separadas por *Kneeplays* (interludio entre actos)) se observa la independencia de música y texto creada por Philip Glass, con diseño y dirección de Wilson, creados a partir de una visión arquitectónica musical, construidas a partir de estructuras matemáticas.

“Einstein no es una historia que se desenvuelva en orden cronológico sino una meditación generada por una obra de teatro construida de símbolos visuales y figuras musicales (...) La intención de Einstein es crear un ánimo de intensa concentración en el espectador. El tiempo se extiende: música e imagen se mezclan por repetición y acumulación”⁸⁹

De esta obra Philip Glass comenta:

“La técnica de repetición y multiplicación de pequeñas moléculas similares, unidas en una progresión continua y gradualmente variable, produce una textura acústica estática aunque en perpetuo movimiento, que representa una analogía aural con la experiencia visual de observar un cuadro del op-art”.⁹⁰

b) Heiner Goebbels

Es compositor musical y director musical y teatral, originario de Alemania. Ha compuesto obras para ballet, óperas, piezas de cámara y obras radiofónicas. Desde 1980 dirige obras de teatro, las que él llama “escenario acústico”. Durante 10 años trabajó con Heiner Müller, al igual que Robert Wilson.

Goebbels viene desde el área musical, en sus obras intenta unir el espacio que queda entre la música y la escena, sus obras están siempre relacionadas con el material musical, los instrumentos y la voz. En cuanto a su opinión sobre el texto teatral dice:

“Las palabras son importantes en el texto, pero solo si tienen una cualidad

⁸⁹ John Howel, *Viendo Einstein*. En el catálogo *Einstein on the Beach*, Teatro de Madrid, Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid. Cita de Pedro Valiente, *Ibíd.* Pág. 190.

⁹⁰ P. Valiente, *Ibíd.* Pág. 190.

adicional cómo ritmo, estructura, o sonido.”⁹¹

Por lo general sus obras tienen las siguientes características:

- Son obras cantadas o recitadas (se podría decir que usa una evolución de la técnica vocal llamada Sprechgesang creada por Schoenberg, mencionada anteriormente).
- Utiliza sonidos pregrabados o grabados en el instante mismo. Como por ejemplo en la obra *Max Black* (1998), interpretada por un actor y generador de sonidos en el escenario. El personaje es un científico que experimenta en su laboratorio creando una línea sonora con elementos cotidianos (símil a obra de John Cage *Water Walk* (1960)), principalmente el recurso del fuego, con explosiones, estallidos, etc. El personaje durante la obra, por medio de un *sampler* reproduce grabaciones de él mismo, hechas durante la obra. La obra es un conjunto de sonidos, movimientos y texto hablado.
- Utiliza objetos que emiten sonidos cotidianos para darles una caracterización en escena incluyéndose como un personaje más; como por ejemplo crear un concierto para tetera hirviendo, o también en el caso de la obra *I went to the house, but i did not enter* (2008), en la cual existe un diálogo cantado entre 4 personajes en conjunto con un televisor desintonizado. También está el caso de la obra *Eraritjaritjaka* (2004), donde en escena se reproduce el sonido e imagen proyectada en la escenografía de un hombre que realiza la acción de picar una cebolla en una tabla de picar, a la que luego se le incorpora el ensamble musical que está en escena.

En 2007, crea *Stifters Dinge*, una obra teatral instalativa. Es una pieza para 5 pianos, pero sin pianista. Es una obra teatral, pero sin actores. Es una maquinaria compuesta por 3 piscinas industriales, iluminación, y amplificación. Funciona por sí sola teniendo un guión programado de una hora de duración, creando atmósferas por medio de melodías del piano y sonidos desde el interior de ellos, sumando también sonidos del agua misma (gotas, burbujas, niebla), y además canciones, entrevistas, un texto de Adalbert Stifter, en conjunto con cambios de iluminación y proyecciones de imágenes.

Es una obra que transcurre sin intérpretes, son los elementos materiales y su composición en el tiempo lo que genera la acción, hay una experiencia directa del espectador frente al material transmisor de sensaciones. Una vez terminada la función el público tiene la posibilidad de recorrerla y observar la maquinaria construida más allá de

⁹¹ Heiner Goebbels. Entrevista (video): *Winner of the 2012 International Ibsen Award*. <https://www.youtube.com/watch?v=AvF-YxoY22A&t=260s>.

los efectos, los cables, los truss, los parlantes. Surge entonces la posición del público como único ser humano dentro de la obra, con la posibilidad de interactuar de cerca con ella.

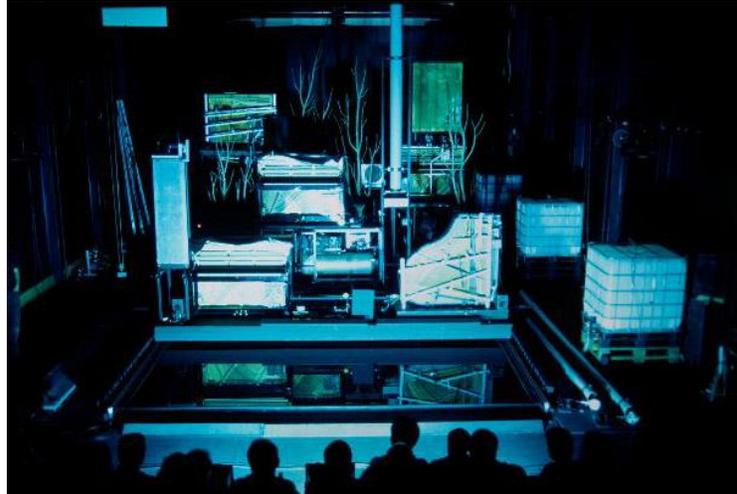


Figura 3: *Stifters Dinge*. (2012)

CONCEPTUALIZACIÓN

En este capítulo traeré a terreno algunas definiciones de conceptos y temáticas que considero importantes en la investigación para situar las fichas que desarrollaré en la segunda parte. Esto, pues observo que las posibilidades de interacción del sonido en el espacio se verán directamente vinculadas con los conceptos que expondré.

Involucraré características físicas del sonido y características de la percepción sonora, generando una interpretación previa sobre cómo el sonido puede afectar el espacio. El punto sobre Paisaje Sonoro lo trataré brevemente, presentándole aquí a raíz de su relación con la percepción del entorno sonoro espacial.

3.1 Acercamiento al Sonido – Espacio

Se podría decir que existen dos líneas en las que el sonido se desenvuelve en el espacio, provocando reacciones en la materia, estas son: de manera directa e indirecta.

En directa me refiero a las reacciones que tienen que ver con hechos irrefutables a partir de características físicas del sonido que han sido comprobadas científicamente, y a indirecta me refiero a las reacciones en las que interviene lo mental y emotivo, por medio de la escucha de estímulos sonoros, provocando posteriores reacciones en la materia a través del cuerpo humano.

a) Intervención directa del sonido en el espacio

El sonido interviene el espacio de manera directa e indiscutible, ya que el sonido físicamente está compuesto por ondas mecánicas que se propagan por medio de vibraciones de partículas que componen la materia. De esta manera toda materia que esté al paso de la onda sonora se verá afectada.

Toda onda sonora tiene diferentes características que varían dentro de sus valores de frecuencia, amplitud y tiempo (las cuales han sido investigadas principalmente para un estudio del sonido en la música). La frecuencia de onda determina la altura o gravedad, a mayor frecuencia el sonido es más agudo, a menor frecuencia el sonido es grave; es medida en Hertz, siendo el rango de audición en el ser humano de 20Hz a 20.000Hz, bajo los 20Hz están los infrasonidos y sobre los 20.000Hz los ultrasonidos. La amplitud de la onda determina la intensidad de volumen del sonido, se mide en decibeles teniendo un rango para ser audible desde 0Db a 130Db, superando este último valor comienza el umbral de dolor para el oído humano. El tiempo es el período de duración de la vibración sonora, midiéndose en segundos, minutos, u horas.

Al tener en cuenta que el sonido se compone de ondas físicas que se propagan en la materia con características particulares, podemos establecer entonces su relación con distintas materialidades, por ejemplo el cuerpo humano mismo como materia orgánica, así también con el espacio y materiales dispuestos en él, sean sólidos, líquidos o gaseosos.

La onda sonora, como mencioné, se propaga por medio de las partículas en movimiento en la materia, la velocidad de la onda depende de la densidad de la materia, viajando más rápido en materias densas (sólidos y líquidos), que en materias gaseosas (aire), pues la frecuencia de las partículas en materias densas es mayor, es decir tienen mayor contacto entre sí. Un factor externo influyente en la densidad de la materia y por lo tanto en la velocidad del sonido, es la temperatura; a mayor temperatura el sonido viaja más rápido, mientras que en temperaturas bajas el sonido viaja más lento.

En el proceso de propagación del sonido acontecen ciertos fenómenos físicos, estos son:

- Reflexión
- Difracción
- Refracción

La Reflexión se produce con el rebote de la onda sonora en una superficie que no la pudo absorber; la Difracción ocurre cuando la onda sonora encuentra un obstáculo en su camino y parte de ella lo rodea para seguir su curso, y la Refracción se produce en la desviación de la onda sonora al pasar de un medio a otro distinto, por ejemplo de aire a agua. Estos tres fenómenos que dejan ver las reacciones de la onda sonora en relación con la materia dispuesta en el espacio dan cuenta de la distancia de éstas entre sí y de la densidad de ellas.

Se puede decir que la onda sonora atraviesa las materias a su paso, produciéndose el fenómeno de refracción, interviniéndole con sus propias características vibratorias.

Michel Chion traduce el sonido en su nivel físico como:

“Onda que tras el estremecimiento de una o varias fuentes llamadas “cuerpos sonoros”, se propaga y afecta a la oreja, a la que proporciona material para sensaciones auditivas. Afectando también a otras partes del cuerpo.”⁹²

Entonces se puede decir que: el sonido es una vibración que se inicia con un estremecimiento, es decir, genera movimiento, y que repercute no solo en el órgano auditivo sino también en otras partes del cuerpo, esto gracias a la continuidad del movimiento de la onda.

Por ejemplo, ocurre que frente a la experiencia de estar presente a una onda sonora de frecuencia grave (4-8Hz), es posible percibir corporalmente la vibración de la onda sonora en órganos del cuerpo, en el sector visceral abdominal, mientras que estando presente ante una frecuencia aguda (20-30Hz) es posible percibirla en el sector craneal. Por lo tanto, en caso que varíe la frecuencia o intensidad variará también el sector corporal que percibirá de manera más directa la onda. Esto deduzco además, pues el cuerpo humano se compone por un gran porcentaje de materia líquida (50%-60% aprox.), siendo ésta la que físicamente puede modificarse notoriamente en su forma⁹³ por medio de la onda sonora.

Por lo tanto, el cuerpo vivo presente ante una frecuencia de tal o cual característica se considerará afectado en su desplazamiento, movimiento y disposición, interviniendo el espacio en el que se desenvuelva.

Así también además de las características de la onda sonora, una composición sonora se constituye de un ritmo constante, el cual podría generar estados continuos en la materia durante su tiempo de duración, afectando igualmente en su desplazamiento, movimiento y disposición.

Existen una serie de experimentos realizados por Ernst Chladni en 1870, que dan cuenta de la relación de la vibración de la onda sonora con la materia, los cuales consisten en la creación de figuras en arena por medio de una vibración sonora aplicada frotando un arco de violín a la base de placa fija de vidrio o metal (Figura 4).

Una década después Margaret Watts Hughe crea el Eidófono, instrumento capaz de capturar visualmente, al igual que Chladni, las ondas sonoras, pero desde las vibraciones de la voz plasmadas en tela con tintes en agua (Figura 5). Ambas experimentaciones fijaban visiblemente la onda sonora.

⁹² Michel Chion, *El Sonido*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1999. Pág. 42.

⁹³ Experimentos de Margaret Watts Hughe, Londres, 1888.

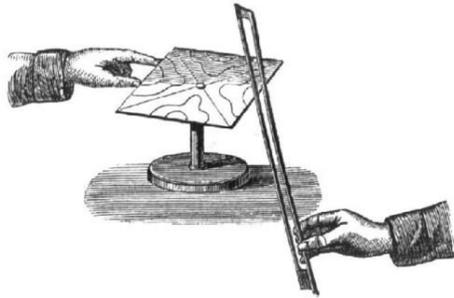


Figura 4: Técnica Chladni, Ernst Chladni.
Ilustración: John Tyndal (1915)



Figura 5: *Seaweed of Landscape Sound*, Margaret Watts-Hughes. Imagen creada desde la experimentación con Eidiófono.

La materia responde en patrones específicos de acuerdo a las características dadas de la onda sonora, organizándose de acuerdo a ella, volviéndose los resultados finales dependientes de sus frecuencias. Lo que me lleva a pensar en la facultad de control que como seres humanos podemos llegar a tener por sobre la ordenación de la materia por medio de las ondas sonoras.

b) Intervención Indirecta del sonido en el espacio

El sonido interviene el espacio de manera indirecta en el momento que es oído, escuchado, para luego tomar conciencia de él, lo que lleva a producir acciones instintivas y/o conscientes en el individuo. Es decir, está directamente relacionado con el auditor, por lo tanto con la percepción, con el fenómeno de la escucha, los cuales dotan de significado al sonido para generar acción posterior.

Este significado dependería del individuo tanto por su cultura, historia de vida, conocimientos, fisiología; también por el estado anímico y contexto de la escucha.

El escuchar consiste en prestar atención, interesarse por algo, “dirigirse activamente a alguien o algo descrito por un sonido”⁹⁴.

Pierre Schaeffer clasifica la escucha dividiéndole en las siguientes etapas:

⁹⁴ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, 1966. Alianza Editorial, Madrid, 1988. Pág. 62.

- 1) La Escucha Causal, busca el origen del sonido, es decir la fuente sonora que lo genera, busca saber cuál es su causa, de donde proviene.
- 2) La Escucha Semántica, es la que decodifica la señal sonora para poder captar el mensaje, por ejemplo se puede ver en el lenguaje hablado o clave morse, identifica qué es lo que quiere decir el sonido.
- 3) La Escucha Reducida, ésta se enfoca en el material físico sonoro mismo como objeto de observación⁹⁵, no solo en la cualidad sensible del sonido si no en la materia de esta, es decir en las características físicas del objeto sonoro (sonido perceptible).

Un ejemplo que propongo para dar cuenta de la intervención indirecta del sonido en el espacio, ocurre en el momento en el que un individuo intenta captar la procedencia y dirección de un sonido de manera instintiva (etapa causal de la escucha), de modo que dirige sus oídos en la dirección de la fuente sonora, generando un movimiento de cabeza, (un movimiento kinésico en el espacio en función del estímulo para lograr una mejor percepción). Dependiendo del significado del estímulo y de la atención dada, el cuerpo por completo se pondrá en alerta o relajo, generando una respuesta corporal. La respuesta en movimiento se volverá consciente cuando el sonido captado haya sido codificado, generando una acción en relación al significado del mensaje. Por poner un ejemplo simple, en un juego de “balonmano”, se atiende a un llamado (movimiento instintivo), el jugador que tiene el balón capta de donde viene el llamado, luego entiende el mensaje y lanza el pase (movimiento consciente), entendiendo que se está dentro de un contexto bajo las reglas de un juego.

Es entonces que la percepción del individuo es clave en el modo indirecto de intervención.

⁹⁵ Pierre Schaeffer, *Ibíd.* Pág. 163.

Mapa de interpretación previa sobre cómo el sonido puede afectar el espacio.



3.2 Percepción

La percepción es la captación de la realidad por medio de los sentidos, en este caso el sentido auditivo. Ésta es diferente en cada individuo y depende tanto de factores externos e internos cual sea su resultado. Internos están ligados a la historia de vida, y externos son las características dadas en el contexto de los estímulos sonoros. La percepción de estímulos sonoros, dado que el oído percibe todos los sonidos al unísono, por medio de la escucha tiende a discriminar de acuerdo a la atención, es un fenómeno mental.

La percepción, en este sentido determina la diferencia entre sonido y ruido. Pues en la medida en que se le presta atención a un sonido específico, se hace una discriminación de todos los otros sonidos circundantes, es allí entonces que se pueden concebir los ruidos como una distracción de nuestra atención principal. "El ruido es un acontecimiento físico que el oído escucha históricamente. El resultado de esa escucha es el sonido"⁹⁶.

Así también, el sonido portaría un significado, y el ruido se referiría a un 'afuera del lenguaje': "Diferencia que acontece en el sonido cuando la linealidad significativa es alterada por un hecho acústico cuya materialidad refiere a un 'afuera' del lenguaje"⁹⁷.

La percepción del entorno es diferente para la visión y la audición, por medio del espacio visual captamos la realidad desde afuera, miramos el entorno desde un borde percibiendo la realidad en fragmentos para captar el total con la unión de ellos;

"Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos..."⁹⁸

En cambio desde el espacio auditivo nos encontramos en el centro de la percepción, donde los estímulos llegarían hacia nosotros;

"...pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído (...) La conciencia visual mira hacia adelante. La conciencia aural está centrada"⁹⁹

Por medio de la audición tenemos la facultad de ubicarnos espacialmente y situarnos en el mundo; el sonido nos da cuenta de las distancias y densidades,

⁹⁶ Sergio Rojas, *Los ruidos del Sonido*. Revista musical chilena V.58, N°201, Santiago, enero 2004.

⁹⁷ Sergio Rojas, *El ruido de lo inmundo*, en *[Pensar el/trabajar con] Sonido en espacios intermedios*, Santiago, 2010. Pág. 15.

⁹⁸ Murray Schafer, *Nunca vi un sonido*. Conferencia realizada en el marco del Foro Mundial de Ecología Acústica, Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, Ciudad de México, 2009.

⁹⁹ M. Schafer, *Ibíd.*

“Todo en este mundo tiene su sonido- incluso los objetos silenciosos. Conocemos los objetos silenciosos golpeándolos. El hielo es delgado, la caja está vacía, la pared es hueca.”¹⁰⁰

Sin embargo al situarnos en un lugar específico percibimos nuestro entorno por medio ambos, visión y audición perciben elementos diferentes que se asocian en nuestro cerebro.

Lo que vemos es tangible, pues podemos comprobar su existencia al instante por medio de nuestros ojos, lo que oímos por lo general lo percibimos sin verlo, sabemos que existe, pero no lo podemos comprobar tan rápidamente como por algo que vemos, es por esto que la percepción sonora se relaciona con lo subjetivo, con las emociones, con el recuerdo, a diferencia de lo visual, que como mencioné es medible, relacionado con lo racional, lo estudiable, lo tangible, lo objetivo. Como señala Schafer:

“Los sonidos no pueden conocerse de la misma manera que puede conocerse lo que se ve. La visión es reflexiva y analítica. Coloca las cosas una junto a la otra y las compara (escenas, diapositivas, diagramas, figuras...). Esta es la razón por la cual Aristóteles prefería la visión como “la fuente principal de conocimiento”.

Lo sonoro es activo y generativo. Los sonidos son verbos. Como toda creación, el sonido no es comparable. Por lo tanto, no puede existir una ciencia del sonido, sólo sensaciones... intuiciones... misterios... ”¹⁰¹

3.3 Paisaje sonoro

El término Paisaje Sonoro (Soundscape) viene del investigador canadiense Murray Schafer, surge desde sus investigaciones sobre las intenciones de cómo abarcar la contaminación acústica. Por lo que sus estudios están dentro de lo que él llama “ecología acústica”, en estas investigaciones participan áreas como: arquitectura, ingeniería, artes visuales y música. El paisaje sonoro se define como todo lo que en términos auditivos compone un lugar específico, un entorno específico, en su contexto. Todo lugar tiene sus características sonoras particulares, y éstas, dentro de otras cosas, reflejan las cualidades particulares del comportamiento de la sociedad, ya que son ellas las que componen en

¹⁰⁰ M. Schafer, *Ibíd.*

¹⁰¹ M. Schafer, *Ibíd.*

gran parte el elemento acústico de un pasaje sonoro¹⁰². Las características acústicas de la ciudad no serán iguales a las de la playa o campo.

El objetivo tras este estudio para Schafer y su escuela, es la incorporación de este conocimiento para la creación de una conciencia sobre la escucha, por medio de composiciones sonoras, hacia las personas, las que adquiriendo esta conciencia puedan cambiar sus hábitos que generan la contaminación ambiental.

“La solución radical está en el individuo, en la escucha, en activar los oídos. Encontrar comprensión en el paisaje sonoro.”¹⁰³

Está relacionada con la percepción, su intención es hacernos conscientes como oyentes activos de nuestro entorno sonoro, para entender que nuestro entorno sonoro depende de nosotros mismos:

“El ser humano no es el objetivo de los estímulos, sino el intérprete de su mundo perceptivo.”¹⁰⁴

“A través del estudio del paisaje sonoro podemos comenzar a entender que el problema del ruido no radica fuera de nosotros, sino que está intrincadamente ligado a nuestra relación con nuestro medio ambiente, al grado de conciencia o inconciencia con el que escuchamos y producimos sonidos.”¹⁰⁵

De acuerdo a estos principios es que se inicia una serie de composiciones las cuales varían en un futuro, pero siempre con la intención puesta en captar el paisaje sonoro de un lugar particular. Estas investigaciones y ejercicios están influenciados y precedidos por los avances técnicos de la grabación sonora, y de los estudios de Pierre Schafer puesta en los sonidos como objetos sonoros. Es por medio de éstos (grabadoras) que se podía captar las características acústicas de un ambiente.

¹⁰² Werner Hans-Ulrich, *Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro*.
<https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/werner.html>.

¹⁰³ Werner Hans-Ulrich, *Ibíd*

¹⁰⁴ Werner Hans-Ulrich, *Ibíd*.

¹⁰⁵ Werner Hans-Ulrich, *Ibíd*.

SEGUNDA PARTE: ARCHIVO DE ENTREVISTAS Y LECTURA

METODOLOGÍA PARA LA ENTREVISTA

Descripción general del proyecto:

Generar un catastro específico de creadores escénicos nacionales contemporáneos que priman el sonido desde diferentes puntos de vista como un elemento fundamental en sus creaciones escénicas, con el objetivo posterior de descubrir vínculos y relaciones entre el sonido con el espacio y visualidad.

Propósito del proyecto:

Descubrir los vínculos entre el sonido con el espacio y visualidad.

Participantes:

- 1) Javier Jaimovich.
- 2) José Miguel Candela.
- 3) María Jesús González.
- 4) Mauricio Barría.
- 5) Daniel Marabolí (Alianza Trinidad Piriz- Daniel Marabolí).
- 6) Martín Erazo (Cía. El Teatro del Sonido).
- 7) Ana Ormazábal (Cía. Antimétodo).
- 8) Ángelo Solari.

Motivo de selección de participantes:

Los artistas participantes escogidos trabajan el sonido desde distintos formatos y desde distintos focos, primándolo como un elemento fundamental en sus creaciones escénicas.

Las obras escogidas son, respectivamente:

- 1) EMOVERE (2015)
- 2) Proyecto Edipa (2016)
- 3) Bardo, *Un viaje por el mundo de Shakespeare* (2016)
- 4) [Kafkage] *para mall* (2016)

- 5) Helen Brown (2012); Fin (2017)
- 6) Viaje N° 9 (2014); La Zona (2017)
- 7) Concierto (2012); Ópera (2016)
- 8) Momento n°5, *Fragmento sobre un ánimo de fiesta* (2010); Tema con variaciones (2014)

Objetivo de la entrevista:

- Establecer un catastro de compañías nacionales que trabajan en torno a lo sonoro como elemento principal, clasificándolas de acuerdo a parámetros estéticos y formales que de ellas obtendré.
- Captar las diversas formas de desarrollo de lo sonoro en la escena nacional.
- Descubrir y comprender vínculos entre lo sonoro con lo visual, y lo sonoro con lo espacial en la escena.
- Visualizar herramientas desde el sonido que contribuyan al diseño teatral.

