

fenómeno sucede, existe y nos interpela. Quizás es un sendero que se bifurca.

El aislamiento, en lugar de cortar los procesos creativos, apareció y aparece en muchas de las producciones, como elemento modelante de la obra. El teatro condicionado en su elemento más sagrado, que es la presencia, empuja hacia las derivas, de ellas parecería nacer la posibilidad de un teatro expandido.

Existe un espacio, se construye. Es inmaterial, pero existe y nos encuentra. A nosotros, que del otro lado de la pantalla nos replicamos, nos reproducimos, nos repetimos. Nuestra presencia está modificada, pero está. Esta modificación que le quita materialidad le otorga también la posibilidad de la multiplicación. Este cuerpo que materialmente se encuentra ausente, se reproduce infinitas veces en un tiempo sincrónico. El aquí sufre la crisis, el ahora sigue intacto, impoluto o más bien reforzado. Quizás el ahora tome entonces aún más fuerza, deba ser más contundente para equiparar la ausencia material de ese cuerpo presente en este espacio intangible. Ahora solo hay presencia.

Bibliografía

- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Lanier, J. (2011). *You are not a gadget*. New York: Knopf.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Madrid, España. Paidós Comunicación.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Virilio, P. (1997). *El cibermundo, la política de lo peor: entrevista con Philippe Petit*, Madrid, España. Ediciones Cátedra S.A.
- Virilio, P. (2000) *La Bomba Informática*, Londres, Inglaterra. Editorial Verso.
- Grupo Piel de Lava, (2020) *Petróleo*. Obra de teatro filmada, Argentina.

Grupo Cuerpoequipaje, (2020). *El murmullo de las casas*. Espectáculo teatral virtual, Argentina.

Loza, S, y Cacacce, G. (2020). *Amor de Cuarentena*. Audios de whatsapp, Argentina.

Abstract: "Every time a man is faced with various alternatives, he opts for one and eliminates the others." Borges writes in *The Garden of the forking paths*. This work tells the story of a writer who, instead of forcing his characters to choose between one path and another, makes them "choose — simultaneously — for all". At this time when the theatrical experience as we know it is in crisis, I propose to think of this event not as the death of the theater - or its temporary pause - but as a bifurcation that produces the birth of an expanded theater, perhaps a digital theater.

Keywords: Theater - virtuality - expanded theater - digital theater

Resumo: "Cada vez que um homem se depara com várias alternativas, ele opta por uma e elimina as outras." Borges escreve em *O jardim dos caminhos bifurcados*. Esta obra conta a história de um escritor que, em vez de obrigar seus personagens a escolher entre um caminho e outro, os faz "escolher - simultaneamente - por todos". Neste momento em que a experiência teatral como a conhecemos está em crise, proponho pensar este acontecimento não como a morte do teatro - ou a sua pausa temporária - mas como uma bifurcação que produz o nascimento de um teatro expandido, talvez um teatro digital.

Palavras chave: Teatro - virtualidade - teatro expandido - teatro digital

(*) **María Romina Triunfo:** Actriz, docente de actuación, productora e investigadora teatral argentina. Licenciada en Actuación en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Diplomada en Mediación Cultural, Comunidad Artes y Tecnología (UNA -CLACSO).

Los secretos de *Whiplash*, ganadora del Oscar al mejor sonido en 2015

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

Águeda María Valverde-Maestre (*)

Co-autores: Rufino Álvarez Frías; Alberto González Gambero; Yadhira López Romero; Noelia Pérez Berrocal y Enrique José Rodríguez Pérez.

Resumen: Entre otros galardones, la película *Whiplash* gana la mención a *Mejor sonido* en los premios Oscar del año 2015. Este estudio analiza los recursos sonoros presentes en la película, con el fin de esclarecer el entramado musical de este metraje. Para ello, categoriza el sonido vocal, las funciones del sonido (generales y específicas), la música y el silencio existentes en dos escenas simbólicas.

Palabras clave: Sonido - ambientación sonora – jazz – blues – música

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 219]

Introducción

Premio Oscar 2015 en la categoría “mejor sonido”: *Whiplash*.

El encuentro entre la cultura africana y la cultura europea en Estados Unidos provoca un punto de inflexión en la historia de la música. A finales del siglo XIX nace el jazz, una vertiente musical que incide en distintos estratos sociales. El crítico alemán Berendt (1995) explica que “el jazz (...) se originó (...) mediante la confrontación de los negros con la música europea”. Su origen se remite, en primer lugar, a las melodías presentes en los rituales de vudú, adoptadas por las comunidades protestantes en Estados Unidos. En el siglo XVIII, nace la música espiritual y los “coros gospel”. Por otro lado, surge el blues, una corriente musical nacida alrededor del siglo XIX, procedente de las plantaciones de esclavos africanos en Norteamérica. La versión acelerada de los doce compases del esquema del blues origina el boogie-woogie, popularizado en los pubs americanos. Por último, el ragtime o música de funeral afroamericana es interpretada en funerales. Las bandas de rag terminan de configurar este fenómeno musical.

Sin embargo, el nacimiento del término jazz es desconocido. Se aplica, por primera vez, en una grabación discográfica de 1917. En esta composición, destacan la improvisación musical y la relación con el ritmo, antecedente de la música pop. Los recursos sonoros relacionados con este género son figuras rítmicas como los vibratos y glissandos, voces graves y sonoras, e instrumentos como el saxofón, la trompeta, el trombón, el clarinete, la caja, la bamboula, la batería, el contrabajo y el piano.

Las opiniones acerca de este género son variadas. Durante el mandato de Ronald Reagan, el Congreso de los Estados Unidos de América declara que el jazz es “un destacado modelo de expresión individual (...) un tesoro nacional” (Congreso de los Estados Unidos, 1987). Sin embargo, esta vertiente musical no está dirigida a una audiencia masiva, sino a un público selecto. Su categorización es difícil, dados sus antecedentes y precedentes sociales, su armonía (que evoca a la música clásica) y el perfil étnico relacionado con el mismo.

Entre los representantes de este género se encuentran figuras como Charlie Parker o Buddy Rich. Este último inspira al personaje de Andrew Neiman, el protagonista de la película *Whiplash* (Damien Chazelle, 2014), ganadora de los galardones “mejor actor de reparto” (otorgado a J.K. Simmons), “mejor montaje” (concedido a Tom Cross), y “mejor sonido”, (dedicado a Thomas Curley, Ben Wilkins y Craig Mann).

