

- (1961a). "Irá al Uruguay un teatro de títeres" en *La Prensa*, 9.03.1961
- (1961b). "Teatro de títeres en el Fray Mocho" en *La Prensa*, 12.06.1961
- (1961c). "Termina los Títeres de Horacio en el Fray Mocho" en *La Prensa*, 8.10.1961
- (1964). "Los títeres de Horacio. Magia y pureza" en *Clarín*, 15.04.1964
- Sosa Cordero, O. (1999). *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- (2009). "Italianos en la Argentina. Los artistas italianos como co-creadores del teatro argentino", en AA. VV. *Temas de patrimonio cultural N° 25: Buenos Aires italiana*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Bs. As.

---

**Abstract:** In the mid-1950s, Horacio Casais and Herman Koncke created the puppet company "Los títeres de Horacio". This pair of artists performed in venues in the city of Buenos Aires such as the Regina Theater, the Astral Theater, Fray Mocho and the

San Martín Theater, and they held seasons in Mar del Plata. However, their works were not cut to theatrical spaces, but they participated in different television programs and acted in movies. In this work we will review some of the experiences of these artists.

**Keywords:** Puppets - marionettes - theatre - cinema

**Resumo:** Em meados da década de 1950, Horacio Casais e Herman Koncke criaram a empresa de marionetes "Los títeres de Horacio". Este par de artistas se a presento u em locais da cidade de Buenos Aires, como o Teatro Regina, o Teatro Astral, Fray Mocho e o Teatro San Martín, e realizou temporadas em Mar del Plata. No entanto, seus trabalhos não foram cortados em espaços teatrais, mas eles participaram de diferentes programas de televisão e atuaram no cinema. Neste trabalho, revisaremos algumas das experiências desses artistas.

**Palavras chave:** Bonedécada - fantoches - auditório - cinema

(\*) **Betina Girotti.** Licenciada y Profesora en Artes y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (UBA) con beca CONICET. Es docente en Semiología (UBA XXI) y Literatura en las Artes Combinadas II (FFyL-UBA).

---

## Sonido escénico. Consideraciones acerca del fenómeno sonoro en el marco de las artes escénicas surgidas de la experiencia del Laboratorio de Sonido Escénico

Malena Graciosi (\*)

**Resumen:** El presente trabajo da cuenta de la actividad del *Laboratorio de Sonido Escénico*, espacio de investigación que aborda los procedimientos sonoros y musicales específicos de las artes escénicas, con el objeto de promover el estudio formal y la enseñanza sistematizada de un arte y oficio naturalmente propio del hecho teatral, del cual se conocen escasos estudios y abordajes teóricos específicos.

**Palabras clave:** Teatro – sonido - diseño de imagen y sonido - puesta en escena - teoría del sonido

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 187]

---

### Introducción

Desde el año 2014 a la fecha se han llevado a cabo una serie de actividades, encuentros y estudios bajo el nombre de *Laboratorio de Sonido Escénico* (en adelante LSE) con la coordinación de quien escribe este trabajo. Este laboratorio de práctica, exploración e investigación propone el abordaje de procedimientos sonoros y musicales específicos de las artes escénicas, con el objeto de promover el estudio formal y la enseñanza sistematizada de un arte y oficio naturalmente propio del hecho teatral, que carece de estudios y abordajes teóricos con énfasis en sus características específicas como disciplina autónoma. De estas actividades surge a su vez el sitio

web [sonidoescénico.com](http://sonidoescénico.com) en el que se vuelcan periódicamente y por escrito las diferentes conclusiones a las que se arriba con cada nueva experiencia.

El LSE se sostiene en la premisa de que la reflexión e investigación acerca del sonido y la música en el marco de las artes escénicas es una práctica que exige un espacio específico. Pero esta necesidad concreta encuentra una dificultad rotunda en la práctica teatral dado que los temas posibles son muchos, las relaciones entre los diversos conceptos son múltiples y los tiempos de montaje y producción teatral actuales son usualmente muy reducidos como para permitir una instancia exploratoria que vaya más allá de las necesidades puntuales de cada puesta.

