



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Máster Interuniversitario de Estudios Avanzados en Filosofía

Lo sonoro como recurso escénico: el caso de *Atlas* de Meredith Monk

AUTORA: María Solís Martínez

TUTOR: Adrián Pradier Sebastián

Valladolid, junio de 2025

ÍNDICE

Introducción	3
1. El concepto de lo performativo	6
2. El concepto de realización escénica	9
3. La materialidad	11
3.1. La autonomía de lo escénico	11
3.2. La irreducibilidad de la presencia escénica	17
3.2.1. ¿Qué hacen los actores?	18
3.2.2. El concepto de copresencia	21
3.3. La indisponibilidad de lo escénico	24
4. Lo escénico como experiencia transformadora	29
4.1. Escenificación	29
4.2. Experiencia transformadora	31
5. La producción performativa de la materialidad	34
5.1. La corporalidad	34
5.2. La espacialidad	35
5.3. La temporalidad	37
6. La producción performativa de la materialidad sonora	39
7. La voz en escena	44
7.1. Voz sin voz: el silencio	44
7.2. Voz sin cuerpo: angustia auditiva	46
7.3. Voz atmosférica: la escucha	48
8. Meredith Monk: vida y obra	50
8.1. Notas sobre la voz	52
8.2. La voz surgida del cuerpo	53
8.3. Voz y lenguaje	55
8.4. Voz y gesto	57
9. <i>Atlas</i>: una nueva ópera	59
9.1. Un acercamiento a los estudios operísticos sobre la voz	59
9.2. <i>Atlas</i> : análisis escénico y sonoro	62
Conclusiones	70
Bibliografía	75

INTRODUCCIÓN

La producción teatral, según la concepción dramaturgica clásica, responde a la teoría de los dos mundos: por un lado, se encuentra el universo narrativo, plasmadas de manera lingüística en el texto y, por otro, está el actor, encargado de traducir esas ideas a lo escénico. Siguiendo este planteamiento, entendemos que el actor en sí no es más que signo, un mero remitente al contenido textual, y el público sería tan solo un receptor, un mero traductor, del mismo. Se entendía, por tanto, lo puesto en escena como representación fidedigna. El uso de este término demuestra la concepción dualista que tradicionalmente se cierne sobre la comprensión de la obra, puesto que:

[...] el término re-presentación remite a una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen, organizada por medio de unos códigos. El fundamento de la representación, lo representado, lo que en la tradición metafísica se ha considerado su «verdad», queda siempre fuera (Fischer-Lichte, 2011, 17).

Esta concepción se adecúa a una comprensión cerrada de la relación entre la *obra*, la *producción* y la *recepción*. Es decir, concibe lo representado como algo clausurado, con pretensiones de fidelidad al texto, una producción objetiva que no admite la intervención de la subjetividad más allá del establecimiento de un diálogo reflexivo del propio receptor en torno a lo que esa obra le sugiere —esa pieza literaria que no admite la intervención de un tercero y que se mantendría igual, bajo este criterio, desde su concepción. Pero ¿qué sucede cuando estos términos no explican de manera suficiente lo que se pretende analizar? ¿Qué sucede cuando el propio proceso creativo desborda estas concepciones? ¿Qué alcance tiene el criterio de fidelidad como autenticidad? Es preciso analizar esa relación triangular desde un enfoque que asuma la complejidad de la producción teatral. Erika Fischer-Lichte plantea en su obra una ampliación del concepto de lo teatral a partir del concepto de performatividad, el cual hemos elegido como base del desarrollo de este proyecto.

A partir de la década de 1960 surgen producciones escénicas incompatibles con la teoría de los dos mundos. Lo traído a escena empieza a ser acogido conceptualmente por otro fenómeno completamente distinto: la presencia. En estos términos, las estéticas tradicionales se vuelven incapaces de elaborar un análisis fructífero sobre lo que está

teniendo lugar sin traicionarlo. De esta manera, lo escénico pasa a ser indisponible, es decir, “no hay una verdad del conocimiento que no pase por un aquí y un ahora concretos, que no pase por un presente escénico determinado por una serie de variables materiales que no son trasladables a ninguna otra situación” (Fischer-Lichte, 2011, 16). La pretensión de fidelidad de las obras pasa a estar a merced de cuestiones como el tipo de espacio escénico que rodea al sujeto o las relaciones con el espectador que se establecen a lo largo de la duración de la pieza.

La estética de lo performativo, que recoge Erika Fischer-Lichte en su obra homónima, pretende orientarse hacia ciertos procesos que no podían expresarse en términos de estéticas convencionales de manera adecuada o que cuando lo hacían se distorsionaba el objeto artístico al hacerlo encajar en modelos teóricos no adecuados, como, por ejemplo, las representaciones escénicas. En su exhaustivo análisis encontramos el florecimiento de conceptos que, hasta entonces, no se habían tenido en cuenta a la hora de estudiar la producción teatral, como, por ejemplo, la noción de acontecimiento o de realización, que ocuparán un lugar central en el estudio de lo escénico. Fischer-Lichte introduce estos términos tomando como ejemplo una pieza de Marina Abramović, *Lips of Thomas*, la cual, tal y como establece la autora, “no creó ninguna obra con existencia independiente de sí misma, fijable o transmisible” (Fischer-Lichte, 2011, 24): sobre esta cuestión habían llamado ya la atención autoras de renombre como Peggy Phelan en *Unmarked* (1993), Roselee Goldberg en *Performance Arts* (1979) o, en el campo de las artes plásticas, Lucy R. Lippard en *Six Years: The Materialization of the Art Object* (1973).

El arte performativo rebaja la importancia de la comprensión de la obra para hacer central su experimentación. Redefine así dos dicotomías fundamentales para la estética tradicional: sujeto/objeto y significado/significante. En esta resignificación tiene un papel central el cuerpo y lo material, ya que a partir de ellos se construye la performatividad. De esta manera, Fischer-Lichte centra su obra en el análisis de la producción performativa de la materialidad, centrándose en cuatro aspectos fundamentales: la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad.

Este trabajo se centrará en el análisis de la producción performativa de la materialidad y, en concreto, de la materialidad sonora. Para ello, distinguimos dos partes: por un lado, aquella en la que desgranamos el concepto de la performatividad escénica en sus elementos

fundamentales, que trabajaremos a lo largo de los cinco primeros apartados; y, por otro, la dedicada enteramente al análisis de lo sonoro —y, en concreto, de la voz— a lo largo de los tres siguientes epígrafes. Finalmente, presentamos en la última sección del trabajo algunas conclusiones extraídas del estudio conjunto de la performatividad y lo sonoro.

Al estudiar la producción performativa de la materialidad se hace necesario aclarar ciertos conceptos que tendrán mucho peso a lo largo del texto, como son, en este caso, el concepto de lo performativo y de realización escénica (apartados 1 y 2). El trabajo comienza explicando ambos, para poder asentar una base teórica sólida sobre la que construir la estructura de la argumentación que se pretende seguir. Seguidamente, ahondaremos en el concepto de la materialidad (apartado 3), del que se derivan tres nociones imprescindibles para el análisis de cualquier puesta en escena: la autonomía de lo escénico, la irreductibilidad de la presencia escénica y la indisponibilidad de lo escénico. De esta forma, en los primeros tres apartados se construye la base del trabajo: la producción performativa de la materialidad.

A continuación, se ahonda en el concepto de experiencia transformadora (apartado 4) porque, tal y como se explicará, se concibe el teatro como capaz de generar un cambio tanto en el espectador como en el propio artista que lo está llevando a cabo. Dentro de este apartado trabajaremos con nociones como escenificación o experiencia transformadora, que serán pertinentes, sobre todo, a la hora de realizar un análisis práctico de la sonoridad en escena. Para concluir la primera parte, en el apartado 5 se explicará en profundidad la producción performativa de la materialidad y tres de los cuatro conceptos importantes que la sostienen: la corporalidad, la espacialidad y la temporalidad.