La película *Whiplash* destaca por sus logros a nivel económico y social. En el ámbito económico, registra una recaudación mundial de 49 millones de dólares (aproximadamente) frente a los 3.3 millones invertidos. El tráiler oficial del metraje cuenta con más de trece millones de reproducciones en la plataforma de visualización online YouTube (2020). En el contexto social, la crítica alaba la obra audiovisual. El portal Filmaffinity (2020) cuenta 32 valoraciones realizadas por profesionales, donde 29 de ellas son positivas, 2 neutras, y 1 negativa. Asimismo, otros periódicos y revistas especializadas, como El Mundo (2020), Variety (2020) o The New York Post (2020), recogen opiniones favorables. The New York Post (2020)

publica que la película cuenta con una calificación de 7.8 sobre 10 entre los usuarios, registrando más de 57.000 votos. El portal IMDb (2020) sitúa a *Whiplash* en el puesto número 45 en la clasificación de obras audiovisuales con mayor puntuación, con una calificación de 88 puntos sobre 100. En definitiva, el metraje cuenta con diversos reconocimientos a nivel mundial.

El objetivo principal de este estudio es descifrar el entramado musical de la película *Whiplash*. La elección de esta película como objeto de estudio radica en varias cuestiones. En primer lugar, trata de investigar y dar a conocer el papel del sonido, un perfil *olvidado* en la industria audiovisual. A su vez, pretende explicar el motivo por el que este largometraje obtuvo en 2015 el premio Oscar en la categoría “mejor sonido”. El último aliciente nace del interés generado por la propia película. Como declara García-Tsao (2015):

La habilidad narrativa de Chazelle va construyendo una acelerada tensión dramática como una olla exprés que finalmente explota en la magnífica secuencia final. En ese punto, el espectador al que no le suden las manos no tiene sangre en las venas, sino clorofila.

Esta investigación plantea como hipótesis principal que el sonido de la película define o subleva la imagen.

Con el fin de resolver las incógnitas expuestas en el objetivo y la hipótesis, este estudio utiliza la metodología propuesta por el músico y docente universitario Campos-García (2020) en su *Guía para realizar el análisis de una obra audiovisual*, basada en las enseñanzas propuestas por Alten (1994, 2003), *El manual del audio en los medios de comunicación*. Dicho manual examina características como el sonido vocal, las funciones del sonido (tanto generales como específicas), la música y el silencio. A modo de muestra, se escogen dos escenas simbólicas, en las que A. Neiman toca la batería.

Las fuentes aplicadas en este artículo provienen de investigadores, como Alten (1994, 2003), Campos-García (2020), Chion (1993), y de revistas, portales digitales y periódicos especializados, como 20 minutos, Cultura Colectiva, Filmaffinity, La Jornada y Vulture, entre otros.

Marco teórico

Jazz, blues y *Whiplash*

Whiplash obtiene diversos galardones distintivos. A pesar de su interés a nivel visual y sonoro, la mayoría de los estudios relacionados con la película son de interés psicológico y médico. Un ejemplo de ello es *Autoridad y desprecio en la enseñanza. A propósito de la película Whiplash*, (Steimbregger, 2015) El autor “tiene como finalidad poner en relación los fenómenos de la autoridad y del desprecio, particularmente en el campo educativo” (Steimbregger, 2015:55). El artículo comienza con la contextualización de ambos términos. Tras desarrollarlos, explica qué ocurre cuando una persona pretende “erigirse como una autoridad” (Steimbregger, 2015:55). El análisis de este estudio toma como muestra el papel de Terence Fletcher y su relación con A. Neiman, describiendo el rol profesor - alumno. Como conclusión, anota ciertas características relacionadas con

las personas autoritarias: “Los efectos posibles de una relación pedagógica con una persona autónoma pueden ser la vergüenza y el menoscabo en la autoestima y la autoconfianza, lo que se deja ver en varias escenas de la película” (Steimbregger, 2015:61). A su vez, Steimbregger (2015) formula cuestiones para futuras investigaciones de carácter pedagógico. Entre otras cuestiones, enuncia:

¿Qué tan posible es la autonomía de las personas viviendo en sociedad?, ¿se trata solo de apariencia, o impostura, la supuesta autonomía de este profesor? (...) ¿puede denominarse autoridad a una persona que en vez de aumentar, animar, promover, hacer crecer, etc., provoque lo opuesto (...)?, ¿o tendremos que resignarnos a pensar que en toda relación de autoridad se filtra un elemento de desprecio? (...) ¿Todavía nos sirve el concepto de autoridad para pensar la compleja trama de los vínculos humanos?

Las investigaciones realizadas en el ámbito cinematográfico se enfocan en realizar una crítica acerca de la trama de la película. Cañete-Aranda (2015) escribe *Reseña de película: “Whiplash”: Música & obsesión. Director: Damien Chazelle* con el fin de describir el argumento de la cinta. Su objetivo es narrar, en rasgos generales, qué cuenta la película y cómo lo hace. Tras tratar aspectos como la música o la naturaleza del nombre de la película de forma superflua, Cañete-Aranda (2015) analiza los roles de A. Neiman y T. Fletcher, demostrando especial interés por el rol del profesor. De nuevo, el análisis de Cañete-Aranda (2015) está centrado en la metodología del docente:

Una variable primordial de la película es el tiempo como instrumento de control, no solo en términos de “tempo” de la clásica métrica cuaternaria tocada en tresillos que sugiere el jazz, sino el propio “tempo” del profesor. Fletcher se adueña (“ese no es mi tempo”) y lo administra a cuenta gotas ordenando a los alumnos a interpretarlo y a ejecutarlo según lo que él considera “la perfección”.

El artículo concluye con la idea de que *Whiplash* es una pieza con características audiovisuales de interés, aunque dirige su atención a la jerarquía establecida entre sus personajes: “es (...) una película donde el sufrimiento es un camino inevitable (...). El vínculo emocional de la relación de autoridad que se establece entre maestro y alumno es un verdadero suplicio, en el cual el sobrepaso de todo límite induce a quien la mire a imaginarse el más trágico de los finales” (Cañete-Aranda, 2015:4). Este estudio comparte con los anteriores la elección de la muestra en base a directrices narrativas. Sin embargo, estas unidades de análisis tienen un interés discursivo, ya que abordan tanto el maltrato psicológico sufrido por el protagonista como las peculiaridades sonoras del largometraje.

