

Música y escena: dialéctica de la acción y el sonido.

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Natacha Muñiz (*)

Resumen: Toda acción produce sonido y todo sonido es producto de una acción. El teatro es acción y la música es el resultado acústico de actos intencionados. Usualmente, el actor se mueve, habla y deja, como residuos invisibles, sonoridades aquí y allá. El músico produce sus sonidos y va ensuciando la escena con movimientos que salen de lo poético para dejar al descubierto aquello que el espacio ficcional debería ocultar. La pregunta es: ¿Todo conjunto de sonidos puede ser interpretado como música? ¿Dónde poner el límite? ¿Qué tratamiento se le da a la acción y qué lugar al sonido resultante?

Palabras clave: sonido - música - escena.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 172]

Introducción

“Para mí existe una gran continuidad entre todas las formas de expresión. Todas forman un bloque. El problema consiste en abordar ese bloque por el lado que más nos convenga.” (Jean-Luc Godard)

He decidido comenzar el presente trabajo con esta frase de Godard (1962), que considero reveladora en un sentido fundamental de lo que se trata de exponer aquí: la palabra “bloque” da idea de algo compacto, único, o bien plural pero de algún modo indisoluble. Así como la dialéctica hegeliana supone una unidad originaria, una “idea indiferenciada, anterior al despliegue conceptual” (Castorina y Baquero, 2005, pág: 30) a la vez que una verdad a la que arribar. Parto aquí de la idea -a priori arbitraria- de que existe un Todo Artístico; una Obra que abrazaría a las llamadas “ramas del arte” (interesante metáfora: un árbol cuyas ramas son parte de un todo y fuera del cual no podrían sobrevivir). Este abrazo lo haría sin tensiones, de un modo completamente orgánico, ya que, como se verá más adelante, no tiene cada una de ellas existencia fuera de la imbricación forzosa con las restantes. Por supuesto que semejante cosa no existe en la realidad concreta, como no se pronuncia el nombre de Dios, pero, aunque más no sea deletreando cuatro letras, hacia allí nos dirigimos...

La dialéctica de Hegel y una extrapolación posible.

La estructura de la dialéctica hegeliana comprende tres momentos que, expresados muy esquemáticamente e intentando que la simplificación no vaya en desmedro del rigor, serían:

1. El pensamiento en sí mismo, para sí mismo, como algo aún indiferenciado del todo.
2. Luego, “el pensamiento es empujado hacia la contradicción que ya en cierto sentido está en sí mismo” (Castorina y Baquero, 2005, pág: 25). Si pienso “yo”, entonces existirá también aquello que no soy yo: un “no yo”. El pensamiento pasa a ser, entonces, un conjunto de determinaciones contradictorias y es en esta contradicción que encuentra el movimiento vital. “Algo es viviente sólo cuando contiene en sí la contradicción y justamente es esta fuerza de contener y sostener en sí a la contradicción” - (Hegel, 1968, libro II, pág 87). No hay movimiento sin contradicción y cada concepto lleva en sí mismo a su opuesto desde el momento en que

se separa de la totalidad para pensarse, en una primera instancia, a sí mismo y luego, a su entorno. El sujeto debe separarse de la unidad primigenia con el todo para pensar al objeto y sólo en esa separación y en el encuentro con su intrínseco opuesto encuentra el movimiento hacia adelante.

3. El tercer término es un movimiento de integración y superación (“*aufheben*”). En esta instancia, el pensamiento alcanza la unidad y se detiene en el encuentro con su verdad. “Esta superación de las contradicciones se distingue de la actividad del entendimiento, dedicada precisamente a evitarla”. (Castorina y Baquero, 2005, 34) En esta detención del movimiento se supondría el arribo a una verdad (la unidad) y aquí es donde Hegel toma el tinte místico que tanto disgustaba a Marx.