La sonoridad se tratará en el siguiente apartado (6) como inicio de la segunda parte, del estudio de la producción performativa de la materialidad sonora. Atravesamos necesariamente un análisis de la potencia de la voz en escena (apartado 7), donde la cuestión se centrará en aspectos como el silencio, la angustia auditiva y la escucha. Finalmente, y a modo de caso práctico en el que encauzar nuestro análisis, se introducirá la figura de Meredith Monk, artista estadounidense, con el objeto de analizar el uso de la voz en su carrera artística, desde el punto de vista del cuerpo, el lenguaje y el gesto (apartado 8), así como la concreción de estos aspectos en su pieza *Atlas: an Opera in Three Parts* (apartado 9)

1. EL CONCEPTO DE LO PERFORMATIVO

El concepto de lo performativo nace en el contexto de unas conferencias impartidas John L. Austin en 1955 en la Universidad de Harvard, dentro de las prestigiosas William James Lectures. Como es sabido, su contribución sería publicada en 1962 bajo el título general de *Cómo hacer cosas con palabras*. Allí Austin diferencia entre enunciados constatativos y enunciados performativos, cuya preferencia, por así decir, cambia el mundo. De acuerdo a ello, los enunciados performativos, o expresiones realizativas, son aquellas que “al pronunciarlas, en ciertas circunstancias, llevamos a cabo una acción que no debe confundirse con la acción de pronunciarlas” (Austin, 1982, 30). Las condiciones que este enunciado debe cumplir para ser performativo atienden a los aspectos sociales e institucionales de la preferencia lingüística. Por ejemplo, cuando se dice “yo os declaro marido y mujer” solo se estará uniendo a dos personas en matrimonio si dicha preferencia es realizada por una persona con competencia para establecer matrimonios, en un espacio designado para ello, bajo un poder conferido por la autoridad competente y el testimonio de una comunidad reconocida.

Esta diferencia entre constatativo y performativo será la que, sin preverlo, dinamite las dicotomías sobre las que se había erigido la concepción escénica clásica. En términos de Fischer-Lichte, los enunciados performativos “realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan” (Fischer-Lichte, 2011, 48). Como ampliaremos más adelante, la tesis que sustenta el tránsito de una teoría lingüística a una teoría escénica plantea que los artistas escénicos, por cuanto llevan a cabo acciones autorreferenciales y constitutivas de realidad, son también capaces de transformar el mundo del artista y de los espectadores, así como a ambos. Es decir, se está llevando a cabo un acto performativo *sensu stricto*.

Sin embargo, ¿cómo podemos discernir si este acto performativo ha logrado sus propósitos? En este caso, el marco institucional poco puede decir al respecto. Los espacios de exhibición actúan únicamente de espacio de exhibición para que se lleve a cabo la realización escénica: en consecuencia, no son instituciones autorizadas como la Iglesia en el caso del matrimonio o las autoridades civiles en la apertura de un nuevo servicio público: en otras palabras, no gozan del criterio y de la autoridad suficientes por sí solos para decidir

si la acción performativa fue exitosa realmente. En el análisis de lo performativo, lo que se debe analizar como un factor clave para la transformación de los participantes es la porosidad de los límites entre obra, producción y expectación.

El establecimiento de esta nueva relación entre espectadores, actores y obra que trae consigo el concepto de performatividad y su aplicación a la escena no hubiera sido posible sin una redefinición de la propia cultura, en sus elementos propiamente constitutivos de realidad, como performativa. De acuerdo a ello las acciones físicas entran de manera explícita en la conceptualización de lo performativo, ampliando así el espectro de análisis desde lo lingüístico hacia la puesta en escena social, pero también artística. Fischer-Lichte considera que la contribución de la filósofa Judith Butler es, en este sentido, crucial.

Así pues, se establecen una relación antagónica entre la representatividad —que implica una condición vicaria de lo escénico, por lo que su “verdad” reside en otra parte— y la performatividad —cuya verdad depende de sus condiciones de éxito o fracaso—. En sus propias palabras:

[...] los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como *non-referential* en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo (Fischer-Lichte, 2011, 54).

En paralelo a este tránsito desde las preferencias performativas hacia los actos performativos, que definen esencialmente lo escénico, Butler introduce otro elemento fundamental en nuestro análisis: el concepto de “corporización” (*embodiment*), que la autora funda siguiendo las posiciones de Beauvoir y Merleau-Ponty a través de la “comprensión del cuerpo como un proceso activo de corporización de ciertas posibilidades culturales e históricas” (Butler, 1988, 521). De esta manera, las condiciones de acuerdo con las cuales el proceso cultural de corporización en términos de género concreta esas posibilidades, siempre autorreferenciales y constitutivas de realidad, se pueden aplicar al análisis de la realización escénica desde el punto de vista de su materialidad: en otras palabras, la mecánica de lo escénico, fundamentalmente performativa y, por tanto, también autorreferencial y constitutiva de realidad, se despliega sobre todo en términos de corporización.

Existe, por tanto, una relación estrecha entre la performatividad y la realización escénica, en tanto que la realización escénica se define como el resultado esencial de la performatividad. La estética de lo performativo, por tanto, gira en torno a la realización escénica y, por ello, consideramos pertinente una explicación más detallada sobre dicho concepto.

2. EL CONCEPTO DE REALIZACIÓN ESCÉNICA

Los estudios teatrales se fundan a principios del siglo XX y rompen con la idea naturalista del teatro que predominaba hasta ese momento. Hasta entonces, como hemos visto previamente, la obra escénica era legitimada por su sumisión al texto literario, del que debía ser traducción fidedigna. Sin embargo, Max Herrmann, fundador de los estudios teatrales en el marco de las enseñanzas universitarias, asentó “la necesidad de crear una nueva rama de la teoría del arte”, bajo el argumento de que “lo que constituye el teatro como arte no es la literatura, sino la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, 61). De esta manera, reivindicará este último concepto, que devendrá en un concepto clave de la teoría contemporánea de la escena.

Pero ¿qué es una realización escénica? ¿Cómo podemos llegar a ella? La realización escénica se constituye a través de la copresencia física de actores y espectadores. El espectador, de manera clásica, se ha entendido como un mero observador o descifrador de mensajes; no obstante, al establecer que la producción teatral no es simplemente la representación de un texto, los espectadores se consideran una parte activa en las creaciones que toman forma durante una realización escénica, por su participación en la misma a través de su presencia física, su percepción y sus reacciones. La realización escénica, por tanto, surge, en primer lugar, de la interacción entre actores y espectadores.

Herrmann, al realizar la definición de realización escénica, deja a un lado tanto el texto como los artefactos que puedan ser utilizados en escena y establece que “la singular y efímera materialidad de la realización escénica se constituye más bien a través de los cuerpos de los actores que se mueven en y por el espacio” (Fischer-Lichte, 2011, 68). Se puede observar, también, cómo desplaza la noción de personaje y la creación de un mundo ficticio a un segundo plano, porque, al definir de esta manera la realización escénica, deja de ser entendido como portador de significado de aquellos. Se establece el foco, por tanto, en la propia materialidad que es inherente al cuerpo de los actores y al espacio. Los personajes no constituyen la realización escénica, son los actores. Se constituye así el paso de un modelo teatral de encarnación —en el que la importancia se centraba en el cuerpo semiótico que el actor generaba a través del personaje— por un modelo que se denomina de corporización, en el que el foco se encuentra en la corporalidad del actor en tanto que es.

La nueva manera en la que se entiende a partir de ahora el cuerpo del actor, irreductible en su puesta en escena —tanto social como artística—, restaura la idea de la conciencia del espectador sobre la corporalidad que le une al propio actor en tanto que también dispone de un cuerpo, lo que genera una experimentación más completa del montaje escénico. El foco del estudio teatral transita así desde el cuerpo como portador de signos hacia el cuerpo real, en su propia e indiscutible materialidad. Bajo este prisma, se libera la idea de un espectador que no solo empatiza sentimentalmente con lo sucedido en la realización escénica —de conformidad con la poética naturalista del siglo anterior—, sino que lo hace también en una clave corporal: responde corporalmente a la materialidad presentada. Así, al hacer central la noción de copresencia —que alberga en sí misma un proceso dinámico e imprevisible— atendemos al desplazamiento de la expresividad y la transmisión de significados que previamente había sido central para entender el evento performativo. En síntesis, si entendemos el teatro como realización escénica, los significados que nacen durante el proceso de la realización solo pueden generarse en él y por él. Esta definición, por tanto, sustituye la noción de obra clausurada por la de acontecimiento abierto, lo que implica que “la realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico [...] por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta” (Fischer-Lichte, 2011, 72).