Utilización de datos (entrevistas y observación de obras):

- Distinguir maneras de representación y de utilización del sonido en obras teatrales a partir de las compañías seleccionadas.
- Formular conclusiones abiertas a partir de las entrevistas y observación de obras (archivo), entorno al sonido como creador de espacio y sus relaciones con el material visual y espacial.

4.1 Ficha general de entrevista.

<p><u>Datos</u> Nombre entrevistado/a: Actividad entrevistado/a: Fecha y hora: Medio: Grabadora</p>
<p><u>Introducción:</u> El propósito de esta entrevista es generar un catastro de obras nacionales contemporáneas las cuales priman el sonido en la construcción de sus obras escénicas. Esto para poder descubrir vínculos del sonido con el espacio y con lo visual en el ejercicio escénico y así poder rescatar herramientas para el diseño teatral. Por lo tanto fueron escogidos directores y creadores escénicos que trabajasen con el sonido en diferentes formatos.</p>
<p><u>Descripción:</u> Contará con una serie de preguntas abiertas guiadas que pueden ser modificadas. Tiempo aproximado 30-40 minutos. Esta es una entrevista abierta, más parecida a una conversación. Primero hace referencia al director en lo personal y luego hacia las obras de él. La idea es que se sienta libre de comentar y explayarse. Para captar sus ideas, su poética, su manera de composición, proceso de creación, y sus referentes.</p>

<p>Personal:</p> <ul style="list-style-type: none">• Cómo llegaste a interesarte por el estudio (trabajo) teatral / y sonoro-musical:• Cómo es que se da este camino, ¿hay algún motivo o interés en particular que lo haya forjado? Cuestionamiento inicial, externos o internos. ¿Cómo es que llega a la escena?• ¿Cuál es tu cercanía con lo musical? Ya sea teórico, práctico (instrumento), o conceptual. <p>Proceso de creación:</p> <ul style="list-style-type: none">• Cuáles son los puntos de partida para la creación de tus montajes. El motivo inicial de la creación de un montaje, (el tema, el formato; el contenido, la forma).• Método de Trabajo. ¿Piensas en el material en el momento de la creación? ¿Piensas en el resultado o es el proceso el que te lleva al resultado?• ¿Cómo llegas a la materialidad con la que trabajas, al resultado final físico de los elementos?• ¿Cómo se llega al texto y guión? (Cuál es el formato.Cuál es su función. Cómo se integra a la obra). <p>Integrantes:</p> <ul style="list-style-type: none">• ¿Importa la capacidad musical de los integrantes?• ¿Qué es lo que se busca en ellos? ¿Cuáles son sus cualidades?• ¿Cuál es el rol del intérprete?• ¿Cuál es la importancia de la voz? <p>Espectador:</p> <ul style="list-style-type: none">• ¿Qué rol cumple el espectador? (Qué se pretende para con él, cómo se le aborda). <p>Diseño:</p> <ul style="list-style-type: none">• Cómo se lleva a cabo el proceso de diseño integral, que parámetros debe seguir y ser necesarios para el resultado.• Cuánta importancia tiene el aspecto técnico en una función en cuanto a estética visual y funcionalidad. <p>Otras:</p> <ul style="list-style-type: none">• ¿De qué manera el sonido puede crear espacios? ¿Espacios de qué tipo?• ¿Tienes algunos referentes? ¿Cuáles son?• Dentro del teatro, ¿cómo clasificarías las obras escogidas?

FICHAS DE ENTREVISTAS

5.1 Javier Jaimovich¹⁰⁶

Inicio de Javier en el ámbito de la investigación sonoro-musical por causa de la inquietud por descubrir los porqués de los efectos de la música y sonoridad en el cuerpo humano tanto físicamente como emocionalmente. Ingresa a estudiar la carrera de Sonido en la Universidad de Chile, donde además adquiere conocimientos afines a la ingeniería, lo que le acerca a conocimientos sobre tecnología. Durante este período forma parte del proyecto de la grabación del primer disco de arte sonoro en Chile llamado *Experiencias Sonoras*, lo que de alguna manera le acerca al ámbito artístico sonoro desde un punto de vista más experimental a lo que había estado desarrollando en la carrera de sonido. Paralelo a esto forma parte de un grupo musical como bajista. Posterior a sus estudios universitarios realiza magister y doctorado en Centro de Investigación de Arte Sonoro en Reino Unido, el cual es un centro interdisciplinario en el que se unen ciencias, humanidades y artes, enfatizando el estudio del sonido; es aquí donde inicia sus investigaciones sobre la interacción de la música con el sistema fisiológico humano. Desarrollando dos temas de investigación que continúa hasta el día de hoy, uno es la elaboración de “instalaciones sonoras interactivas, que es básicamente una sub área de la instalación sonora, pero donde el público tiene participación en la generación y resultado sonoro, visual o mecánico de la obra; es una obra que interactúa con el público”(J.J), y por otro lado con el diseño de instrumentos sonoros interactivos, con el mismo objetivo que lo anterior, “pero en vez de estar en una galería está en el escenario con un intérprete que lo modula, modifica y controla, que se relaciona con el objeto-instrumento en tiempo real.”(J.J) Sus investigaciones responden principalmente a “entender qué es lo que nos hace corporalmente la música, y más amplio el sonido, la experiencia sonora, cómo y porqué te produce sensaciones físico-emocionales que cambian la respiración, eriza la piel, acelera el corazón, etc.”(J.J)

El punto de partida de los trabajos de Jaimovich está en directa relación con el cuestionamiento inicial de su carrera. Este rige toda su investigación y se ha ido desarrollando por medio de diversos trabajos que han ido aportando a ella. El trabajo investigativo y creativo de Jaimovich tiene un alto grado de investigación científica en el cual el sistema fisiológico de los partícipes pasa a ser el objeto de estudio frente a los efectos de la música y sonidos. Y los resultados de las investigaciones pasan a ser material artístico. “Mi intención es entenderlo, pero entenderlo para ocuparlo para una nueva

¹⁰⁶ Artista sonoro, investigador y docente. Se escoge por su trabajo investigativo en relación al sonido con las señales fisiológicas del cuerpo humano. Y por trabajo investigativo y escénico EMOVERE (2015). <http://www.emovere.cl/>.

forma de hacer arte” (J.J).

Se mezclan el contenido con la forma, el contenido es el cuestionamiento que inicia la investigación, pero es inevitablemente necesario el uso del formato, en este caso los recursos tecnológicos que captan las señales fisiológicas de los intérpretes o público. Por lo que uno responde al otro y en esto es que se construye la obra.

EMOVERE (2015)

A partir del interés inicial de las investigaciones de Jaimovich, que es descubrir los efectos de la música y sonoridad en la fisiología humana, es que se llega a la investigación por medio de instrumentos sonoros interactivos que modula un intérprete en tiempo real en el espacio. Emoveire es una co-creación que realiza en conjunto con la bailarina Francisca Morand, quien quería profundizar en dos temas particulares: la relación del cuerpo con el sonido y el cuerpo con la tecnología.

El punto de partida son las emociones. Esa es la premisa para la construcción de Emoveire. Esta premisa es la que da el pie creativo hacia todos los aspectos composicionales, desde el movimiento, la interpretación, la sonoridad, la visualidad, el espacio. Todas se concentran así, sin un afán de ocultamiento, en un mostrar, en un dejar en evidencia principalmente las emociones mismas de los intérpretes que están viviendo en el propio cuerpo en ese instante mismo de la presentación escénica. Éstas están siendo expuestas por medio de aspectos sonoros principalmente. Existe una intención exploratoria y de descubrimiento por medio de los cuerpos de los bailarines. Por lo que se crea y construye con la materialidad inevitablemente; la base es el cuerpo.

Emoveire es un proyecto y obra transdisciplinar en el cual participan 15 artistas de áreas de composición musical, sonido, danza, diseño y dramaturgia. Crea un modelo interactivo entre sonido y danza e intervenciones visuales a través de la captación de señales fisiológicas asociadas a la emoción. Esta captación de señales fisiológicas se logra por medio de sensores adheridos al cuerpo de los bailarines que captan el pulso cardíaco y la tensión muscular.

El bailarín se ve sometido a una emoción por medio de la técnica Alba Emoting, técnica que permite llegar a una emoción particular por medio de formas de respirar determinadas, por lo que su cuerpo reacciona a ello, siendo esto captado por medio de los sensores transformándose en el material de composición sonora. “Lo que hacen los sensores es ir leyendo lo que los bailarines van cambiando y ajustándose a lo largo de la obra, y ocupa toda esa información para gatillar, controlar y modular un ambiente sonoro que está vivo, y que está siempre cambiante dependiendo de lo que pase en los cuerpos de los cuatro bailarines” (J.J.). Es decir, son las señales fisiológicas la materia prima para

establecer los ambientes sonoros en los que se verán involucrados los participantes de ella, sean estos intérpretes y espectadores.

La obra consta de etapas, determinadas de ante mano, en las que cada emoción se va desarrollando y dialogando por medio de los cuerpos de los bailarines.

A) Intérprete

La selección de los cuatro intérpretes no fue pensada según sus capacidades musicales convencionales, sino en sus capacidades dancísticas, lo cual también tiene relación con el ritmo, sus capacidades de conciencia con su propio cuerpo, espacio y sensibilidad a los estímulos sonoros. Al ser un proceso investigativo la atención estuvo puesta en las respuestas que dieron ellos frente al sistema de co-creación sonora, y frente a esto, de acuerdo a las características particulares de cada uno, respondieron de maneras distintas; unos logrando mayor vínculo con lo sonoro por aptitudes auditivas, y otros no tanto, "entonces para algunos bailarines había un sistema que estaba calibrado con harta delicadeza, en el sentido que ellos eran conscientes de lo que estaban produciendo y podíamos darle ese control al objeto sonoro. Habían otros que al tratar de diseñarlo así le hacíamos el trabajo más difícil y lo limitábamos, entonces las instrucciones eran al revés, concentrarse en la coreografía, y no en el objeto sonoro" (J.J.).

El bailarín toma el rol de intérprete de un nuevo instrumento sonoro tecnológico, que como todo instrumento requiere de un aprendizaje y una práctica. "Entonces estos objetos están hechos para que ellos los interpreten, y con un nivel de control que no es absoluto, no es que le estas pasando un violín, si no que le estas pasando algo que está siendo conectado a su corazón: cuánto eres tú capaz de controlar tu corazón, especialmente cuando estás nervioso; eso era parte de lo que nos interesaba escuchar, hacer latente, y presentarlo así al público" (J.J.). Siendo este instrumento adherido a su corazón y músculos, debe tomar el control de ellos, y eso es lo que interesa, ver cuánto es capaz de controlar su propio corazón y organismo muscular para lograr la interpretación deseada de la emoción.

Por medio del cuerpo de los bailarines se generan atmósferas sonoras de tensión o relajación.

El intérprete tiene el rol de creador de espacio atmosférico sonoro.

El intérprete-bailarín crea espacios por medio de su movimiento en escena que responden a dos factores: la emoción pre-establecida, y la conexión con el estímulo sonoro que proviene del interior de ellos mismos. El sonido y el ritmo están adherentes al cuerpo humano.

B) Voz

La voz forma parte del material sonoro que luego será ocupado para la composición

sonora de la obra. Se grabaron sonidos vocales de los bailarines (gruñidos, suspiros, respiraciones, risas, gritos), en los distintos estados emocionales básicos: alegría, tristeza, miedo, rabia, erotismo, ternura; y de ellos se hizo una librería sonora que estuvo a disposición de la composición sonora.

Al inicio de la obra cada intérprete dice un texto en el micrófono con la intención de exhibir al público el timbre y cualidades sonoras vocales de cada uno, para que el público pudiese reconocerlas cuando volviesen a aparecer sonoramente en el desarrollo de la obra. Esta declamación inicial tiene la característica de un poema fónico, es decir, destaca más el cómo se está diciendo que lo que se dice.

C) Texto

Durante el proceso de laboratorio se trabajó con la creación de textos con la ayuda del dramaturgo Rolando Jara y colaboración de Francisca Morand, a partir de ello surgen los textos que se dicen en la obra que funcionan a modo de introducción. Pero dentro de todo el proceso de investigación el texto no es lo primordial. Lo que prima son las cualidades sonoras y rítmicas que se pueden sacar de ello, y sus posibilidades para con los intérpretes.

D) Composición sonora

La composición sonora de la obra está estructurada en base a secciones dentro de ella que se determinan de acuerdo a las emociones trabajadas, teniendo cada una un propósito distinto. Se compusieron alrededor de 50 objetos sonoros que estaban conectados con los bailarines, estos objetos sonoros eran modulables, es decir podían cambiar sus parámetros de altura, volumen, y propiedades timbrísticas, que variaban de acuerdo al diseño que tenía la estructura para cada sección, ya que estaban en relación directa con los bailarines, por lo que dentro de esta estructura relativamente establecida sonaba distinto todas las noches, pues dependía de cómo los cuerpos de los bailarines estuviesen en ese momento.

Los objetos sonoros (sonidos previamente creados) eran compuestos a partir de las señales fisiológicas y sonidos corporales de los intérpretes, y también modificados digitalmente.

Es interactiva. Modificable. Viva. Se construye en el momento. Habla del espacio interno de los bailarines por medio de la amplificación de sus estímulos musculares.

E) Aspecto técnico

Los materiales técnicos de sonido utilizados son: 1 micrófono en escena, 4 parlantes en sistema cuadrafónico, 1 subwoofer, 1 consola de audio, 1 tarjeta de sonido multicanal, 2 computadores, proyector de imágenes, dispositivos de señales fisiológicas; se da cuenta

de ellos sin ocultarles.

Entre algunos los logros técnicos podemos nombrar: La utilización de sistema cuadrafónico de amplificación de audio dispuesta en los cuatro ángulos de escenario provee un ambiente sonoro envolvente con la capacidad de especializar el sonido por medio de canales individuales gracias a la tarjeta de sonido multicanal.

También la capacidad de interacción que proveen los sensores de señales fisiológicas.

La sincronía entre señales fisiológicas y proyecciones.

Algunas de la dificultades técnicas encontradas durante el proceso investigativo dice relación con los dispositivos adheridos a la piel del bailarín, ya que era común que con el sudor hiciesen corto circuito. Esto se solucionó aplicando una protección al dispositivo.

En *Emovere* algunos de los materiales técnicos utilizados en escena, que son netamente funcionales para la realización de la obra, repercuten en la estética visual de ella, como por ejemplo los dispositivos adheridos al cuerpo de los bailarines, el cuerpo está siendo intervenido con sensores, lo que hace relación a que los intérpretes forman parte de una investigación de laboratorio en la que se están midiendo sus señales fisiológicas. Por otro lado también están los compositores modulando en tiempo real en los computadores parte de la composición sonora, si bien no están en el espacio escénico, sí están presentes en la sala, lo que enfatiza aún más el modo de laboratorio.



Figura 6: *Emovere* (2015).

Figura 7: *Emovere* (2015).

F) Espectador

Parte de lo que motiva a Jaimovich en su trabajo es el repensar formas de conexión con el espectador, generando en algunos casos métodos de co-creación entre compositor-intérprete-público; por destacar algunos ejemplos, por medio de captación de señales fisiológicas del propio espectador, visto en su trabajo con el grupo musical Biomuse Trio en el que estas señales eran utilizadas para co-crear música en vivo con el grupo musical de cámara; también por medio de la interacción directa de la voz en su trabajo instalativo *Sound on a String*, en el cual el público participa capturando, y transformando su voz,

haciéndose parte de un historial en conjunto a todas las voces de los participantes, generando un ambiente sonoro por medio de ellas. El interés está en poder conectar con el espectador y romper con el formato escenario-público propio del concierto.

Es interesante destacar la apuesta metodológica de Jaimovich relativa al espectador, ya que lo concibe como un individuo en estudio, como una especie de laboratorio 'sonoro', donde le interesa comprender lo que sucede durante el proceso creativo. En sus palabras:

“Las experiencias que he tenido es que generalmente cuando la gente sabe que está participando de alguna u otra manera, ya sea muy directamente o indirectamente, su experiencia se ve enriquecida en el proceso, se siente mucho más parte de lo que está pasando, y eso me gusta, me gusta explorar qué es lo que está pasando ahí” (J.J).

En *Emovere* el espectador no está involucrado directamente como co-creador, pero está inmerso en un ambiente emotivo creando a partir de aspectos formales. Se le induce a un estado emocional por medio de factores netamente físicos (sonidos, corporeidad de bailarines), formando parte inevitablemente de este fenómeno también como objetos de estudio.

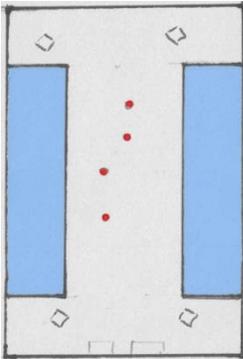
La posición espacial en la que está dispuesto el escenario, ubica al público en dos grupos que se enfrentan mediados por el espacio escénico, lo que hace incluir al otro espectador frontal en el cuadro visual de la obra escénica, dando la sensación de que, aun cuando estamos observando el cuerpo del interprete experimentando diversas emociones, también nosotros como público estamos siendo evidentemente observados, y por qué no, estudiados por el otro.

Dado que *Emovere* es una obra que basa su estructura en las emociones y estímulos físicos, desmarcándose claramente de una estructura dramático narrativa, no se busca que el espectador entienda, sino más bien que sienta y perciba por medio de los estímulos sonoros y visuales lo que está ocurriendo en la experiencia. De alguna manera es una percepción más directa.

“(…) Creo que no era una obra que dejaba indiferente al público. Había gente que estaba muy interesada en cómo funcionaba, otras que se dejaban llevar por el aspecto más... Por la estética de la obra, algunos se involucraban mucho con las emociones de los bailarines, vimos gente llorando, algunos riendo, gente que se sintió invadida, gente que encontraba que era una obra muy cruda y violenta, y que eso les molestaba, y que no aguantaban las funciones enteras. (...) En ese sentido era potente la conexión con el público, pero no había interacción

(directa) con ellos.” (J.J.).

G) Espacio



Por un lado está la disposición espacial de la obra propiamente tal, el público dividido por el espacio escénico. Los grupos de espectadores se enfrentan a modo de espejo.

En un costado de la sala se posicionan dos compositores con computadores.

En el espacio escénico los bailarines modulan el espacio por medio de su cuerpo, que como se menciona anteriormente responden a dos factores: la emoción pre-establecida, y la conexión con el estímulo sonoro que proviene del interior de ellos mismos.

Por otro lado, lo que hace Emovere en secciones puntuales (ira- miedo) es buscar una manera de llevar las emociones al plano físico y concreto de las que están experimentando los bailarines, esto se lleva a cabo por medio del aumento de volumen de las pulsaciones del corazón, de la tensión de los músculos, y atisbos de voz creando atmosferas sonoras en base a ello, llevando a generar espacios imaginados de lugares que no podemos ver, pero sabemos que existen físicamente. Se maximizan sonidos corporales que dan cuenta de un lugar que como audio-espectador no podemos ver pero si podemos sentir, como el corazón, los músculos, nuestro organismo interno.

Visualmente el espacio se ve compuesto por el movimiento del cuerpo, entendiéndose que éste es el generador y receptor de sonidos. El espacio visual lo componen los cuerpos y su propio organismo.

La presencia de los compositores con computadores a un costado de la sala, a pesar de no estar en escena se percibe, y da la sensación de estar en una creación activa en el presente y con características de laboratorio en el que cada movimiento tiene una respuesta que dará un resultado. Esto mantiene también a un público activo en este diálogo de sensaciones y señales, que busca encontrar relaciones envuelto en un ambiente sonoro que lo traspasa.



Figura 8: *Emovere* (2015).

H) Diseño visual

“No fue fácil el tema escénico en *Emovere*” (J.J.), dado que viene de un proyecto investigativo que se concentró en el sonido y el cuerpo.

La relación entre danza y sonido era muy potente y compleja por lo que el diseño visual no fue abordado con el mismo grado de complejidad. La intención de la obra en términos visuales era mostrar el trabajo de laboratorio que se había estado realizando durante el período de investigación con el sistema de señales fisiológicas, el diseño evidenciaba eso, la instancia de laboratorio y limpieza, sin sobrecarga visual, en concordancia con el proceso.

En secciones de la obra se evidencia una relación entre proyecciones lumínicas con sonidos y ritmos.

¿De qué manera el sonido puede crear espacios?

“El sonido trae un espacio en sí mismo.

El sonido, la música de un disco grabado por ejemplo, trae el lugar físico donde fue tocado. Te trasporta a diversos lugares.

Te aísla. Crea un espacio personal, protegido.

Crea espacios compartidos.

El sonido genera espacios imaginarios (sensaciones).

Las instalaciones sonoras conviven con el espacio donde están instaladas.

Pueden transformar un espacio a denso, o armonioso. Crean atmósferas.” (J.J.)

Referentes

John Cage.

Brandon Labelle.

5.2 José Miguel Candela¹⁰⁷

De niño es intérprete de instrumentos musicales, participa de un grupo de rock en el cual descubre las posibilidades de la distorsión de la guitarra, lo que genera un interés en la futura expedición sonora.

Es uno de los creadores de la Comunidad Electroacústica de Chile.

Se ha dedicado a cuatro ejes fundamentales de la expresión artística, además la investigación;

1. La música popular, concretamente en el rock como intérprete en diversos grupos. En la década del '90 participa del grupo de rock progresivo experimental Cangrejo. Además de desarrollar la docencia de música popular en la Universidad Arcis.

2. Música para danza, llevando más de 20 años en la composición de música para danza.

3. Música electroacústica, en composición e investigación, donde se relacionan música y tecnología. Dentro de su trabajo compositivo desarrolló una serie de obras acusmáticas (solo con soporte electrónico) y mixtas (con instrumentos además de música pregrabada). Entre ellas destacan sus *81 micropiezas*.

Área de investigación, "Tiene que ver con un lugar transdisciplinar que no es ni musical ni tampoco dancístico, si no que más bien todas las combinaciones y posibilidades de observación y de consecuencias del ser humano hasta lo artístico que trae precisamente ese terreno en donde conviven lo sonoro y lo corpóreo"(J.M.C).

Vínculo entre música electroacústica con obras escénicas.

"Esta relación es pendular, hay momentos de coincidencia y momentos de vacío, y así."(J.M.C.)

