



El escenario, un instrumento

por José Luis Arce

El músico es un rapsoda que hila y teje redes. En el principio era el sonido. El entorno acústico revela cada época, la de los gritos y ecos, la de cuernos y campanas, la de la estereofonía y los sonidos digitales.

La relación inter-humana del músico, con el resto del equipo de realización, es todo un ejercicio de orden antropológico: aprendizajes, intercambios, transferencias, etc.

Decir, omniscientemente, qué cosas hace un creativo en un trabajo de investigación artística, por caso un músico, puede ser cosa de manuales, pero es sabido que dichas funciones, terminan en el mejor de los casos resultando inclasificables y fuera de recomendaciones de catálogo.

Están los que preparan su aporte para hacer acompañamiento, para cubrir baches, para solventar y suturar enlaces, etc. Una especie de música-peón que carga las peores bolsas o al menos las ingratas. Es que suele haber en un espectáculo, signos blancos que mandan a la zafra a esos signos morenitos y subalternos, capaces de cubrir funciones arduas como pulsadores subjetivos, intensificadores emocionales, catalizadores analógicos, elefantes energizados capaces de sostener el mundo de la no-acción, etc, etc.

Pero también, en ciertas manos, la música es una especie de ‘reomodo’¹ que transgrede las separaciones y la fragmentariedad acosante. La música, en su pulsación primigenia, es un sortilegio que habilita el paso a otra dimensión (léase en este caso, la totalización de la mirada). Una manera de romper la estructura sujeto-verbo-objeto, para permitir que el verbo desplace al nombre y favorezca que acciones y movimientos fluyan unos dentro de otros. Ya no un oficio, sino más bien una alquimia. Una capacidad para transmutar materia. El ‘más allá’ de los signos conjurado por talismanes capaces de trocar estados. Esto es, un cuerpo sumido en un conflicto rupestre, por efecto de esa fuerza, de repente flota. Los males occidentales, suelen dejar la música como reserva a lo que las palabras ya no dicen, ni encuentran, manteniendo un bajo continuo capaz de elevarse a factor unitivo, solución paratáctica a la proliferación imperante.

La especificidad del músico escénico, incorpora el mundo sonoro, las desafinaciones, los ruidos espantosos, los ruidos de una época. Estupefaciente del escenario-cerebro capaz de fisicalizar lo intangible, ariete de inconsciente, constructor del mismo. La pregunta es si se traspone miméticamente lo que sabemos de él, lo que lo dopa, lo que lo complace. La música como elemento objetivador o subjetivador, colabora a no montar sus determinaciones, sino a ser la acupuntura que acciona sobre la morfogenética del espectáculo, hilvanando con su ritual poético de develación, los estratos más secretos de

la conciencia e instando a participar de su incertidumbre. Rompiendo la reminiscencia simbólica del concierto, para asumir el ‘aquí y ahora’ ígneo de lo que se presenta y aparece y no de lo que se re-presenta o asocia. El aparecer es del rango de la epifanía. Y cuando la música lo hace, anuncia, pues es profética (Jacques Attali).

“El animal duerme dentro de su cuerpo, el hombre se acuesta con su cuerpo en su mente” (Malcolm de Chazal). En el escenario, la música profundiza sensaciones, profundiza experiencias y hace comprender las mutaciones, corporizando la reminiscencia de un pulso que trasciende a la escena misma.

Puede decirse que toda búsqueda guarda una música secreta, que como la escultura de Miguel Ángel, ya está en la obra. Hay que descartar lo que sobra para que se formalice y fluya. Si la música era dramática en su capacidad de encarnar conflictos y administrar el aura en que se manifiesta la *hybris* escénica, lo es también por hacer que cualquier materia sea inconsútil, sin superficies de separación espurias, donde lo que emerge, lo que aparece, es sin barreras, sin costuras.

Para que la combinatoria se desate, como dice Engels (citado por Breton) respecto al Azar: una forma de manifestación de la necesidad exterior se abre camino en el inconsciente humano. Factor de armonización de lo externo con lo interno. Modulación de sensaciones.