La película se divide en tres actos, respetando la estructura del paradigma clásico. El planteamiento de la película trata la oportunidad de A. Neiman cuando el baterista titular de la orquesta, Carl Tanner, pierde la partitura de la canción *Whiplash*. A. Neiman la conoce

de memoria, por lo que ocupa el lugar de baterista principal en el grupo.

La competencia entre A. Neiman y C. Tanner da lugar al nudo del largometraje. El profesor Fletcher decide reclutar a otro baterista, Ryan Connolly, antiguo compañero de banda del protagonista. A. Neiman sufre diversos contratiempos, destacando un accidente de autobús. El profesor Fletcher ignora el sufrimiento de A. Neiman. A pesar de dar su mayor esfuerzo al interpretar la partitura de *Caravan*, el docente desprecia al alumno, lo que provoca un enfrentamiento entre ambos y la expulsión del protagonista. El padre de A. Neiman denuncia a T. Fletcher, contrata a un abogado y consigue su despido. El desenlace comienza con el reencuentro entre A. Neiman y el profesor Fletcher en un club de jazz. Ambos discuten acerca de los métodos para alcanzar el éxito. El antiguo docente decide contratar al protagonista como baterista para su banda en el JVC Jazz Festival. A. Neiman acepta, llegando al clímax de la obra. En el acto, T. Fletcher revela que sabe que la denuncia era suya. A modo de venganza, tocarían una canción desconocida para A. Neiman, haciendo que este quedara retratado delante del público. El protagonista remonta la situación, consiguiendo que la orquesta siga su forma de interpretar *Caravan*. El profesor Fletcher termina aprobando el gesto de A. Neiman.

En apartados anteriores se relaciona la figura del protagonista, A. Neiman, con la del baterista estadounidense Bernard Rich (conocido por su alias, Buddy Rich), un hito en el ámbito del jazz. Con once años protagoniza una película en la que coordina a su propia orquesta. En 1938, a los diecisiete años, debuta en el grupo de Joe Masala, e ingresa en la banda de Tommy Dorsey. Es en esta etapa en la que conoce a su compañero de equipo, Frank Sinatra. Bernard Rich entrega su vida a la profesión de baterista. Su dedicación propicia que, a pesar de sus dos paros cardíacos, en 1959 y 1983, respectivamente, no deje de tocar. Sin embargo, en 1987, un tumor cerebral derivado en parálisis acaba con su carrera. Serrano (2015) narra la experiencia del músico:

No es lo mismo hacer un buen trabajo que ser el mejor, al igual que no es lo mismo “tocar” la batería que ser baterista. Ser un baterista de verdad, fundirse con el instrumento, es como intentar derribar una pared a cabezazos. Golpeas, golpeas y golpeas, sangras, te deshidratas, te mareas, y vuelves a empezar aunque creas que jamás lo conseguirás. Ni una sola grieta en el muro, hasta que en el momento más inesperado todo se derrumba y puedes ver el espacio exterior, un universo de posibilidades con las que jamás habrías podido soñar. Maravillosa recompensa para una travesía dolorosa y frustrante, especialmente infernal para los que quieren ser el número uno del jazz. El durísimo viaje iniciático de Andrew Neiman en la ya oscarizable “*Whiplash*”, no tiene nada de exagerado, e incluso hay quien ve en ella una curiosa reinterpretación de la biografía de Buddy Rich, paradigma del jazz-drummer blanco e ídolo del protagonista del filme.

Serrano (2015) compara la etapa final de la vida de Bernard Rich con el antagonista de la película, el profesor

Fletcher: “se volvió huraño con los que le rodeaban (...) y su obsesión por ser el mejor le convirtió en un ser temible en las tandas promocionales o en sus encontronazos con otros músicos. Se había convertido en Fletcher” (Serrano, 2015).

Sin embargo, los orígenes de la celebridad a la que representa T. Fletcher son variados. La historia de A. Neiman y su instructor recuerda a la amistad entre Charlie (Christopher) Parker (Junior) y Jonathan David Samuel Jones (conocido por su alias Jo Jones). Ambos músicos protagonizan una disputa en la que, de forma literal, se lanzan sillas a la cabeza. La relación de ambos desemboca en una amistad. En *Whiplash*, la situación entre A. Neiman y T. Fletcher recuerda este episodio. Dicho vínculo desemboca en un acuerdo de respeto y admiración obligados.

La biografía de Charlie Parker y su actitud se reflejan en el instructor. Es un saxofonista neoyorkino, “uno de los referentes máximos del bebop, el movimiento que sacudió Nueva York en los años cuarenta” (Mecca, 2019). El trompetista Miles Davis explica que “una de las características de Charlie Parker es saber instruir: Entre los maestros, Bird era el maestro” (Mecca, 2019). Su carácter marcado a causa del consumo de estupefacientes y su perfeccionismo a la hora de interpretar cada partitura sustentan esta comparación.

El director de la película, Chazelle, declara en su entrevista con Sims que la inspiración principal para crear a Fletcher proviene de su instructor de música durante la secundaria. El autor comparte con su docente la idea de que “practicar música (...) no debería ser divertido, ya que se supone que debes estar machacando tus defectos” (Sims, 2014). “Si cada cosa es agradable, entonces no te estás presionando lo suficiente, probablemente es lo que siento. (...) Pero esta película lo lleva a un extremo que no apruebo” (Chazelle, 2014).

Los métodos de T. Fletcher provocan sensaciones encontradas entre los profesores de música y los críticos cinematográficos. Fitz-Gerald (2014) recoge la opinión del músico Mark Sherman, prestigioso por sus enseñanzas en la escuela Juilliard de Nueva Jersey. En la entrevista, explica que los creadores de *Whiplash* “intentaban mostrar cuánto daño le había hecho Fletcher y cómo el muchacho estaba lastimado, pero de practicar de esta forma es enfermiza y psicótica” (Sherman, 2014). Sobre la resolución de la película, Sherman (2014) declara:

(...) Lloré al final, cuando el chico estaba pateando traseros en la última canción. Y lo más importante de esa escena es quizás lo que el director de la banda estaba tratando de sacar de todos los estudiantes desde el principio - mi opinión, al menos - que es que está tratando de enseñarles a ser líderes como él. Y, al final, Miles Teller dice: “Te daré la entrada”. Él es el líder ahora”.