"La música electroacústica marca un antes y un después en la historia de la música, en el sentido que de alguna manera se invita al terreno artístico a un porcentaje importantísimo del sonido que nos rodea, o que tenemos en nuestra cabeza imaginado que nunca antes había sido convocado al mundo de la música". (J.M.C)

"Entonces al convocar a la vida misma a lo sonoro, por decirlo así, no una representación de la vida misma, sino la vida misma en sonidos propiamente tal

¹⁰⁷ Músico, compositor, docente, e investigador. Se escoge por su trabajo de composición musical para danza, y trabajo investigativo, específicamente Proyecto EDIPA- Escucha y Danza: Interacción/Percepción/Acción (2016). <http://www.edipa.cl/>.

como lo hace la música concreta o la expedición hacia mundos sonoros que no existen, pero que son posibles como sucede con los procesos, de alguna manera se empodera un terreno humano, pero no sólo filosóficamente humano, sino que es humano de cuerpo, es una proyección del cuerpo finalmente lo que está sucediendo con lo sonoro. Entonces por lo mismo me da la sensación de que la música con tecnología es adecuada con todo lo que tiene que ver con una representación del cuerpo en escena en cualquier circunstancia. Al convocar esa totalidad sonora y ver esa totalidad corpórea que es un ser humano, de alguna manera tiene una familiaridad y una empatía muy grande y funcionan muy bien". (J.M.C)

EDIPA - Escucha y Danza: Interacción/Percepción/Acción.(2017)

Edipa es un proyecto investigativo de José Miguel Candela y Georgia del Campo (bailarina), que consistió en la observación de la auto-conciencia (del cuerpo, del pensamiento, de los afectos) de un intérprete de danza y muy particularmente, en las características que emergen de esta auto-conciencia gracias a su diálogo con un sistema Musical Computacional Interactivo y Auto-generativo (sistema MUCIA). Para lo cual se hace un registro de cómo funciona la relación entre lo que el bailarín piensa, atiende y hace (voluntaria o involuntariamente) cuando se dialogaba con el sistema musical interactivo y auto generativo mientras baila¹⁰⁸. Este sistema se logra por medio de la captación visual, a través de una cámara Kinect, que percibe los movimientos corporales en 3D.

El punto de partida de Edipa se crea entorno a la interrogante de qué es lo que pasa a nivel de autoconciencia del bailarín mientras interactúa con el sistema interactivo y auto generativo MUCIA: "¿Qué posibles consecuencias en la autoconciencia de un intérprete de danza emergen gracias a su diálogo con un sistema interactivo y auto generativo de música electroacústica?"(J.M.C).

La preocupación está entorno a lo que expresa el bailarín de acuerdo a su experiencia interior más que a lo que ocurría en un nivel visual-espacial-estético en esa experiencia. Al tener un fin investigativo a nivel conceptual más que escénico propiamente tal, existe una mayor libertad de exploración, pues no hay un objetivo estético preestablecido, surgiendo nuevas preguntas y respuestas durante el proceso.

A) Intérprete

Son 12 bailarines que están sometidos al estudio sobre su propia conciencia como

¹⁰⁸ www.edipa.cl

bailarín.

En la selección de ellos no fue relevante que tuviesen conocimientos musicales, lo necesario era que fuesen profesionales en la danza, que tuvieran mucha experiencia escénica, “porque el objetivo de la investigación era poder explorar en el mundo de la autoconciencia del interprete bailarín propiamente tal, entonces no nos servía explorar el mundo del estudiante de danza, por ejemplo, íbamos a sacar otras conclusiones” (J.M.C.)

El intérprete se ve enfrentado a un diálogo con un sistema nuevo para él, que se articula por sí solo interactuando con el cuerpo, por lo que requiere de estar atento a su espacio, a su cuerpo, y a las señales que el emite, estableciéndose una especie de co-creación con el sistema computacional.

B) Voz y

C) Texto.

En la investigación no está involucrada la voz ni texto alguno. Pero dentro del proceso investigativo, para entender lo que sucede a nivel de autoconciencia del intérprete, se realizaron ejercicios de registro, como entrevistas, escritos y dibujos de los intérpretes. Ese archivo, por lo tanto, podría de alguna manera ser tomado en cuenta como material textual investigativo.

D) Composición musical y sonora

Es auto-generativa en relación al intérprete.

La respuesta musical sonora se da cuando existe movimiento corporal, ésta ocurre en dos capas simultáneas: 1) El cuerpo como controlador musical, por medio de la velocidad del movimiento de las manos se controlan aspectos sonoros; y 2) Autogeneración musical, por medio de tres sintetizadores que funcionan de manera aleatoria cada uno proponiendo respuestas activados por los movimientos de las manos; el sintetizador 1 tiene parámetros de altura, silencio y ritmo, con posibilidades de escala tonal o atonal; el sintetizador 2 tiene parámetros de intensidad; y el sintetizador 3 parámetros rítmicos.¹⁰⁹

E) Aspecto técnico

Para la creación sonora se utiliza un sistema computacional especialmente diseñado para el proyecto: sistema MUCIA (Sistema Musical Computacional Interactivo y Auto generativo), que consta de 3 fases:

- 1) La observación interfásica, la cual utiliza una cámara Kinect que capta el movimiento de todo el cuerpo en 3D.

¹⁰⁹ Ibíd.

- 2) La traducción computacional, la información de la cámara es captada por el software Synapse, traduciéndola.
- 3) Generación musical, por medio de plataforma computacional.

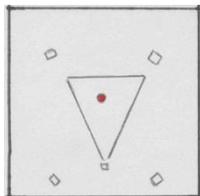
Durante la investigación, para la difusión sonora, se empleó un sistema cuadrafónico de parlantes que rodeaban la zona de movimiento del intérprete, teniendo como finalidad generar un espacio acotado de trabajo, que contuviera la acción corporal del intérprete.

Entre algunas dificultades técnicas podemos encontrar el manejo de la cámara Kinect, pues producía un ruido fuerte y constante y/o empezaba a colapsar cuando los bailarines estaban mucho tiempo en el piso, por lo que la señal se perdía y había que nuevamente volver a empezar.

Las características del material técnico utilizado influyen en la manera de interactuar del intérprete en el espacio, por ejemplo, la cámara Kinect tiene un rango específico de cobertura de la señal en el espacio, por lo que el bailarín no podía salirse de estos límites.

Algo que le interesa a Candela en la investigación es el fenómeno de expansión del cuerpo por medio de lo tecnológico. “Eso que está sonando es cuerpo vitalizado, porque funciona también por su cuenta, como las células que también funcionan por su cuenta aunque uno no quiera” (J.M.C.), además de ser generado por el cuerpo mismo del bailarín, por lo que se puede entender justamente como una expansión del cuerpo, que es físicamente reconocible.

F) Espacio



Si bien Edipa es una investigación sobre la experiencia del bailarín donde lo que prima es su interior (autoconciencia del bailarín) y no su forma de interpretar, bailar y desenvolverse en el espacio, estas últimas están influenciadas totalmente por su experiencia de interacción con el sistema MUCIA (pues serán diferentes en tanto valla descubriendo su manera aleatoria de responder). Sobre todo teniendo en cuenta el aspecto técnico de la cámara Kinect, ya que ésta solo abarca cierto rango espacial para poder captar las señales corporales. Éste está circunscrito en el espacio por la figura de un triángulo, a esto se le suma los cuatro parlantes en sistema de audio cuadrafónico que generan un ambiente envolvente.



Figura 9: Proyecto Edipo (2016).

General:

Espacio

El espacio se entiende desde aspectos técnicos sonoros: posición de parlantes y efectos físicos del sonido para con el público.

Tres aspectos fundamentales en relación con el espacio:

1. El espacio interno, que es el espacio interno de la obra, que tiene que ver con dónde se localiza el sonido. Se logra ya con el sonido estéreo (2 parlantes), percibiendo profundidad (cerca o lejos) y dirección (izquierda derecha).

2. Espacio externo, tiene que ver con una manera que tiene la música electroacústica de mostrarse. Tiene que ver con la difusión sonora por un sistema multiparlante, octofónico es decir cuatro líneas de información sonora independientes, lo que da la posibilidad de generar una espacialización sonora (cercano a lo que hace Stockhausen).

3. Concepto de Tricirculo, desarrollado por Michel Chion para cine, pero Candela lo aplica a la escena. Es un mapeo del espacio en el que se encuentran 3 sectores, el IN, el OFF y el Fuera de Campo. "IN ocurre en la situación de estar viendo la fuente sonora en escena, está siendo interpretada en tiempo real y visible dentro de la situación escénica. Si la fuente sonora está siendo interpretada en tiempo real, pero no está dentro del cuadro escénico, es Fuera de Campo. Mientras que OFF es música que acompaña la escena para darle un ambiente emotivo y que no está presente en la escena." (J.M.C.)

José Miguel Candela desarrolla para la escena los conceptos sonoros que Michael Chion expone en su libro *Audiovisión*. De los cuales se encuentran espacios objetivos, espacios subjetivos, espacio psicológico, entre otros. Estos los llevó al ejercicio escénico por medio de la dirección de una obra de danza llamada *Estatus imaginario* 2016.

Aspectos Técnicos

El aspecto técnico es importante ya que de acuerdo al material que se utilice le dará la característica sonora que se requiera. Por ejemplo el tipo de parlantes que se va a ocupar,

si no es un parlante de amplio aspecto, el parlante va a filtrar el sonido y no se va a presentar todo lo que está sonando. Es la diferencia entre ocupar sonido de alta fidelidad o sonidos de baja fidelidad. Depende de lo que se quiera lograr. Se pueden generar contrastes atmosféricos, etc.

En la obra de danza *Silencio* (2016, Daniela Marini) Candela utiliza 8 parlantes de mp3 dispuestos alrededor del público, que funcionan desde los 1000Hz (sonidos muy agudos).

“Si la premisa es tecnológica, puede contribuir a que no se arme bien el diálogo entre lo visual y lo sonoro, habría ahí que trabajar con mucha delicadeza para que funcione bien” (J.M.C.). Es decir, el aspecto técnico viene a ser una respuesta de una premisa estética, como herramienta importante para el desarrollo de ella.

Espectador

Candela propone el concepto de “audioespectación” (Expuesto por Michael Chion para cine) en vez de espectador para el espectador escénico, pues este no solo ve lo que está sucediendo sino que también lo escucha, y “la combinación de ver y escuchar no es una sumatoria de percepciones sino que es un tercer tipo de percepción, la Audioespectación” (J.M.C.)

“El espectador es siempre visto como un creador, si no crea es porque no está en el convivio escénico” (J.M.C.), en este sentido se genera una reciprocidad con los intérpretes que se vuelven receptores a la vez. Para él, como creador, es necesario estar consciente de esta reciprocidad de audio y expectación del espectador.

¿De qué manera el sonido puede crear espacios?

“El sonido es espacio. El sonido y el espacio son una simbiosis.

El sonido necesita espacio para existir. Necesita expandirse por el aire para existir.

El sonido es tiempo.

Desde el punto de vista del tiempo el oído es certero para decir qué suena antes o suena después; respecto a los ojos, los ojos no son tan certeros en el tiempo, los ojos son certeros en el espacio.”(J.M.C.).

Referentes

De música electroacústica nacional: Gustavo Becerra, José Vicente Asuar, Juan Amenabar.

De música electroacústica internacional: Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Beatriz Ferreyra.

5.3 María Jesús González¹¹⁰

Actriz, realiza sus estudios en la Universidad Finis Terrae, y en la escuela de teatro La Memoria. Realiza estudios de dirección y actuación en el Centro Latinoamericano de Estudios Teatrales de Buenos Aires. Y master en Performance en Goldsmiths University, Londres.

Se ha dedicado a la creación de intervenciones urbanas; durante un tiempo con el colectivo LEV (Laboratorio Escénico Visual), y también de manera individual.

Llega a lo sonoro dada una inquietud al percatarse de la falta de oportunidades y experiencias escénicas idóneas para personas en situación de discapacidad visual, también con la inquietud de hacerse cargo en hacer una manera de arte más inclusiva, “que tiene relación no con hacer algo que esté enfocado y dirigido exclusivamente a personas en función de discapacidad visual, porque un sistema inclusivo tiene que ver con abrir espacios, y no cerrarlos haciéndolos herméticos para solo un grupo de personas, porque o si no se sigue marginalizando” (M.J.G.); entonces, hay un cuestionamiento crítico a la construcción escénica abordada desde la imagen visual, por lo que se propone construir ésta desde otro lugar, llegando al sonido como elemento de creación escénica.

Es así que se inicia una investigación a partir del sonido como herramienta creativa capaz de narrar, contar, expresar emociones, sensaciones y espacios.

Bardo, un viaje sonoro por el mundo de Shakespeare (2016)

El proceso de investigación de Bardo se gesta en 2012 en colaboración con ingenieros de sonido, el motivo inicial es el investigar las posibilidades que da el sonido por sí solo como una herramienta descriptiva de sensaciones; la búsqueda de cómo hacer sentir tal o cual cosa sin utilizar necesariamente el recurso de la palabra, ni la interpretación, ni la imagen. Dar cuenta de que el sonido es una herramienta que significa por sí misma capaz de narrar, generar reflexión e interpretación, capaz de describir materialidades y espacios, que genera un estímulo físico, movimientos en la materia.

Bardo es una obra teatral sonora que se compone de dos monólogos inspirados en *Ricardo III* de Shakespeare: *El Príncipe Contrahecho* y *Restos Humanos*, escritas por Juan Radrigán y Florencia Martínez respectivamente. Se percibe por medio de la escucha, con audífonos y ojos vendados. Tiene la particularidad de haber sido grabada con micrófonos en 360°.

¹¹⁰ Actriz, se escoge por investigación con el sonido y dirección dramaturgica en obra radiofónica Bardo, *Un viaje por el mundo de Shakespeare* (2016).

A) Intérprete

Al ser una obra que utiliza la voz como elemento principal sonoro se hace una selección de acuerdo a características sonoras específicas para cada personaje. Se hizo una selección de acuerdo a las características tímbricas, de tiempo y de ritmo de la voz de cada actor.

Se requería para El Príncipe Contrahecho, una voz “masculina, pastosa, gastada, en tono bajo, algo lúgubre.” (M.J.G.)

Se requería para Restos Humanos una voz “femenina rasposa y seca.” (M.J.G.)

Se trabajó además con dos intérpretes especializados en doblaje y grabación.

Para los actores que no venían del área del doblaje hubo que hacer dos meses previos de ejercicios de voz a modo de acercamiento al material y formato de grabación.

Ya que la voz es la que da la característica de narración, se requiere de mucha precisión. “En teatro se puede fingir un poco y el cuerpo ayuda, la imagen ayuda; aquí no”(M.J.G.). Es la voz pura, es decir desprovista de toda otra intervención sonora distractora, la interpretación queda totalmente a cargo de la voz.

B) Voz

El texto se traduce en voz, por lo que la importancia de la voz es primordial, ya que es lo único que da cuenta de las características interiores del personaje. Su tiempo, su ritmo, y las pausas en la narración, mas su timbre y volumen, todo debe estar muy bien calculado y preciso para que no se desarme.

“Se llega a trabajar la representación exclusivamente a través de lo que el actor me está mostrando con su voz.” (M.J.G.)

C) Texto

Siempre se pensó en que iba a haber un texto como relato. Se podría haber hecho algo mucho más experimental a nivel exclusivamente sonoro sin la presencia de texto, pero la importancia que tenía el texto para González radicó en el carácter inclusivo, en el sentido de que fuese entendible para todos por igual y no solo para un pequeño grupo. También por las posibilidades que tiene un texto narrativo de ser un hilo conductor de esta obra en formato sonoro.

La temática shakesperiana es a raíz del centenario del natalicio de Shakespeare, que se da como un pie forzado de parte del British Council, siendo éste el auspiciador principal de la obra.

Los textos pasaron por un proceso de modificación en el cual se recortaron, rescatándose las partes necesarias para narrar adecuadamente la historia en un período de tiempo más acotado, pues eran demasiado largos según lo que habían estimado como

para una obra sonora; así, de 1 hora 30 minutos se redujo a 27 minutos.

D) Composición sonora

Al ser Bardo una obra sonora, se construye en su totalidad a partir de la composición de sonidos grabados previamente, esta composición se realiza en la etapa de posproducción.

La composición sonora se crea en relación directa al texto, siendo éste el que mantiene la linealidad de la composición sonora (por medio de la voz). Se caracteriza por dar cuenta, por medio del sonido, de las direcciones y la cercanía de la voz espacialmente respecto al auditor.

Las etapas de la construcción de una obra sonora funcionan similar a las de una grabación audiovisual, estas son: pre producción, grabación y post producción.

“Ni tan evidente ni tan abstracta” (M.J.G), para que el oyente pueda imaginar y diseñar los espacios en su mente. Hay un cuidado en no ser imitativo.

Está compuesta por las siguientes líneas sonoras:

- 1) La voz en el estudio de grabación.
- 2) El ambiente de una locación más la voz especializada en ella.
- 3) Grabaciones de materialidades y lugares particulares que crean una biblioteca sonora.

La composición final se construye en la posproducción, en el proceso de edición.

E) Aspecto técnico

En la construcción de Bardo colaboran dos ingenieros en sonido que asisten los aspectos técnicos.

Se utiliza micrófono 360°, este micrófono permite grabar un ambiente sonoro en 360°, es decir situar al oyente en el centro de la composición sonora, de manera que repercute en la escucha situándolo inmediatamente dentro de una atmosfera espacial, lográndose un resultado completamente diferente a grabar con un micrófono unidireccional.

En promedio se ocuparon 7 micrófonos distintos de grabación para otros tipos de sonidos específicos, ya sea por características climáticas, o de distancia con el objeto sonoro.

Importante en la exposición de la obra fue el uso de audífonos de alta fidelidad para que el oyente pudiese captar los detalles sonoros.

El aspecto técnico está en directa relación con la estética sonora que tiene la obra. Desde su elección de micrófonos en las grabaciones hasta la edición final y la escucha.

Se observaron dificultades técnicas en el momento de grabación, en el sentido de que

se podrían haber logrado mayores resultados en términos sonoros si hubiese habido mayor tiempo para la experimentación del intérprete en el trabajo vocal con el material de grabación (micrófonos).

F) Espectador

La intención está puesta en que el espectador pueda vivir una experiencia sonora y que a partir de ella pueda crear un imaginario sin la necesidad de tener una imagen frente a los ojos. “No quiero definirte, quiero que tú a través del sonido definas como va a ser” (M.J.G.). Da cuenta de las características narrativas del sonido envolviendo al público por medio de la espacialización lograda en las grabaciones con el micrófono 360°.



Figura 10: Bardo (2016).

Para que el auditor pueda concentrarse en la experiencia sonora sin ninguna referencia visual, se le sitúa sentado en un sillón con los ojos vendados.

Los detalles de la grabación, lograda con el micrófono 360°, y la composición sonora sumado a la alta calidad de los audífonos genera, por medio de los sonidos, sensaciones corporales junto con imágenes que se construyen en el imaginario, logrando crear una experiencia personal que se vive en el cuerpo, lo que de alguna manera acerca más a la historia de la narración que si se estuviese apreciando visualmente, pues es una experiencia personal y directa con el material, no así lo visual que está separado del cuerpo frente a él.

G) Espacio

Se observan 3 tipos de espacios,

1) Espacio de locaciones: espacio que se crea por medio de la grabación y posterior composición sonora (Facultad de Anatomía de la Universidad de Chile, Quebrada Macul, Embalse del Yeso, y estudio de grabación). Es diferente el grabar en una locación real que en un estudio de grabación, pues el micrófono capta la atmosfera del lugar, ésto por las materialidades que lo componen, por ejemplo en la Facultad de Anatomía el ambiente es más frío y metálico, y eso se capta por medio del micrófono; o en el Embalse del Yeso, se grabó un día de muy baja temperatura lo que se reflejaba en el aire y por ende en el sonido y en la voz del mismo personaje.

2) Espacio mental y sensorial: es el espacio imaginativo que se crea en la mente del

auditor a partir de los estímulos sonoros.

- 3) Espacio físico de percepción de la obra: estableciéndose como una obra instalativa situada en el hall interior del Centro Cultural Gabriela Mistral, en un espacio definido por tres sillones, una mesa y un baúl.



Figura 11: Bardo (2016).

H) Diseño Visual-Material

Se observan dos tipos de diseño, uno es el de las locaciones donde se realizan las grabaciones, es un diseño espacial que repercute en la sonoridad captada, por lo que se escogen cierto tipo de espacios particulares según sus características sonoras para ser grabados (amplitud del lugar, materialidades de los objetos presentes, posición y distancia de estos materiales respecto a los micrófonos e intérpretes), como la Facultad de Anatomía de la Universidad de Chile, la Quebrada Macul, el Embalse del Yeso.

Y el otro es el diseño de la instalación de la obra, éste se sitúa al interior del Centro Cultural Gabriela Mistral, es un espacio de tránsito, se compone de tres sillones, mesa y baúl, que están expuestos a la visualidad de los transeúntes del hall. Este diseño, por la urgencia del tiempo, se llevó a cabo por parámetros funcionales, la idea consistió en hacer un pequeño living que invitara al público a sentarse.

¿De qué manera el sonido puede crear espacios?

“Es el sonido el que me da la sensación y la amplitud de espacialidad. Si uno cierra los ojos sabe perfectamente donde está.” (M.J.G.)

Referentes

Sonoros: John Cage, Laurie Anderson.

Musicales: Bonobo, Nicola Cruz, Nicolas Jaar, SBTRK.

Teatrales: Compañía Song of the Goat Theatre.

5.4 Mauricio Barría¹¹¹

Dramaturgo, docente, investigador en área de performance, dramaturgia contemporánea y teatro chileno.

Licenciado en filosofía de la Universidad Católica de Chile.

Doctor en filosofía con mención en estética y teoría del arte de la Universidad de Chile.

Se inicia formalmente como dramaturgo con obra *El ínfimo Suspiro*, ganando la Muestra de Dramaturgia en el año 2000.

Desde entonces se empieza a cuestionar la construcción de los textos dramáticos teniendo una inquietud en torno a la palabra, “entendía que el trabajo de la dramaturgia tenía que ser un trabajo de la investigación en las palabras”(M.B.)

El interés de Mauricio derivó hacia lo sonoro desde la creación de los textos dramáticos, estando en una búsqueda fuera del diálogo realista, desmarcándose del habla cotidiano, lo que fue evolucionando hacia un interés de composición por medio de las “palabras precisas”, pensándolas en que se tienen que componer para ser escuchadas, “...por lo tanto de alguna manera marcaba un giro al problema del sonido, las palabras, independientemente de cómo funcionaran en la estructura de la dramaturgia, en el teatro sonaban, y por lo tanto había que buscar las palabras que sonaban”(M.B.).

El punto de partida está en la experimentación sonora, que siempre será a partir de un texto, del querer interpretarlo de manera sonora no imitativa, y lograr una dramaturgia por medio de la composición sonora elaborada en un proceso de edición, y que es pensada siempre en que va a ser escuchada por un otro.

['Kafkage] para mall (2016)

Es una co-creación con el artista sonoro Rainer Krause. Montaje sonoro y site-specific para ser escuchado en un centro comercial. Se compone de dos líneas sonoras paralelas, una creada en base a la lógica del azar que constituye el nombre de diferentes tiendas de un centro comercial por distintas personas, compuesta por Rainer Krause, y otra en base a la dramaturgia del relato a partir del cuento *El artista del hambre* de Franz Kafka compuesta por Mauricio Barría.

¹¹¹ Se escoge por su trabajo de investigación en el área de la dramaturgia relacionado al arte radiofónico, específicamente por co-creación en ['Kafkage] para mall (2016).

A) Intérprete

La selección de los intérpretes se hizo de dos maneras, ya que la obra está compuesta por dos líneas sonoras independientes.

Para la línea que realiza Rainer Krause los intérpretes no fueron escogidos por la calidad de su voz, sino que por una intención de que hubiese gran diversidad de voces, de un rango etario que va desde un infante con dificultades para hablar hasta un adulto de 85 años. Se seleccionan 6 hombres y 6 mujeres, ninguno de ellos actor.