Ahora bien, si Marx acusa a Hegel de espiritual (“No hay más que ponerla de pie (a la dialéctica) y en seguida se descubre, bajo la corteza mística, la semilla racional” -Marx, 1971, postfacio a la segunda edición, pág: 24), bien puede acusarse de extrapoladora, pues en efecto, pienso llevar estas formulaciones al terreno del quehacer artístico: pensar un solo Arte previo a todas las artes. Nuevamente, el “bloque” godardiano. Lo que en Hegel son el sujeto y el objeto pueden pensarse aquí como las diferentes formas del todo artístico, las diversas expresiones que conviven en una obra, particularmente en una escena. Porque si bien se trata aquí de los sucesos ocurridos en un escenario, es posible encontrar estas imbricaciones entre sonido e imagen, por ejemplo, en numerosas pinturas. Invito al lector a observar El infierno musical del Bosco, o alguno de los paisajes de Pieter Bruegher (por poner sólo dos ejemplos) y comprobar que se trata de pinturas verdaderamente estruendosas.

Hegel habla de opuestos que entran en contradicción, pero...¿existe contradicción entre las diferentes aristas de nuestro bloque? ¿Cuáles serían las contradicciones entre las diversas manifestaciones del todo artístico? Es indudable que existen tensiones (véase “Pisar o no pisar las hojas, esa es la cuestión”), pero esas tensiones no parten de la noción de opuesto sino más bien del intento de separación de uno de los elementos en desmedro del resto del Todo. De lo que aquí se trata, entonces, es de resolver las tensiones producidas por la fragmentación de aquello que estaba unido. Y esta resolución no

puede llegar de otra manera que con la restauración de la unidad originaria, pero no se trata de suturar (¡cuántos y con qué buenas intenciones han caído en esa trampa!). La lógica de la sutura, de la que se sirven la ópera, la comedia musical y casi todos los abordajes que se hacen llamar “interdisciplinarios” (la palabra revela el *modus operandi* centrado en la separación) es la misma que la de la fragmentación: tomar un aspecto (por ejemplo, el sonido) prescindiendo del resto, arrancarlo del Todo para unirlo a otro aspecto -también arrancado- y terminar por formar un *patchwork* cuyas suturas son más visibles en tanto se intenta esconderlas.

Algunos problemas con la percepción

¿Pues en dónde encontraremos
Conductor más seguro que el sentido?
Dirás, que en estos órganos falaces
Fundada la razón. ¿Podrá contra ellos
Deponer la razón, que su existencia
Enteramente a los sentidos debe?
¿Qué no es más que un error si engañan ellos?
¿Argüirán los oídos a los ojos?
¿El tacto a los oídos? ¿A este tacto
Con argumentos refutar podrían
Por ventura el olfato, el gusto, u ojos?
Pues no sucede así, según yo creo:
Tiene cada sentido sus funciones.
(Lucrecio. De Rerum Natura.)

La fragmentación del arte en diversas disciplinas o ramas no es más que un problema de percepción. La división en manifestaciones que ponen de relieve uno u otro aspecto del todo artístico es producto de la deficiencia perceptiva del ser humano.

No podemos abarcar todos los acontecimientos del “bloque” de Godard, como no somos capaces de aprehender todos los fenómenos (auditivos, visuales, táctiles, kinéticos) que nos rodean; baste acusar recibo de que tenemos órganos diferenciados y especializados en uno u otro fenómeno natural: las diferencias de presión en el medio son captadas por el órgano auditivo y decodificadas por el cerebro como sonido. La luz sólo puede ser capturada por el ojo, aportando diferencias de forma y color, etc. Pero ¿Cuál es en realidad la realidad? ¿No son, entonces, las diferentes manifestaciones de la realidad, en verdad una sola cosa a la que compartimentamos en forma y color, sonido, textura, etc. por la sola y exclusiva razón de que nuestra biología no nos permite una percepción completa? Y más: ¿Qué expresa el hecho de que la decodificación de la realidad se produzca a posteriori de la percepción sensorial, como lo demuestran fenómenos como la sinestesia? ¿No nos está fatalmente impuesta esta división entre color, sonido, temperatura, textura, forma? ¿Qué pasaría si pudiésemos pensar el arte partiendo de la base de que nuestra percepción, mal que le pese a Lucrecio, nos engaña?