Este laboratorio surge entonces como respuesta a la necesidad de indagar en la cualidad sonora del espectáculo escénico, tanto en las características acústicas de los espacios físicos y sonoros de la representación como en los elementos estéticos propios del universo sonoro del relato, como en la construcción sonora de la trama espectacular.

#### Justificación metodológica de la propuesta

En la primera etapa de la experiencia se plantearon encuentros colectivos de los que participaron voluntariamente profesionales de diferentes áreas del quehacer teatral. En esta instancia se adoptó la metodología de laboratorio teórico-práctico entendiendo al sonido como una manifestación sensible que debe transitarse de manera corpórea y vivencial, sin la cual es imposible arribar a los conceptos.

A partir de un enfoque formalista y adhiriendo a la noción de conocimiento como resultado de un proceso compuesto entre sensibilidad y entendimiento, parafraseando a Immanuel Kant (2003) se han propuesto ejercicios colectivos que, a partir de la percepción estética o contemplación sensible, posibilitan la posterior la reflexión teórica acerca del fenómeno sonoro.

A su vez, el carácter escénico y la estructura de los ejercicios teatrales de estos encuentros colectivos de reflexión sonora se plantearon adhiriendo al concepto de teatro que propone Marco de Marinis (1982) cuando lo define como “fenómeno espectacular que comunica a un destinatario colectivo que está presente físicamente en la recepción” (De Marinis:64).

#### Corpus temático y ejes de investigación

Concluidos los talleres y encuentros presenciales, la experiencia del LSE evolucionó a una segunda etapa de trabajo que consistió en recopilar las notas, ejercicios y todo material escrito surgido de las actividades, a las que se sumaron numerosas notas personales de la experiencia en el ámbito profesional de quien coordina la propuesta. Esta recopilación dio como resultado una lista muy amplia y heterogénea de temas posibles a desarrollar. Por tal motivo se delimitaron ejes temáticos que, complementados con lecturas específicas, permitieran un estudio sistematizado de este complejo corpus. Así surgieron las siguientes áreas de investigación sobre distintos aspectos específicos del sonido escénico:

- **Definiciones.** se recopilaron diferentes definiciones de algunos fenómenos sonoros que existen primeramente en la naturaleza, y que han sido sistematizados desde las artes musicales o lo que se entiende por lenguaje musical, pero que aplican al campo del sonido escénico como unidades mínimas de análisis que adquieren nuevos sentidos al ser puestas en relación con el contexto específico teatral como por ejemplo: el silencio, el sonido, el pulso, el ritmo, el timbre, los motivos melódicos y su reiteración en la trama, o la noción de secuencia.

En esta etapa se trabajó principalmente con el *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis (2011) y el *Diccionario General de la Lengua Española*, en su versión digital. Para complementar el material se incorpora-

ron también definiciones de sonido como fenómeno físico natural provenientes de enciclopedias de física (Lerner-Trigg 1987) o bien como término médico en el caso de pulso, para lo que se consultaron volúmenes de anatomía (Drake, Vogl, Mitchell. 2006) Conocer las generalidades del sonido en su cualidad de fenómeno físico permitió arribar luego a las particularidades específicas del sonido en el contexto de una representación escénica.