En un escenario hay elementos para individuar, para centrar lo humano o para excéntricar en niveles trascendentes, para provocar

¹ *Rheo* es la raíz de un verbo griego que significa “fluir”. Ver Bohm, *La totalidad y el orden implicado*, 1988

kenosis (carnación, presentificación), para humanizar la ausencia. El teatro posdramático no puede superar al hombre en lo post-humano porque esta es una utopía-distopía sin cumplimentación efectiva.

La música opera para marcar a contraluz (a contra-sonido) el contorno de lo humano.

La música multiplicadora de la capacidad de los sentidos. Y cuál es ese multiplicador: el deseo, pero existen elementos previos que lo intensifican, lo despiertan.

La ampliación perceptiva también da una propiocepción acrecentada. Los elementos que funcionan por contraste en la escena son espejos. Son elementos lúcidos que exponen los planos no vistos. La ruptura de los condicionamientos cotidianos re-envían al plano de las soluciones creativas de la obra de teatro.

Se generan fermentos para alterar la conformación de la química escénica o para alquimizar nuevos estados, los que favorecen o retardan las reacciones.

La interdisciplinariedad busca el borde de los nuevos paradigmas.

Al decir de Brian Eno: las 'estrategias oblicuas' impiden la desnaturalización o pérdida de los objetos de observación que se espantan de los belicismos frontales del lugar común; los del naturalismo, los del logocentrismo. Estrategia de brujo, de chamán. Hay música en todo, pero hay una música que envuelve todos los sonidos.

La materia prima de cada espectáculo tiene en la escena el sonido de los martillos en el yunque que oía Pitágoras. El sonido de la parte, repercute en el todo. El fundamento

vibracional de la micro-esfera repercute en la macro-esfera. Si hay música en escena, es para evidenciar nuestra respiración, nuestra pulmonación germinal frente al inmenso ritmo universal. Refiriéndose al arte pictórico, dice De Chazal: "El color es el yunque del sol, sobre el cual golpea una y otra vez el martillo de sus rayos, segundo a segundo, para forjar y reforjar la forma".

Hay una implementación utilitaria, customizada del sonido, también una original, consecuencial que resulta de una cierta acción.

Una dramaturgia sonora puede amortiguar los efectos del lenguaje articulado y semántico, el cual tiene un efecto aletargante sobre la expectativa sonora. Los semas y asemas de la música, según dice Quignard, reordenan el interés a través de la armonía, seduciendo por el ritmo, y orquestando un psiquismo alternativo al de la cadena lingüística. Un tarabust, un mundo ruidológico pre-lingüístico. Mientras el lenguaje pugna por orquestar los encadenamientos sucesivos que habilitan los significados, la música dinamita lo esperable y se acomoda acechante en los intersticios del espectáculo, desatando torbellinos de intuiciones capaces de armar vías de penetración que trepanan el cuadro perceptivo cotidiano, en nuevas relaciones, nuevas correspondencias. Las armaduras que califican el código musical, pueden dar la tonalidad del espacio en el que van a desencadenarse las acciones.

La insistencia en mecanismos fijos, no conducen sino a una privación sensorial, al estrechamiento del campo perceptivo. Es la música uno de los más formidables antidotos a dicha momificación. Efecto de *terrificatio*, de sacudimiento espantable y formida-

ble, otra vez Quignard, conmoviendo el torpor y los encogimientos.

Hay un sistema sonoro que deja traslucir el dominio de los amos, cuyas rupturas y disonancias pasan a connotar a explotados y desheredados.

La música llamada a ser la sal del bolo cultural, se rebela. Grita, chirría, disuena, se finge fea nada más que para asustar y avivar la atención en un posible re-diseño. La particularidad del espacio teatral, es un terreno propicio.

La música base, el 'colchón' sonoro, puede ser la 'nota pedal' sobre la que los acordes de la tridimensionalidad (movimiento, ruidos, relieves, palabras, volúmenes, timbres) inscriben su variedad significativa, sus comentarios libres, abiertos, improvisatorios, completando la estructura audible. Se modulan energías e intensidades. La respiración, los resuellos son gotas microcósmicas en un océano sonoro, donde caen dejando ondas, vibraciones, temporalidades, de un pulso mayor del que la escena es apenas parte. Porque siempre la escena es el signo reminiscente, que se trasciende a sí mismo, en la certeza de un pulso mayor y continente.