Concierto y obra teatral como anverso y reverso de la trama.

La manía de fragmentación a la que inicialmente nos obligó la naturaleza ha ido profundizándose -al menos en occidente-, dando lugar a una cantidad de especia-

lizaciones en el campo de la producción -artística y del conocimiento en general- (el arte, naturalmente, no está desligada de la tecnología y la ciencia), originando una cantidad casi ridícula de diferentes expresiones, al tiempo que -vaya paradoja- se predica que los rótulos y géneros están “demodé”. ¿Por qué llamamos a esto “concierto”, a aquello, “obra de teatro”? ¿Es que no hay nada que oír en una obra? ¿Y no hacen los músicos acciones en el escenario? No dicen textos? El problema, entonces, es de cómo se enfocan y cómo buscan ser decodificado el accionar en el concierto, el sonido en el teatro.

Hemos partido de la idea originaria (levemente peregrina, si se quiere) de la unidad primigenia de bloque de Godard, eso que he dado en llamar, un poco pomposamente, todo artístico. Ahora bien, no es asunto de este trabajo hacer un análisis exhaustivo de la imbricación entre las muchas manifestaciones que la cultura nos ha deparado en materia de arte; ni siquiera tan sólo de las seis clásicas. Para este trabajo me propongo hacer foco en dos fenómenos que me interesan particularmente, en tanto los dos implican un desarrollo real en el tiempo y una construcción escénica más o menos ficcional: el concierto (piense el lector en el género que sea de su agrado) y la obra de teatro.

El concierto o recital pone el foco en eso que llamamos usualmente música. Dependiendo del género, el ámbito, el espacio físico, el público y muchas otras variables, el concierto como espectáculo puede ocuparse poco, mucho o nada de las cuestiones que se suponen subsidiarias: el entorno visual (escenografía, iluminación, vestuario, etc.), el accionar de los intérpretes en la escena (más circunspecto en el ámbito académico, más espontáneo en la música -mal- llamada popular, francamente desfachatado o agresivo en el rock, y mil ejemplos más que el lector quiera pensar). También dependiendo de éstas y otras variables, el o los intérpretes harán más o menos comentarios, interactuarán con el público en mayor o menor medida. Sin embargo, el foco sigue fuertemente puesto en la producción de ese fenómeno que llamamos difusamente música y que se sirve de otro fenómeno, aun más difuso, llamado sonido. Ahora bien, este sonido (y pido de antemano disculpas a Michel Chion (1999) por dar por sentado que todos sabemos a qué me refiero) es producido por acciones; sin perturbación de cuerpos sonoros no hay sonido posible. Para producir la concatenación de sonoridades que formarán el discurso musical, los intérpretes tienen que hacer algunas acciones, específicamente sobre sus instrumentos (tomarlos, tocarlos, dejarlos, pasar las hojas de un atril, etc.) y también otras secundarias, que no son estrictamente necesarias para la producción de la música, pero que están inevitablemente presentes. Al poner el foco sólo en el evento sonoro, estas acciones (que, además, ¡también producen sonidos!) se vuelven como residuos en el aire de la escena. Movimientos que salen de lo poético y sus consecuentes sonoridades que rompen el hechizo de la ficción o micro-ficción que se pudo haber formado en los tres minutos que dura una canción estándar. Es decir que el concierto tiene la característica de crear momentos de ficcionalidad más o menos cortos, que son los momentos en los que suena

la música, el momento en el que el evento sonoro es tan poderoso que puede eclipsar a cualquiera de las demás constelaciones que lo rodean. Pasado ese momento, el intérprete (que se limita a sí mismo con el nombre de músico) rompe la ficción con la vuelta a los actos cotidianos y necesarios: deja su instrumento porque lo necesita, tose o carraspea porque lo necesita, comenta algo a su compañero porque lo necesita... es decir... ¡devela una y otra vez los hilos que mueven la acción! ¡A quién le importa lo que el acróbata necesita para aparecer volando en una escena de circo?! Si, como decía Nietzsche, el arte es un antídoto contra la verdad, entonces la verdad (entendida como cotidianeidad) debería tener a bien no aparecerse entre canción y canción. Luego, todas estas “acciones secundarias”, además de producir sonido, son percibidas por el ojo, es decir que van a formar parte del marco visual de la escena... ¿Qué valor se les otorga? ¿Se las trata conscientemente o simplemente aparecen? El formato concierto suele ser muy descuidado al respecto.