Por lo tanto, si la producción teatral no es una obra implica —como ya se ha mencionado— que la actividad del espectador debe dejar de entenderse tan sólo como un ejercicio de fantasía: el proceso del espectador es un proceso fundamentalmente físico. Dicho proceso “se pone en marcha al tomar parte en una realización escénica por medio de una percepción que no realizan solo el ojo o el oído, sino también el sentido corporal, que realiza, pues, el cuerpo entero de manera sinestésica” (Fischer-Lichte, 2011, 73).

3. LA MATERIALIDAD

La producción escénica hace referencia a la noción de performatividad y, por tanto, las artes escénicas como artes vivas son dependientes de la producción de la materialidad que las caracteriza. Es tan significativa esta noción para la producción escénica que Fischer-Lichte (2011) la identifica como el núcleo de su propuesta estética. Ahora bien, la producción performativa de la materialidad y la autorreferencialidad que implica solo tienen sentido si quedan fijados los elementos definitorios que posibilitan una comprensión de lo escénico como práctica artística distintiva en relación con otras prácticas, en especial frente a la literatura dramática. Estos elementos son tres: la autonomía de lo escénico, la irreductibilidad de la presencia y la indisponibilidad de lo escénico.

3.1. La autonomía de lo escénico

La cuestión de la autonomía del teatro ha convivido con el arte escénico casi desde sus inicios. Esta no es otra que la cuestión sobre la capacidad del teatro “para crear su propio marco de legalidad creativa” (Pradier, 2017, 75) o, en otras palabras, la cuestión sobre si consideramos la puesta en escena como un arte en sí mismo o como una mera adaptación de un texto hecho para ser puesto en escena.

Las tesis más importantes para una concepción del teatro que respetara su autonomía como práctica artística se encontraban ya formuladas ya formuladas en las reivindicaciones de algunos algunos autores de vanguardia. En este sentido, es fundamental la aparición a principios de siglo del concepto de reteatralización en tradiciones nacionales ciertamente distintas, pero pertenecientes a la misma atmósfera de teoría escénica: dicho de otro modo, acuñado por Georg Fuchs (1909) para la escena alemana de vanguardia y utilizado por otros pensadores coetáneos sobre la escena, entre los que destacan Peter Behrens (1900), también participaron de la misma idea Ortega y Gasset (1921) o Pérez de Ayala (1915).

La reteatralización surge del ataque a las convenciones decimonónicas del teatro de Fuchs en su texto *Discurso contra los literatos en materia de poesía dramática*. Esta crítica se centra, sobre todo, en la reducción del propio teatro a la ilustración en clave ilusionista que adquirirían las representaciones teatrales de la época. De manera más concreta, Fuchs “acusaba la falta de una subversión generalizada de las relaciones estatutarias que marcaban la red de producción y recepción del arte teatral a imitación de lo que ya había sucedido en

otras prácticas artísticas” (Pradier, 2017, 81), lo cual se concretaba en una doble circunstancia del teatro que no le permitía avanzar hacia su liberación: en primer lugar, la dependencia de la literatura, que llevaba directamente a la segunda circunstancia, la asunción de la legalidad creativa de la misma, que impedía la habilitación de una legalidad autónoma del teatro.

Por tanto, la reteatralización suponía un ataque contra los intentos de, tomando un concepto de Rubert de Ventós (1963), alienación literaria y, por tanto, una ruptura con el propio arte dramático entendido como la expresión más genuina de la literatura dramática, es decir, una ruptura también con la alienación dramática. Con ello, se pretende:

devolver a la obra de literatura dramática su estatus de obra literaria, siempre susceptible de ser representada o ejecutada escénicamente, pero no ya bajo una legalidad [...] ajena, marcada por las poéticas propias de la praxis literaria [...] sino bajo la legalidad desplegada por las poéticas escénicas (Pradier, 2017, 81).

Rompiendo de manera brusca con las perspectivas clasicistas, se halla en este planteamiento un rechazo implícito a las composiciones literarias de corte aristotélico y, por lo tanto, el surgimiento de un nuevo modelo de expectación propuesto por Fuchs: el de la fiesta y el carnaval; es decir, la celebración artística y ceremonial de la vida. Así, Fuchs introduce ciertos conceptos en este nuevo modelo de expectación que resultan centrales a la hora de hablar de performatividad, tales como la reintegración del espectador en el espectáculo, la importancia de la actualidad y el hecho escénico como una cualidad performativa, definida en y por la copresencia que se da irreductible y determinadamente aquí y ahora.

Las bases para un nuevo teatro autónomo son esencialmente tres: la influencia cultural de ciertos autores europeos –como Schopenhauer, Taine o Nietzsche–, la imitación de un modelo rupturista de su tiempo contra el arte institucional y su amistad con el arquitecto Peter Behrens, quien compartía las ideas de Fuchs sobre la necesidad arquitectónica de un nuevo teatro y planteaba la modificación de la propia espacialidad teatral para conseguirlo. Así pues, encontramos que el teatro ya no puede limitarse a representar personajes para que los espectadores pudieran realizar un proceso catártico, sino que debía dirigirse hacia un ambiente más ritualizado, convertirse en una ceremonia de lo

comunitario. El espectador ya no es mero contemplador, debe implicarse en lo que se presenta ante él. El teatro pasa a ser una experiencia transformadora.

Esta experiencia, que encuentra en la comunidad de actores y espectadores su fuerza más genuina, es clave en nuestro planteamiento. Por otro lado, la redefinición de la teatralidad como algo perteneciente a la comunidad, donde arte y política se enlazan de manera irremediable, puede llevarnos a pensar en sacrificar lo artístico en pos de lo social. ¿Es deseable analizar obras de arte desde un punto de vista meramente sociológico? ¿Qué hacemos con lo artístico cuando en la obra de arte lo principal es lo político? A este respecto, Bishop considera que:

[...] cualquier arte que establezca una unión con la sociedad y con los individuos que la forman demanda una lectura metodológica que sea, al menos parcialmente, sociológica [...] El arte participativo exige que encontremos nuevas formas de analizar el arte que no estén únicamente vinculadas a lo visual, incluso cuando la forma se mantiene como una vía crucial de comunicación (Bishop, 2011, 7).

El proyecto iniciado por Fuchs y Behrens sumó a un nuevo miembro: Max Reinhardt, un joven director austríaco que compartía estas ideas. Tiene lugar, con ese objetivo, la creación de un teatro del pueblo, que permite reconectar con los vínculos vitales de esa comunidad frente al modelo de expectación –y, por tanto, de vida– propuesto por el burgués. Se lleva a cabo una secesión del arte teatral frente a la literatura y el arte dramáticos.

En línea con estos autores, Ortega y Gasset encuentra tres problemas principales en el teatro de su tiempo, que se asemejan a los problemas que hemos establecido sobre el modelo literario de relación entre texto y montaje escénico. La creencia de que existía una dependencia del arte teatral al arte literario no permitía a la escena expresar su potencial artístico. Ortega y Gasset establece que es imprescindible que “la obra escénica consista primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena” (Ortega y Gasset, 2004, 446). El camino naturalista, así, se alejaba cada vez más de las sendas que, artísticamente, se pretendía tomar al crear una obra de arte teatral. Es decir, la experimentación comienza a ganar terreno allí donde antes solo existían las prácticas naturalistas de puesta en escena.

Las poéticas teatrales comienzan a dejar de lado el ilusionismo para centrarse en un arte puramente formalista, un arte en el que, por primera vez, se ha prescindido de contenido, de sentimientos y de símbolos. La obra se opaca frente al espectador y, como tal, no puede hacer otra cosa que enfrentarse a ella en su opacidad, en su autorreferencialidad. La reteatralización del teatro trajo consigo la apertura de su propia legalidad creativa.

Estos procesos “contribuyeron fundamentalmente a la apertura de la discusión en torno a qué es el teatro y a qué significa lo teatral y la teatralidad” (Pradier, 2017, 83). Tal y como establece el filósofo analítico James R. Hamilton (2007) en su obra *The Art of Theater*, podemos entender la teatralidad como una práctica artística, que genera obras de arte, porque el hecho de que las obras de arte deban ser objetos duraderos dejó de ser cierta en cuanto entraron en juego formas artísticas como la música o el baile. Así, la consideración de las obras teatrales como “logros” de la actividad artística de la teatralidad solo se puede tener en cuenta si somos conocedores de qué consideramos un logro como tal y nos interesamos por los detalles de las mismas. Es decir, para poder establecer que un montaje teatral es arte, tenemos que conocer en profundidad cómo funcionan estos para poder establecer una analogía con aquellas cosas que sí que consideramos una obra de arte. Es decir, para poder apreciar la puesta en escena como obra de arte, necesitamos saber qué mirar y cómo hacerlo.