Para la línea que realiza Mauricio Barría hubo una selección de acuerdo a las características tímbricas y rítmicas de la voz para el rol del narrador. Esta es una línea que utiliza como elemento principal la voz como canal del relato, por lo que se requieren características preestablecidas para ella. Se busca una voz con características de voz masculina, ronca, y envolvente “voz socarrona con una manera de hablar irónica” (M.B.). Se necesitaba de un actor que fuese capaz de expresar, por medio de la voz, el ritmo de la narración encontrando sus tiempos y silencios, haciendo presente de manera física en el tiempo el texto escogido. “Un buen actor tiene un buen oído, sabe decir bien las frases, encontrar el ritmo en el relato, en el texto” (M.B.).

B) Voz

Tiene la facultad de dar cuenta de una corporeidad tras de sí por medio de las diversas voces que nombran las tiendas comerciales.

Por medio de la voz el relato del cuento cobra importancia, percibiéndose auditivamente. Por lo que las características de ella en la narración, sean su tiempo, su tesitura, su peso, tienen una importancia dramática.

C) Texto

Para la línea compuesta por Rainer Krause no hay texto con un orden pre establecido, las palabras dichas son los nombres de tiendas de un centro comercial genérico, su ordenación temporal se establece por medio de la lógica del azar, de igual modo para determinar quién la nombrará.

Para la línea compuesta por Mauricio Barría se decide trabajar con un texto pre establecido en vez de construir uno, para así poder enfocarse en primer lugar en la composición sonora.

Se escoge el texto del cuento *El artista del hambre* de Franz Kafka, “como una metáfora de mall” (M.B.). Se suma además a la posibilidad de que el cuento genere una suerte de extrañamiento en el auditor, estando éste escuchándolo situado en un centro comercial. “Contarle una historia en el mall, pero una historia rara, una historia que nadie contaría en un mall” (M.B.),

Entonces se decide trabajar con el texto relatado de manera continua, para que el auditor siga un hilo conductor narrativo. Al estar construida para público no debe ser solo una construcción abstracta, porque o si no se generaran solo sensaciones; “Para mí lo que se dice es central, por eso trabajo con el relato” (M.B.).

El texto pasa por un proceso de edición, haciendo una síntesis con una selección de las partes que se consideran importantes para poder contar la historia. Esto a raíz de que se pretende que sea en un tiempo determinado de 18 minutos aproximadamente.

“Un texto tiene un ritmo, el ritmo del texto es ya la acción dramática.” (M.B.)

D) Composición sonora

Se construye desde dos lugares independientes que conviven sonoramente en un tiempo determinado (18’58”) y que dialogan en la escucha del auditor en un sitio específico: el mall. Teniendo en cuenta que este sitio también tiene una sonoridad particular que convive con la obra.

Las dos líneas compositivas son:

- 1) Composición sonora de nombres de tiendas de centro comercial, construida su ordenación en relación al espacio, al intérprete, a la intensidad y al nombre de la tienda de manera aleatoria. Referencia a las estrategias de composición sobre la lógica del azar de John Cage.
- 2) Composición sonora narrativa de texto *El artista del Hambre* de Franz Kafka. Se trabaja la voz en la actuación más un conjunto de sonoridades. Se utilizan estrategias de extrañamiento como: la repetición de las palabras, sonidos constantes tipo bajo continuo a modo de interferencias, collage de ruidos hiperrealistas (ruidos guturales, respiración, choque de rejas de metal) apelando a la animalidad del ser humano, estas estrategias a la par cumplen el rol de ir complementando la narración.

Las líneas sonoras también hablan de las características del lugar físico en el cual fueron grabadas.

E) Aspecto técnico

El material sonoro se graba con técnica binaural, lo que permite que al ser escuchado por audífonos se perciba una dirección espacial precisa de los sonidos emitidos.

Lo ideal es que sea escuchado por medio de audífonos de alta definición, para poder percibir detalles sonoros de toda la composición sonora. En este sentido el material técnico a utilizar influye



Figura 12: [*Kafkage*] Para Mall. Proceso de grabación (2015).

directamente a la estética sonora de la obra en cuanto a su creación y su reproducción.

F) Espectador

Se busca que el espectador, por medio de la escucha vivencie una experiencia, “Lo performativo del teatro se desplaza aquí desde la espectación de un suceso a la escucha misma como acontecimiento.”¹¹²

Uno de los puntos de partida de las composiciones dramatúrgicas sonoras de Mauricio Barría es el querer mantener la atención del espectador, por lo que se buscan estrategias de extrañamiento para lograrlo, por medio de la composición sonora; en *Kafkage*, por ejemplo, por medio de la incomodidad que genera la sensación de que haya ‘alguien que te sigue, contándote una historia al oído’, produciendo una suerte de extrañamiento, en tanto lo que se observa difiere de lo que se oye.

“La experiencia sonora disfuncionaliza el espacio y genera una disidencia en el flujo utilitario de esta marcha y puede producir desorientación.”¹¹³, es decir, si bien no está entre los objetivos el querer modificar el recorrido del espectador, aun así sí puede tener incidencias en este, ya que la percepción del entorno cambia al tener esta información sonora presente. Por lo tanto se podría decir que los estímulos sonoros de la composición influirían en el desplazamiento por el espacio.

El espectador es un espectador activo, pues participa de la acción con su cuerpo y en primera persona, sin él no se construye la obra.

G) Espacio

Kafkage es una obra de sitio específico; se decide que tiene que ser escuchada en un centro comercial, este es el espacio concreto de percepción sonora. Sin embargo la composición sonora habla de otros espacios: El estudio de grabación, por medio de la posición espacial de las voces respecto al micrófono que nombran tiendas comerciales. También existe la posibilidad de un espacio imaginario-creativo y sensorial creado en la mente del auditor a partir del relato de Kafka.

La información sonora puede influir en el espacio por medio del recorrido del cuerpo del auditor por el centro comercial, influenciando en su desplazamiento, creando nuevos recorridos en el espacio.

H) Diseño visual

Se percibe a modo de sitio específico, construido para mall.

No hay una construcción de diseño visual, pero sí hay una decisión en el situar la escucha de la obra en un centro comercial ya que habla de ciertas características de forma

¹¹² Rainer Krause & Mauricio Barría, Santiago de Chile, 2016. http://rkrause.cl/intro/?page_id=1628/.

¹¹³ *Ibíd.*

y espacio particulares que dialogan con la obra sonora desde la visualidad, desde las posibilidades espaciales, y también desde las posibilidades sonoras.

Proyectos dramático-sonoros previos a ['Kafkage'] :

Co-director en Biblioteca Sonora de la Dramaturgia Chilena (2010):

Proyecto que busca recuperar 5 textos dramáticos escritos en Chile entre 1875 y 1920. Se registran como montajes sonoros.

Composición Sonora: Toda la composición sonora se construyó en posproducción en la edición, el texto es la base inicial, pero una vez grabado se trabajó sobre el material sonoro.

No era lectura dramatizada, eran montajes sonoros es decir, había una suerte de búsqueda por medio de planos sonoros que dotaban de sensaciones y espacialidad por medio de la escucha.

Se trabajó con planos sonoros dando profundidad (La Mujer Hombre); de manera realista, imitativamente a modo de radio teatro (Como la Ráfaga); se trabajó con hiperrealismo sonoro, es decir, "sonidos reconocibles que se unían a modo de collage, sonidos que aparentemente no tuvieran contexto pero sí relación con el texto dramático"(M.B.) (Los sacrificados); se trabajó con la figura de un narrador que describe la situación (Lluvia de primavera); creando planos de ambientes sonoros evocando un ambiente espacial (La vida rota).

Espectador: Con el objetivo de contar historias largas pero manteniendo activa la atención del auditor. Teniendo la intención de generar una experiencia, no una imitación de la realidad.

Integrantes: "Los actores se entregaron y colaboraron frente a este formato sonoro teniendo una disposición distinta al trabajo actoral en escena" (M.B.).

Creación de Audio guía para exposición de artista visual Leonor Castañeda (2010):

Primera experiencia con dramaturgia sonora. Construye texto en el que propone un recorrido por el Museo de Bellas Artes. Se grabó con un micrófono binaural en el Museo de Bellas Artes. Hubo poco trabajo de posproducción.

Creación de montaje sonoro de obra Irredentos de Antonio Acevedo Hernández (2013)

Texto: Se mantiene el texto completo, ya que el objetivo es rescatarlo.

Composición Sonora: Hay ya más experimentación e investigación sonora.

Se trabajó con la premisa de extrañamiento y distanciamiento, por lo que se generaron estrategias sonoras de distanciamiento, por ejemplo fragmentar el texto sonoramente, pero sin perder la linealidad lógica de él. Esto se trabajó con la voz, hablando fuertemente

o susurrando en una misma escena, por ejemplo. Por lo que nuevamente se desmarca de la representación imitativa. Se utilizó el recurso de la interferencia sonora, repeticiones de palabras, inclusión de sonidos de la biblioteca sonora.

Espacio: Se generó espacialidad sonora por medio de la construcción de planos en el proceso de posproducción. Se generó espacialidad captando el ambiente sonoro de una espacialidad en una locación real, por ejemplo un galpón con gran cantidad gente.

¿De qué manera el sonido puede crear espacios?
--

“El sonido se difunde por el espacio.

Sucede a veces que el espacio se construye a partir de la descripción en el sentido semiótico. Mi trabajo apunta a cómo construyes el espacio por medio de la teatralidad, por medio de las palabras, es performativo no referencial. Las palabras construyen, son performativas, no refieren.” (M.B.)

Referentes

Artes Escénicas: Samuel Beckett, Sarah Kane, Heiner Goebbels.

Arte Sonoro: Janet Cardiff.

Musicales: Alban Berg, Arvo Part.

5.5 Daniel Marabolí, Alianza Daniel Marabolí-Trinidad Piriz¹¹⁴

Es músico de niño; ingresa a estudiar actuación en la Universidad de Chile donde genera el vínculo con el teatro, para luego desarrollarse principalmente como docente y músico para obras teatrales componiendo e interpretando gran versatilidad de instrumentos, en conjunto con creaciones digitales. A la par participa del grupo musical independiente Bahía Inútil.

Hay un acercamiento a lo sonoro-escénico desde la experiencia de hacer música para variadas obras de teatro, por lo que empieza a abordar este ejercicio entendiéndolo como una ordenación de elementos más que un virtuosismo técnico musical. Entonces se piensa en lo musical como un fenómeno sonoro que generará sensaciones en el auditor. “No queremos decir nada que no pase por nuestros sentidos” (D.M.)

En 2009 dirige la obra *Osama*, la cual no tiene texto, se compone solo de sonido y cuerpo en escena.

En este proceso conoce a la actriz Trinidad Piriz, con quien genera una alianza creativa, de la cual han construido dos obras teatrales en co-creación: *Helen Brown* y *Fin*.

Trabajan en conjunto desde la base de la radiofonía, en el sentido que utilizan recursos como el reportaje, la investigación, información periodística, y el documental. Mezclando ficción con realidad, constructos autobiográficos para la generación de la dramaturgia. Utilizan material sonoro en vivo que acompaña a la narrativa. Sus montajes tienen la intención de estar dentro del formato de concierto musical, es decir que ocurre en vivo y sin necesariamente tener como pie forzado el interpretar a algún personaje, por esto Trinidad y Daniel se denominan como performers más que actores.

Helen Brown (2012)

Obra teatral que relata, por medio de la voz y composición sonora, la experiencia personal de Trinidad frente a una estafa que vivencia en Alemania.

“Propone una reflexión sobre la problemática de las dificultades que tiene la comunicación cuando se enfrentan dos idiomas o culturas diferentes” (D.M.)

Se crea en base a archivos reales: Correos electrónicos, mensajes de texto, etc.

¹¹⁴ Músico, compositor, actor, docente. Se escoge por trabajo escénico teatral, con exploración en el formato sonoro, en co-creación con Trinidad Piriz, en obras *Helen Brown* (2012) y *Fin* (2017).

A) Intérpretes

No hay una búsqueda de intérpretes externos, la interpretación la realizan los mismos creadores, teniendo relación con que es una obra que se construye desde un caso biográfico de Trinidad.

Trinidad interpreta los diálogos ejercidos entre ella y los individuos que componen el caso de la estafa, por lo que por medio de su interpretación, principalmente vocal y secundariamente expresiva gestual, toma el rol de ella misma, de Helen Brown, y de personajes secundarios. Técnicamente es un monólogo, pero por medio del trabajo sonoro de la voz se vuelve auditivamente un diálogo.

Daniel crea e interpreta la composición sonora en tiempo real a partir de instrumentos en escena generando una atmosfera paralela que contribuye al desarrollo de los diálogos.

“Básicamente además de actores nos consideramos performers, nos gusta hacer las cosas en vivo, siempre hemos tenido la idea de que las piezas que hacemos se parezca lo más posible como a ir a un concierto” (D.M.).

B) Voz

La voz es el material fundamental de Helen Brown.

El ejercicio que se hace es trabajar el cómo una mujer reconstruye, por medio de su propia voz, las voces involucradas en una experiencia personal de estafa, a partir de sus propios recuerdos y sensaciones que dejaron en ella esas voces. Por lo tanto, lo que se describe sonoramente es la sensación que dejaron en Trinidad las voces en su memoria que ella está interpretando.

“Entender la voz como un fenómeno técnico es ser reduccionista, la voz es una operación que nace desde miles de lugares, si bien nace de la respiración, de la vibración, de las cuerdas vocales y del diafragma, el sonido de la voz responde a una cadena de fenómenos internos que para nosotros son inexplicables e inexplorables” (D.M.)

Se busca transmitir por medio de las sensaciones más que por la comprensión de lo que se está diciendo, el ejercicio de la interpretación de la voz busca proveer sonoramente de la información anímica de Trinidad que tenía en el momento de los hechos, siendo narradora de su propia experiencia en primera persona.

C) Texto

El texto se crea en el proceso, en base al material de archivo de la experiencia de estafa, que lo constituyen cartas, correos electrónicos, mensajes de texto, etc. Sumándose el ejercicio de recuerdo por medio de la voz.

D) Composición Sonora

La composición sonora se constituye de dos líneas sonoras las cuales son la voz de Trinidad y los instrumentos musicales sonoros. Ambas en tiempo real. Elementos sonoros son: Sintetizador, teclado, guitarra, reproducción de sonidos de teclado de computador. Todos ellos construyen la atmósfera del relato.

E) Aspectos Técnicos

Utilización de micrófonos, computadores, parlantes, instrumentos musicales, cables de energía.

Los aspectos técnicos como la elección de los parlantes, su disposición, los micrófonos, etc., responden al formato de concierto en vivo.



Figura 13: *Helen Brown* (2012).

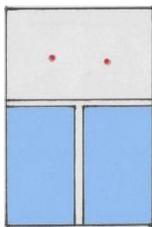
F) Espectador

Se espera que el espectador capte una sensación más que una comprensión. Por lo que se espera proveer de sensaciones y evocaciones por medio del sonido.

“Al momento de crear no se piensa en el espectador, no se crea para el espectador”(D.M.)

La conexión con el espectador ocurre en el ejercicio escénico, en el proceso de creación de la obra no es fundamental el pensar en otro, ya que es un proceso personal de búsqueda. El espectador tiene el rol de ser un observador-auditor de lo que le están exponiendo por medio de mecanismos auditivos principalmente la voz interpretada, lo que le provee información sonora para construirse la historia y los personajes relatados.

G) Espacio



Disposición espacial a modo de concierto, auditor y escenario se enfrentan.

En el escenario cada interprete tiene su lugar determinado, es una posición estática que se delimita por los elementos que van a utilizar, instrumentos musicales y micrófono.

Evoca situaciones que hablan de un lugar y de una corporeidad por medio de la voz.

H) Diseño visual

Siempre es en relación a lo que se está creando. “Es netamente funcional no hay un énfasis puesto en ello” (D.M.) No busca la ilusión. Todos los elementos materiales dispuestos en el espacio son elementos técnicos similares a las características de un concierto o grabación en un estudio de sonido. En el área de Trinidad se dispone una mesa, una lámpara, micrófonos y atril para el texto. En el espacio de Daniel, mesas e instrumentos, además de material de amplificación.

Fin (2017)

“Fin es un montaje basado en una causa judicial chilena de 1985. En él, Piriz y Marabolí desempeñan el rol de investigadores del caso y es a través de las conversaciones que mantuvieron con los involucrados, que sostienen la puesta en escena. Estos testimonios sonoros van dando pistas de lo que sucedió, sucede y sucederá, poniendo en evidencia las diferentes versiones que existen sobre un mismo hecho.”¹¹⁵

A) Intérpretes

La interpretación la ejercen los creadores, se interpretan a sí mismos como investigadores de un caso judicial. Teniendo relación con el ser una obra que se construye a partir de una investigación real que hacen Daniel y Trinidad, por lo que de alguna manera ellos exponen su investigación con sus posibles respuestas a través de la obra.

Trinidad por medio de la voz y Daniel por medio de la voz y del manejo del universo sonoro, mediante la interpretación de instrumentos musicales, y manipulación de radiograbadora.

B) Voz

La importancia de la voz radica en que por medio de ella se genera la construcción del

¹¹⁵ Teatro Sidarte, 14/05/2017. Fuente: <http://www.teatrosidarte.cl/colectivo-maraboli-piriz-estrena-nueva-obra-en-teatro-sidarte/>.

relato, mediante el audio de las entrevistas reales que los intérpretes-creadores realizaron en el proceso de la investigación del caso a individuos que se vieron involucrados en el acontecimiento en cuestión, por lo que estas voces son testimonios verídicos, que no tienen un afán de interpretación vocal actoral.

A demás están presente, de manera lógica, las voces de los performers de la obra en tiempo real que se interpretan a sí mismos en un rol de investigadores descubriendo los hechos del caso judicial.

C) Texto

No existe texto previo. Se construye en el proceso a partir del archivo sonoro de las entrevistas y datos.

D) Composición Sonora

Se constituye a partir de tres líneas de audio:

- 1) Grabaciones de entrevistas,
- 2) Interpretación de instrumentos musicales y efectos de sonido,
- 3) Voz en tiempo real (con y sin amplificación).

Las líneas sonoras de las grabaciones de las entrevistas hablan sonoramente de un cuerpo y contexto específico donde fueron realizadas.

E) Aspectos Técnicos

Presencia de aparatos de reproducción análoga de la época que concierne al caso judicial (1980): cinta magnética, casete, radio portátil, radiograbadoras, remiten auditivamente un contexto histórico gracias a la calidad sonora del material de reproducción, situando al espectador en ella por medio de la escucha.



Figura 14: *Fin* (2017).

F) Espectador

“Invitado a escuchar y a hipotetizar sobre los sentidos posibles a través de lo que su oído dicte”(D.M.). Es una invitación a formar parte de la investigación. Toma el rol de un observador-auditor de un caso de investigación policial. Por medio de los datos sonoros (entrevistas reales) que se van presentando a medida que se desarrolla la obra, el espectador va ‘uniendo hilos’ y rearmando la historia con posibilidad de generar respuestas hipotéticas al caso policial que los personajes están investigando, por lo tanto se vuelve un espectador activo en este ejercicio.

G) Espacio

- 1) Disposición espacial a modo de concierto, auditor y escenario se enfrentan.
- 2) Espacio que traen las voces de la reproducción de archivo.

H) Diseño visual

Se construye pensado como un centro de investigaciones y sala de ensayo, con el material de archivo del caso judicial a resolver.

La elección del material análogo de grabación y reproducción repercute en la estética visual y espacial. Haciéndose presente en forma, tamaño y paleta de color dentro del cuadro escénico.

Proyección visual de las entrevistas, sincronizadas las palabras según se iban diciendo, lo cual hace patente en un plano físico la temporalidad de la dicción.

¿De qué manera el sonido puede crear espacios?

“El sonido es un gatillador de espacios; la visualidad te los evidencia, pero el sonido te evoca espacios internos y espacios externos que son el entorno físico donde estás situado.” (D. M.)

Referentes

Cine mudo y cine de autor. Directora de cine: Lucrecia Mantel.

Música: Trent Reznor, Brian Eno, música ambient.

5.6 Martín Erazo, Compañía Teatro del Sonido¹¹⁶

Músico, director, actor, guionista. Realiza sus primeros estudios en música con clases de contrabajo. Estudia comunicación audiovisual en ARCOS, y realiza curso de guión de cine en Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en Cuba. Luego ingresa a estudiar a la escuela de teatro La Mancha, donde empieza el colectivo artístico La Patogallina (1996).

La Patogallina es un colectivo artístico de teatro callejero donde utilizan música en vivo. En este colectivo la composición musical colabora a la creación de atmosferas, ordenación de escenas, y proveer carácter de los personajes por medio de leitmotiv.

En 2012 junto con el músico y compositor Cristóbal Carvajal crean la Compañía Teatro del Sonido, que tiene una búsqueda completamente distinta y más específica en relación a lo que se hacía en La Patogallina, siendo esta última más clásica en el sentido sonoro, pues es música compuesta en función de una obra, es decir, es la música a disposición de la obra; en la Cía. Teatro del Sonido es a partir del sonido y sus posibilidades que se construye la obra, por lo que inician investigaciones tales como por ejemplo si el sonido por sí solo “es capaz de hacer viajar”; o, “cuánto es capaz de provocar sensaciones por sí solo” sin el recurso de la imagen, “¿cuán independiente puede ser el sonido de la imagen?”. Sus investigaciones consisten en la experimentación con el material de trabajo, sean tanto materiales acústicos como técnicas de sistema de reproducción y grabación de audio. Para la Cía. Teatro del Sonido la manera de elaborar la composición sonora de una construcción escénica es el entenderla como una banda sonora para cine, y es en este sentido que elaboran su estrategia de composición, construyendo planos sonoros y características sonoras que den al público una experiencia por si sola. Por medio de la edición del material grabado y siempre pensando en el receptor.

La Cía. Teatro del Sonido crea tres obras hasta el día de hoy: Viaje N°9, El Corazón de la Chimba y La Zona.

Viaje N°9 (2014)

“Espectáculo de calle participativo que invita a la audiencia a vivir una experiencia a través de los sentidos, sonidos y acciones creadas con objetos cotidianos y acompañados por una banda sonora 5.1, la tripulación guía a los pasajeros hacia la naturaleza, adentrándose en la selva mística

¹¹⁶ Se escoge por trabajo de investigación sonora en la Compañía Teatro del Sonido. Por obras específicas Viaje N°9 (2014) y La Zona (2017).

y culminando con una catarsis colectiva carnavalesca”.¹¹⁷

“Es una obra que sumerge al público a un viaje por medio de sonidos y sensaciones”. (M.E.)

Viaje N°9 nace de dos inquietudes específicas, la primera es el querer hacer viajar al público, sólo por medio del sonido, y la segunda es querer utilizar el sistema de difusión de audio 5.1, que se compone de 5 canales de audio independientes más un bajo. El interés en este sistema de audio particular, era por la capacidad de emitir estímulos sonoros desde distintos puntos en el espacio, por medio de los parlantes, para la construcción de la “banda sonora” de la obra. En el proceso de construcción de la obra además de tener que experimentar con el sistema de audio, también experimenta con distintas materialidades en términos sonoros que serían ocupadas en ella.

A) Intérprete

Para la selección de intérpretes se realizó una audición en la que ellos debían experimentar con el sonido, crear sonidos nuevos a partir de distintos elementos. Se buscaban intérpretes que tuviesen interés en el tema sonoro, ganas de investigar, eso era lo primordial.