- **El universo sonoro del relato, el espacio sonoro de la representación y la propuesta sonora espectacular.** Una vez reunidas las definiciones se analizaron las particularidades de cada uno de los elementos que componen el conjunto sonido escénico con relación a cómo actúan a nivel representación, cómo intervienen a nivel relato y cómo operan a nivel espectacular. Por ejemplo: el silencio en la sala, el silencio en la escena y el silencio durante el espectáculo, o bien sonido en la sala, sonido de la escena o sonido del espectáculo. Se observaron también las diferencias entre el pulso de la representación y el pulso de los acontecimientos de la trama, cómo actúan los sonidos diegéticos, los no diegéticos, los intradiegéticos y los extradiegéticos, el fuera de cuadro sonoro, lo que escucha el personaje, lo que escucha el espectador. De esta manera se analizaron comparativamente los diversos eventos sonoros en contraste con diferentes contextos de las artes performáticas. Esto reveló nuevos aspectos de cada uno de ellos y puso de manifiesto su rol en la construcción de sentido y la estructuración de códigos espectaculares. Es decir que cada una de las prácticas sonoras más habituales de la escena se analizó según su relación con tres elementos característicos del hecho teatral que son el relato o diégesis, el escenario y el público. El análisis diferenciado en espacios o ámbitos puso rápidamente de relevancia que el sonido es una fuerza dinámica que se expande concéntricamente y por igual sobre actores, personajes, espectadores y maquinistas; ya sea que la fuente sonora esté situada en el escenario o en la platea, que se trate de una manifestación sonora del dispositivo escénico o de un ruido no intencional ajeno a la escena. Todo esto sugiere que el sonido en el marco de las artes escénicas adquiere una cualidad omnipresente que no entiende de plateas, escenarios o “cuarta pared”, es decir que no se regula por este concepto ampliamente extendido en las artes escénicas formulado originalmente por Diderot (1785) “Imaginad justo al borde del teatro un gran muro que os separa del escenario: interpretad como si la tela no se levantara” (Diderot, 11) que posteriormente al ser puesto en práctica por Konstantín Stanislavski en su célebre método interpretativo, propició que esta noción arraigase profundamente en los modos de representación y escuelas de actuación de todo el mundo. Dentro de este mismo eje temático se identificó al edificio teatro como figura garante del silencio, lo que llevó a observar las particularidades acústicas y edilicias de las formas actuales de representación teatral en la gran diversidad de espacios no convencionales, y cómo interfiere en cada caso el umbral de ruido durante la representación.

• **El pulso escénico y la urgencia dramática.** El elemento sonoro se manifiesta desde la trama. En este eje se profundizó en el concepto *pulso* en su relación con la idea (extendida en la práctica teatral, más no documentada) de *urgencia dramática* y con el ritmo escénico. Al igual que en el eje anterior se trabajó a partir de las diferentes definiciones obtenidas, con el propósito de arribar a una posible definición de *pulso escénico*. Para este análisis se tuvo en cuenta que el sonido, el pulso y el ritmo son principalmente eventos en el tiempo, con un ciclo vital que marca un desarrollo propio. Los eventos sonoros desde su nacimiento, pulsión, percusión o ataque como se denomina en el ámbito musical, llevan en sí mismos las marcas del carácter que irán desarrollando a lo largo de su extensión y existencia en el tiempo. La duración, intensidad y características específicas de cada sonido existen como información vital desde su inicio o pulsión y serán manifiestas en su desarrollo.

Por otra parte, y en línea con la metodología de recurrir a definiciones obtenidas en la experiencia, se tuvo en cuenta que fuera del campo artístico, en el ámbito médico más específicamente en anatomía, se nombra *pulso* al movimiento sutil de las membranas de las arterias, el cual es provocado por la presión sanguínea. El ámbito médico observa y registra del pulso sanguíneo sus alteraciones rítmicas y la relación de estos cambios con las emociones o dolencias que provocan alertas en el sistema nervioso. Teniendo en cuenta estos dos enfoques se propuso entonces la noción de pulso escénico, observando particularmente su origen, pulsión o ataque y su desarrollo temporal o ciclo, en relación con la emoción del personaje y el desarrollo del carácter en el transcurso de la trama. Esta observación comparada de los conceptos pulso y ritmo en su cualidad musical, biológica y/o escénica, se acompañó con una lectura pormenorizada de *Poética* de Aristóteles (2006), particularmente del Capítulo I donde propone al “ritmo como medio de imitación”, el Capítulo VI donde menciona a la música como “uno de los seis elementos constitutivos de la tragedia” y el Capítulo XV que aborda el “desarrollo de los caracteres”. La lectura de *Poética* con un énfasis particular en lo sonoro permitió arribar a la idea de sonido escénico como fuerza dinámica que sucede producto del acto, del movimiento, de las acciones y los acontecimientos. Es decir, como un elemento intrínseco de la trama y la representación. El sonido, además de ser vehículo para los conceptos, es el medio a través del cual se desarrollan y manifiestan los caracteres, *el ethos*. (Aristóteles, 1448a Nota 30:12)