Hamilton (2007) bautiza este conocimiento como *comprensión profunda de lo teatral*. Si bien esta comprensión no es una comprensión completa de lo teatral, sí que es superior al conocimiento básico sobre lo que sucede en escena. De esta manera, Hamilton pone en juego los elementos que subyacen a la escena, como las cuestiones inconscientes. Así pues, la intencionalidad —tanto del autor como del dramaturgo o el actor— queda en un segundo plano, ya que el espectador realizará un ejercicio de interpretación con base en lo que se muestre en escena. No obstante, el conocimiento básico teatral es necesario para poder acceder a un conocimiento más profundo, cuyas condiciones de éxito son las siguientes:

Un espectador tiene una comprensión teatral profunda de las estructuras objetuales presentadas en el montaje escénico si es capaz de demostrar que es familiar con otras estructuras objetuales presentadas en otros montajes y usar esa información para describir la estructura interna de los objetos del montaje y su desarrollo durante la puesta en escena que le hagan ser el objeto que es (Hamilton, 2007, 143).

En síntesis, una buena forma de aproximarnos resumidamente al problema de la autonomía del teatro lo hallamos de nuevo en la propuesta de Hamilton, quien distingue hasta cuatro modelos de relación entre lo escrito y la puesta en escena: el modelo literario, el modelo de los dos textos, el modelo del tipo y la muestra (*type-token*) y el modelo de los ingredientes. En este epígrafe, explicaremos de manera exhaustiva tan solo los más antagónicos, a saber, aquel que establece que la autonomía es inexistente y aquel que la define como necesaria e, incluso, determinante. El objetivo consiste en establecer una comparación entre los dos extremos existentes en la polémica sobre la autonomía del teatro.

El primero de los modelos recibe el nombre de literario. A tenor de la preeminencia concedida a lo literario frente a lo escénico, sus defensores consideran, en términos generales, que la autonomía de lo escénico, en rigor, no existe, sino que la obra de arte descansa sobre la base literaria que posee la puesta en escena. Para ello, el modelo se fundamenta en las siguientes premisas:

- (1) Las puestas en escena teatrales son presentaciones de obras de literatura, típicamente – aunque no exclusivamente– de obras de carácter dramático.
- (2) Los espectadores pueden identificar la obra poniéndola en relación con el texto en el que se basan.
- (3) Una puesta en escena lo es por su fidelidad a dicho texto.
- (4) Las puestas en escena no son obras de arte [...]
- (5) Las obras de literatura dramática se distinguen de otro tipo de literatura porque tienen dos modos de presentación: como obras para leer y para poner en escena (Hamilton, 2007, 23).

Tal y como se establece en la premisa (4), la defensa de este modelo no contempla que los montajes escénicos como tales constituyan por sí solos una obra artística, sino que se considera que el trabajo literario sobre el que se eleva la puesta en escena es, en rigor, aquello a lo que hace referencia y, por tanto, lo que la define esencialmente. Por lo tanto, la puesta en escena actuaría como mero signo, determinado completamente por lo escrito, sin valor artístico autónomo.

La clausura que plantea este modelo, a pesar de presentar algunas ventajas —como la caracterización precisa de lo que hace el público cuando dice que ha visto una obra de teatro o la resolución del problema de la “verdad de la obra” en términos de fidelidad al texto— presenta, también, ciertas desventajas. En primer lugar, puede resultar difícil establecer qué es la fidelidad a un texto, ya que es una noción que no tiene adscritas ciertas características que puedan asegurar su cumplimiento. ¿Prima más una fidelidad en sentido —es decir, réplica de las condiciones materiales del teatro y de la representación— o la fidelidad a lo que el autor pretendía poner en escena con dicha representación?

En segundo lugar, encontramos que existen puestas en escena de las que no encontramos ningún texto previo. ¿Cómo se debe proceder en ese caso? ¿Seguimos considerándolas obras escénicas o es necesario que las preceda un texto literario? En este caso, se puede aducir que cualquiera de las puestas en escena que vemos tienen un guion que las sustenta y, por tanto, encontramos un texto con el que ponerlas en relación. No obstante, no siempre es posible reconstruir de manera completa una puesta en escena desde el propio guion. Esta se nutre tanto del soporte verbal del guion —si lo hay, puesto que podemos encontrar también obras que prescinden de él, como las obras de improvisación— como de aquellas instrucciones que se ofrecen a los actores pero que no están escritas.

Encontramos en el otro extremo el modelo de los ingredientes. Este se establece de manera completamente antagónica al modelo literario, y se funda sobre las siguientes premisas:

- (1) Las puestas en escena no son presentaciones de trabajos de literatura ni de textos adaptados para su presentación a partir de un texto escrito, ni son la ejecución de ningún trabajo que haya sido iniciado como un texto escrito.
- (2) La identidad de la puesta en escena se establece en referencia a aspectos del propio montaje escénico y de otras puestas en escena.
- (3) La puesta en escena, por tanto, nunca lo es de otro tipo de trabajo [...] así que no se requiere ningún criterio de fidelidad para determinar de qué tipo de trabajo es el montaje.
- (4) Las puestas en escena teatrales son obras de arte en sí mismas.

- (5) Un texto utilizado como fuente verbal podría tener una vida propia como texto dramático, pero no lo necesita [...] No hay una sola manera teatral de presentar los textos de literatura dramática: como textos de literatura son textos hechos para su lectura (Hamilton, 2007, 32).

Este modelo presenta diferencias fundamentales con respecto al sistema previamente analizado. En primer lugar, establece que los montajes teatrales no son representaciones de algo ajeno a la propia puesta en escena, de manera que evita los problemas con los que nos encontrábamos en el modelo anterior. No todo lo que calificamos como parte de la puesta en escena es intencional, precisamente por la propia indisponibilidad de lo escénico, como veremos, tanto desde el punto de vista de su producción, como de su recepción.

Otra gran diferencia que encontramos en este modelo con respecto al anterior es la aceptación de que el público reconoce las puestas en escena por elementos que es encuentran en el propio montaje más que por referencia a algo externo. Hay tan solo una razón por la que el público pueda apelar a una cuestión ajena al montaje, que es que ese ingrediente concreto haya tenido mucha fuerza dentro del mismo. Hamilton (2007) pone como ejemplo de ello ciertas *performances* interactivas que son difíciles de catalogar como montajes escénicos al uso, puesto que es complicado, cuando no imposible, identificar con precisión sus límites en términos de espacio y tiempo.

A pesar de que esta aproximación, forzosamente breve, a estos modelos podemos apreciar que aquel que se acerca de manera más certera a la ontología de lo escénico como una práctica artística autónoma, incluso en el caso de que el ingrediente literario sea el predominante, es, sin duda, el modelo de los ingredientes, perspectiva de análisis en la que ubicamos nuestro propio planteamiento para este trabajo sobre la producción performativa de la materialidad sonora.

3.2. La irreductibilidad de la presencia escénica

Los actores en escena dependen de la atención del espectador. Hamilton (2007) establece que el concepto de “atender a” es fundamental a la hora de hablar de lo que sucede en escena. En primer lugar, define la escenificación como “aquello que pasa entre el público y los actores teatrales” (Hamilton, 2007, 58) y utiliza esta palabra precisamente porque las palabras “representación” y “actuación” tienen un bagaje filosófico con el que la palabra

escenificación no carga. En segundo lugar, Hamilton establece algunas condiciones que deben cumplirse para que se dé con éxito la atención del público a los actores, a lo que se está escenificando:

Cuando una persona atiende a otra, entonces (1) estas personas se encuentran en una situación del tipo que define un aspecto específico de su relación, (2) este aspecto específico determina quién de ellas atiende a las expresiones o signos producidas por la otra, (3) la situación específica determina qué debe hacer la persona que atiende si estos signos o expresiones relevantes se manifiestan, y (4) si está consciente, la persona que está siendo atendida suele mostrar cambios en el comportamiento que evidencian que es consciente de que está siendo atendido (Hamilton, 2007, 62).