El rol del interprete en Viaje N°9, personifica un asistente de la compañía de viajes de la obra, y que a la vez es técnico, produciendo sonidos y dirigiendo al público en su recorrido y acciones.

Durante el proceso de creación de la obra es partícipe en la investigación sonora, colaborando en la construcción de la obra final.

B) Voz

La voz forma parte de la banda sonora del viaje auditivo que se propone, se desarrolla desde dos lugares, 1) mediante frases previamente grabadas que hacen entrar al público en la situación ficticia del viaje por medio de instrucciones, y 2) en tiempo real, generando los intérpretes sonidos vocales que aluden al canto de pájaros, animales, y símil a cantos indígenas, además de voces del público en una etapa de la obra en la cual se le invita a participar con el material.



Figura 15: Viaje N°9.

¹¹⁷ [Http://www.teatrodelsonido.cl/viajen9/](http://www.teatrodelsonido.cl/viajen9/).

C) Texto

No se trabaja con un texto previo, el texto se crea en el proceso, estando en función del viaje ficticio, principalmente dando indicaciones para que el viaje se desarrolle. Durante la obra existe la posibilidad de improvisar.

D) Composición sonora

La composición sonora se estructura a partir de la idea del viaje que un individuo hace por distintos ambientes naturales. Cumple el rol de ir describiendo estos lugares que se van recorriendo de manera ficticia por medio del sonido.

Se compone de:

- 1) La banda sonora transmitida por medio de los parlantes. Esta banda sonora tuvo su propio proceso de edición, donde se compone y ordena. Se constituye a partir de música grabada (para personalizar la experiencia llevándola en ocasiones hacia una experiencia más emotiva); paisajes sonoros extraídos de una biblioteca sonora ya existente de sonidos de lugares naturales de Sudamérica; y sonidos particulares grabados especialmente para la obra.
- 2) Los sonidos en tiempo real (amplificados), compuesto por materiales cotidianos, por voz de actores, y voz de público.

Al hacerse una previa grabación de tipo banda sonora se hace una construcción con características de música concreta que se lleva a escena, combinándose con los instrumentos en tiempo real, y que además se espacializa físicamente por medio del movimiento de los parlantes en torno al audio-espectador creando atmósferas sonoras.

E) Aspecto técnico

En esta obra se utiliza gran cantidad de material técnico sonoro, éste fue agregándose en el proceso de creación en la medida que respondía a los objetivos que se quería llegar. Los elementos técnicos repercuten en la estética visual, lo que hace relación con el ánimo exploratorio sonoro en el que se ven involucrados los participantes.

Se utilizan variados tipos de micrófonos.

Entre los logros técnicos se destaca la utilización del el sistema de audio 5.1 dispuesto en un sistema móvil de parlantes que se transmite por medio de señal inalámbrica, facilitando el movimiento de los parlantes, por lo tanto da la posibilidad de direccionar el sonido de manera física. Cada uno de estos



Figura 16: Viaje N°9. Detalle de carro soporte de parlantes.

parlantes está puesto en un carro especialmente diseñado para ellos de manera que puedan ser movilizados. Por lo que el sonido que emiten además de tener las posibilidades técnicas propias de este sistema de audio 5.1, pueda ser también especializado y movilizado y direccionado de manera física concreta por el espacio escénico por medio de la fuerza corporal. Con la posibilidad de estos parlantes móviles, se puede envolver al público, direccionar, o lo que se requiera. Es decir el sonido físicamente cobra una posibilidad de movimiento.

F) Espectador

La obra fue creada pensando en la experiencia del espectador en un viaje en primera persona, él es el personaje principal, él es el invitado que vive todas estas experiencias en el viaje. Al inicio del viaje se le entregan unos lentes oscuros que le impiden ver (llamados “lentes de realidad sonora aumentada”), por lo que quedan completamente despojados de la posibilidad de observar, y tendrá que concentrarse en otros estímulos sensoriales para poder continuar el recorrido del viaje, siendo el principal el estímulo sonoro.



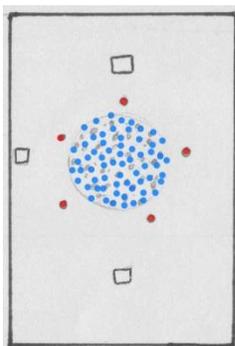
Figura 17: Viaje N°9 (2014).

El espectador tiene un rol activo a nivel de imaginación al tener los ojos cubiertos, y a nivel de participación ‘in situ’ en el ejercicio escénico, participa siguiendo el recorrido y por medio de su voz.

El espectador vive esta experiencia en grupo, con un sentido de comunidad o compañerismo al estar en la misma experiencia con los demás espectadores, al no tener visión se relacionan con el espacio y con los otros cuerpos por medio de la escucha y del saber que están ahí presentes. El espectador tiene que estar dispuesto a entrar en este juego que requiere un grado de confianza. Es por esto que el espectador es activo, él decide entrar en esta dinámica, con su cuerpo, en el espacio.

La obra finaliza con un carnaval, situación en la que cada integrante del público recibe un silbato o matraca invitándole a participar sonoramente de éste.

G) Espacio



1) La obra se sitúa en un lugar no convencional, no está pensada para ser desarrollada dentro de una sala de teatro. Se desarrolla en un espacio exterior amplio, (se ha desarrollado en calle), con posibilidades de generar recorridos en él. Todos los participantes tanto el público como integrantes del equipo están en continuo

movimiento determinado por el guión en ese sitio.

El público se mueve en masa, se les dispone la mayor parte del tiempo en una situación siempre central respecto a los parlantes móviles y a los intérpretes que emitirán ruidos alrededor y sobre ellos. La posición central del público en relación a la fuente sonora principal posibilita a su percepción, el carácter de involucramiento sonoro y espacial. Por lo que de alguna manera contiene a todo el grupo.

2) La banda sonora, más los elementos sonoros en escena remite a un lugar geográfico particular,

3) Del cual el audio-espectador, crea una imagen en su mente, siendo un espacio imaginario-creativo.

El hecho de que la fuente sonora principal tenga movimiento físico y además las posibilidades de generar direccionalidad desde la mesa de control, dice de la posibilidad de manejar las nociones de espacio perceptual creando a partir de estas posibilidades técnicas de difusión y composición sonora.



Figura 18: *Viaje N°9*.

H) Diseño visual

Se aborda de acuerdo a la dinámica de ser un viaje, de ser un tour, por lo que toda la visualidad tiende a buscar ser una imagen corporativa, con colores corporativos, con uniforme y guiños a aerolíneas.

Al estar en esta dinámica de juego y convención, el material se evidencia; los parlantes, los micrófonos, la mecánica, todo está al descubierto formando parte de la estética visual. No es estático, hay un continuo movimiento en todo, una relación con el viaje, con el recorrido, el desplazarse que se relaciona con los carros de los parlantes, con el desplazarse físicamente y con el sonido mismo que se desarrolla y desplaza en el tiempo.

La Zona (2017)

“Los audio-espectadores son invitados a sumergirse en las historias que se esconden en las entrañas de un barrio en peligro de extinción. Con la ayuda de audífonos mezcla elementos del teatro de calle deambulatorio, el site-specific, las bandas sonoras cinematográficas y el radio teatro.”¹¹⁸

El punto de partida nace de la idea de hacer que el público pudiera escuchar “eso que no se puede escuchar físicamente” (M.E.), por ejemplo lo que se está conversando al interior de una casa o un auto cercano en la calle, “es la posibilidad de voyerismo visual, pero un voyerismo auditivo” (M.E.). Se cuentan cinco historias por medio de los audífonos personales de cada auditor mientras caminan por una ruta definida en uno de los seis barrios en los que se presentó. Estas cinco historias son interpretadas por actores que están sincronizados con el audio realizando las acciones respectivas, por lo que es como asistir a una película, pero que se desarrolla frente a los ojos en tiempo real y con la banda sonora en los oídos.

A demás, la obra sonora se transmitía en señal de radio, dando la posibilidad de ser escuchada por cualquier persona que estuviese cercana a la señal sintonizando la radio.

A) Intérprete

Al ser ésta una obra en la que todo material sonoro estaba grabado previamente, lo que principalmente importaba era que los intérpretes fuesen capaces de tener una atención precisa al audio y al tiempo, como a los “pies sonoros”, a los planos de sonido, etc. No requerían de un oído musical, pero sí de



Figura 19: La Zona (2017).

una atención a los tiempos de la grabación. “Más que la capacidad musical de los intérpretes, lo que importa es la atención al audio, tener un oído que pueda identificar las entradas y salidas temporales, pero no necesariamente musical.” (M.E.)

Los actores se seleccionaron de acuerdo a estos parámetros, no se hizo casting.

Los actores interpretaban en tiempo real los audios. Se mezcla la realidad con la ficción, es una actuación que realizan dentro de la realidad cotidiana; o la grabación de una película pero sin cámaras.

Como ya está todo estipulado en el texto, no hay pie para la improvisación.

A demás de los intérpretes de esta “película”, está la figura visual de dos sonidistas, que van capturando sonidos del momento de la acción de las escenas.

¹¹⁸ [Http://www.teatrodelsonido.cl/lazona/](http://www.teatrodelsonido.cl/lazona/).

B) Voz

Tiene suma importancia, pues transmite el texto que es la linealidad de toda la obra, sus características de interpretación son similares a las de grabaciones audiovisuales, en el sentido de ser cercanas a la cotidianeidad y no teatralizadas, como por ejemplo en Viaje N°9. Al tener un proceso previo de grabación y siendo consciente de que serían percibidas por medio de audífonos, existe una precisión en el volumen, tiempos y energía ya que la voz pasa a ser una “transmisor de emociones” (M.E.).

C) Texto

El texto, base de ordenación de la obra, se asimila a la construcción de un guión para cine. Está a cargo del guionista Patricio Pimienta. Los actores lo tienen que memorizar para poder interpretarlo a modo de doblaje, ya que está previamente grabado en el audio como banda sonora.

El texto contiene cinco historias que refieren a la temática de la desaparición del barrio por la construcción inminente de edificios por inmobiliarias.

D) Composición sonora

Se construye de igual manera que una grabación audiovisual. “Como registrando una banda sonora de cine” (M.E.), y cercano al radio teatro. La obra tiene la cualidad de poder ser captada solo de manera auditiva y transmitir el desarrollo de ella.

Las líneas sonoras son:

- 1) Grabación de voces (diálogo) y atmósferas en espacio real (no hubo grabación en estudio).
- 2) Música.
- 3) Voces dando instrucciones de recorrido.

En la post producción se edita, teniendo una duración total de 40 minutos.

E) Aspecto técnico

Hay una previa grabación y edición de composición sonora a modo de banda sonora de una película.

En montaje se utilizan micrófonos, audífonos, receptor de radio, antena de radio.

En grabación y obrase utilizan micrófonos con caña, entre otros.

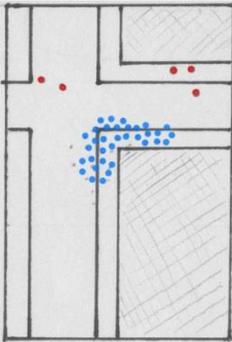
Entre algunos logros técnicos destaca la utilización de antena de radio para la transmisión de la obra al dial, pudiendo ser escuchada por medio de la radio sin ser necesario tener que asistir.

F) Espectador

El espectador es invitado a entrar nuevamente a una dinámica participativa, que en

este caso es más individual en relación al montaje anterior, ya que es por medio de los audífonos que se le hace vincularse con el entorno de una manera personal. Éste tiene que seguir un recorrido de acuerdo le van indicando por medio del audio. Se transforma en un ente que observa su entorno desde otro punto de vista por medio de la experiencia de estar viviendo las escenas que se le presentan. A diferencia de Viaje N°9, la situación que se presenta es mucho más concreta, ya que no hay una elucubración que deja libre a la imaginación, si no que se le presenta en tiempo real, “como si estuviesen dentro de una película en vivo” (M.E.).

G) Espacio



Se desarrolla en 6 barrios específicos dentro de Santiago.

La obra se desarrolla en la calle. Es móvil, se genera un recorrido.

- 1) Espacio del sitio específico escogido en el barrio.
- 2) Espacio de lo que escuchan por medio de los audífonos, que habla de la situación que están observando, pero que en el cotidiano no podrían escuchar.

Por medio del audio acerca los lugares que no se pueden alcanzar sonoramente, es como hacer un zoom sonoro.

H) Diseño visual

El diseño es realista. Tiene similitud a la dirección de arte en cine. Son elementos cotidianos. Tiene el carácter de site-específico, por lo que el espacio lo componen las construcciones del barrio.

¿De qué manera el sonido puede crear espacios?

“(Se crean) Espacios en la mente por medio del audio. Imaginación.

Por medio de planos sonoros se crea espacialidad, profundidad, dirección. Un espacio vivo.” (M.E.)

Referentes

Bandas sonoras de películas.

Composiciones musicales para imagen.

Compositores musicales, y también el diseñador de la banda sonora en la edición.

5.7 Ana Luz Ormazábal, Compañía Antimétodo¹¹⁹

De niña tiene una influencia musical familiar, creciendo en un ambiente cercano a lo musical, toma clases de instrumentos y canto, además de tener muy presente la cultura de los musicales y música popular; se acerca a la danza donde de alguna manera descubre las posibilidades de sentir y transmitir lo musical por medio del cuerpo, lo que nombraría después “la musicalidad del cuerpo”; en esta búsqueda se percata que lo que realmente le interesa es la puesta en escena y sus posibilidades de creación, por lo que decide estudiar actuación, viendo que la puesta en escena en teatro tiene posibilidades más amplias de creación. Durante sus años de estudio en la Universidad Católica de Chile se hace natural el paso a la dirección. Hubieron dos obras, entre otras, que le aclararon el lugar de su búsqueda en la creación escénica, estas fueron *El cuarto de Isabela* de Needcompany, y *Carne de Cañón* del Colectivo Arte la Vitrina, ambas “tenían una manera de dramaturgia en el presente... que respondía totalmente a lo que me pasaba con la música(...) me da cuenta que lo que me atrae de la música en vivo es que sucede ahí mismo, es una cuestión que se ejecuta, que no tiene que ver con una historia previa” (A.O.), existiendo también una raíz de investigación como base de creación “es una intuición con investigación”(A.O.). Posterior a esto realiza master en Performance Practice and Research, en The Royal Central School of Speech and Drama, Londres. Actualmente se dedica como investigadora escénica, directora, docente, dramaturga.

En 2012 conforma la Compañía Antimétodo convocando a los integrantes a realizar el primer montaje. Dentro de los temas de investigación buscan responder preguntas entorno a encontrar características sonoras y musicales por medio del cuerpo como instrumento musical, las posibilidades musicales del lenguaje y principalmente a una dramaturgia en el presente, análogo a la música, en el sentido que ocurre en el presente, y también abordando la música como un elemento democrático que les afecta a todos por igual, que ocurre en tiempo real generando una experiencia. La compañía ha creado tres obras hasta el momento: *Concierto*, *Agnheta Kurtz Method*, y *Ópera*.

El método de trabajo parte primero con la idea de una imagen inicial, que nace de manera intuitiva, y luego a partir de esa imagen se comienza una investigación que da el piso teórico, y una investigación experiencial a modo de laboratorio escénico en el cual se van desarrollando los conceptos teóricos en conjunto con todos los integrantes, lo que provee de material escénico, “no es que yo se lo agregue (el desarrollo y descubrimientos)

¹¹⁹ Directora, Actriz, docente. Se escoge por su trabajo investigativo en relación al sonido y las siguientes puestas en escena que ha desarrollado en la Compañía Antimétodo. Obras: *Concierto* (2012), *Opera* (2016).

sino que lo contiene, solo hay que abrirlo” (A.O). A partir de ello nacen nuevos conceptos que se continúan desarrollando. La construcción de la obra se elabora en el proceso de trabajo. No usan texto previo.

Concierto (2012)

“Puesta en escena interdisciplinaria donde actores, bailarines, músicos y diseñador, deciden realizar un concierto, explorando la musicalidad del cuerpo como premisa de creación.

A partir de las posibilidades del sonido emerge el evento, invitando al espectador de ser parte de una experiencia sensible.

Concierto deja en evidencia las diversas herramientas y estrategias que los intérpretes poseen – y desean utilizar- al momento de generar sonidos, ruido y música.”¹²⁰

El punto de partida es la imagen de una banda musical, gente que toque instrumentos en escena. A partir de ello surge la idea del formato de un concierto musical. La premisa para los integrantes es generar música con las posibilidades que les da su propio cuerpo, y materialidades dentro de este espacio de concierto.

A) Intérprete

Los intérpretes fueron seleccionados por su cercanía con lo musical (entendiéndolo desde una cercanía técnica o en cuanto a conocimientos de referentes musicales), desde sus propias disciplinas artísticas, bailarines, músicos, actores, no necesariamente con conocimientos musicales formales, lo que se buscaba en ellos era justamente la diversidad de maneras de ver, sentir y percibir la música.

Son sometidos a un trabajo de laboratorio escénico e investigación personal en relación a la premisa del cuerpo como instrumento musical.

Los intérpretes forman parte de la composición total de la obra, es decir la obra se construye a partir de sus propuestas y referentes que se dan en el proceso de laboratorio escénico e investigación.

Es primordial que el intérprete tenga una capacidad de improvisación, pues la construcción de la obra dependía en gran parte de esto en relación a sus propuestas. En la obra, también existe una libertad de improvisar, si bien hay una estructura de ordenación definida se pueden probar diferentes energías en escena, pues la obra ocurre en tiempo real.

B) Voz

Tanto la voz, como los sonidos y posibilidades del cuerpo y la música, junto a los elementos en escena, están en un mismo nivel de importancia en la creación. La voz se aborda como un elemento sonoro musical, buscando desarrollar sus características

¹²⁰ [Http://www.antimetodo.cl/concierto/](http://www.antimetodo.cl/concierto/).

fónicas y sónicas, donde hay también una experimentación con la respiración, y el ritmo como creadores de diferentes energías. En el proceso de investigación escénico, por medio de la improvisación vocal, se llega a la elaboración de canciones.

C) Texto

No existe un texto ni un guión previo. El guión se construye a partir del material del proceso. La estructura es a modo de un concierto musical, es decir, como si fuesen diferentes tracks musicales que se presentan uno tras de otro, no hay una linealidad dramática narrativa al respecto, el hilo conductor es la premisa del cuerpo como instrumento musical, dentro de la estructura de un concierto musical.

Durante la investigación se hicieron ejercicios de escritura veloz de donde nacen las canciones y textos existentes dentro del montaje.

D) Composición sonora

Al igual que el guión, la composición sonora se crea en el proceso y a partir de la experimentación con el material por medio del cuerpo, son los integrantes los que por medio de esto la construyen. Tiene guiños tanto musicales como estéticos a la música pop, rock, y a grupos musicales de los años '50. La componen instrumentos musicales como batería, pandero, guitarra eléctrica, theremin, ukelele, acordeón, como también objetos sonoros de otras índoles. Sonidos del propio cuerpo contra el piso, y del cuerpo en relación a la materialidad de vestuarios sonoros.

Es una sumatoria de todos estos elementos lo que compone la sonoridad de este montaje, estando dentro de una estructura tipo concierto.

E) Aspecto técnico

Concierto es una obra que se estructura bajo el concepto de concierto musical, pero la mayoría de los elementos son acústicos (no requieren de amplificación). Se utilizan parlantes para las guitarras eléctricas y micrófonos dentro del escenario.

F) Espectador

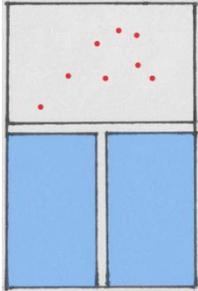
Está situado en un rol de público de un concierto musical o recital de música, se busca que se sienta involucrado en esta experiencia, y pueda sentir los efectos de la música en vivo, se busca esa excitación propia de la experiencia de asistir a un concierto o recital musical.

Al existir dentro de la obra ciertos referentes a la cultura de música pop, se hacen reconocibles estos links al público, lo que de alguna manera le hace entrar por esta otra vía en un lenguaje en común.

El espectador va descubriendo las posibilidades de sonoridad que se dan en el

escenario, siendo un descubrimiento tras otro.

G) Espacio



La obra tiene un formato determinado desde un principio, el formato de concierto tipo recital de música; por lo que el orden espacial es tipo concierto, es decir el público está frente al escenario.

La ordenación del espacio escénico se adecua de acuerdo a las características del escenario que corresponda.

El espacio escénico activo está ocurriendo en un 'aquí y ahora' en conjunto con el público, en una experiencia en común, sin elementos previamente grabados ni una narración, es por esto que no hay en primera instancia generación de un espacio subjetivo mental, pues se crea en vivo de una manera potente. El cuerpo del intérprete en el espacio escénico genera recorridos y movimientos con la premisa de el cuerpo como instrumento musical.



Figura 20: Concierto

H) Diseño Visual

El diseño se construye también durante el proceso, en la observación de la experimentación de los intérpretes con su cuerpo en relación a lo musical, en base esto se crea un vestuario con posibilidades sonoras en su uso y desplazamiento, máscaras de cascabeles, mangas de plástico, etc. Los elementos son escogidos por sus características tanto sonoras como de movimiento. Ya que es un montaje que tiene un flujo continuo. Y también presencia de vestuarios que modifican la forma corporal del intérprete, generando una proyección de los volúmenes del cuerpo, lo que como consecuencia

genera un ritmo particular en el desplazamiento del intérprete.

El espacio escénico es el escenario de un concierto, por lo que está compuesto por los instrumentos musicales, amplificadores, micrófonos, y objetos a disposición de los intérpretes.



Figura 21: Concierto.

Se hace una analogía con la idea de la fauna silvestre, y lo animal.

“La idea era que todo sonara, visual y sonoramente.” (A.L.)

Ópera (2016)

“Investigación escénica que indaga en la idea de lo operático, como lenguaje artístico y como evento social. Históricamente, la ópera llega a Chile como consecuencia de los procesos de colonización, por medio de compañías italianas financiadas por una creciente oligarquía que miraba el fenómeno operático como una manera de acercarse al proceso moderno Europeo.

El proyecto se pregunta por un hecho histórico y artístico particular: La ópera Lautaro de Eliodoro Ortiz de Zárate estrenada en 1902.

La compañía lírica italiana Pantanelli intentará nuevamente, tal cual lo hicieron sus ancestros en 1902, remontar la opera de Ortiz de Zárate, utilizando un lenguaje escénico que ahora está en crisis: la ópera.”¹²¹

Obra que nace en torno a la imagen de la ópera, en tanto arte multidisciplinario por excelencia, una búsqueda e interés por la forma estética y el evento social que la concierne, durante la investigación surge el descubrimiento del texto de Eliodoro Ortiz, lo que lleva a una investigación en el plano histórico y social del Chile de principio de siglo XX.

A) Intérprete

Nuevamente hay una selección de intérpretes de variadas disciplinas de danza, música, y actuación que aportan desde su área específica. Sin embargo se hace relevante la existencia de intérpretes puntuales que tengan conocimientos y facultades líricas, porque se busca que la obra en su totalidad tenga una intención virtuosa dada desde la voz, característica propia del género operístico. El intérprete debe tener gran capacidad de improvisación, metodológicamente en el proceso de construcción de la obra se improvisa por tres horas. Además en la obra misma debe tener un manejo de la situación en relación

¹²¹ [Http://www.antimetodo.cl/opera/](http://www.antimetodo.cl/opera/).

directa con el público.