Para finalizar, la presente investigación describe la relación entre el director de la película, Chazelle y su compositor, Justin Hurwitz. La vida de Chazelle está ligada a la música, “creció cultivando sus dos grandes pasiones, el cine y el jazz” (El País, 2018). Al igual que A. Neiman, Chazelle se forma como baterista durante la secundaria.

Su filmografía está compuesta por títulos distinguidos como *Whiplash*, *La ciudad de las estrellas (La La Land)* (2017) y *First Man* (2018). Estas cintas abordan el ámbito musical y son galardonadas con, al menos, un premio Oscar. El compositor musical de estas obras audiovisuales es Hurwitz. Peralta-Rigaud (2018) califica al músico como “el alma música detrás de las películas de Damien Chazelle” (Peralta-Rigaud, 2018). Chazelle y Hurwitz conviven durante su adolescencia. Su amistad y talento propiciaron esta unión: “(...) Con solo 33 años, y ya con dos premios Oscar a su nombre (Mejor Partitura Original y Mejor Canción Original por “La La Land”) (Peralta-Rigaud, 2018). Asimismo, Hurwitz (2018) declara:

(...) hay dos formas en la que la música de cine termina siendo escrita para una escena en específico. A veces escribo música antes de que Damien haga la película, y luego, a veces, simplemente miramos las escenas y decidimos qué es lo que podemos crear para poner allí.

El compositor confiesa que, para él, es un reto crear una pieza sonora sin ver la película o contar con una base. “Soy todo lo contrario a Damien, quien ya ha visto toda la película en su cabeza, tiene una mente increíble, y realmente sabe exactamente lo que está buscando” (Hurwitz, 2018). Esta no es la única diferencia entre estos creadores. La educación musical de Hurwitz y la de Chazelle son diferentes: “crecí tocando piano clásico; No sabía nada de jazz. Y realmente aprendí a escribir jazz para las películas de Damien. (...) nunca fui un músico de jazz o un compositor de jazz.” (Hurwitz, 2018). A pesar de que la instrucción musical de Hurwitz no esté relacionada con el jazz o el blues, la banda sonora de *Whiplash* trasciende hacia “más allá del jazz” (Jáuregui, 2018). La pregunta es: ¿por qué?

Metodología

Análisis de una obra audiovisual por medio de la producción y ambientación sonora

“La banda sonora incluye desde la palabra, la voz humana, los diálogos o voz en off, hasta el uso del silencio y los efectos sonoros y ambientales” (Jáuregui, 2018). La metodología utilizada para esta investigación es de carácter cualitativo. El modelo de Campos-García (2020) se divide en dos apartados. El primero consiste en una “identificación de los elementos sonoros” (Campos, 2020). En esta categoría se describen los efectos de sonido, la imagen, los diálogos o monólogos y la música reproducida en los fragmentos audiovisuales seleccionados. El segundo apartado tiene como finalidad estudiar los sonidos presentes en una obra audiovisual: sonido vocal, efectos de sonido, música y silencio. Esta categorización es la escogida para el análisis.

El sonido vocal se subdivide en dos categorías. La narración está compuesta por los relatos vocales acerca de los sucesos acontecidos en la obra audiovisual. La narración puede ser directa, indirecta o en contrapunto. Asimismo, se enfatiza en la presencia de las voces (en) off y voces over. La segunda clasificación está relacionada con los diálogos y los monólogos. Esta sección analiza las características especiales relacionadas con

la sonoridad de las expresiones verbales, como “acento extranjero, voz tranquila, voz exaltada, susurros, lamentos, vociferaciones, énfasis, euforia, ritmo compulsivo” (Alten, 1994: 268-269).

Los efectos de sonido son los recursos no referidos a la voz o a la música. La ambientación se construye por medio de los elementos creadores de la atmósfera en la obra audiovisual. Puede ser objetiva, representativa o subjetiva. La ambientación objetiva reproduce el sonido “tal y cual se escucharán en el ámbito donde la escena tiene lugar. Las fuentes sonoras son visibles” (Campos-García, 2020: 4). Los efectos sonoros producidos por fuentes sonoras fuera de campo constituyen la ambientación representativa. Por el contrario, la ambientación subjetiva ocurre en un entorno sonoro imaginario.

Las funciones generales del sonido se dividen en dos secciones. El sonido contextual “tiene una estructura y perspectiva naturales o normales. Si se dispara un cohete, si galopa un caballo o si el papel cruje, este es el sonido que se escucha” (Alten, 1994: 270). Por el contrario, el sonido narrativo añade un enfoque nuevo a la escena. El sonido narrativo descriptivo no tiene una relación directa con la situación o el suceso principal. Apela a la descripción. Sin embargo, el sonido narrativo comentativo añade información novedosa a esta descripción. Por ejemplo, el aullido de un lobo al besarse una pareja en el bosque.

Alten (1994, 2003) y Campos-García (2020) consideran trece funciones específicas del sonido. El sonido define el espacio al especificar “la distancia, la dirección del movimiento, la posición, la apertura y la dimensión de las fuentes sonoras” (Alten, 1994: 271). A su vez, el sonido realiza una ubicación del lugar al establecer una localización. El sonido ayuda a la creación de ambiente al generar ambientación sonora. Si los recursos sonoros resaltan o destacan una acción determinada, se produce una enfatización de la acción. En contraposición, la intensificación de la acción transcurre “cuando (...) el sonido ayuda a (...) elevar el impacto dramático de la acción” (Alten, 1994: 272). La representación de la identidad es un fenómeno relacionado con la identificación de lo acontecido. Por ejemplo, “un ladrido identifica a un perro, unas palabras mal articuladas pueden identificar a un borracho” (Alten, 1994: 272). La presencia o la ausencia de un sonido determinan o marca el ritmo de la acción representada. En otro orden, el sonido confiere un contrapunto cuando una acción es compensada o atenuada por un suceso de carácter opuesto. “Los sonidos agregan un contrapunto cuando son distintos a los esperados, añadiendo, por lo tanto, una observación adicional en la acción (Alten, 1994: 273): El sonido puede crear simbolismo o unificar transiciones. En este caso, los efectos sonoros otorgan continuidad a la escena. Esta categoría se divide en tres apartados. En el efecto de superposición, “el sonido utilizado al final de una escena continúa en la siguiente, sin ninguna pausa ni corte (Alten, 1994: 273). En el efecto de anticipación, “el sonido que presenta una escena se escucha antes de que comience la misma” Alten, 1994:273). Por último, en el efecto de corte, el sonido coincide con una transición por corte.