De esta manera, los actores aprovechan ese ser atendidos como una parte más del juego teatral, para generar aquellas situaciones que estimularán una respuesta por parte del espectador. Para establecer aquello que hacen los actores, según Hamilton, debemos evitar la utilización de algunas teorías generales sobre la actuación sin reflexión previa y, además, tampoco deberemos asirnos únicamente a los términos de performativo y performatividad, que han estado muy presentes en la teoría teatral desde los años ochenta del siglo pasado. Esto se debe a que, en la mayoría de las ocasiones, se habla de lo performativo como concepto abstracto, sin referir a ninguna práctica concreta, lo que conlleva a que parezca que hay “una tensión entre el impulso de ser real —de ser no-teatral en el teatro— y el hecho de que, solo porque sea hecho en un escenario delante de un público, todo lo que hace un actor en el teatro es teatral” (Hamilton, 2007, 150). Pensamos que el análisis previo sobre el concepto de lo performativo junto con la concepción de Hamilton sobre cómo recibe el espectador lo que hacen los actores puede sentar las bases de un análisis certero sobre qué es lo que sucede en una puesta en escena.

3.2.1. ¿Qué hacen los actores?

La acción —y en concreto la acción teatral— es un concepto con múltiples dimensiones y que, en este caso, tiene dos aspectos que son cruciales: la manera en la que identificamos las acciones y cómo describimos su fuerza. Estas nociones, empleadas por Saltz (1991), contradicen la teoría de John Searle (1979), que establecía que los actores no hacían otra

cosa que imitar acciones y no podían llevar a cabo nada que fuera real dentro de sus roles. Utilizando la teoría de Saltz, junto con la contextualización ofrecida por Austin, encontramos que se puede demostrar que esta teoría es cuestionable, a no ser que defendamos la idea de que los montajes en escena son un signo totalmente fidedigno que hace referencia indiscutible, en última instancia, a un texto, del que es una imagen totalmente fiable en virtud de su propia clausura.

Para establecer lo que se realiza en escena de la manera más completa posible, en un primer momento Hamilton (2007) hace referencia a un modelo que denomina *feature-salience*. Este modelo es parte de lo que denomina “conocimiento teatral básico” y que se define de la siguiente manera:

Las características de un actor son destacadas como hecho o conjunto de hechos para un espectador cuando este, en las condiciones adecuadas de conocimiento, puede darse cuenta de que esas características son regularidades en el comportamiento del actor y, a su vez, concluye (1) que obtiene algún patrón —y, por tanto, un conjunto de hechos—, (2) que, cada vez que aparecen esas características en el mismo contexto, obtiene el mismo patrón, y (3) que cualquier otro espectador concluirá (1) y (2) (Hamilton, 2007, 95).

A través de la explicación de este modelo, podemos llegar a la conclusión de que describimos lo que hacen los actores de una manera tal que responde a lo que son nuestras descripciones de lo que hacen los espectadores. Por ello, Hamilton (2007) establece que una descripción de lo que hacen los actores solo es adecuada si nos muestra cómo esta serie ordenada de características se coloca de una manera que sea destacada y tal que sus características sean desarrolladas en el curso de la puesta en escena. Para ello, es importante tener en cuenta las elecciones que los actores hacen en el curso de la misma.

¿Cuáles son aquellas cosas que eligen los actores? Hamilton establece que “deciden qué murmurar y qué hacer”. Asimismo, los actores también eligen “cómo murmurar lo que es murmurado y cómo hacer lo que hacen”. Por último, “los actores determinan qué hacer y cómo hacerlo para cada momento de la puesta en escena” (Hamilton, 2007, 153). De esta manera, una definición completa de aquello que hacen los actores en escena debe incluir las decisiones que estos toman en base a unas prácticas deliberativas que ponen en relación

dichas decisiones con el fin que se pretende conseguir, con lo que pretenden recibir del espectador.

Estas decisiones conformarán una serie de características que permitirá desarrollar la acción o el contenido de la propia puesta en escena y que le permite al espectador ser consciente de dicho desarrollo. Existe, por tanto, una coherencia que actúa como el “hilo rojo” que vincula todas las partes de una puesta en escena.

Sin embargo, siempre existe otra manera de hacer las cosas que se ven en un escenario y esto se debe a que las convenciones que existen en la producción teatrales son más débiles que la coherencia que se establece con respecto a la respuesta del público. Es decir, “las características de un objeto dado que se desarrollará y el objeto que se desarrollará tienen una *relación contingente*” (Hamilton, 2007, 156) Para continuar completando la definición que hemos abierto previamente deberemos incluir la concepción de *estilo teatral*, que Hamilton (2007) define como conjuntos de convenciones similares que están pensadas para adecuarse a una concepción o conjunto de ellas que tiene como fin una o más puestas en escenas. Es decir: las compañías teatrales deliberan en conjunto toda una serie de convenciones que operarán cuando se ponga en escena la acción, a menudo poniendo en conjunto aquellas cosas que dan inicio y final a la misma y estableciendo algunos parámetros importantes para la misma, como pueden ser el *tempo*, la velocidad de la escena y el ritmo de la misma. En su totalidad, estas conforman las convenciones que marcarán el estilo teatral que seguirá el montaje escénico. Es importante destacar, además, cómo las mismas convenciones pueden ser utilizadas con fines distintos, es decir, aportarán diferentes consecuencias a los distintos estilos.

En resumen, podemos establecer que una descripción adecuada para lo que hacen los actores en escena es la siguiente: en escena, los actores nos muestran una serie ordenada de características que se colocan de una manera que sea destacada y tal que sean desarrolladas en el curso de la puesta en escena, que responden a una serie de elecciones que se llevan a cabo (1) de manera deliberativa, atendiendo a una serie de convenciones elegidas por la compañía teatral, que conforman en su conjunto un estilo teatral y (2) en respuesta a la recepción del público a las mismas. Por ello, es una parte fundamental del arte escénico la convivencia durante un tiempo determinado en un mismo espacio de los actores y el

público, lo que se denomina copresencia física, un tema especialmente trabajado en la teoría contemporánea del teatro.

3.2.2. El concepto de copresencia.

Previamente hemos aludido a la copresencia de actores y espectadores como aquello que da origen a la realización escénica. Sin embargo, debido a que se hizo una breve mención a ello, se ha considerado importante entender cómo se genera esa copresencia o qué estrategias se utilizan para que tenga lugar.

El giro performativo de los años sesenta orientó la producción artística hacia la restauración de la contingencia se acepta de manera plena como condición de posibilidad de las realizaciones escénicas. Esta contingencia que tiene lugar durante la obra centra su interés “expresamente en el bucle de retroalimentación como sistema autorreferencial y autopoietico que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje”, y cuyo resultado final “ha de ser de naturaleza abierta e impredecible” (Fischer-Lichte, 2011, 81). De esta manera, en la realización escénica se explora tanto el funcionamiento que tiene esta influencia mutua entre actor y espectador como el desarrollo de los procesos de negociación que tienen lugar. Es, por tanto, decisivo para el buen desarrollo de una realización escénica que cuente con una estrategia de escenificación adecuada, es decir, que se ajuste a unas pautas que permitan la intervención imprevisible del espectador, así como que genere ciertos aislamientos y focalizaciones de la atención del mismo en algunos momentos.

Estas estrategias de escenificación son claves para generar el denominado bucle de retroalimentación autopoietico y tienen como horizonte tres factores que se relacionan entre sí: el cambio de roles entre actores y espectadores, la formación de una comunidad entre ambos grupos y los distintos modos de contacto que puede haber entre ellos. De esta manera se explora “la relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal” (Fischer-Lichte, 2011, 82) y, por tanto, se establece una conversación directa entre la realización escénica y el espectador. La única —aunque no menor— dificultad que se presenta es que se debe conseguir que, mediante la escenificación, el espectador se experimente como participante de la realización escénica.

El cambio de roles “se antoja particularmente adecuado para investigar en él el bucle de retroalimentación autopoiético que se establece entre las acciones y los comportamientos de actores y espectadores, y la influencia que tienen los unos sobre los otros” (Fischer-Lichte, 2011, 83). La aplicación del cambio de roles se aplicó de diversas maneras: a través de una relación equitativa entre co-sujetos, de la presión ejercida por el artista hacia el espectador, y a través del choque entre marcos. Se encontró que la manera más efectiva para generar un cambio de roles en la realización escénica era el choque entre marcos, donde el espectador debía experimentar al mismo tiempo el poder del que disponía y carecía simultáneamente, debía elegir qué hacer y a qué marco atenerse. De esta manera se redefinen las relaciones entre actor y espectador, así como las relaciones de los espectadores entre sí. Por tanto, “el cambio de roles puede entenderse en este contexto, pues, como un proceso de pérdida y adquisición de poder que concierne tanto a los artistas como a los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, 102).