Cada nota musical lleva la memoria de su propio caos, el ruido petrificado del primer sonido. Por ello sus órdenes no significan la complacencia fácil en la armonía.

Y aún hay otras reminiscencias sonoras, del orden de lo oscuro, del sumergimiento amniótico pre-natal. La experiencia en el vientre de la madre, de ese otro cuerpo que aún no iba por su cuenta en el mundo. La música y el teatro en inter-actantes, se trascienden mutuamente. Los sonidos actúan como

sucedáneos del contacto corporal, por ende colaboran a expandir los marcos sensibles, a doblar inhibiciones. Los objetos de la escena son los litófonos propicios para las inefables albas sonoras que no se avienen a ser verbalizadas.

Cuando Quignard se refiere a los artistas paleolíticos, portadores de antorchas que se introducían en las cuevas, en las cámaras sombrías, trata a las mismas de instrumentos musicales. Lo sorprendente es que a través de los milenios, llegamos a la cámara oscura del cine, pasando por la explícita cámara oscura y la caja mágica, cuyo grado cero es lo oscuro, en la que recalca el teatro a partir de un cierto punto de su historia. Escenario cámara de resonancia, sonósfera inacabable. Escenario instrumento musical, reducto natural de la *phantasmata* (alucinaciones creadas por el pensamiento, según Paracelso) más recóndita de las sociedades. El diseño acústico prevé un orden en el bosque sonoro, en la cámara de sueños de la escena, reducto de las virtualidades que aparecen en corporizaciones efímeras y obsolescentes. En la cámara oscura, la música remite a los dobles que había en los ecos en el tiempo del origen.

El escenario como espacio de vaciamiento de la idea de que el mundo es lo que las palabras y otros signos dicen de él. El choque perceptivo alinea al ser humano a estados de conciencia y penetración intensificados. Conciencia=conjuntamente conocer. Esto hace esperable que el público no busque un sentido en la escena sino de que sea con ella, hasta que la obra, queda eliminada por su objeto.

Cómo el espectador trepana el 'tabique sonoro', es parte del arte acústico del teatro y del arte de la escucha.

Bibliografía

- Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).
- Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena: la obra de arte viviente* (Madrid: Asociación Directores de Escena, 2000).
- Jacques Attali, *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1995).
- Pedro Barea, “Las máquinas sonoras” en Rosa de Diego y Lydia Vázquez, *La máquina escénica, drama, espacio y tecnología* (España: Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001).
- David Bohm, *La totalidad y el orden implicado* (Barcelona: Kairós, 1988).
- John Cage, *Silencio* (Segovia: Árdora, 2002).
- Malcolm De Chazal, *Historia del Dodo*, (Coyoacán, México: Vuelta, 1993).
- Brian Eno, *Estrategias Oblicuas*, (Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2015).
- Morton Feldman, *Pensamientos verticales* (Buenos Aires: Caja Negra, 2012).
- Robert Fludd, *Escritos sobre música*, (Madrid: Editora Nacional, 1979).
- Carlos Fregtman, *Holomúsica, un camino de evolución transpersonal* (Barcelona: Kairós, 1989).
- _____, *El tao de la música* (Buenos Aires: Estaciones, 1985).
- E. Bruce Goldstein, *Sensación y Percepción* (Madrid: Debate, 1988).
- María Inés Grimoldi, “Sonoridades. La música y el teatro. Jean-Jacques Lemêtre”, *La revista del Centro Cultural de la Cooperación*, 19 (septiembre/diciembre de 2013), Buenos Aires. Actualizado el 9 de diciembre de 2013. Consultado en
- <http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=442>
- Jean-Luc Nancy, *La partición de las voces* (Madrid: Avarigani, 2013).
- _____, *El peso de un pensamiento*, (Pontevedra, España: Ellago, 2007).
- Federico Nietzsche, *El origen de la tragedia* (Madrid: Colección Austral, 1969).
- Pascal Quignard, *El odio a la música, diez pequeños tratados*, (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998).
- Raúl Ruiz, *Poéticas del cine* (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013).
- Murray R. Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Barcelona: Intermedio, 2013).
- Etienne Souriau, *La correspondencia de las artes* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