La música es un elemento sonoro de suma importancia. Las características contempladas por Alten (1994, 2003) y Campos-García (2020) son:

En primer lugar, la melodía. Los temas de una banda sonora audiovisual se componen por tonos o tonalidades, en modo mayor o menor. Las tonalidades en modo mayor son alegres, brillantes, positivas. Por el contrario, las melodías en modo menor suenan oscuras, nostálgicas, reflexivas.

La armonía define si la pieza sonora es equilibrada o tensa. “La consonancia musical se produce cuando el acorde es armonioso, balanceado y con un sonido estable. La disonancia, se produce por unos acordes inestables, no resueltos y llenos de tensión” (Alten, 1994:274). El margen dinámico analiza la sonoridad de la música, dividiéndola en tres apartados: crescendo, disminuyendo y trémolo. Para Alten (1994), el crescendo, cambia el nivel sonoro desde un volumen suave o moderado a fuerte. Resulta efectivo para crear tensión, atraer la atención hacia un personaje o incrementar la proximidad, intensidad, fuerza o potencia de una acción. En contraposición, el disminuyendo (o decrescendo), cambia el nivel sonoro desde un volumen fuerte a uno suave. Resta énfasis, importancia y presencia, ayuda a desviar la atención, componiendo transiciones, y disminuye tanto la potencia como la intensidad. El trémolo es una reiteración rápida de un sonido empleada para dotar de expresión a la música.

El estilo explica a qué género pertenece una pieza musical. Las funciones de la música describen las particularidades de una obra sonora y audiovisual.

La determinación local es un fenómeno protagonizado por la relación entre un estilo musical y su región de origen. Por ejemplo, el flamenco transporta al oyente a la geografía española.

Asimismo, la música puede enfatizar la acción (por ejemplo, “un acorde dramático ayuda a comprender un shock o un momento decisivo” (Alten, 1994: 275) o intensificar la acción (“la atmósfera de una música siniestra sirve para captar el clímax de una escena de terror y acaba en un aterrador acorde” (Alten, 1994: 275).

La representación de la identidad está relacionada con la identificación de los escenarios, sucesos y personajes, propiciada por la banda sonora de la película. En este caso, un tema de carácter agresivo ayuda a acentuar la personalidad ruda de un personaje. Por otro lado, el contrapunto añade un elemento inesperado a la situación, ilógico en otra circunstancia. “A los jugadores de fútbol que aparecen pasando, combinando y dominando el balón se les puede poner una música de contrapunto con música de ballet para entender la coordinación y el acoplamiento de los deportistas (Alten, 1994: 275-276). Como se explica en las funciones específicas de los efectos sonoros, la música unifica la transición por medio de superposición, anticipación o corte al realizar un cambio de plano entre dos escenas o entre tomas.

Los géneros musicales definen lugares y épocas. Por ejemplo, la música celta ayuda a fijar la época comprendida entre los siglos XV, XVII y XVIII. A su vez, las piezas sonoras repetidas de forma estratégica son capaces de predecir o recordar eventos acontecidos en una obra audiovisual. Para finalizar, la música evoca la atmósfera, el sentimiento o el estado de ánimo al apelar a las emociones, creando e influyendo en la percepción de la audiencia. “Siempre existe una analogía musical para

prácticamente cualquier condición o emoción” (Alten, 1994: 276).

El último recurso contemplado es el sonido, correspondiente a “las pausas o silencios entre palabras, sonidos y notas musicales” (Alten, 1994:276). El silencio es un elemento generador de contraste, ritmo y significado.

Las muestras escogidas para esta investigación son las escenas *Neiman Practices Whiplash* y *Bleeding Hand and Smashes Drum*. Estos fragmentos representan situaciones significativas en la trama de la película y comparan la evolución de las prácticas de batería de A. Neiman.

Análisis

Identificación de los elementos sonoros

Papel de los sonidos en la obra audiovisual

1. Sonido vocal.

1.1. Narración. Los fragmentos analizados evidencian la inexistencia de narrador. En este largometraje, la música funciona como hilo conductor. Por otro lado, tanto las escenas examinadas como la película carecen de voces (en) off o voces over distinguidas.

1.2. Diálogo o monólogo. En la primera escena, destacan los gritos de dolor de A. Neiman ante la dureza de sus prácticas. La segunda escena plantea el primer monólogo a analizar.

A. Neiman pronuncia, entre gritos, las palabras “*Fuck you, Mister Fletcher! Fuck you!, Fuck! Fuck you, Mister Fletcher!, Come on!*” (en el doblaje oficial en español, “¡Me cago en la puta! ¡Que te jodan! ¡Joder! ¡Que te den por el culo! ¡Que te follan!”). Estas frases expresan la frustración de A. Neiman y su estado mental, enfermizo. A pesar de no tener un acento característico, existen otros recursos sonoros, como tos, jadeos, quejidos y diversas onomatopeyas, las cuales enfatizan las emociones principales del protagonista: dolor, perseverancia y desesperación. La segunda escena es la consecuencia desmedida de lo que acontece en la primera, en la que A. Neiman practica, con calma, pero lleno de sudor.

2. Efectos de sonido.

2.1. Ambientación. Los efectos de sonido logran una ambientación objetiva, ya que se reproducen tal y como se escuchan tanto en la filmación de la secuencia como en la vida real. El protagonista interacciona con diferentes instrumentos y objetos. Por ello, los recursos sonoros se dividen:

2.1.1. Producidos por instrumentos: batería (percusión, platillos y baquetas), contrabajo, xilófono, fagot, oboe, saxofón tenor, orquesta de viento y orquesta de cuerda.

2.1.2. Producidos por objetos: despertador, fotocopidora, escáner, folios, interacción entre apósitos médicos y su caja, agua, grifo, interacción de los hielos con la bolsa y la jarra, llena de hielo y agua.

2.2. Funciones generales. Los efectos de sonido reproducidos en las escenas seleccionadas son contextuales. La relación sonora entre A. Neiman y los sujetos y objetos filmados informa acerca de las acciones del protagonista.

2.3. Funciones específicas del sonido.

Es importante definir el espacio en el que transcurre la historia. En las escenas analizadas, el montaje realiza el sonido, dotando a los planos de intensidad sonora y a las acciones de valor. La duración de esta toma es corta. El espectador puede ver al protagonista, de frente, lo cual transmite cercanía. Es partícipe de sus emociones y de su tensión. Tanto el sonido como la imagen son envolventes.