A través de este proceso, entendemos que el proceso de una realización escénica responde ante una autogeneración, debido a que es un bucle de retroalimentación continuamente cambiante. De igual manera, se entiende como existente independientemente de los actores y de los espectadores, aunque se destaca la participación de ambos de manera expresa: está, por tanto, conformada por una relación de interacción. Así pues, a través de la integración de ambos conceptos subyacentes, autogeneración e indisponibilidad, encontramos que el dinamismo es una de las categorías fundamentales que rigen la estética de lo performativo.

La formación de una comunidad es otro de los objetivos que persigue la realización escénica, el cual presenta un vínculo especial con la realidad social y política. Se ha experimentado mucho en torno al surgimiento de esta comunidad. Un primer intento, por ejemplo, fue ejecutado por Georg Fuchs, quien plantea la eliminación del proscenio para abolir la dicotomía entre aquellos que actúan y aquellos que observan.

El debate sobre la formación de una comunidad se retoma con el giro performativo de las artes, que traen a un primer plano la vinculación entre lo estético y lo político. Se propone, a partir de estas nuevas piezas, la inclusión del espectador en la propia escena, realizando ritos de paso junto con los actores, y de esta manera, además, se fomentaba el cambio de roles. El problema fue que “una comunidad de cosujetos no se podía mantener

sino por un muy limitado lapso de tiempo. Nunca llegaba a mantenerse durante todo el transcurso de la realización escénica, solo en determinados momentos” (Fischer-Lichte, 2011, 110). Además, otro problema que se plantea a la luz del concepto de comunidad en las realizaciones escénicas es hasta qué punto esta comunidad es, también, escenificada.

Aquellas comunidades que habían nacido de la realización conjunta de acciones, no obstante, debían entenderse como algo que surgió en tanto que realidad social y no como ficción, son realidades sociales que forman una comunidad que tiene corta duración en el tiempo. Estas desaparecen en cuanto se acaban las actividades en conjunto. Las comunidades surgidas de lo teatral ponen de manifiesto la amalgama de conceptos que entran en juego en la realización escénica, el vínculo inherente entre lo estético y lo social, los resultados particulares en los que desemboca el bucle de retroalimentación autopoietico.

Otra de las formas en las que se manifiesta la copresencia entre actores y espectadores es el contacto entre ellos, lo que en un primer momento parece descabellado. La corriente de teatro ilusionista, además, establecía que “la ilusión del espectador se desvanece si no percibe el cuerpo del actor como un signo del personaje, sino como el cuerpo real de un actor por el que empieza a interesarse como tal cuerpo” (Fischer-Lichte, 2011, 126). Por ello, la idea de un contacto físico entre ambas partes no se tenía en cuenta. Sin embargo, el giro performativo de las artes ha permitido repensarlo.

Las experiencias de contacto con los actores llevan al público siempre a una experiencia de liminaridad, ya que pueden experimentar “su capacidad para influir físicamente en el desarrollo de la realización escénica como nunca lo habían hecho en el teatro, a pesar de no poder controlarla” (Fischer-Lichte, 2011, 138). De esta forma, la experiencia de liminaridad permitía alterar esencialmente el funcionamiento del bucle de retroalimentación autopoietico y, por tanto, la experiencia de transformación característica de las realizaciones escénicas.

Por último, la copresencia física de actores y espectadores se da a través del concepto de *en vivo* o *liveness*. Con la introducción de las nuevas tecnologías audiovisuales en las realizaciones escénicas se plantea una problemática oposición entre aquellas que están realizadas en vivo y las que se retransmiten por medios tecnológicos, en los que producción y recepción se dan por separado y el bucle de retroalimentación autopoietico es suprimido. Si seguimos esta dicotomía, todos los procesos que requieren la copresencia física —el

cambio de roles, la formación de una comunidad y el contacto— quedan relegados solo a aquellas realizaciones escénicas en vivo.

Esta oposición ha dado lugar a reflexiones de diferente índole. Por un lado, está la pensadora Peggy Phelan, que establece que “la única vida de la performance está en el presente. [...] La performance [...] se vuelve sí misma a través de la desaparición” (Phelan, 1993, 146) y, por otro, Philip Auslander (1999) defiende que la diferencia que Phelan establecía como esencial ha sido ya superada, es decir, que la performance «en vivo» se ha integrado en la retransmitida hace mucho. Sin embargo, la experimentación de una realización escénica en diferido no puede proveer al espectador del mismo efecto que una puesta en escena en vivo. La visualización de una grabación de estos eventos pierde la experimentación sensorial de la copresencia física y de la materialidad por completo, así como de la sonoridad parcialmente —sobre todo si tenemos en cuenta el uso de sonidos localizados, que se emitirán uniformemente por el sistema de altavoces. Durante estos últimos años se han llevado a cabo muchas realizaciones escénicas experimentales que mezclan la reproducción digital con la presencia en vivo de los autores. A través de estas se ha podido comprobar que “es la presencia física de los actores la que tiene un efecto sobre ellos, la que pone en marcha el proceso autopoietico del bucle de retroalimentación, que es el que genera, en última instancia, la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, 153)

De esta manera, se puede establecer que la copresencia física actúa como un pilar para el arte escénico y sus manifestaciones. Por un lado, es importante para los artistas y para el propio bucle de retroalimentación autopoietico, en tanto que el efecto de la copresencia es en sí el que completa una realización escénica. Por otro lado, el público se beneficia de esta copresencia en tanto que sensorialmente es capaz de apreciar de manera más completa lo presentado en escena.

3.3. La indisponibilidad de lo escénico

La indisponibilidad de lo escénico se define como la imposibilidad de establecer unos límites fijos a la realización escénica. Es imposible, por tanto, conocer por completo lo que sucederá en una puesta en escena, a pesar de que esta esté planeada de principio a fin. El bucle de retroalimentación autopoietico y el apoyo de lo teatral en el público y sus respuestas generan un exceso que no es posible tener en cuenta a la hora de preparar a nivel

técnico la puesta en escena. Asimismo, la obra es abierta para el público, lo que significa que este no será capaz de aprehender por completo lo que sucede en escena, mientras los artistas actúan, porque su actuación genera en sí misma, también, un exceso que el espectador no será capaz de comprender.

En la obra de Hamilton encontramos que, a raíz de su definición de comprensión teatral básica y profunda, el autor trata de definir lo que es una comprensión completa de lo teatral. Trataremos de ahondar en esta definición para poder establecer la indisponibilidad de la escena como una parte fundamental del análisis de la materialidad teatral.

La apreciación total de una obra escénica lleva consigo la habilidad de ver aquello que subyace a la puesta en escena que puede informar al espectador si el montaje escénico ha conseguido lo que pretendía o no. Para ello, necesitamos ser capaces de tener *interpretaciones P*, un tipo de interpretación teatral que el autor establece como principal dentro del conjunto de interpretaciones. Podemos preguntarnos, para conseguir saber qué es una *interpretación p*, cómo define Hamilton la interpretación en sí. Esta se define de la siguiente manera:

Un espectador tiene una comprensión interpretativa de una puesta en escena teatral si puede ofrecer o bien, en primer lugar, una historia sobre las conexiones que el objeto de comprensión básico tiene con otros problemas o temas que estén en boga en la cultura contemporánea (incluyendo sus propias reacciones al objeto) o, en segundo lugar, un conjunto de razones por las que una compañía pueda haber tenido para presentar y construir el objeto de la manera que lo hicieron. (Hamilton, 2007, 169)

De esta manera, divide las interpretaciones en dos grupos dependiendo de la manera en la que hayan llevado a cabo la interpretación. En su texto, las denomina *interpretaciones S* e *interpretaciones P*, y su diferencia fundamental radica en que “las interpretaciones S son historias sobre el significado percibido de una puesta en escena. Las interpretaciones P son historias sobre las razones por las que una compañía llevó a cabo el montaje y producción de su puesta en escena.” (Hamilton, 2007, 171)

Por ello, para poder tener una comprensión total sobre lo que sucede en una puesta en escena es necesario que, como individuos, poseamos la capacidad de llevar a cabo interpretaciones P de cualquier montaje escénico del que seamos espectadores. Este tipo de

interpretaciones, además, son las que permiten comprender el estilo teatral de la puesta en escena, ya que están conformadas por hipótesis sobre las intenciones del montaje, así como del reconocimiento de las convenciones que entran en juego para poder alcanzar esas intenciones.