Junto con los actores en escena coexiste la presencia del músico (pianista), que provee el acompañamiento musical de la ópera propiamente tal.

B) Voz

En Ópera se utilizan tres capas de idiomas en tanto lenguaje vocal: el italiano, referencia a los orígenes de la ópera; el español, propio de Chile y de su colonizador España; y referencias al mapudungun, lengua originaria de la Araucanía.

Las características vocales en tanto pronunciación fonética y sónica de estos lenguajes cobra un rol descriptivo y narrativo por sí mismo, que hablan de un lugar geográfico, una historia y una cultura.

Hay presencia de canciones propias de ópera con voz lírica característica de ella; Hay presencia de sonidos guturales e imitación de instrumentos; y presencia de declamación.

La voz tiene una concordancia y relación a las formas corporales que se adoptan de acuerdo a la interpretación vocal, hay un ejercicio con el desarrollo de la forma y los volúmenes en el espacio que se percibe tanto visualmente por medio del cuerpo y el espacio, como también por medio de la voz misma y su utilización en la técnica vocal operística.

C) Texto

No se trabaja con texto previo. El guión se crea a partir de la estructura propia del formato de la ópera, es decir, "con una bienvenida, tres actos, un intermedio, coctel, etc."(A.O.)

Dentro de la estructura están presentes las capas que contiene la obra, como: el texto verdadero de la ópera *Lautaro*, la ficción de la compañía italiana de ópera Pantinelli que viene a interpretar la ópera a Chile. A partir de ello se ordenan y construyen los textos en escena.

D) Composición sonora

La composición sonora se compone tanto de la composición musical, como la experimentación vocal.

La composición musical de Ópera se crea en base a los textos de la ópera *Lautaro* de Eliodoro Yáñez, construyéndose una versión especialmente para el montaje. Estuvo a cargo del compositor José Manuel Gatica, quien interpreta en piano el acompañamiento de las voces en escena durante la obra. Es importante el rol del piano ya que es el único instrumento musical como tal dentro de todo el montaje, que contiene a las voces, proveyendo de estructura.

E) Aspecto técnico

No hay uso de amplificación.

Las escenas de representación de la ópera *Lautaro*, se cantan en italiano, agregando subtítulos en español por medio de proyección en la pared, este recurso remite a la forma de representación de ópera tradicional en el que también utilizan el subtítulo.

La interpretación musical tanto vocal como instrumental ocurre en vivo y es acústica.

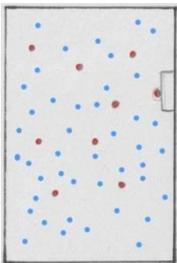
F) Espectador

La obra se completa con el público asistente. Sin espectador no se desarrolla. Hay una interacción directa con él.

El público se encuentra inmerso en la obra y en la situación, el contexto lo envuelve y forma parte de la acción dramática, con la posibilidad de decidir participar de una manera activa interactuando con el intérprete en la situación o no.

Se busca que forme parte del evento social de encuentro que significa asistir a una ópera, se intenciona que se sea visto, e interactuar con los demás asistentes. Que genere un recorrido en el espacio.

G) Espacio



“La ópera es un espectáculo en 360°, en los orígenes de la ópera importaba mucho más el evento social que la obra, importaba que te fueran a ver, encontrarte con el presidente, porque era un lugar de intercambio de poder” (A.O.). El espacio escénico busca generar esta experiencia, disipa los límites con el espacio del público, todos se encuentran en un mismo nivel espacial en el que coexisten, por lo que dentro del marco visual como espectador se incluyen espectadores e intérpretes. Son los cuerpos de los intérpretes los que generan formas en el espacio estableciendo recorridos y puntos de atención.

No se desarrolla en un teatro convencional, sino en un espacio abierto sin butacas.



Figura 22: Ópera



Figura 23: Ópera.

H) Diseño Visual

Se construye a partir de la idea de la estructura de la ópera llevada a la forma. Utilización de material rígido para la creación de volúmenes en el cuerpo a partir de los vestuarios. Hay un acercamiento al vivenciar una experiencia de museo, al tener la posibilidad de recorrer y observar las formas.

Referentes:

Nacionales: Manuela Infante, Rodrigo Pérez, Guillermo Calderón, Paulina Mellado, Elizabeth Rodríguez.

Internacionales: Christoph Marthaler.

Musicales: Sébastien Tellier, Metronomy, Daft Punk, Air, Björk.

5.8 Ángelo Solari Parra¹²²

Pianista, compositor, director, y docente en carrera de composición en la Universidad Católica de Chile.

Inicia estudios de piano desde niño en la Universidad Católica de Valparaíso. Por una búsqueda en el ámbito de la interpretación musical es que se acerca a la actuación, realizando estudios de actuación en la Universidad Católica de Chile. Como estudiante de actuación, tempranamente se dio el paso a dirigir, por lo que, interesándose en la dirección tiene la necesidad de adquirir algunas herramientas concretas de ordenación escénica, es por esto que ingresa a estudiar composición musical en la misma universidad. En esta búsqueda por encontrar herramientas de ordenación para la dirección, decide estudiar posgrado en Composición y Teoría con especialidad en Teatro Musical, en la Universidad de las Artes, en Bern, Suiza.

Lo que estudia es Teatro de Compositor; el teatro de compositor o teatro compuesto, es un término que se refiere a la composición dramático-escénica a partir de estrategias composicionales musicales, como la partitura.

El trabajo que ha desarrollado Ángelo Solari ha estado centrado en sus estrategias composicionales para poder “Hacerse cargo de la temporalidad de la escena, ya que la dimensión con la que trabaja un compositor es el tiempo” (A.S.), ha sido una búsqueda para lograr controlar todos los aspectos dentro de una creación escénica, que él ha encontrado en la composición musical, “Si controlo el tiempo de la escena al menos voy a controlar un tercio de la escena, el otro sería el espacio, y el otro que es el actor, que cruza el tiempo y el espacio, ya lo tengo” (A.S.).

El punto de partida para las creaciones escénicas de Solari siempre se construye desde una “voluntad de forma”, circunscrito dentro de una composición, es decir, la importancia está en la estructuración de los elementos en la escena que crea el compositor, con el objetivo de generar una amplitud de percepción por medio de la experiencia física de presenciar un concierto de música escénica. El proceso de construcción de la obra está en manos del compositor, no pasa por los intérpretes, el rol de los intérpretes es el seguir la indicación de la partitura, apostando por un “súper intérprete”, multifacético, que tenga aptitudes actorales y musicales.

¹²² Se escoge por trabajo de composición escénica a partir de la base de la partitura musical. Obras escogidas: Momento N°5 (2010), Tema con Variaciones (2014).

El concepto de música escénica refiere a la composición musical (partitura) que va a ser escenificada, entendiendo a la música como una ordenación de las materias y ritmos en el tiempo, que se manifiestan en el espacio por medio del cuerpo del actor.

Hasta el momento ha creado las siguientes obras escénicas: *Momento N°5 fragmento para un ánimo de fiesta* (2010), *Seda* (2012), *Audición* (2014), *Tema con Variaciones* (2014), entre otras.

Las siguientes obras escogidas tienen en común estas características de composición, ambas se estructuran dentro de la partitura musical, que cumple el rol de texto y guión al mismo tiempo, y se presentan en formato de concierto de cámara.

Momento N°5, Fragmento para un ánimo de fiesta. (2010)

“Música escénica para piano, violinista, 7 conversadores e instrumento indeterminado.”¹²³

Obra musical escénica que se desarrolla en torno a una situación festiva: una cena al interior de una casa, a la cual asisten siete individuos que desarrollan una situación de conversación, más un violinista, reunidos todos alrededor de la mesa servida.

La premisa es el querer hacer un tipo de obra que fuese teatro y música a la vez.

A) Intérprete

Se hace una selección de acuerdo a las aptitudes musicales e interpretativas de los actores (teniendo como base la noción del ‘súper intérprete’ multifacético, que tenga aptitudes actorales y musicales a la vez.)

Los intérpretes actorales toman el rol de ser un instrumento musical en el sentido que adecuan su voz y movimientos a la estructura rítmica y temporal de la partitura. “En base a la estructura tienen que improvisar un texto cotidiano muy natural y muy naturalista”(A.S.). Al inicio del texto-partitura se señala: “La conversación es libre, de carácter cotidiano y lo más natural posible”¹²⁴.

El violinista, está dentro de la situación dramática conviviendo físicamente como uno más alrededor de la mesa, pero con un carácter de ‘concentración en la partitura’, durante toda la obra está sentado en la cabecera de la mesa dando la espalda hacia el público.

El pianista no se ve, pero se escucha; se hace presente por medio del sonido de su

¹²³ [Http://www.angelosolari.com](http://www.angelosolari.com).

¹²⁴ *Ibíd.*

interpretación.

El instrumento indeterminado, se hace presente por medio del sonido, estableciéndose en el texto-guión: “Su emisión debe provenir desde un lugar referencial (una habitación contigua)”.

El intérprete, actor y músico crea atmosferas sonoras situacionales determinadas de antemano por el compositor en la partitura.

B) Voz

La voz forma parte del material sonoro de la composición musical, como tal, son sus características sonoras las que cobran relevancia, manifestándose en acentos, risas, gritos, murmullos y tarareos junto a la línea melódica del violín. Las voces de los siete intérpretes están pensadas como si fuesen un “tutti de orquesta” (A.S.), generando diversos matices a modo de masa sonora. Son un instrumento musical en conjunto con el piano y el violín.

Por medio de sus inflexiones denota el carácter de una conversación, que en momentos es más exaltada y en momentos más pasiva. Todo ello está pautado en el texto-partitura.

C) Texto

No hay utilización de texto. Todo lo que se dice es improvisación de los intérpretes dentro de la estructura que contiene la partitura.

Texto-partitura-guión:

El guión y el texto lo contiene la partitura musical, elemento fundamental de ordenación de la obra, esta determina el espacio, la composición sonoro-musical y el ánimo dramático de la acción.

Al inicio de ella el compositor da las indicaciones correspondientes a la puesta en escena para cada uno de los instrumentos en cuanto a su posición espacial.

Los parámetros a seguir son formales en tanto tiempo, intensidad, y silencios.

D) Composición sonora

La composición sonora se compone de cinco líneas sonoras: piano, violín, 7 conversadores e instrumento indeterminado; en escena, sumándose los ruidos de los utensilios de la mesa servida en relación a los conversadores.

La composición sonora es un diálogo continuo que pasa por distintos estados de tensión o relajación, con estos instrumentos en tiempo real, sucediendo en un período de tiempo determinado, 20 minutos aproximadamente.

Al inicio de la partitura se establecen los lugares espaciales en los que se posicionará cada instrumento, generando una espacialización sonora análoga, ya que la posición

determinará las características sonoras emitidas. El piano debe estar oculto, el violinista dando la espalda al público, los conversadores numerados alrededor de la mesa (el conversador n°1 en la cabecera frente al violinista).

E) Aspecto técnico

No utiliza ningún tipo de sistema de amplificación, pero al inicio de la partitura se señala que si el piano fuese amplificado debe esconderse su fuente de emisión.

Dentro de los aspectos técnicos, al ser una obra acústica, me referiré entonces a las relaciones del intérprete con el material acústico. Como logro técnico podemos encontrar la especialización sonora acústica a partir de la distribución consciente de los intérpretes en el espacio escénico. También la utilización de la mesa de centro como atril de partitura del violín. Podrían existir ciertas dificultades técnicas en el momento de llevar a cabo las instrucciones para el instrumento indeterminado, dado que las instrucciones señalan que tiene que estar en una habitación contigua, en el momento de adecuarse a otra sala de presentación.



Figura 24: Momento N°5.

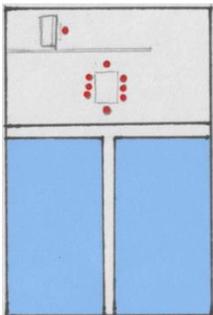
F) Espectador

Se busca que el espectador, por medio de esta experiencia de concierto de cámara escénica, pueda ampliar sus percepciones de música y teatro, en una acción escénica que contenga a ambas a la vez.

La posición del espectador es frente al escenario a modo de asistente de un concierto de música de cámara, esto le hace tener conciencia de estar presenciando un tipo de concierto de cámara no convencional en términos musicales.

Se ve afectado por las situaciones expuestas por medio del “tutti de la voz” (A.S.) en el contexto de conversación, ya que construyen atmosferas a partir de la voz, pues al ser un diálogo que no es entendible semánticamente, el espectador intenta comprender el diálogo por medio del carácter que proveen las características fónicas y sónicas de la voz en conjunto.

G) Espacio



La disposición del escenario es a modo de concierto de cámara, el público frente al escenario.

El espacio escénico, se configura por los intérpretes dispuestos en el centro del escenario alrededor de una mesa de comedor.

La partitura determina las posiciones de los intérpretes en el escenario, lo que hace que cada fuente sonora (instrumento) venga de un lugar ya establecido, y tenga una particularidad sonora determinada por sus posiciones. El sonido está compuesto de acuerdo al espacio en la situación de presentación. Por ejemplo, la indicación para la posición del piano es: "Debe ser interpretado en tiempo real, pero no debe ser visible" (A.S.), es decir, la sonoridad del piano está determinada por su espacio, es sonoramente diferente que el piano esté visible en escena a que esté oculto en una habitación o tras un telón; por lo demás habla de otro espacio físico que no se puede ver, pero se percibe por medio de la dirección de la fuente sonora, es decir, da cuenta del espacio físico por medio del sonido.

El trabajo espacial está llevado a cabo en el espacio escénico más que en la totalidad de la composición espacial, pues se circunscribe en el formato tradicional de concierto en el que el público está frente a escena a modo de audiencia de un concierto de cámara.

H) Diseño visual

El diseño visual es funcional a la situación naturalista de una cena. "Todos los elementos del diseño tienen que estar en función de que tú puedas oír el teatro" (A.S.). Sin embargo hay una decisión respecto al vestuario realista de los 'conversadores' con respecto al vestuario del violinista, siendo este último de color negro y formal, propio de intérpretes en un concierto musical.

Tema con variaciones (2014)

"La obra toma como modelo la forma variación de la tradición musical, sin embargo esta vez el tema es literario: 5 personas dialogan sobre un extraño acontecimiento que sucedió 'ayer'."

La obra desarrolla 21 variaciones del tema y plantea un viaje que va desde lo teatral hacia una organización del texto cada vez más compleja y musical."¹²⁵



Figura 25: Variaciones.

¹²⁵ [Http://www.angelosolari.com/](http://www.angelosolari.com/).

Al igual que Momento N°5 la intención de creación es el lograr una obra que cumpla las condiciones de música y teatro a la vez; se desarrolla una situación dramática: el diálogo, que se circunscribe dentro de la estructura de una partitura musical.

A) Intérprete

La elección de los intérpretes se hace de acuerdo a sus conocimientos actorales y musicales, siendo relevante que tenga conocimientos rítmicos. Durante la obra se lee la partitura interpretándola vocalmente. El intérprete pasa a ser ejecutante de su propia voz. Se le aborda como manipulador de un instrumento musical (voz) con posibilidades de ordenación en el tiempo, por medio de la partitura.

Corporalmente le repercuten las características de cada variación en el momento de ser interpretadas, es decir, si el ritmo del tema literario cambia se observará en su corporeidad, siendo un resultado secundario, por lo que no solo entonces es un *Tema con Variaciones sonoras* sino que también con variaciones corporales respecto al el ritmo y variantes del tema literario.

B) Voz

La voz de cada uno de los cinco intérpretes es la única línea sonora compuesta de la obra, toma el rol de ser un instrumento musical que sigue los parámetros de duración, ritmo e intensidad que le indica la partitura.

Es abarcada como una voluntad de forma en el tiempo, con un ritmo determinado por la composición.

C) Texto

“Para mí el texto es un pretexto” (A.S.)

El texto está circunscrito en la partitura. Evidencia una situación dramática, el dialogo, entre los 5 intérpretes.

Está escrito bajo el formato de variación musical, que corresponde a la repetición de un tema musical que varía progresivamente en distintos planos manteniendo su armonía. En este caso el tema es literario, por lo que varía repitiéndose en distintos parámetros rítmicos por un período de tiempo determinado.

El texto de Tema con Variaciones es un texto-partitura, está unido, al igual que en Momento N°5. Por lo que la composición sonora depende de él.

D) Composición sonora

La base de la composición sonora es el texto-partitura. Tiene el formato musical de variación. La composición sonora cambia de forma en el tiempo, es progresiva, genera una

energía distinta de acuerdo a cada variación. Las líneas sonoras las componen las cinco voces.

Modula el espacio por medio de las voces, produciendo al igual que su estructura una atmosfera sonora que va variando progresivamente en el tiempo en parámetros rítmicos, y de intensidades.

E) Aspecto técnico

Es acústica, es decir, no hay amplificación ni reproducción alguna. El único recurso sonoro compuesto es la voz.

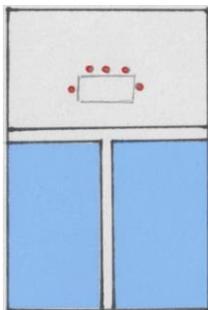
Como logro técnico se destaca la utilización de la mesa como soporte y atril común para las partituras de todos los intérpretes. También el que la partitura es un lenguaje universal, esta obra en su origen fue compuesta en francés, al cambiarla al español no hubo dificultad pues la estructura de la partitura siempre se va mantener.

F) Espectador

El espectador tiene el rol de ser un asistente a un concierto de música de cámara, se posiciona frente al escenario como auditor, al ser también una obra escénica que acciona en torno a la situación de dialogo se ve involucrado con los interpretes buscando seguir la conversación que cada vez se descompone más. Se busca que el espectador siga la línea progresiva de las variaciones.

Participa de la atmosfera en progresión

G) Espacio



La disposición del espacio es dada por el formato tipo concierto de cámara, es decir hay una separación del público posicionado frente al escenario.

La posición de los intérpretes en el espacio escénico es estando frente al público de manera que se puedan percibir sus acciones en la lectura de la partitura y que la voz se proyecte hacia el frente, en dirección hacia el público. El director de la obra está situado en el

centro de la mesa, una posición visible para todos los intérpretes.



Figura 26: Variaciones.

H) Diseño visual

Está determinado por su funcionalidad. Se compone de una mesa de madera para 8 personas, los intérpretes se sientan en torno a ella frente al público. Sus textos-partitura los ubican en la mesa. Tiene una estética realista naturalista.

“Trato de reducirlo todo al máximo para que la experiencia siempre sea músico teatral de manera que tú te puedas sentar y tratar de escuchar, oír el teatro, entonces todos los elementos del diseño tienen que estar en función de que tú puedas oír el teatro.” (A.S.)

¿De qué manera el sonido puede crear espacios?

“El sonido ocurre en el espacio.

Y genera ilusiones de espacio.

Ocurre en el espacio y ocurre en el tiempo.

Ocurre, genera espacios, construye espacios.

Es movimiento. Es movimiento en el espacio.

El sonido se configura como movimiento en el espacio.” (A.S.)

Referentes

John Cage, Christoph Marthaler, George Aperghis.

“En estricto rigor, el único referente es este, el cotidiano, trato de sacar la mayor parte de la información de acá.

Bach, Beethoven, Chopin, Monteverdi, el teatro griego, óperas de Mozart; hay una integración, hay un cruce. Mi trabajo tiene que ver con el cruce de materialidades.” (A.S.)

CONCLUSIONES

A PARTIR DE UNA LECTURA DE LAS FICHAS DE ENTREVISTAS

6.1 Clasificación

A partir de características tales como el formato de presentación, formato sonoro técnico en relación al espacio y al público, adjudicadas a cada creador escénico entrevistado, es que construyo las siguientes categorías de ejercicios escénicos:

- 1) Radiofónico
 - a) Radiofónico Vivo
- 2) Situación
- 3) Acústico
 - a) Música escénica
- 4) Tecnología-Laboratorio

1) Radiofónico:

Esta categoría tiene relación con las características del arte radiofónico¹²⁶. Si bien el arte radiofónico se gesta a la par con la radio, teniendo en cuenta también que ella es un medio de comunicación masivo, el arte radiofónico se desarrolla independizándose, expandiéndose a nuevas posibilidades de experimentación con el material sonoro como la superposición de sonidos, inclusión paisajes y archivos sonoros, composición sonora, entre otras. Difundiéndose de manera independiente y no necesariamente en el formato de radio.

Lo radiofónico se complementa también con la música concreta, que recorta y re ordena grabaciones para componer, así como la música electrónica que modifica electrónicamente por medio de sintetizador.

¹²⁶ "Arte radiofónico es un conjunto de manifestaciones sensibles que tienen lugar dentro de las líneas de nacimiento y desarrollo tanto del arte sonoro del siglo XX como de la propia radio", José Iges, *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. Olobo, N°1, Cuenca, 2000.

Lo radiofónico está dirigido a un público que se vuelve activo por medio de mecanismos de extrañamiento y no de mera imitación de la realidad sonora, lo que señala Iges:

“Se trata de una estrategia comunicativa que fuerza al oyente a poner en cuestión su convencional manera de descodificar los mensajes que el medio (radial) le suministra, lo cual le pone en disposición de crear dentro de sí «nuevos pensamientos» para los mismos...”¹²⁷

Con la abolición de la imagen y de usual insignificancia del espacio físico de la escucha impone al oyente el acto de imaginar:

“Los datos suministrados por las sensaciones auditivas y el conocimiento que de la realidad referencial tiene el radio oyente por su capacidad de percepción multisensorial, construye una imagen a partir del objeto sonoro percibido: la <Imagen Auditiva>. Esta realidad referencial es singular en cada oyente: la construcción de las imágenes auditivas, la significación de lo escuchado, depende de las experiencias, conocimientos y valorizaciones individuales.”¹²⁸

Siguiendo esta perspectiva teórica de concebir lo radiofónico y luego de analizar las diferentes obras escénicas (ver cuadro en página 123), dispongo clasificar en esta categoría a las obras [Kafkage] *para mall*, y *Bardo*, de Mauricio Barría y María Jesús González respectivamente. Ya que en lo relativo al formato sumado a los objetivos e intenciones de sus autores reúnen características que dan cuenta del arte radiofónico. Ambas obras tienen características en comunes tales como:

- Un gran trabajo de composición sonora en la etapa de edición del material grabado;
- Se presentan de manera individual por medio de audífonos;
- Se graban con micrófonos que captan la dirección espacial (Binaural y 360°);
- Reúnen requisitos específicos previos para las cualidades sonoras de las voces de los personajes principales;
- Se piensa siempre en el receptor auditor, y se componen sonoramente para que éste pueda construir imágenes y sensaciones.

¹²⁷ José Iges. *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. Olobo, N°1, Cuenca, 2000.

¹²⁸ Armand Balsebre. *El lenguaje radiofónico*. 4ta d. Madrid, Cátedra, 2004, p.198. Cita de Rainer Krause, en *Forma, Formato y Espacio Sonoro*, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2008. Pág.103.

Por ejemplo en la obra Bardo el auditor sonoramente tiene una posición central, la intención está en que perciba que toda la obra sucede a su alrededor, siendo él el personaje principal; en [Kafkage] la intención hacia el auditor es de incomodarle por medio de la interferencia y extrañeza, mediante la composición sonora en su recorrido.