La ubicación del lugar y la creación del ambiente son funciones importantes en esta obra audiovisual. Los elementos sonoros sitúan al espectador en la habitación de A. Neiman y en la sala de prácticas. Los sonidos enfatizan la acción, corroborando la falta de descanso y la obsesión de A. Neiman. Asimismo, intensifican la importancia de estos sucesos. El sonido en primer plano de la bolsa de hielo y el sonido de los propios hielos al caer contra el agua refuerzan la escena, mostrando la dureza de las prácticas, completando la acción.

La representación de la identidad es reforzada por los monólogos de A. Neiman, emitidos junto a los sonidos producidos por instrumentos. El estrés y la desazón se manifiestan a través de desafines, pausas e insultos hacia su tutor. A su vez, existe un guiño a la identidad de la película. La canción interpretada por el protagonista a lo largo de la cinta es *Whiplash*.

Como se expresa en apartados anteriores, los elementos sonoros aparecen de forma diegética en las escenas analizadas, marcando el ritmo. Por otro lado, no se confiere ningún contrapunto, dadas la seriedad y la dureza implícitas en estos fragmentos. Los recursos sonoros apelan a la realidad, no son inesperados.

Las pausas referentes a los recursos sonoros y la mezcla de fuentes sonoras simbolizan tanto tranquilidad como desasosiego. Por otro lado, los sonidos emitidos por los instrumentos demuestran la frustración del personaje por medio de golpes y rupturas del tempo.

La unificación de las transiciones se produce gracias a la percusión o a componentes como el despertador. El plano cambia mediante cortes.

La superposición sonora está presente en las escenas seleccionadas. Destaca el cambio de plano al ritmo del sonido del tambor en el final de la primera pieza. Por otro lado, la batería es responsable de las transiciones por anticipación sonora.

3. Música.

3.1. La melodía. Los fragmentos examinados combinan elementos derivados del jazz y del blues. Los instrumentos utilizados son variados y el ritmo tiene un compás rápido.

Entre las formas de expresar la distancia o intervalo en una escala, se encuentran la distancia medida en semitonos y la distancia medida en tonos. La estructura de la tonalidad de modo mayor distingue la presencia de un semitono que abarca desde la tercera y cuarta nota hasta la sexta y séptima nota de la escala. Las composiciones en tonalidad mayor guardan este símil entre ellas. Por el contrario, la estructura de tonalidad de modo menor reproduce dicho semitono entre las notas segunda y tercera y entre la quinta y la sexta nota. Para crear tensión, cuentan con una alteración en la séptima nota.

Para calificar el tono de una composición es necesario escuchar todas las notas pertenecientes a su escala. De esta forma, se analiza la presencia de alteraciones, la distancia entre estas notas, la categoría de los semitonos y la propia escala. Cuando no se respetan dichos intervalos, la melodía resultante no tiene una tonalidad definida. Este fenómeno ocurre en el jazz y el blues.

En las escenas seleccionadas se reproducen dos notas, insuficientes para categorizar la melodía de una canción. Sin embargo, dos de los temas principales de la banda sonora de esta obra audiovisual, *Whiplash* y *Caravan*, guardan una tonalidad mayor. El ritmo decae acorde a la reflexión del personaje.

3.2. En referencia a la armonía, la película recrea un ambiente tenso, debido a la conjunción producida entre los ritmos acelerados, provocados por la música y los duos narrativos entre el profesor Fletcher y A. Neiman. Las secuencias de carácter calmado son escasas, y sirven como contrapunto ante la frustración recogida en la cinta. En las escenas seleccionadas, la armonía es quebrada por acordes inestables, golpes de platillo fuera de tiempo y partituras no terminadas.

3.3. Las piezas interpretadas en las escenas examinadas tienen un margen dinámico en crescendo. La banda sonora de la película combina tres ritmos diferentes. El primero aparece en las prácticas en solitario de A. Neiman. En este caso, el crescendo es acentuado. En los ensayos grupales, este fenómeno pierde intensidad. Por el contrario, las canciones completas o las composiciones interpretadas en el concurso tienen un ritmo armonioso.

3.4. Funciones generales y específicas de la música.

Como se explica en apartados anteriores, los recursos sonoros y la banda sonora de esta película pertenecen al estilo o género musical (del) jazz. Esta obra audiovisual combina elementos derivados tanto del jazz como del blues. En concreto, el jazz ayuda a situar o ubicar la cinta en Estados Unidos. La música perteneciente a este género transmite conceptos culturales, aprendidos por medio de experiencias vividas o de contenido audiovisual visualizado con anterioridad. Evoca establecimientos públicos, pubs y bares. En estos lugares, la ciudadanía se congrega con el fin de disfrutar de la velada. Recuerda a músicos de etnia africana o afroamericana, creando una atmósfera lúgubre pero distinguida.

La música enfatiza la acción en las unidades analizadas, en los pasajes protagonizados por la tensión entre A. Neiman y el profesor Fletcher, y en los ensayos en solitario. En la segunda escena examinada, la música aminora en el encuentro entre A. Neiman y Nicole en la cafetería. Ocurre lo mismo en la primera escena, cuando A. Neiman descansa en su cama.

La acción se intensifica en las prácticas desmedidas del protagonista o en los duelos entre el profesor y el alumno. Las dos partituras vistas en la película, *Whiplash* y *Caravan* representan la identidad de la obra audiovisual y la relación entre el T. Fletcher y A. Neiman. La tensión implícita en sendas canciones se identifica con la frustración del protagonista. Estos aspectos repercuten, de forma negativa, en la vida personal de A. Neiman.

En las muestras, al final de la segunda escena se produce un corte. A su vez, las pistas de música cambian. Esto supone un contrapunto musical.

La banda sonora de la película no ayuda a fijar la época. La película transcurre en la actualidad. Por el contrario, la era dorada del jazz y el blues se sitúa en el siglo XX. La partitura de la canción *Whiplash* se reproduce en los dos concursos filmados. Esto permite asociar, de forma sonora, estos eventos. Sin embargo, las escenas seleccionadas no representan esta asociación.

En resumen, las emociones manifestadas tanto en el largometraje como en los fragmentos analizados son la frustración, la desazón, la tensión y la ira. La música acompaña a los sentimientos y a los acciones mostrados con compases rápidos, generando una atmósfera “agobiante” de cara al espectador.