De esta manera, la comprensión total de la puesta en escena supone “una reconstrucción del proceso creativo que explica cómo esa puesta en escena se formó, de manera total y en detalle.” (Hamilton, 2007, 181) Sin embargo, Hamilton nos presenta un contraejemplo que puede poner en duda dicha definición y lo denomina el caso de la Compañía Culturalmente Letárgica. Este caso nos presenta un grupo de actores que se reúnen para ensayar y eligen algunas características para sus puestas en escena, pero no lo hacen a través de un proceso de deliberación ya que no están interesados en llevar a cabo estas decisiones ni en las alternativas que se les presentan y de las que pueden elegir. Por azar, hay veces que algunas decisiones los llevan a realizar un montaje escénico que se parece a todas luces a una puesta en escena que sí ha sido elegida mediante un proceso concienzudo sobre las convenciones y el estilo de la misma.

Es decir, en los montajes escénicos de esta compañía, se toman decisiones y hay algo muy similar a la deliberación, aunque no del tipo que crea una convención. La deliberación que se incluye en estos montajes no tiene en cuenta las intenciones que le dan forma al estilo de una puesta en escena. Esta compañía, tal y como establece Hamilton (2007) asume cierta serie de convenciones, en lugar de trabajar hacia ellas, que es lo que hace a esta compañía “culturalmente letárgica.” Sin embargo, ¿qué es lo que sucede en una obra en la que no eligen sus convenciones por azar, pero tampoco por un proceso deliberativo completo? ¿Qué es lo que sucede cuando nos encontramos como espectadores con una puesta en escena de estas características?

Aquellos espectadores que tengan una comprensión teatral que sea profunda o incluso avanzada, llegarán a la conclusión de que la puesta en escena se ha hecho de tal manera de acuerdo con una intención o un conjunto de ellas, sin embargo, esta es una conclusión falsa. Como hemos establecido, esta compañía no tiene ninguna intención relevante de ningún tipo. Todo lo que se ha hecho ha sido fruto del puro azar, que ha resultado en una puesta en escena muy similar a una que sí ha sido deliberada con base en la búsqueda de un fin o intención particular. Sin embargo, si el público no conoce este hecho, adscribirá a la

compañía el conjunto de intenciones y características que le adscribieron a las puestas en escena realizadas de acuerdo con el proceso deliberativo que vieron anteriormente. Es decir, el espectador está justificado en adscribir a ese montaje escénico tales características.

Es por ello por lo que debemos modificar la definición que habíamos establecido de las convenciones teatrales. No son solo un conjunto de características orientadas hacia un fin particular, sino que es imprescindible añadir que deben haberse seleccionado a través de un proceso de deliberación. Es importante establecer, también, que las convenciones son prácticas que podrían haberse realizado de otra manera, algo que tampoco se puede adscribir a la compañía del ejemplo presentado porque, como establece Hamilton, no están interesados en las alternativas que se les presentan a aquellas características que son elegidas.

Así pues:

Una convención teatral, como cualquier convención social, representa algo que se pudo hacer de otra manera. Cuando es resultado de la deliberación, el problema que se nos presenta tiene que ver con el hecho de que cada secuencia alternativa tiene un diferente peso en la acción. Las alternativas tienen un efecto cognitivo y no cognitivo predecible en los espectadores, y así, cuando los actores deliberan, basan sus decisiones sobre qué secuencia elegir con base en esas variaciones de efectos (Hamilton, 2007, 190).

La consciencia sobre las convenciones elegidas como tal o cómo afectan estas a las puestas en escena en las que están presentes dependen de la capacidad de comprensión teatral que posea el espectador. Hamilton (2007) define que la completa comprensión de una puesta en escena es la reconstrucción del proceso creativo, que explica cómo una puesta en escena particular se lleva a cabo, en su completitud y en detalle, y si esta fue un éxito o un fracaso con respecto a sus intenciones.

No obstante, tal y como hemos establecido en el ejemplo anterior, ¿es realmente posible acceder de manera completa y en detalle a lo escénico? Parece importante destacar que Hamilton culmina su texto con una aseveración que establece que la puesta en escena se aprecia como se aprecia *cualquier otro tipo de obra de arte*. ¿Podemos establecer que el espectador se encuentra de la misma manera ante un cuadro que ante un montaje escénico?

Sobre todo, después de haber convenido que este es una forma de arte independiente a las convenciones literarias clásicas a las que estaba atado en principio. ¿Es posible ser capaz de comprender todo aquello que pasa en un escenario? ¿O existe algo que se desprende de la escena que el espectador es, simplemente, incapaz de comprender?

En los siguientes apartados, estableceremos cómo se juega con los elementos puramente materiales de la escena para poder generar un espacio y un tiempo particular a la propia escena y, sobre todo, cómo se utiliza el sonido en esta experiencia que transforma al espectador y sobre la que no tiene el control a pesar de ser partícipe de la misma.

4. LO ESCÉNICO COMO EXPERIENCIA TRANSFORMADORA

En el presente trabajo se defenderán dos tesis que se entrelazan: la primera es que el teatro es capaz de transformar al espectador, la segunda es que esta transformación no puede ser clausurada. Para ello, partiremos de establecer una base conceptual, siguiendo la obra de Fischer-Lichte, sobre lo que significa la escenificación, que da lugar a lo escénico, y a qué nos referimos con experiencia transformadora.

4.1. Escenificación

Cuando hablamos de realización escénica hablamos, también, de escenificación. Depende de la concepción que tengamos sobre lo que sucede en escena, podemos entenderla de una manera u otra. No obstante, es importante tener en cuenta que cualquier escenificación se pone en marcha gracias al papel de la dramaturgia, que adapta aquello que se quiere poner en escena –normalmente, aunque no necesariamente, en las realizaciones clásicas había sido un texto– y lo moldea de manera que el espectador pueda ser consciente de lo que la obra expresa. La dramaturgia no solo tiene un papel textual, sino que cada elemento de una escenificación necesita de una.

La dramaturgia, definida como la “actividad destinada a transformar un texto en espectáculo” (del Hoyo, 2015, 27) ha sido muy debatida a lo largo de la historia del teatro. Sobre todo, cuando se tiene en cuenta el pasado naturalista de la misma, que asumiría que la dramaturgia no es más que la presentación del texto literario. El dramaturgo, no obstante, se encarga de modificar el texto literario para que tenga sentido al ser puesto en escena y, por tanto, genera un texto propiamente escénico. El texto literario no agota en sí mismo lo que sucede al ponerlo en escena y, de hecho, pueden existir realizaciones escénicas sin texto que las respalden. Autores como Hamilton (2007) o Veisntein (1962) defienden la autonomía de lo teatral, una noción básica para el entendimiento de la realización escénica. Sin embargo, la definición de este concepto “no se modificó hasta que la escenificación [...] pasó a considerarse una actividad artística y dejó de referirse al texto literario de un drama” (Fischer-Lichte, 2011, 367).

La escenificación es, por tanto, un proceso intencional –ya que en él tiene cabida la elección de los elementos performativos, así como su aparición y desaparición– que hace aparecer el ahora. De esta manera, la escenificación no se crea como la transformación de

un texto literario, sino que acontece a través de un proceso de selección, combinación y presentación de todos aquellos elementos que tienen lugar en escena. De esta manera, la escenificación consiste en hacer presente el movimiento. En una puesta en escena, el movimiento es siempre actual, debido a que el bucle de retroalimentación autopoiético lo genera de manera continua. A pesar de ello, la presencia del movimiento no está siempre dada y, por eso, la escenificación se entiende como una estrategia de generación y no necesariamente de representación, como se había entendido de manera exclusiva en la poética clásica. La escenificación produce así la actualidad que nos muestra.