Por todo lo expuesto se podría decir que el sonido escénico actúa como potencia que se actualiza en la praxis en tanto es una fuerza que lleva desde su nacimiento una impronta, una pulsión primigenia que se desarrolla y se actualiza en el tiempo. A su vez esta fuerza está movida por una intención escénica que marcará su desarrollo: “habrá carácter si el lenguaje o la acción ponen de manifiesto alguna intención” (Aristóteles:104) La reflexión acerca de la cualidad temporal de lo sonoro abrió nuevas interrogantes acerca de lo que se toma como eje temporal en la escena, puesto que la representación construye una temporalidad paralela a la real en la que el universo sonoro del relato, al igual que toda experiencia ligada al arte y a la noción de fiesta, nos propone un “tiempo dentro del tiempo” (Gadamer 1997: 102-108).

Dentro de este mismo eje se llegó también a la conclusión de que así como la luz escénica es la fuerza dinámica que nos permite percibir el espacio físico de la representación; el movimiento, el sonido y el ritmo, como consecuencias directas del pulso son las fuerzas dinámicas que permiten percibir el tiempo de la representación.

• **La música original y el sonido escénico como lenguaje espectacular.** En este eje se analizó el marco sonoro o musical que suele acompañar a las representaciones teatrales, el cual se denomina habitualmente como “música para teatro” y que reúne músicas, composiciones y/o diseños sonoros originales para la experiencia teatral que exceden a la representación, ya que la mayoría de las veces las propuestas incluyen música previa y posterior al hecho escénico. La reflexión acerca de esta práctica llevó a indagar en la presencia del sonido, el ritmo y la música en otras formas de manifestación colectiva como la procesión, el ritual, la celebración y la fiesta (Gadamer, 1997) y a observar sus paralelos en los protocolos teatrales (Barthes 2006:94) y las convenciones sociales que se dan durante la entrada del público a las salas, en el inicio y durante la representación, en las transiciones y en el final de la representación, en el saludo y durante la salida del público. En ese contexto se identificó al sonido espectacular como fenómeno rítmico-musical propio del ritual, la celebración y la fiesta, que funciona como elemento común e igualador en tanto marca el ritmo colectivo de la reunión, donde el individuo queda sumido en el ritmo del conjunto. El estudio de estos temas se complementó con la lectura del célebre ensayo *El origen de la tragedia* de Nietzsche (1973) en el que, parafraseando al filósofo alemán, se propone al lenguaje sonoro como al representante del espíritu dionisíaco, compañero necesario del espíritu apolíneo del texto para darle vida a la tragedia y en ese acto retornar al Uno-primordial de la experiencia colectiva. Conceptos que retoma y profundiza en *Drama musical griego*, texto adjunto del volumen en el que desarrolla un profundo análisis de los diferentes elementos musicales.

## Conclusiones

La experiencia del LSE ha permitido arribar a muchas conclusiones, de las que se enumeran aquí las más relevantes, pero también propone muchas preguntas, relaciones y reflexiones que restan aún transitar. Esta investigación pone de manifiesto la necesidad de profundizar el estudio de una disciplina técnica y estética desde un enfoque propio, con un léxico propio.

Por todo esto, se considera preciso atender a este lenguaje espectacular presente en cada instancia de la experiencia teatral que supera ampliamente la esfera de músicas agregadas. El sonido escénico es la fuerza dinámica que revela los pulsos de la acción, el ritmo de la trama y sus acontecimientos. Convive con el texto de manera sincrónica e intrínsecamente relacionado con el espectador y su experiencia. Es un fenómeno físico, de carácter omnipresente en cuanto a lo teatral, que no entiende de plateas o escenarios, actúa simultáneamente en el espacio de la representación y en el universo sonoro del relato y a nivel colectivo espectacular, opera construyendo sentido de conjunto, pertenencia e identidad.