4. El silencio.

En la primera escena, los silencios se identifican con episodios de reflexión y tranquilidad. A. Neiman logra calmarse al terminar de tocar la batería. La comunicación sonora establecida entre el sonido y el ruido destaca por el contraste producido.

En la segunda escena no existen silencios. En esta cinta, el silencio se emplea con el propósito de enfatizar la tensión (por ejemplo, en la escena *Sigan su tempo* (*Whiplash*, 2014), o para reflejar desolación (las piezas examinadas subrayan la despedida entre Nicole y A. Neiman).

Conclusiones

Las relaciones entre el sonido y la imagen

La visualización de la película y los resultados de este análisis demuestran la compenetración entre la imagen y el sonido. Este fenómeno produce una sensación agradable y dinámica.

A continuación, esta investigación clasifica las conclusiones obtenidas en cinco categorías, enunciadas por Alten (1994, 2003) y Campos-García (2020).

“El sonido paralelo a la imagen” (Campos-García, 2020) es una función dada por la semejanza entre el ámbito sonoro y el perfil visual. Por el contrario, la supremacía del sonido ante la imagen es denominada como “el sonido define a la imagen” (Campos-García, 2020). Por el contrario, en la tercera categoría, “la imagen define al sonido” (Campos-García, 2020). La cuarta sección analiza cómo “el sonido y la imagen definen el efecto” (Campos-García, 2020). En este caso, el plano sonoro y el ámbito visual son complementarios. Por último, “el sonido es contrapunto de la imagen” (Campos-García, 2020) al representar informaciones distintas.

En la primera escena analizada, el protagonista se prepara para ensayar la partitura de *Whiplash*. El espectador es capaz de percibir los sentimientos de A. Neiman. En definitiva, este fragmento contiene las siguientes funciones: En el segundo vídeo A. Neiman practica la canción *Caravan*. La desazón del protagonista crece al no lograr la nota indicada por el profesor Fletcher. La fuerza aplicada al tocar la batería provoca el sangrado de sus manos. Por este motivo, A. Neiman utiliza agua y hielo para aliviar su dolor.

Por consiguiente, la hipótesis principal de esta investigación no se corrobora. La imagen y el sonido definen el efecto.

Whiplash es una película con una ambientación sonora compleja. Los elementos referidos a su entramado sonoro (sonido vocal, funciones generales y específicas de los efectos de sonido, música y silencio) son de interés. Ninguno de estos componentes carece de importancia, ninguno destaca, y albergan significados impredecibles. ¿Cuáles son las características sonoras de los largometrajes ganadores de menciones vinculadas con el sonido? ¿Guarda alguna relación la posproducción y ambientación sonora de las películas realizadas por Chazelle y Hurwitz? ¿Es posible describir el entramado sonoro de obras audiovisuales relevantes?

Fuentes bibliográficas

- AcademyAwardClips. (2016). *Bleeding Hand and Smashes Drum / Whiplash (2014) / 1080p HD*. En YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7pA_xYbJlBm
- AcademyAwardClips. (2016). *Neiman Practices Whiplash / Whiplash (2014) / 1080p HD*. En YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LCSN7WwV534>
- Alten, S. (1994, 2003). *El manual del audio en los medios de comunicación*. Guipúzcoa: Andoain - Escuela de Cine y Vídeo.
- Anónimo. (2012). Diez grandes artistas de la música jazz. En *20 Minutos*. <https://listas.20minutos.es/lista/diez-grandes-artistas-de-la-musica-jazz-344528/>
- Berendt, J.E. (1995). *El Jazz, de Nueva Orleans al Jazz Rock* (1ª ed.). Estados Unidos: Fondo de Cultura Económica USA.
- Campos García, J.L. (2020). Guía para realizar el análisis de una obra audiovisual. En Campos García, J.L. (ed.), *Apuntes de la asignatura Posproducción y Ambientación Sonora, curso 2019-2020*, 1ª edición., (pp. 1-8). Málaga: Universidad de Málaga. <https://cccom.cv.uma.es/course/view.php?id=3069>
- Cañete Aranda, E. (2015). Reseña de película: “Whiplash”: Música & obsesión. Director: Damien Chazelle. *Archivos de Ciencias de la Educación*, 9. <https://pdfs.semanticscholar.org/d325/c151f843927850b669131aeb1a9946130b59.pdf>
- Chion, M. (1993). La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. *Paidós Comunicación*, 53. [https://www.biblio.uade.edu.ar/client/es_ES/biblioteca/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:316876/ada?qu=SONIDO&ic=true](https://www.biblio.uade.edu.ar/client/es_ES/biblioteca/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:316876/ada?qu=SONIDO&ic=true)
- Chazelle, D. (director y guionista) y Blum, J., Lancaster, D. y Litvak, M. (productores). (2014). *Whiplash*. (DVD). Estados Unidos: Blumhouse Productions.
- Crespo, I. (2015). 6 notas para ver la “indie” del año, “Whiplash”. *Cinemanía*, 232 (30). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4907499>
- Damien Chazelle* (n.d.). <https://www.guiadelocio.com/cine/personajes/damien-chazelle>
- Fitz-Gerald, S. (2014). Ask a Juilliard Professor: How Real Is Whiplash?. En *Vulture*. <https://www.vulture.com/2014/10/ask-an-expert-juilliard-professor-whiplash.html>
- Galván, L. F. (2015). Whiplash: Música y Obsesión. En *enfilme*. <https://enfilme.com/resenas/soundtrack/whiplash-musica-y-obsesion>
- García, L. (2015). El ritmo con sangre entra. En *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2015/01/31/opinion/a09a1esp>
- Hurwitz, J. (2014). Practicing. En *Whiplash* (CD). Estados Unidos: Varese Sarabande Records.
- Jáuregui Sarmiento, D. (2018). La banda sonora de “Whiplash”, más allá del jazz. En *Señal Colombia*. Recuperado de <https://www.senalcolombia.tv/cine/banda-sonora-whiplash-mas-alla-del-jazz>
- La sinfonía en los Estados Unidos de América. El Jazz. (n.d). <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-los-estados-unidos/generalidades/el-jazz/>
- Morán Ferrés, A. (2015). Sangre, sudor y jazz. Whiplash, de Damien Chazelle. *Caiman. Cuadernos de cine*, 34 (38). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4903469>
- Music For Freedom (2019). *La Historia del Jazz (Completa)*. En YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xDi1vIEMV4w>
- Música Creativa. (2015). Desmontando “Whiplash”: Profesores de batería rebaten 10 mitos de la película. En *el blog de la creativa*. <http://www.blog.musicacreativa.com/desmontando-whiplash-profesores-de-bateria-rebaten-10-mitos-de-la-pelicula/>
- Paz, A. (2015). 20 datos que no sabías sobre Whiplash. En *cultura colectiva*. Recuperado de <https://culturacolectiva.com/cine/20-datos-que-no-sabias-sobre-whiplash>
- Peralta Rigaud, R. (2018). Entrevista a Justin Hurwitz; El alma música detrás de las películas de Damien Chazelle. En *Cocalecas*. <https://cocalecas.net/2018/12/entrevista-a-justin-hurwitz-damien-chazelle/>
- Ruiz, R.R. (2015). Whiplash: sin destreza, acabas en un grupo de rock. *Filmhistoria online*, 25 (1), 87. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5369021>
- Serrano, I. (2015). Buddy Rich: golpear y sangrar hasta ser el mejor. En *Diario ABC*. <http://hoycinema.abc.es/noticias/20150117/abci-whiplash-articulo-andrew-neyman-201501161408.html>
- Sims, D. (2014). The Uncomfortable Message in Whiplash’s Dazzling Finale. En *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/the-ethics-of-whiplash/381636/>
- Steimbregger, L. (2015). Autoridad y desprecio en la enseñanza. A propósito de la película Whiplash. *Revista Pilquen*, 12 (2), 55-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5889097>
- Whiplash. (n.d.). <https://www.filmaffinity.com/es/pro-reviews.php?movie-id=206955>
- Whiplash. (n.d). <https://www.imdb.com/title/tt2582802/>
- Whiplash. (n.d.). <https://www.metacritic.com/movie/whiplash/critic-reviews>
- Whiplash Locations. (n.d.). <https://www.latlong.net/location/whiplash-locations-283>