En resumen, tenemos que el concierto, planteado como tal, propone:

Un foco absoluto y casi excluyente en el evento musical (sonido). Para que esto suceda son necesarias acciones. Esto crea momentos de micro-ficción bastante pobres o frágiles (en tanto surgen sin ser pensados como tales), que son interrumpidos por más acciones secundarias, o por las mismas acciones necesarias para la producción del sonido que se pretende como resultado. El intérprete aparece al desnudo, en su ser cotidiano, (no como un personaje de la ficción), y de esa manera encara su labor artística. La escena queda “contaminada” con acciones no pensadas, sonidos no discursivos, una visual poco poética o poética de a ratos.

Como reverso de esta misma trama, está la escena teatral. Así como aseveramos que el sonido es la “materia prima” con la que se constituye cualquier discurso musical, el teatro (siempre pensando en su concepción más ortodoxa) se construye sobre dos pilares: el texto y la acción. El primero lo vamos a reservar para más adelante, ya que sería, por sí solo, tema para otro trabajo. Ocupémonos de la acción, como elemento constitutivo del devenir teatral. El teatro, a la inversa del concierto, propone una ficción constante: Desde el momento en que se abre el telón (más allá de que existan muchas variantes a esta acción, valga como símbolo inequívoco del comienzo de la ficción), el intérprete (llamado actor y, por definición, aquel que hace) deja de ser él mismo para constituir su personaje. Deja atrás (o a un costado) su vida real y su propio cuerpo cotidiano para construir a otro, que se mueve dentro de los límites del escenario clásico, de forma pautada, pensada, poética. Sus acciones son claras, como lo es la música en el concierto. Sin embargo, esas acciones producen sonidos y en este punto el devenir de esta ficción comienza a pisar el mismo terreno errático que las acciones del músico. Así como las acciones resultan residuos visuales en el concierto, los sonidos producidos por la acción del actor devienen hijos no deseados de la sonorización teatral y contaminan el espacio sonoro, como los movimientos del músico contaminaban la escena visual. De este modo, la ficción,

esencia del teatro, se resquebraja con sonoridades disruptivas y poco poéticas.

Pero aun hay un peligro mayor para el actor, y este proviene de su propio cuerpo: el texto. Las acciones producen sonidos, pero el texto en el teatro es sonido. ¿Cómo trata el actor, especialista en hacer, la música proveniente de las palabras que su cuerpo profiere? ¿Qué valor les asigna? ¿Piensa en su duración, su altura, su textura?

El texto como sentido y como sonoridad. Una mirada a la escena teatral

Y es que (en la “r”) la lengua no se detienen sino que se agita en grado sumo; por eso, creo yo que se ha servido de ella con este fin. Y de la i, a su vez, para expresar todo lo sutil, lo que precisamente podría atravesarlo todo mejor... Percibiendo por otra parte la interioridad del sonido en n, puso los nombres de ‘dentro’ y ‘las interioridades’ con la intención de imitar los hechos con las letras. (Platón. Crátilo).

“¿Cómo se las arregla la lengua cuando tiene que interpretar la música?”, se pregunta Roland Barthes (1986) en “El grano de la Voz”.