Otra característica que tienen en común es la presencia de un texto desde el inicio:

“Siempre se pensó en que iba a haber un texto como relato, se podría haber hecho algo mucho más experimental a nivel exclusivamente sonoro sin la presencia de texto, pero la importancia del texto radicó en el carácter inclusivo, en el sentido de que fuese entendible para todos por igual y no solo para un pequeño grupo. También por las posibilidades que tiene un texto narrativo en ser un hilo conductor de esta obra en formato sonoro.” (María Jesús González, Bardo)

Al estar construida para un público general no debe ser una construcción abstracta, porque si no se generarán sólo sensaciones:

“Para mí lo que se dice es central, por eso trabajo con el relato.” (Mauricio Barría, en relación a [Kafkage] y a sus trabajos dramático-sonoros)

Dentro de esta categoría radiofónica también clasifico a las obras La Zona y Viaje N°9, de Cía. Teatro del Sonido (Martín Erazo), que si bien no son completamente radiofónicas sí se acercan al formato radiofónico utilizándolo como una herramienta dentro de la composición escénica total. El audio de La Zona se construye por completo en formato sonoro radiofónico, es decir, hay una composición sonora en base a planos sonoros, siendo su principal elemento el diálogo, reproduciéndose por medio de audífonos de manera individual en el recorrido que debe realizar la audiencia; además de ser difundida por señal radial por medio de una antena de radio. En el caso de Viaje N°9 también se construye una composición sonora radiofónica en base a paisajes sonoros, y a la construcción de paisajes naturales por medio de sonoridades generando planos, siendo transmitidos en tiempo real por un sistema de audio 5.1 movilizadо físicamente entorno al público-audiencia. De esta manera se genera la idea de “viaje” por medio del sonido, pues como lo señala Iges:

“Ponen ante nuestros oídos el mundo que discurre más allá de los muros del estudio, de modo que sus micrófonos son prótesis viajeras de nuestros oídos”¹²⁹.

¹²⁹ J. Iges. *Ibíd.*

a) Radiofónico Vivo:

Finalmente, añadido a modo de sub grupo las obras Helen Brown y Fin, de la alianza creativa Trinidad Piriz- Daniel Marabolí, pues lo que hacen ellos es construir montajes con características radiofónicas en tiempo real, utilizando mecanismos de superposición de sonidos por medio de instrumentos musicales, sintetizadores, modificación del sonido, reproducción de archivo sonoro verídico como entrevistas en el caso de Fin, y amplificación de la voz. Ambas obras tienen un carácter investigativo con archivos de experiencias verídicas, por lo que se crea una mezcla entre realidad y ficción, lo que le acerca al tipo documental, al reportaje y al informativo ficticio, características que estuvieron en los inicios de la práctica del arte radiofónico, ligado a la radio misma¹³⁰.

Por ejemplo, en Fin los audios de los testigos del caso son reales, y a partir de ellos se va creando un puzzle, pero como el caso jurídico en el que se basa la obra aún no está cerrado, se propone un desenlace ficticio con la recreación de un dato sonoro clave (una entrevista ficticia), y lo que hacen de alguna manera con esto es que el auditor pierda la noción de si lo que están presenciando es parte de una construcción ficticia o no.

2) Situación:

En esta categoría que llamaré de Situación me refiero a las prácticas escénicas que tienen la característica de generar una situación que involucra a espectadores y a intérpretes utilizando mecanismos sonoros, desplazando, por medio del formato escénico, a la tradición de dividir espacio escénico y espacio de público. Es participativo, y el objetivo es generar un sentido de comunidad en la experiencia. Por lo general hay una experimentación con el material para el público e integrantes del montaje, por tanto es usual que no se construyan en base a un texto, sino que durante el proceso de investigación con el material.

Clasifico en esta categoría obras tales como Concierto, Ópera, Viaje N°9, La Zona, de Cía. Antimétodo (Ana Luz Ormazábal) y Cía. Teatro del Sonido (Martín Erazo). Todas estas obras involucran al público de una u otra manera en la situación que proponen, dándole la posibilidad de participar.

Se circunscriben bajo el formato de:

- Una situación de concierto (Concierto);
- Una situación de asistir a una ópera (Ópera);
- Una situación de vivir el cine (La Zona);

¹³⁰ Ejemplo adaptación a radio de Orson Welles de la novela 'La guerra de los mundos' de H.G. Wells (1939). (Mencionada en Capítulo 2.3 "Transmisor").

- Una situación de realizar un viaje turístico (Viaje N°9).

Así, el espectador deja de estar solamente “frente” a la obra, para “situarse en” ella, moviéndose a través del espacio y entre los personajes (Ópera, Viaje N°9). El espectador pasa a ser entonces un observador con voluntad de acción, acercándose a lo que plantea Brecht:

“Ya no es mero consumidor, ahora tiene que producir. Sin su colaboración activa, la representación se queda a medias. El espectador está incluido en el acontecimiento teatral, es teatralizado”¹³¹.

La obra se completa con el público.

Estas obras, ya sea en el proceso de creación, o en la representación, ya sea para intérpretes o para público, tienen símiles a las experimentaciones escénicas artísticas de la Bauhaus, en cuanto a la libertad de experimentar con el material en el proceso de creación en un ambiente lúdico, por ejemplo el caso de las fiestas Bauhaus de *Campanas Campanillas y Cascabeles* (ver en Capítulo 1.2 Antecedentes Históricos del Arte Sonoro del siglo XX) donde todo elemento, vestuarios, decorado e implementos, tenían que sonar, esta idea es similar a lo que ocurre en la obra Concierto, en la que su proceso investigativo se da en esta libertad de creación lúdica con el material que se ve reflejada en escena, con un espacio escénico lleno de objetos a su disposición.

Desde mi perspectiva puedo concluir que si bien en Concierto hay una división espacio-escénico versus espacio-espectador, ésta se hace dentro de la convención de la situación de un concierto musical, por lo que la división sería escenario - público asistente, diferente a la anterior referida a una obra teatral como tal, involucrando al público en la convención de público de obra de teatro.

Si bien estas dos compañías mencionadas están dentro del formato de situación y sus reflexiones no son lejanas, vienen desde lugares diferentes.

La Compañía Antimétodo propone una investigación corporal individual, teniendo presente la premisa de explorar la musicalidad del cuerpo, lo que lleva a que sus obras, utilicen el cuerpo mismo como elemento sonoro principal de creación y forma, sin la necesidad de utilizar tecnología de audio, es decir es acústica.

Por otro lado, la Compañía Teatro del Sonido, tiene una investigación que proviene desde un inicio de la relación experimental con el material técnico de audio, y sus

¹³¹ Bertolt Brecht. *Cambio de función del teatro*, 1931. En *La Escena moderna: Manifiestos y Textos Sobre Teatro de la Época de las Vanguardias*, José Sánchez, Madrid, Akal, 1999, Pág. 273.

posibilidades para la creación de planos sonoros en la edición, genera una interacción con el público desde ese lugar. Existe además una investigación de los intérpretes con material acústico sonoro, pero siempre en relación a algún elemento técnico, como por ejemplo los micrófonos que permiten captar, modificar y amplificar los sonidos de sus voces, y sonidos “pequeños” como el choque de dos piedras o el arrugar un papel, en Viaje N°9.

3) Acústico:

Me refiero aquí a las prácticas escénicas que no tienen planeado dentro de su ejecución algún aspecto técnico de reproducción de audio o amplificación, por lo que su composición sonora está construida en base a las capacidades del cuerpo humano, a materiales acústicos, e instrumentos musicales. El conjunto de elementos permite generar una especialización sonora acústica de acuerdo a la disposición de la fuente sonora en el espacio. En esta categoría adjunto los trabajos escénicos de Ana Luz Ormazábal (Concierto y Ópera) y Ángel Solari (Variaciones y Momento N°5), dividiendo a este último en un subgrupo llamado Música Escénica.

La obra Concierto se acerca a esta categoría en tanto el cuerpo como instrumento musical acústico, pero no está del todo circunscrita en ella, pues utiliza amplificación en escenas puntuales (de bajo eléctrico, guitarra eléctrica, y voz), de todos modos la elección de utilizar amplificación fue hecha bajo el requerimiento de la “situación” de un concierto musical tipo recital, por lo que estos requerimientos se dan por consecuencia en el proceso.

Hay una experimentación desde el cuerpo del intérprete con el material, se aprovechan las particularidades sonoras de los objetos, vestuario, piso de escenario y de los cuerpos entre sí.

En Ópera se aprovechan las posibilidades sonoras de la voz principalmente en sus representaciones de canto lírico y de imitación a fonemas de las lenguas mapudungun, español, italiano; además de estar espacialmente dispuestas en el espacio escénico, de modo que se crean distintos puntos de emisión sonora generando una direccionalidad en relación al audio-espectador.

a) Música Escénica:

El concepto de música escénica tiene relación con la composición musical, escrita en partitura, que es escenificada, entendiéndolo, como menciona Ángel Solari, desde John Cage, que la música es una ordenación de las materias y ritmos en el tiempo, y que se

manifiestan en el espacio por medio del cuerpo del actor¹³². Lo principal es que se requiere de una estructura para poder componer los elementos en el tiempo y estructurar la obra escénica, y esta estructura la da la partitura musical.

En base a la descripción antes dicha existe una relación con los siguientes referentes:

- Appia; la relación se vincula desde la organización en el tiempo que provee la composición musical escrita, por lo que determina las proporciones de los movimientos del actor en el espacio y del desarrollo del drama:

“El ritmo permite visualizar el movimiento de la música y convertirlo en movimiento corporal”¹³³.

- Artaud; se vincula desde la necesidad de cifrar todo en una ordenación que fuese universal:

“La interpretación será un espectáculo cifrado de un extremo a otro, como un lenguaje, de tal manera, no se perderá ningún movimiento, y todos los movimientos obedecerán a un ritmo”¹³⁴,

Y en el uso de la palabra por sus características fónicas más que el sentido semántico del lenguaje:

“Que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar...”¹³⁵.

- Heinner Goebbels; siguiendo la idea anterior sobre la utilización de las palabras:

“Las palabras son importantes en el texto, pero solo si tienen una cualidad adicional como ritmo, estructura, o sonido.”¹³⁶

- Con el movimiento artístico Fluxus, existe un nexo en la incorporación de partituras corporales (influenciados por John Cage) para la creación de música performativa, Solari hace algo similar a ello circunscribiéndolo en una partitura

¹³² Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena*, 1899. Pág. 101.

¹³³ José Sánchez, *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca, Universidad de Castilla, 1999. Pág. 33.

¹³⁴ Antonin Artaud, *El teatro de la crueldad*. Primer manifiesto, 1932.

¹³⁵ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, trad. De Enrique Alonso y Francisco Abelanda, Edhasa, Barcelona 1980p.50. Cita de José Sánchez en *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca, Universidad de Castilla, 1999. Pág.95.

¹³⁶ Heiner Goebbels. Entrevista: *Winner of the 2012 International Ibsen Award*.

musical, entonces se relacionan los movimientos corporales, con una línea sonora instrumental, ambos en un tiempo definido.

4) Tecnología- Laboratorio

Propongo esta categoría que se refiere a la categoría cercana a los desarrollos históricos tecnológicos que han acontecido en el área musical, es decir, los avances tecnológicos que se han desarrollado en paralelo y en favor al acontecer musical, contribuyendo a la evolución de la creación y el entendimiento de los parámetros de composición e interpretación tradicional (me refiero a la composición escrita en partitura e interpretación de instrumentos que puedan interpretar aquellas partituras). Iniciándose específicamente con la creación de música concreta y electroacústica en 1945 y 1950 respectivamente, junto con la evolución del computador. Teniendo relación también con la metodología científica de investigación, metodología de laboratorio y observación científica en individuos para buscar respuestas.

Una de las características de los ejecutantes de la línea de la música electroacústica es el carácter de experimentación con el material sonoro, sin tener el objetivo de lograr una gran obra final, sino que lo que se busca es descubrir nuevas posibilidades en el proceso, en directa relación con los avances técnicos que proporcionaban herramientas para continuar sus experimentaciones.

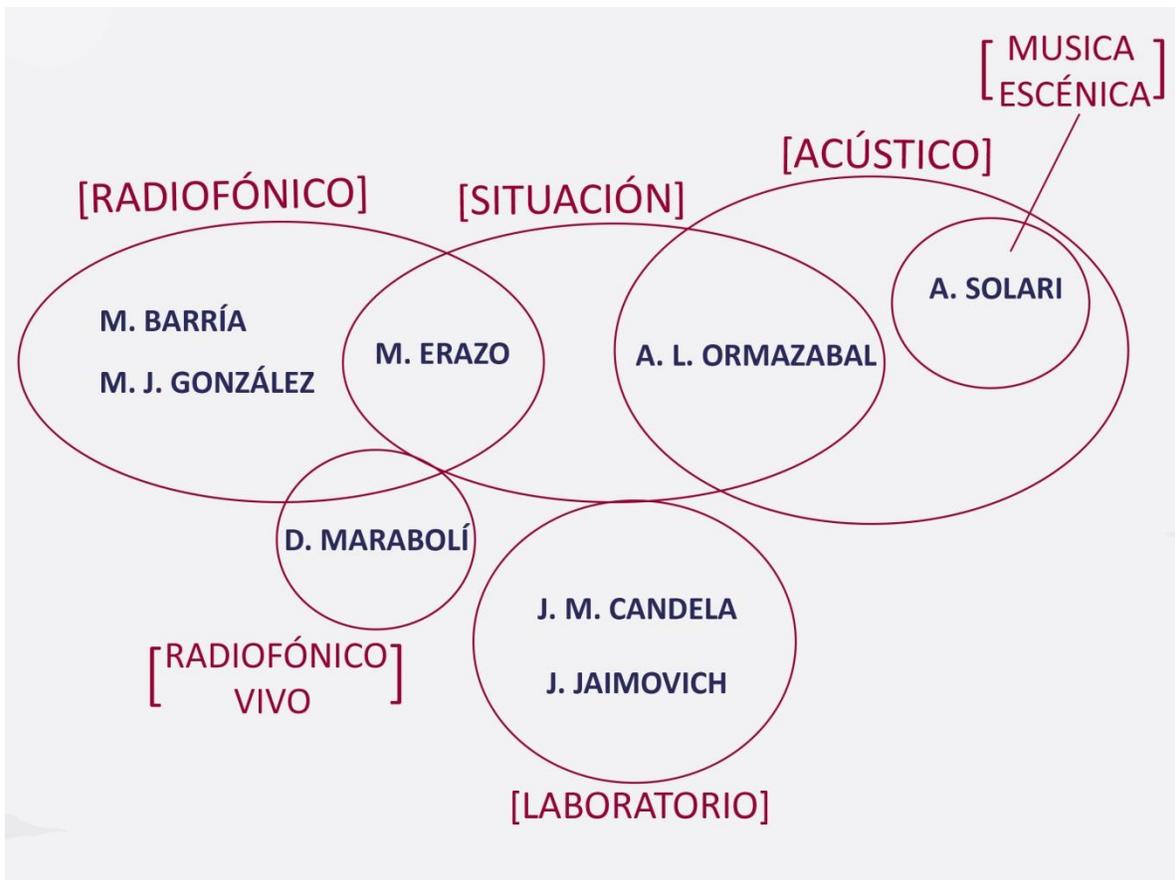
En esta categoría adjunto a Javier Jaimovich y José Miguel Candela, con obras Emovere y Proyecto Edipa, respectivamente; ambas obras tienen las siguientes características:

- Un carácter investigativo con el material directamente tecnológico, producen y modulan el sonido por medio de un programa computacional especialmente diseñado para cada uno de los montajes, y que captan señales del cuerpo humano, ya sea directamente por medio de los impulsos del corazón y músculos o indirectamente por medio de la captación visual de los movimientos de las extremidades del bailarín, que al igual que la música concreta y electroacústica toman trozos de la realidad sonora para modificarles en computador, en parámetros de frecuencia e intensidad;
- Toman señales sonoras y de movimiento, que se transforman en sonido desde el cuerpo humano del bailarín, interactuando con él, Jaimovich desde una relación algo más controlable por medio de las emociones, señalándole al bailarín: “Cuánto eres tú capaz de controlar tu corazón” (Javier Jaimovich, *Emovere*), y

Candela desde un lugar más variable e impredecible, por medio de la lógica del sistema MUCIA (Sistema Musical Computacional Interactivo y Auto-generativo), tras la captación de los movimientos.

- Se trabaja con un sistema tecnológico interactivo que dialoga con el cuerpo, que necesita del cuerpo para generar sonido, y el cuerpo necesita de él para continuar el diálogo, por lo que hay una dependencia con el material tecnológico, que pasa a ser otra fuente creadora que está a la par con el cuerpo. Caso que de igual manera ocurre en la música electroacústica, la dependencia con el material técnico. Hay una interdependencia en el proceso artístico que es experimental.
- El proceso de trabajo se asimila y sigue una metodología de laboratorio, su interés está en investigar al otro como un individuo de estudio, como un objeto en observación dentro de un laboratorio, en ambas obras son bailarines profesionales que están sometidos a la interacción con el material tecnológico para observar cómo se desenvuelven en este nuevo sistema en el que ellos, principalmente sus cuerpos, son la activación del diálogo, atmósfera y espacio.
- Utilizan un sistema cuadrafónico de audio para la distribución de sonido, permitiendo una atmósfera sonora que delimita el espacio de laboratorio de los intérpretes.
- Se desmarcan de una estructura dramático narrativa, concentrándose en generar una experiencia por medio de la experimentación. Con una composición sonora no lineal, que crea un ambiente sonoro variable.

Mapa de lectura de fichas: Clasificación:



6.2 Modos de Acercamiento del Sonido al Espacio

En el capítulo tres, expuse una reflexión sobre cómo el sonido afecta el espacio de manera directa o indirecta tomando en cuenta sus características físicas. Sabiendo que el sonido se constituye de una onda sonora que se propaga en el espacio dependiendo de sus cualidades de densidad. En esta sección pretendo ejemplificar modulaciones del espacio en el ejercicio escénico, que surgen como resultado del trabajo con el sonido luego de haber creado las fichas de los creadores escénicos a partir de las entrevistas realizadas.

A modulaciones del espacio me refiero a direccionalidades, espacialidades nuevas, creación de atmósferas, y diferentes articulaciones que pueden llegar a ocurrir en el espacio y en relación al espacio por causa de factores sónicos y manejo de aspectos técnicos del sonido.

6.2.1 Modulaciones del sonido en el espacio

Por medio de las facultades físicas del sonido se puede lograr una espacialización sonora, con esto me refiero a las características de las posiciones determinadas de las fuentes sonoras en un espacio, y de su distribución del sonido, modulando en el espacio de manera física y concreta.

El referente más relevante en este ámbito es el concierto esférico de Karlheinz Stockhausen realizado en Osaka en 1970, (mencionado anteriormente en el capítulo 2.4 B, como ejemplo de *environment*), en el cual dispuso parlantes en distintos sectores de la esfera que contenía el espacio del concierto manejándolos desde una mesa de control.

Dependiendo de cuál sea el formato de fuente sonora esta podrá ser:

- Acústica, es decir sin ningún mecanismo de reproducción o amplificación; como ejemplo de este tipo, como he mencionado anteriormente, se encuentra la obra Momento N°5 , la cual tiene definidas las posiciones de cada instrumento, e indicaciones específicas para el piano e instrumento indeterminado, debiendo estar en una sala contigua al espacio escénico y no ser visible, lo que sonoramente habla de las características espaciales de un lugar, creando direccionalidad desde la fuente sonora respecto al auditor;

O podrá ser:

- Digital, es decir con un sistema técnico de audio pudiendo ser distribuido por medio de un sistema de parlantes dispuestos en el espacio (Sistema de audio 5.1, 4.1), es el caso de la obra Viaje N°9 en el que se utiliza el sistema 5.1 que se distribuye entorno al audio-espectador, además de tener la posibilidad de movimiento acústico por medio de los carros que soportan los parlantes.

También la obra Emovere y Proyecto Edipa utilizan el sistema 4.1 de distribución de audio con la posibilidad de generar direccionalidad sonora conteniendo el espacio escénico; o por medio de la edición sonora generando direccionalidad en ella desde la edición y la grabación en set o locación, para ser percibida en audífonos personales, lo que ocurre en las obras radiofónicas Bardo y [Kafkage], que la espacialización que es percibida por medio de los audífonos depende de la edición y de la grabación, por lo que es relevante el que se hayan grabado con micrófonos que captasen la direccionalidad de las fuentes sonoras en el espacio (micrófono 360° y micrófono binaural). En el proceso de composición sonora, realizado en posproducción se pueden determinar las direccionalidades, complementándose hasta llegar al resultado final.

Desde el lugar físico concreto el sonido puede modular el espacio por medio del cuerpo del intérprete, entendiendo al intérprete como un transmisor y traductor del sonido en cuanto al ritmo y a las proporciones de movimiento que le dictan de la escena, relacionado a lo que postula Adolphe Appia, en su libro *La Música y La Puesta en Escena*; la música, nuevamente vista como una organización de sonidos¹³⁷ en este caso, es un principio regulador para el alcance de expresión del actor, además de dictarle las proporciones en el espacio, que se traducen en movimiento; de acuerdo a este principio, que da cuenta de la relación sonido-cuerpo de intérprete, es que se modula el espacio.

Observo este tipo de modulación en el espacio por medio del cuerpo del intérprete en la obra Concierto, pues construye espacialidad por medio del cuerpo afectado por ritmos y carácter sonoro que denota una actitud reflejada en las formas corporales, en sus recorridos y en sus facultades sonoras. La obra Ópera en tanto, crea figuras corporales en conjunto, y posturas corporales a partir de la forma musical ópera, generando puntos de tensión en el espacio; igualmente, por medio del canto lírico el cuerpo toma cierta postura particular y movimiento particular. El espacio se ve afectado y modulado mediante los cuerpos que generan recorridos y formas con una base sonora.

También lo ejemplifican las obra Momento N°5 y Variaciones, en las que se observa una relación desde la partitura musical, que si bien no hay tantos recorridos espaciales, sí hay

¹³⁷ John Cage, Credo, 1937. En *Silencio*. Madrid, Ardora, 2012. Pág.3.

una construcción atmosférica y de ritmos corporales visibles que están de manera secundaria regulados por la partitura, ya que ésta tiene como objetivo principal regular la dicción de la voz en el tiempo, por medio del texto-partitura.

Desde otro lugar que no es el físico, sino que otro tipo de modulación del espacio más subjetivo del sonido se genera el espacio interno. El espacio interno se crea en la mente, dice relación con la imagen auditiva que se construye a partir del objeto sonoro en su complemento con los factores culturales e históricos del auditor, es decir es afectada por la escucha, por lo que ningún espacio interno será igual a otro ya que ningún ser humano es igual a otro. Se crea a partir de los estímulos sonoros que tienen facultades narrativas, quitándole el foco a la visualidad, concentrándose en la creación interna a partir de lo sonoro; obras que generan espacios internos son las obras radiofónicas Bardo, [Kafkage], Viaje N°9.