Abstract: Among other awards, the film *Whiplash* wins the mention for *Best Sound* at the 2015 Oscars. This study analyzes the sound resources present in the film, in order to clarify the musical framework of this film. To do this, he categorizes the vocal sound, the functions of sound (general and specific), music and silence existing in two symbolic scenes.

Keywords: Sound - sound setting - jazz - blues – music

Resumo: Entre outros prêmios, o filme *Whiplash* ganha menção de *Melhor Som* no Oscar de 2015. Este estudo analisa os recursos

sonoros presentes no filme, a fim de esclarecer o enquadramento musical deste filme. Para isso, ele categoriza o som vocal, as funções do som (geral e específico), da música e do silêncio existentes em duas cenas simbólicas.

Palavras chave: Som - configuração de som - jazz - blues – música

(*) **Águeda María Valverde Maestre:** Técnica superior de Producción de Audiovisuales y Espectáculos (Córdoba). Licenciada en Comunicación Audiovisual (Universidad de Málaga).

La escenografía teatral y los sistemas de producción en tiempos de pandemia

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

Miguel Nigro y Alicia Vera (*)

Resumen: Somos protagonistas de un fenómeno epidemiológico de escala mundial que alteró el comportamiento cotidiano. Esta novedad global nos hace reflexionar sobre el rol que cumplen las artes y la cultura en general y sobre qué formas de convivencia adoptarán en el futuro. El teatro, el hecho teatral, como acontecimiento artístico que considera y estimula el encuentro social, también debe adaptarse, creando nuevos modelos de funcionamiento que se ajusten a la coyuntura. Ello forzó la creación de expresiones tecnológizadas que bien podría clasificarse como nuevas tendencias teatrales. La condición de aislamiento provocó una transformación sustancial con el surgimiento de nuevas teatralidades disponibles en soportes virtuales, como por ejemplo, el teatro *online* vía *streaming*.

En nuestro proyecto de investigación, acreditado en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de las Artes (UNA), enfocado en la relación interdependiente entre sistema de producción y resultado escenográfico, el cambio que presenta el actual estado teatral merece ser tenido en cuenta como variable de estudio. Para nuestro desarrollo investigativo es necesario dedicarle un apartado para analizar el impacto que genera esta singularidad socio-sanitaria en el lenguaje escénico.

Palabras clave: Teatro – escenografía – producción – investigación - pandemia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 222]

Introducción

El mundo moderno está viviendo una situación inédita: una pandemia. Por ello hemos cambiado costumbres, sumado hábitos, creado nuevas formas de relacionarnos con el otro y alterado el comportamiento social. Esta novedad global nos hace reflexionar sobre el rol que cumplen las artes y la cultura en general y sobre qué formas de convivencia adoptarán en el futuro. El teatro, el hecho teatral, como fenómeno artístico que considera y estimula el encuentro social, también debe adaptarse creando modelos de funcionamiento que se ajusten a la coyuntura.

En los países europeos o en Uruguay, donde fueron habilitadas las salas teatrales, se han tomado medidas de bioseguridad para los actores, cantantes, orquestas y espectadores como: tomarles la temperatura, usar tapabocas y fundamentalmente respetar la distancia social. El protocolo establece que las salas teatrales tendrán disponibles la mitad de su capacidad y los espectadores deben sentarse a dos metros de distancia, o sea, dejando dos butacas libres de por medio. En algunos teatros

icónicos como el Berliner Ensemble de Berlín, directamente se levantaron las butacas que no se ocupan. Atentos a estos cambios y siendo que el teatro es un reflejo de la situación social, nos interesa reflexionar sobre el tema a nivel local.

Argentina suspendió las actividades teatrales en marzo del 2020 por no ser consideradas esenciales y estableció el aislamiento preventivo y obligatorio. Las salidas y reuniones se limitaron de forma virtual. En nuestras casas todos nos convertimos en escenógrafos o mostramos la habilidad o mirada escenográfica eligiendo el espacio o el rincón del hogar, armándolo o ambientándolo según la ocasión y comenzamos a comunicarnos, a trabajar, a festejar a través de las pantallas: celular, *tablets*, *notebook*, *smart*. Poco tardó el colectivo teatral en utilizar estos dispositivos para reanudar la tarea y nos familiarizamos con la palabra *streaming*.

Los espectadores aprendieron una nueva forma o dinámica de elección, participación y consumo. Los profesionales nos adecuamos a este arte híbrido, pero también nos cuestionamos sobre nuestro rol.