Si el actor, en su deambular escénico, emite sonidos de los que no es consciente, más aun (y he aquí la vanagloria de su oficio) lo hace al decir el texto que le toca. ¿Dónde radica la diferencia entre el decir de un texto teatral y el devenir de un discurso musical? El teatro soslaya la mayoría de las veces los elementos musicales del texto literario. Porque no hay texto que no penetre en el terreno de lo musical, la voz del actor no debe ser sólo vehículo de un mensaje a transmitir. Toda palabra porta un sentido. Sí, un aspecto semántico dentro de un discurso. Pero tiene también una sonoridad que le es propia, de modo que un texto teatral no sólo es portador de un mensaje, sino que tiene una forma precisa, un aspecto puramente sonoro que es preciso investigar y desarrollar. Es menester, entonces, atender no sólo al sentido del discurso sino también a su musicalidad, en especial en las escenas en que a las palabras se suman otros sonidos, tanto desde la altura, el ritmo, el color, la textura, etc. La palabra adquiere, en el cuerpo disponible de un actor que se vuelve músico, movimiento, musicalidad, textura, forma. El actor que interpreta el texto tiene la obligación de sentir las palabras con todos sus atributos: cada redondez, cada blandura o aspereza; la palabra con su brutalidad o su erotismo. Debe interpretar, debe tomarse el trabajo finísimo de pensar, elaborar y hacer de su cuerpo el instrumento justo que articule el mensaje con sus formas. Y no se trata de cratilismo, sino de percibir sensiblemente que la palabra en la escena, en tanto sonido, merece ser tratada sin concesiones.

Del mismo modo, debería pensarse -y esto es claro en el cine- que el silencio en el teatro no debiera ser la omisión de una música sino una música en sí mismo; un contexto sonoro, un marco obligado en tanto indisoluble. No pensar en un elemento no lo hace desaparecer: el sonido es inherente a la escena y es imprescindible que el director y que los actores escuchen ese sonido y perciban el silencio en todos sus aspectos activos. ¿Cómo suena esta sala? ¿Se oyen los ruidos de la calle?

¿Es un silencio lleno de reverberancias? ¿Es seco? Y luego, ¿qué me devuelve este silencio al ser interrumpido por mi voz, por mis pasos (se oyen mis pasos en el escenario?). Le siguen una larga lista de “etcéteras”.

Rara vez los directores de teatro se ocupan de estos asuntos, por no hablar de los actores, que son, la mayoría de los casos, el elemento más alienado de la fragmentación teatral.

Pisar o no pisar las hojas, esa es la cuestión: un ejemplo de tensiones irresolutas

Desde la idealista lógica hegeliana que decidí caprichosamente adoptar, existiría una suerte de obra construida con una trama completamente reversible, en donde todos los niveles de percepción son satisfechos; un bloque perfecto cuyas aristas conviven sin tensiones en una organicidad completa, en tanto son una producto de la otra y ninguna es prescindente. Puede verse u oírse indistintamente y todo es poético, dentro de un marco de ficción. Lo que se ve (En primera instancia, el movimiento; luego, lo estático), naturalmente, responde también a estos cánones. No importa dónde decida el artista poner el énfasis de su escena: Ninguno de sus elementos será disruptivo.

Ahora bien, en la vida real del artista en ejercicio, esto no más que una idea. Voy a intentar plantear un ejemplo concreto que muestra las contradicciones en que se puede incurrir y que revelan, justamente, que no se está abordando un bloque desde determinado lugar, sino suturando partes de bloques diferentes.

En una obra que intentaba más o menos llegar a esta imbricación entre escena y sonido, me encontraba trabajando con una directora de teatro. Ella miraba la escena con sus ojos teatrales, y yo, como música, intentaba estar atenta a lo que se oía. La escenografía, de concepción minimalista, proponía un escenario blanco formado por un cuadrado de tres por tres metros que delimitaba el universo de la ficción, y, sobre éste, una serie de hojas secas, meticulosamente acomodadas en algunos sectores del suelo. La intérprete (en rigor, una cantante/actriz) tenía marcadas una serie de acciones que, en un momento dado, incluían un desplazamiento por ese espacio. La tensión surgió en el momento en que, si el cuerpo de la actriz esquivaba las hojas, la acción perdía poesía (entendiendo que la organicidad es la primera condición de lo poético). Pero, si las pisaba, el sonido proveniente de esa acción (orgánica en sí misma) resultaba tremendamente disruptivo y rompía la lógica del discurso musical (entendiendo, en este caso, que todo sonido iba a ser leído como parte de ese discurso, es decir, como música). Esto es demostrativo de que los artistas, cuando trabajamos interdisciplinariamente (y la palabra me gusta poco) no solemos poner nuestra energía en *descubrir* de qué bloque provienen las imágenes que nos convocan, sino que intentamos forzar el resultado para que las diferentes visiones (provenientes de bloques distintos) entren a jugar en el mismo escenario. Y, en última instancia, nos vemos obligados a elegir entre una u otra, como si se excluyeran... ¡porque en realidad se excluyen!