6.2.2 Modulaciones del espacio por medio del sonido y la escucha.

J. JAIMOVICH	<p>TRAER ESPACIOS OCULTOS → POR MEDIO DE LA AMPLIFICACIÓN, SONIDO DE MUSCULOS Y CORAZÓN (<u>Emovere</u>)</p> <p>→ POR MEDIO DEL CUERPO/RELACIÓN CUERPO- SONIDO/ CONTROL DEL MOVIMIENTO CORPORAL EN EL ESPACIO POR MEDIO DEL SONIDO.</p>
J.M. CANDELA	<p>MOVIMIENTO CORPORAL EN EL ESPACIO AFECTADO POR SONIDO → INTÉRPRETES AFECTADOS POR SISTEMA MUCIA (INTERACCIÓN DIRECTA CON EL MATERIAL DIGITAL POR MEDIO DE LA CAMARA KINEKT.) (<u>Proyecto Edipa</u>)</p>
M. J. GONZÁLEZ	<p>TRAER OTRO LUGAR ATMOSFÉRICO GEOGRÁFICO → CAPTACIÓN DE ATMÓSFERA POR MICRÓFONO 360° (<u>Bardo</u>).</p> <p>ESPACIALIZACIÓN SONORA POR SISTEMA DE AUDIO EN AUDÍFONOS → POR CAPTACIÓN DE MICRÓFONO 360° Y EDICIÓN SONORA (<u>Bardo</u>).</p>
M. BARRÍA	<p>DIRECCIONALIDAD- ESPACIALIZACIÓN SONORA EN SISTEMA DE AUDIO EN AUDÍFONOS → MICRÓFONO BINAURAL Y EDICIÓN SONORA ([<u>Kafkage</u>])</p> <p>TRAER OTRO LUGAR ATMOSFÉRICO → CAPTACIÓN DE ATMÓSFERA POR MICRÓFONO BINAURAL. ([<u>Kafkage</u>])</p>
D. MARABOLÍ	<p>→ LA VOZ Y EL LENGUAJE, SUS CARACTERÍSTICAS FÓNICAS Y SÓNICAS HABLAN DE UN ESPACIO HISTÓRICO, CULTURAL, GEOGRÁFICO Y ANÍMICO. (<u>Helen Brown</u>) (<u>Fin</u>)</p>
M. ERAZO	<p>TRAER OTRO LUGAR ATMOSFÉRICO GEOGRÁFICO → GENERACIÓN DE PAISAJES SONOROS (<u>Viaje N°9</u>).</p> <p>ZOOM SONORO (ILUSIÓN DE ACERCAR LUGARES QUE PODEMOS VER PERO NO OÍR) → POR MEDIO DE GRABACIÓN PREVIA, DOBLAJE, Y MICRÓFONOS EN TIEMPO REAL. (<u>La Zona</u>)</p> <p>ESPACIALIZACIÓN SONORA POR SISTEMA DE AUDIO → SISTEMA 5.1 – PROVEE DIRECCIÓN -(<u>Viaje N°9</u>).</p> <p>ESPACIALIZACIÓN SONORA ACÚSTICA Y SISTEMA DE AUDIO → SISTEMA 5.1 MAS PARLANTES MÓVILES (<u>Viaje N°9</u>).</p>
A. L. ORMAZABAL	<p>→ MÚSICA POR MEDIO DEL CUERPO: RELACIÓN MÚSICA/SONIDO-CUERPO (<u>Concierto</u>)</p> <p>→ CUERPO COMO INSTRUMENTO MUSICAL (<u>Concierto</u>) (<u>Ópera</u>)</p> <p>→ LA VOZ Y EL LENGUAJE, CARACETRÍSTICAS FÓNICAS Y SÓNICAS HABLAN DE UN ESPACIO HISTÓRICO CULTURAL GEOGRÁFICO. (<u>Ópera</u>)</p>
A. SOLARI	<p>DAR CUENTA DEL ESPACIO (POR MEDIO DE SONIDO) → POR INDICACIONES “INSTRUMENTO EN SALA CONTIGUA” O “PIANO OCULTO” (<u>Momento N°5</u>).</p> <p>ESPACIALIZACIÓN SONORA ACÚSTICA → POSICIONES DETERMINADAS DE SUS INTÉRPRETES (<u>Momento N°5</u>)</p> <p>MODULACIÓN DEL ESPACIO POR MEDIO DE LA VOZ → VOZ COMPUESTA RÍTMICAMENTE EN LA PARTITURA, DETERMINA MOVIMIENTOS Y RITMOS EN EL CUERPO Y ENERGÍA DEL INTÉRPRETE (<u>Variaciones</u>).</p>

6.3 Observaciones de acercamiento al Diseño Teatral.

Algo que he estado buscando con la elaboración de las entrevistas, es el descubrir maneras de crear o modular el espacio por medio del sonido, en relación a sus características técnicas, a sus características en relación con el espectador, con el intérprete y con los materiales en escena. Pues propongo que el sonido puede ser un creador y un modulador de espacios escénicos, el cual desde el lugar del diseño teatral se puede utilizar y desarrollar.

Llego al diseño teatral a partir de lo sonoro, porque junto con sus incidencias estéticas, me interesa su corporeidad, la materialidad física del sonido que afecta a las materias en su paso, (además de afectar al ser humano en un nivel corporal, mental y emocional), por lo tanto, observo que se relaciona con el diseño teatral desde lugares comunes tales como:

-Se relaciona en la configuración de la escenografía e iluminación, estas proponen recorridos, espacios estacionarios, planos de profundidad, dando posibilidades de distribución de los cuerpos en él. Siendo para el sonido, el espacio, el medio en el cual se transmite, conviven así en este mismo lugar. La configuración del espacio desde el diseño teatral repercutirá en la percepción sonora.

-Se relaciona desde el cuerpo del intérprete (actor - bailarín - músico); en relación a que éste se desplaza en el espacio, ya sea bajo los parámetros del ritmo y desarrollo del sonido preestablecidos, o por sus propias facultades de generar sonoridades, exteriorizándose a través de su cuerpo, como por ejemplo el caso de las obras:

- Momento N°5 y Tema con Variaciones, que siguen la estructura de la partitura musical,
- Emovere y Proyecto Edipa, en el que se establece un diálogo con la información sonora y el intérprete en el espacio,
- Concierto, por medio de los sonidos y ritmos que éste puede crear por sí mismo.
- Viaje N°9, en relación a su interacción sonora con el material en escena.

-Se relaciona con el vestuario, abarcándole como un elemento que provee cualidades de movimiento y desplazamiento del cuerpo, que generarán un ritmo y sonoridad particular si así se requiere, pudiendo lograr además una “visualidad del ritmo”, y una proyección visual del ritmo corporal según la confección y diseño.

- Se relaciona desde el desarrollo en tiempo; tanto el sonido como la iluminación tienen posibilidades de generar atmósferas y se desarrollan en el tiempo por medio del espacio. La iluminación desde un lugar concreto por el hecho de ser visible, y el sonido situándose en una percepción algo más subjetiva, pero que llega directamente al

audio-espectador, por medio de la sensación. Sin embargo ambas, según Appia, vienen de una misma naturaleza expresiva que no está sujeta a convenciones simbólicas, sino que actúan por sí mismas como elementos vivos en escena.

- Se relaciona desde los materiales escogidos para la escenografía; ya que cada uno de ellos tendrá una respuesta (sonora- vibratoria) particular frente a las características sonoras que se presenten, afectados por ondas sonoras por medio de sus facultades sónicas, como ritmo, tonalidad, peso:

“Todo en este mundo tiene su sonido- incluso los objetos silenciosos. Conocemos los objetos silenciosos golpeándolos. El hielo es delgado, la caja está vacía, la pared es hueca.”¹³⁸

Y de acuerdo a cómo afecta también en la percepción sonora de un lugar, dependiendo de los materiales que se disponen en el espacio, según su ordenación y cantidad.

Se da por ejemplo en los casos de las obras Concierto y Viaje N°9, en las cuales hay una búsqueda por medio de la experimentación de las sonoridades de los objetos materiales, siendo ellos a la vez elementos que conforman parte del diseño visual.

Por lo general en las obras escogidas la base del diseño visual y espacial escénico se da por consecuencia de los requerimientos técnicos para la elaboración del motivo inicial del montaje. Por ejemplo, en Emovere el motivo inicial es la investigación tipo laboratorio de las respuestas fisiológicas del cuerpo humano bajo un estado emotivo autoimpuesto, captados por sensores, entonces la configuración visual se da por los requerimientos técnicos de tipo investigativo y laboratorio; también se da en Helen Brown que el diseño visual está dado por los materiales de sonido utilizados sin un cuestionamiento mayor desde lo estético, sino netamente funcional y técnico, que repercute en una estética visual que genera una atmosfera de concierto íntimo; similar a Tema con Variaciones en el que el diseño visual y espacial está bajo el formato de concierto acústico de cámara.

Todas tienen una relación directa con el material sonoro. Eso repercute en la estética visual y visual-espacial, pero ninguna tiene en primera instancia de creación una intención directa o unida entre estética visual-espacial-sonora, si no que como dije anteriormente, se da como respuesta, que sin duda tiene un carácter particular.

¹³⁸ M. Schafer, *Ibíd.*

CONCLUSIÓN GENERAL

Recapitulando algunos puntos de la investigación, en un comienzo se afirmó que existe escasa información previa al tema sonoro como un elemento independiente dentro del área escénica y principalmente desde el foco del diseño teatral. Por lo que se hizo un breve recorrido desde el arte sonoro (capítulo 1.1) como un área en el que el sonido se desarrolla de manera autónoma por medio de la experimentación, al igual que en la evolución del área musical por medio de los avances tecnológicos y a la par la literatura (capítulos 1.2 y 1.3). Luego se continuó por ciertas manifestaciones sonoras en la escena (capítulo 2), de las cuales se presentan características que se vinculan con el registro de los artistas nacionales seleccionados. A demás de exponer características físicas del sonido que repercuten inevitablemente en nuestra percepción del espacio y en nuestra relación con los elementos visuales en él (capítulo 3).

La parte central de la investigación se estructura a partir de las ocho fichas de los ocho artistas entrevistados, y por medio de ellas se constata la diversidad de características composicionales de sus creaciones escénicas a partir del sonido. De esta diversidad, a partir de los datos e información previa, se generaron conclusiones donde se proponen divisiones de acuerdo a sus características (Radiofónico; De Situación; Acústico; Tecnología-Laboratorio), y modulaciones del espacio por medio del sonido (Espacialización Sonora, digital y acústica; el Cuerpo como Objeto Sonoro; Espacialidad Sonora Interna).

Estas últimas conclusiones de alguna manera responden a los cuestionamientos personales iniciales que dieron pie a este proceso investigativo: “¿Puede el sonido ser un creador de espacios escénicos?”, y, “¿Cómo podría utilizar entonces como diseñadora teatral el sonido como herramienta para crear y modular el espacio y de esta manera relacionarlo con elementos visuales y espaciales en la conformación de la escena?”.

Al finalizar este recorrido investigativo, me permito afirmar que efectivamente hay una escena sonora chilena emergente que está en un proceso de crecimiento y efervescencia desde hace poco menos de una década¹³⁹, en la que existe un nuevo trabajo escénico que nace desde el interés y la experimentación con el sonido, que repercute en el cuerpo del actor, en la percepción del espectador, en los elementos dispuestos en el espacio y en el espacio mismo. Esta afirmación la sustento en gran medida gracias al registro a modo de catastro realizado a partir de las entrevistas.

A partir del catastro también se pudieron generar conclusiones vinculadas al espacio

¹³⁹ Dado que según los datos de los entrevistados, la obra más antigua data de 2010 (Momento N°5).

escénico desde el diseño teatral, lo que de alguna manera constata que sí se generan vínculos y relaciones entre lo sonoro y lo visual-espacial en la escena, siendo estos últimos los materiales de trabajo más preponderantes en el área del diseño teatral (al menos en un nivel nacional). Estos vínculos y relaciones descubiertos, de alguna manera dan la posibilidad de abrir el panorama del diseño teatral hacia una nueva manera de percibir el espacio y los elementos a utilizar al enfrentarse como creador a una nueva creación escénica, teniendo presente las herramientas acústicas del sonido.

Cabe decir que hay cierta posibilidad de utilización y modulación del espacio desde el material sonoro que no se menciona en los trabajos sonoro-escénicos expuestos, y que surge como posibilidad dentro del desarrollo de una de las entrevistas (Mauricio Barría), es el hacerse cargo del espacio-entorno a nivel acústico. Esto es, el “construir espacios para que se produzcan determinados sonidos”¹⁴⁰, y así se hará el ejercicio contrario al esperar el resultado visual del material sonoro escogido. En otras palabras, crear de manera consciente el espacio y la visualidad escogiendo materiales y disposiciones precisas que darán una respuesta acústica sonora determinada.

Los trabajos seleccionados fueron acotados de acuerdo a una selección puntual en torno a trabajos sonoros en escena de los cuales hay un interés en el sonido como motor de creación, sin duda existen más trabajos investigativos relacionados, los cuales sería interesante investigar en futuros estudios para poder observar comparaciones y nuevas posibilidades.

Esta recopilación de información sobre el tema sonoro en la escena nacional espero que de alguna manera pueda contribuir a futuras investigaciones sobre este tema en el área escénico nacional.

Deseo que algunos de los aspectos mencionados a lo largo de este trabajo investigativo, sean un aporte y ayuda a las nuevas investigaciones en lo referido al arte sonoro y el diseño teatral. Finalmente pude constatar que todo está co-relacionado en las creaciones escénicas, el ritmo con el movimiento espacial, el material técnico sonoro con la estética visual, las ondas sonoras con la percepción del público y atmósfera, disposición de los elementos en el espacio con la percepción total del audioespectador, la tecnología con los cuerpos de los intérpretes, etc.

El sonido, como lo he presentado en todo este texto, se convierte en un elemento potente físicamente, ya sea en estructura y en sus efectos, porque es un elemento vivo que se transmite por medio de vibraciones. Por lo tanto todo lo que haya a su paso será afectado en mayor o menor medida, pero siempre habrá una consecuencia. Para mi

¹⁴⁰ Entrevista con Mauricio Barría. (Ver en: Anexo Entrevistas).

búsqueda investigativa y profesional, se hace necesario poder generar ese diálogo y puntos de encuentro.

Espero además que esta temática en el área del diseño teatral siga en crecimiento. Considero que frente a esta escena sonora emergente en Chile, se hace inevitable, así mismo siempre habrá una relación física por parte del sonido con la materialidad de la escena y en mi opinión es interesante que el diseño teatral tome consciencia de aquello, para generar un diálogo con el material sonoro ya sea técnico o conceptual, además de poder abrir posibilidades de creación a partir de estas relaciones.

A partir de esta generación de vínculos y relaciones se puede establecer un nuevo lenguaje escénico en el cual sea el sonido el que prime y por ende se convierta en el actor principal. Quisiera terminar este recorrido investigativo parafraseando a Appia, quien decía que la música se transporta al espacio por medio de los elementos de la escena, me gustaría cambiar música por sonido y decir que el sonido se traslada al espacio por medio de la escena. Estoy convencida que es por ahí que va la búsqueda de estas inquietudes relativas a lo sonoro.

BIBLIOGRAFÍA

APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena, La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de directores de Escena de España, 2000.

APSI (Agencia de Prensa de Servicios Internacionales), 1976- (Santiago: Talleres Gráficos "DSD"), N° 369, (3 dic. 1990).

ARTAUD, Antonin. *El teatro de la crueldad*. Primer manifiesto, 1913. [En línea] <http://www.teatralizate.cl/antonin-artaud-el-teatro-de-la-crueldad/>

BRECHT, Bertolt. *Cambio de función del teatro*, 1931. En *La Escena moderna: Manifiestos y Textos Sobre Teatro de la Época de las Vanguardias*, José Sánchez, Madrid, Akal, 1999.

BRECHT, Bertolt. *Teorías de la radio (1927-1932)*. Fuente: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación Vol. V, n°2, Mayo/Ago. 2003.

BLOCK, René. *Música fluxus: el acontecimiento cotidiano*. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundación Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición "En el espíritu de Fluxus". [En línea] <https://previa.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>

CHION, Michel. *El Sonido*. Barcelona, Paidós, 1999.

CAGE, John. *El futuro de la música: Credo*, 1937. En *Silencio*. Madrid, Ardora, 2012.

CARDENAS, Elisa. *Poemas con cuerpo propio*. En Revista La Panera, N° 68, Santiago, Enero 2016.

CLARO, Samuel. *Panorama de la música experimental en Chile*. Revista Musical Chilena N°83, 1963.

DERRIDA, Jacques. *La palabra soplada*. Traducción de Patricio Peñalver en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 233-270. Edición digital de Derrida en castellano.

DE UNDURRAGA, Antonio. *Teoría del creacionismo*. En *El Runrunismo chileno (1927-1934)* El contexto literario Gloria Videla de Rivero, Revista Chilena de Literatura No. 18 (Nov., 1981)

ESTRADA, Ana. *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*, Santiago, 2010.

GUBBINS, Martin. *Poesía sonora: una aproximación*. Revista digital de poesía

HETEROGENEA, Artículo, 2007.
[En línea] http://heterogeneapoesia.blogspot.cl/2007/07/articulo-poesa-sonora_17.html

GOEBBELS, Heiner. Entrevista: Winner of the 2012 International Ibsen Award.
[En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=AvF-YxoY22A&t=390s>

IGES, José. *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. Olobo, N°1, Cuenca, 2000. [En línea] <https://previa.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html>

KRAUSE, Rainer. *Forma, Formato y Espacio Sonoro*, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales, Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2008.

KRAUSE, Rainer. *El sonido instalado*. En [Pensar el //trabajar con //] sonido en espacios intermedios, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009.

MOLINA, Miguel. *Reconstruir, recrear o visitar la resonancia del arte sonoro de las vanguardias (¿versión o perversión?)*. En *Ruidos y susurros de las vanguardias*. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945). Laboratorio de Creaciones Intermedia, Universidad de Valencia, 2004.

MONLEON, Mau. *Grotescos Berlineses: Mynona y el club Dadá*. En *Ruidos y susurros de las vanguardias (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia, Universidad de Valencia, 2004.

RUSSOLO, Luigi. *El Arte de los Ruidos; Manifiesto futurista (1913)*, [En línea] <https://previa.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>

ROJAS, Sergio. *¿Queda algo de ruido en el sonido?*, Las obras y sus relatos II, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales, 2009.

ROJAS, Sergio. *Los ruidos del Sonido*. Revista musical chilena V.58, N°201, Santiago, enero 2004.

ROJAS, Sergio. *El ruido de lo inmundo*. En [Pensar el //trabajar con //] sonido en espacios intermedios, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009.

Rojas, Ivette. *Historia de la ópera desde sus orígenes hasta los musicales*, Artículo en Revista Mensual Filomúsica, N°88, año 2008. [En línea] <http://www.filomusica.com/opera.html>

SCHAEFFER, Pierre. *Tratados de los objetos musicales*, 1966. Madrid, Alianza Música 1996.

SCHAFER, Murray. *Yo nunca vi un sonido*. Conferencia pronunciada en el Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, Ciudad de Mexico, 2009. [En línea] <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html>

SÁNCHEZ, José. *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca, Universidad de Castilla, 1999.

SANCHIS, José. *El silencio en la obra de Beckett*. En *Artes la Revista*, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Vol. 2, N°4, 2002. [En línea] <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/22323>

SCHLEMMER, Oskar. *Diario*, Febrero de 1929. En *Ruidos y susurros de las vanguardias (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia, Universidad de Valencia, 2004.

SCHIMMEL Paul, *Leap into the Void: Performance and the Object*, En *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*, MoCA Los Angeles, New York/London, 1998, pp.61f. Cita de: [En línea] <http://artecontempo.blogspot.cl/2008/05/allan-kaprow.html>

VERTOV, Dziga. *Radrioprva*, 1925. En *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*. Laboratorio de Creaciones Intermedia, Universidad de Valencia, 2004.

VALIENTE, Pedro. *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2000. [En línea] <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/3/S3042301.pdf>

Westerkamp, Hildegard. *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro*. [En línea] <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/westerkamp.html>

Stockhausen's Spherical Concert Hall, Investigations into contemporary art, [40] Notes, <https://fortynotes.wordpress.com/2011/03/23/stockhausens-spherical-concert-hall/>

FUENTE DE IMAGENES

Figura 1 : *Melting Point, hydrophonic sound composition*, Antti Mäkelä. Fotografía: Upi Tirronen, 2014.

http://services.pq.cz/index.php?ajax=true&cmd=catalog-thumb&width=830&height=650&id=3411&type=exposition_national

Figura 2: *Spherical Concert Hall*, Osaka (1970). Karlheinz Stockhausen.

<https://fortynotes.wordpress.com/2011/03/23/stockhausens-spherical-concert-hall/>

Figura 3: *Stifters Dinge*. (2012).

<http://onestoparts.com/review-stifters-dinge-exhibition-ambika-p3>

Figura 4: Técnica Chladni, Ernst Chladni. Ilustración: John Tyndal (1915)

<https://dougberch.com/seeing-sound/>

Figura 5: *Seaweed of Landscape Sound*, Margaret Watts-Hughes. Imagen creada desde la experimentación con Eidiófono.

<http://atmani-cymatics.org/index.php/experimente/66-das-tonoskop-das-eidophon>

Figura 6: *Emovere* (2015).

<http://www.emovere.cl/es/galeria-obra/>

Figura 7: *Emovere* (2015).

<http://www.upla.cl/noticias/2015/11/03/emocion-sonido-y-movimiento-trae-emovere-a-sala-upla/>

Figura 8: *Emovere* (2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=HD5jouu-po8>

Figura 9: *Proyecto Edipa* (2016).

<http://www.edipa.cl>

Figura 10: *Bardo* (2016).

<http://www.elciudadano.cl/artes/1una-obra-de-shakespeare-como-nunca-la-has-visto-ni-oido/11/30/>

Figura 11: *Bardo* (2016).

<http://www.elciudadano.cl/artes/1una-obra-de-shakespeare-como-nunca-la-has-visto-ni-oido/11/30/>

Figura 12: [*Kafkage*] *Para Mall*. Proceso de grabación (2015).

<http://www.uchile.cl/noticias/115936/foro-de-las-artes-kafkage-para-mall-descargable-en-mall-vespucio>

Figura 13: *Helen Brown* (2012).

<http://www.fitdecadiz.org/edicion28/obra/helen-brown>

Figura 14: *Fin* (2017).

<http://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2017/06/21/critica-de-teatro-fin-sonoridad-que-llama-a-la-accion.shtml>

Figura 15: *Viaje N°9* (2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=XoWo8FfAPec&t=310s>

Figura 16: *Viaje N°9*. Detalle de carro soporte de parlantes.

<https://www.facebook.com/pg/teatrodelsound/photos/>

Figura 17: *Viaje N°9* (2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=XoWo8FfAPec&t=310s>

Figura 18: *Viaje N°9.*

<http://www.gam.cl/teatro/viaje-ndeg9/>

Figura 19: *La Zona* (2017).

<http://radio.uchile.cl/2017/01/05/la-zona-la-obra-que-ahonda-en-la-historia-sonora-de-los-barrios-de-santiago/>

Figura 20: *Concierto.*

<http://antimetodo.cl/concierto/>

Figura 21: *Concierto.*

<http://antimetodo.cl/concierto/>

Figura 22: *Ópera.*

<http://antimetodo.cl/opera/>

Figura 23: *Ópera.*

<http://antimetodo.cl/opera/>

Figura 24: *Momento N°5.*

<http://www.angelosolari.com/momento-variacion>

Figura 25: *Variaciones.*

<http://www.angelosolari.com/galeria>

Figura 26: *Variaciones.*

<http://www.angelosolari.com/momento-variacion>