**Bibliografía**

- Aristóteles (2006) *Poética*. Traducción: Eduardo Sinnot. Buenos Aires: Colihue
- Bauzá, H. (2004) *Voces y visiones: Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos.
- Baliero, C. (2016) *La música en el teatro y otros temas*. Buenos Aires: INT - Eudeba
- Baliero, C. (2008) "El silencio es básico" Cuadernos del Picadero 5 (16) 9 - 13. Buenos Aires Instituto Nacional del Teatro
- Barthes, R. (2006) *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona. Paidós
- Castagnino, R. (1981) *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires: Plus Ultra
- De Marinis, M. (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires. Galerna
- Diderot, D. (1758) *Discours sur la poésie dramatique*.
- Drake, R. - Vogl, W. - Mitchell, A. (2006). *Gray's Anatomy*. Elsevier.
- Gadamer, H. (1997) *La actualidad de lo bello*. Barcelona. Paidós.
- Graciosi, M (2015) *Sonido Escénico*. Consultado en <https://sonidoescenico.com/>
- Kant, I. (2003) *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires. Losada
- Lerner, R. – Trigg, G. (1987) *Enciclopedia de la Física*. Alianza Editorial
- Nietzsche, F. (1973) *El nacimiento de la tragedia*. Traducción: A. Sánchez Pascal. Madrid. Alianza
- Oliveras, E. (2004) *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires. Emece Editores
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <https://dle.rae.es/>
- Ryngaert, J. (2004) *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Ediciones del Sur
- Surgers, A. (2005) *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones del Sur
- Vernant, J. (1962) *Los orígenes del pensamiento griego*. Traducción: Marino Ayerra. Eudeba

**Abstract:** This work reports on the activity of the Scenic Sound Laboratory, a research space that addresses the specific sound and musical procedures of the performing arts, with the aim of promoting the formal study and systematic teaching of an art and trade naturally proper to theatrical event, of which few studies and specific theoretical approaches are known.

**Keywords:** Theater - sound - image and sound design - staging - sound theory

**Resumo:** Este trabalho relata a atividade do *Laboratório de Som Cênico*, um espaço de pesquisa que trata dos procedimentos sonoros e musicais específicos das artes do espetáculo, com o objetivo de promover o estudo formal e o ensino sistemático de uma arte naturalmente apropriado do evento teatral, do qual poucos estudos e abordagens teóricas específicas são conhecidos.

**Palavras chave:** Teatro – som - imagem e design de som -posta em cena - teoria do som

<sup>(\*)</sup> **Malena Graciosi**. Compositora y diseñadora de sonido para espectáculos teatrales y propuestas escénicas. Coordina el Laboratorio de Sonido Escénico. Autora de Breve Manual de Sonido Escénico (2017)

**¡No escribas!**Ezequiel Iandritsky <sup>(\*)</sup>

Fecha de recepción: julio 2020  
 Fecha de aceptación: septiembre 2020  
 Versión final: noviembre 2020

**Resumen:** El formato es un elemento dentro de la cadena de desarrollo de cualquier producto audiovisual que no suele ser tomado demasiado en cuenta. Pero en mi experiencia como guionista, es la base de cualquier escritura o planificación de realización o producción. ¿En qué consiste exactamente esta herramienta?

**Palabras clave:** Audiovisual – película – guion – director – guionista – sinopsis – historia - narración - formato

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 190]

Hace algunos años, si alguien me preguntaba qué era para mí lo más importante en cualquier producto audiovisual (un cortometraje, una película, un documental, un video web, etc.) yo hubiera contestado sin dudar: el guion. De hecho me molestaba la idea – y un poco me sigue molestando a decir verdad – de que la única figura artística reconocida detrás de cada proyecto sea

el director o directora; eventualmente “de los productores de...”, pero nunca el o la guionista. Y, aparentemente, no soy el único que piensa o pensaba así sobre este tema. Se dice que el gran maestro Alfred Hitchcock comentó alguna vez que para él había tres cosas que importaban en una película: el guion, el guion y el guion. Cuando escuché esta frase por supuesto me alegré.