Finalmente, se convino en que el sonido de las hojas secas era demasiado disruptivo y se le dio relevancia a

éste, en desmedro de la acción, que se vio pobremente enmendada.

¡Ah, la Obra..! ¡Ah, el paraíso perdido! ¡Ah, la unidad Originaria! ¡Qué ha sido de toda esta dicha? Naturalmente, la Obra, ese estado ideal de las cosas, no es más que eso: una idea hacia la cual el movimiento se dirige. Hay una gran cantidad de artistas que, a mi juicio, se han acercado increíblemente a este ideal. García Lorca era un fenomenal músico cuando escribía teatro, por ejemplo (y no tanto cuando componía música, aunque parezca paradójico). El resto, será trabajo para los dioses. De vez en cuando, los seres humanos nos damos el lujo de pequeños milagros y quizás haya sido John Cage, precisamente con 4.33, su obra más emblemática quien haya llegado a la meta, aboliendo las tensiones en una obra total. Ya nos advertía Hoscscar Wilde acerca de la tragedia de conseguir lo que se desea, y es por esta razón que 4.33 fracasa. Porque nos deja tan completos que tenemos hambre y tenemos sed.

Nosotros, aquí en nuestra Tierra polvorienta, ya lejos de los dioses, queremos seguir en esa fiesta inconmensurable llamada deseo. Moviéndonos hacia adelante a fuerza de tensiones sin resolver, devanándonos los sesos y las almas, dejando retazos de cuerpo sobre un escenario.

Referencias bibliográficas:

- Barthes, R. (1986). *El grano de la voz*, en Barthes, R., Lo obvio y lo obtuso. Imágenes textos voces. Barcelona: Paidós.
- Castorina, J. A y Baquero, R (2005) *Dialéctica y psicología del desarrollo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chion, M. (1999) *El sonido*. Música, cine, Literatura. Barcelona: Paidós.
- Hegel, G. W. (1968). *La ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Solar.
- Godard, J-L. (1962). *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral Editores
- Lucrecio (1976) *De Rerum Natura*. Barcelona: Bosch.
- Marx (1971). *El capital*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Abstract: Every action produces a sound and every sound is the result of an action. The theater is action and music is the acoustic result of intentional acts. Usually, the actor moves, speaks and leaves, as an invisible waste, sounds here and there. The musician produces his sounds and messes up the scene with movements emerging out from the poetic to expose what the fictional space should hide. The question is: Can any set of sounds be considered music? Where to draw the line? What treatment is given to the action and what place to the resulting sound?

Key words: sound - music - scene.

Resumo: Toda ação produz um som e todo som é produto duma ação. O teatro é ação e a musica é o resultado acústico de atos intencionais. Geralmente o ator se move, fala e deixa sonoridades, aqui e ali, como resíduos invisíveis. O musico produz os seus sonidos e suja a cena com movimentos que saim do

poético para descobrir aquilo que o espaço da ficção deveria esconder. A questão é: Qualquer conjunto de sons pode ser considerado música? Onde traçar a linha? Qual o tratamento que deve se dar à ação e que lugar deve se dar ao som resultante?

Palavras chave: Som - Música - Scene

^(*) **Natacha Muñiz:** Cantante lírica en el Conservatorio Nacional C. López Buchardo. Se perfecciona en Educación Funcional de la Voz. En 2005 ingresa en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Estudió composición con Ricardo Capellano (Conservatorio Manuel de Falla) y con Carmen Baliero.

Texto dramático y espacios no convencionales.

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Mónica Ogando ^(*)

Resumen: En la puesta en escena de todo texto dramático se articulan distintos lenguajes que devienen en una diversidad de dramaturgias, entre otras, la del espacio escénico. La creciente tendencia del uso de espacios no convencionales invita a reflexionar sobre los modos de experimentar otras poéticas que inevitablemente despliegan nuevas problematizaciones acerca de la dialéctica relación entre ficción y realidad.

Palabras clave: guión - ficción - realidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 175]

Si al hablar de dramaturgia convenimos en que no solo nos estamos refiriendo a la literatura dramática sino a un complejo andamiaje de diversos lenguajes que organizan un espectáculo teatral, es lícito preguntarse cuál sería aquel elemento primero, sin el cual el hecho teatral no tendría lugar.

Más allá de la discusión sobre la especificidad del acontecimiento teatral podemos aceptar la definición propuesta por De Marinis (1997:180), conviniendo que “los espectáculos teatrales son esos fenómenos espectaculares que se comunican a un destinatario colectivo, el público (que está presente físicamente en la recepción), en el momento mismo de su producción”.

Si es el espectador, quien en última instancia define el status de lo teatral, es porque hay un espacio que este reconoce como lugar físico en donde dicho acontecimiento teatral se produce. En ese sentido, la arquitectura teatral sería el primer componente que configura la teatralidad. Si en una puesta en escena convergen una diversidad de elementos cuya unidad mínima es difícil establecer, al menos sí podemos identificar a la arquitectura como el espacio que los alberga y los sintetiza. Así, los elementos que incluye y forman parte del espacio teatral involucra no sólo a los actores y espectadores, sino que la propia materialidad de la arquitectura condiciona gran parte de los lenguajes que organizan la puesta escénica: el diseño lumínico, el diseño sonoro, y por supuesto, el texto dramático. La arquitectura teatral es un punto de anclaje en donde todos los elementos de la puesta en escena adquieren organicidad y coherencia, y también es el lugar en donde el teatro se manifiesta legítimamente. Por supuesto, el concepto de arquitectura teatral es móvil y va mutando en el tiempo: por ejemplo, a partir de los años noventa en Buenos Aires hubo una proliferación de salas teatrales, cuyas fachadas no estaban dentro de lo que convencionalmente formaba parte del canon edilicio teatral: departamentos tipo

casa, galpones, locales reciclados y hasta una fábrica recuperada. Muchos de estos espacios tenían un acceso difícil: además de la falta de señalización adecuada, había otros obstáculos, como el caso de IMPA, en donde, hasta que se llegaba al espacio propiamente teatral, había que atravesar gran parte de la fábrica, sin certeza de estar en el lugar indicado, preguntando eventualmente a gente que estaba ejerciendo actividades ajenas al ámbito teatral, y que por lo tanto, desconocía ese espacio. En la sede original de Timbre 4, por ejemplo, había que acceder por un pasillo común en donde convivían otros vecinos, que no pocas veces se quejaron por los ruidos de la circulación de espectadores. Hoy estas salas dejaron de llamar la atención y se han incorporado al corpus de la arquitectura teatral en donde se montan gran parte de las obras del teatro independiente porteño.

El uso de espacios no convencionales hoy lo encontramos en cambio, en obras montadas en ámbitos que tienen una fuerte impronta con el uso cotidiano en su propia materialidad. Un departamento, una estación de tren, un viejo club social. A diferencia de los espacios anteriormente referidos, éstos no están equipados con los requerimientos técnicos básicos de luz y sonido que permiten, en el interior del lugar físico, reproducir la verosimilitud del artificio de representación del teatro tradicional. Los nuevos espacios no convencionales son aprovechados escénicamente en su misma fisonomía. Si bien esta tendencia responde a nuevos modos de producir espectáculos, en donde la dificultad de la programación de salas no es un tema menor, el uso de estos espacios no se limita a su mera utilización práctica en donde la escenografía natural articula la puesta en escena con el imaginario propuesto por el texto dramático. Se trata más bien de que el espacio se presenta como un disparador significativo que estimula y produce nuevos usos narrativos, y por consiguiente, nuevas formas de enunciación que configuran otro tipo de relación con