Tal y como establece Fischer-Lichte, la escenificación de corte clásico ha dejado de ser la única manera en la que es válido crear una realización escénica. Las producciones contemporáneas han dejado atrás el apego al texto literario y al producir esta actualidad, al hacer aparecer lo escénico como sí mismo –y no *como si fuera*– el mundo adquiere un cariz de encantamiento. Este encantamiento, que será clave para la comprensión de lo escénico, se genera en la autorreferencialidad de la acción que, en su mostrarse como sí misma, adquiere la función de desvelar el significado propio de aquello que se muestra en escena, que a menudo no es otra cosa que el propio cuerpo del artista y objetos mundanos que no pretenden ser algo más que lo que se muestra.

Martin Seel plantea su definición de las escenificaciones como “procesos sensibles introducidos o realizados con un claro propósito y que se presentan ante un público” (Seel, 2001, 50). De esta manera, se comprende al público como una parte esencial de la realización escénica, ya que se hace con miras a ser presentada ante alguien: se trata de hacer ostensible lo que se pone en escena. Es decir, la diferencia esencial entre escenificación y realización escénica es que esta segunda es la que se modifica a través de las reacciones percibidas en el espectador, la primera tan solo se diseña para ser presentada ante espectadores, pero no se modifica como tal. No obstante, debido a la apertura que define el proceso de la realización escénica, es decir, su indisponibilidad, “el proceso de escenificación deja siempre espacios libres y margen de maniobra para que lo no planificado, lo no escenificado, lo imprevisible pueda acontecer en la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, 373). De acuerdo con este planteamiento, define la escenificación como el proceso de planificación, ensayo y establecimiento de estrategias de acuerdo con

las que ha de generarse la materialidad performativa de la realización escénica. Por ello, es necesario que dicho proceso incluya siempre una reflexión sobre su posible alcance.

4.2. Experiencia transformadora

El logro de este reencantamiento del mundo –que surge a través de la teatralización de espacios (Fischer-Lichte, 2001) y de la presencia creciente del modelo de corporización, que presenta los objetos en escena como lo que son– se dará si se posee también una percepción determinada por parte del espectador, una predisposición a este encantamiento. Es decir, para que una escenificación pueda realizarse de manera óptima, el espectador tiene que ceder a un pacto de ficcionalidad, a partir de que deberá realizar algunas concesiones a la obra o aceptar ciertas situaciones que parezcan increíbles en favor de la obra.

A pesar de las diferencias que puedan existir entre los diferentes autores, existe una idea básica que subyace a todas las realizaciones escénicas: “poseen un potencial transformador, que implican procesos que pueden llevar a la transformación de los que participan en ellas: los actores y los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, 379). Esta idea no es fruto del siglo XX, sino que ya la encontramos en obras como la *Poética* de Aristóteles bajo el nombre de catarsis. La catarsis se puede entender, así, como una experiencia liminar y transformadora, que hace posible la realización de las tragedias griegas mediante el desencadenamiento de las emociones del espectador y su posterior respuesta transformadora ante ellas. Existen también otros conceptos, como el de *rasa*, desarrollado en el *Natyasastra* –el tratado hindú de danza y arte dramático–, que también hacen referencia a la singularidad de la realización escénica y la transformación que conlleva. La idea que subyace a estas nociones es que “la percepción de los afectos que el actor hace aparecer por medio de su arte interpretativo la que desencadena a su vez afectos en el espectador.” (Fischer-Lichte, 2011, 381) Nos encontramos, por lo tanto, de nuevo ante una percepción del actor como mero portador de signos, estamos, una vez más, ante la concepción del teatro como dramatización de un texto.

La producción artística del siglo XX entiende la experiencia ritual como una de las claves para crear una performance capaz de generar en el espectador y en el artista un verdadero cambio, una transformación. No en vano, Georg Fuchs establecía que lo escénico

debía transformar al individuo en un ser humano transindividual. Asimismo, Artaud establecía que la realización escénica debía hacer que el espectador experimentara un rito de paso. Las realizaciones escénicas, en mayor o menor grado, se lanzan a perseguir la consecución del estado umbral, la experiencia de liminaridad, bien con fines políticos — caso de Brecht o *Living Theater*, por ejemplo—, o meramente estéticos — caso de Bob Wilson o Robert Lepage—. Uno de los principales objetivos detrás de esto era la experimentación de nuevas formas de comunidad en el teatro, una forma de comunidad solo experimentada previamente a través del ritual. Sin embargo, a partir del giro performativo de las artes, señalado por Fischer-Lichte, a través de la estetización de los procesos no-artísticos, el espacio público se ha convertido en liminar y el tiempo cotidiano en tiempo de transición, lo que hace posible que los participantes formen parte de una experiencia umbral. Así pues, cuando hablamos de la experiencia estética propia de las artes escénicas estamos haciendo referencia al proceso de “experimentar el umbral, la transición, el paso en sí mismos, nos referimos al proceso de transformación” (Fischer-Lichte, 2011, 397).

La estética de lo performativo tiene como objeto de estudio, precisamente, el rebasamiento de las fronteras al que se orientan las realizaciones escénicas a lo largo del siglo XX. De hecho, se pretende llevar a cabo una redefinición de las mismas, una transformación de la propia frontera en umbral, de este modo, en vez de separar de manera tajante dos ámbitos, quedan vinculados. Parece conveniente destacar que, además, en muchos casos son los propios artistas los que persiguen el traspaso o difuminación de las fronteras entre arte y no arte, entre lo estético y lo no-estético. Las fronteras, no obstante, están ya muy difuminadas, lo que convierte esta búsqueda en una tendencia generalizada. Se podría pensar, entonces, que el objetivo de una estética de lo performativo se orientaría hacia la distinción entre realización escénica artística y no-artística, sin embargo, ninguno de los conceptos que se han explicado hasta ahora pueden proveernos con criterios suficientes para llevar a cabo esta distinción. La única manera en la que podemos abordarla es a través del marco, es decir, una realización escénica es artística cuando tiene lugar dentro del marco de la institución arte.

La realización escénica se entiende, bajo esta perspectiva tratada, como la vida misma y su modelo. Esto se debe a que “es nuestra vida la que aparece, se hace presente y pasa en la

realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, 407). Lo que se nos presenta en una realización escénica no es una ilusión, es un aparecer de la materialidad, es la vinculación más fuerte entre arte y vida.

5. LA PRODUCCIÓN PERFORMATIVA DE LA MATERIALIDAD

Las realizaciones escénicas, como ya se ha establecido, “no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad [...] en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación” (Fischer-Lichte, 2011, 155). Es decir, la realización escénica no se puede rescatar *a posteriori*, cualquier intento de su reproducción –digital, por ejemplo– será, más bien, una documentación de la misma (Phelan, 1993). Su propia materialidad exige ser afrontada en su actualidad. Este proceso propio de generación de la realización escénica se despliega en cuatro pilares que conforman su propia materialidad. En esta parte del trabajo abordaremos tres de ellos y se dedicará el segundo capítulo del trabajo a analizar de forma más exhaustiva el cuarto pilar: la sonoridad.

5.1. La corporalidad

La corporalidad en escena puede entenderse desde la óptica de la encarnación o de la presencia. Comoquiera que el teatro “no cuenta una historia que ha ocurrido en otro lugar y en otro tiempo, sino que pone ante los ojos de los espectadores sucesos que acaecen *hic et nunc* y que son percibidos *hic et nunc* por los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, 193), el modelo de la encarnación se asocia más bien con la traducción semiótico-escénica de un personaje construido semiótico-literariamente, más que con la propia fisicidad del actor. Comoquiera que lo que se ve en escena es siempre actual, debemos volver la mirada hacia el actor y preguntarnos qué entendemos por su presencia. De acuerdo a ello, centraremos el estudio de la corporalidad al del fenómeno de la presencia.

Existe un doble procedimiento que lleva a manifestar la calidad de la presencia de un actor: en primer lugar, la ocupación o dominio del espacio hace actual al actor; y, en segundo lugar, la manera en la que afecta a sus espectadores y hace que centren en él su atención.

El teórico Eugenio Barba (1986), en este sentido, distingue dos niveles en la interpretación: el expresivo, donde el actor representa algo; y el preexpresivo, donde se presenta la pura actualidad del actor. El fenómeno de la presencia se localiza en este segundo nivel. La presencia tiene así su origen en los procesos de corporización, con los que el actor pone a disposición su cuerpo fenoménico en escena. En un inicio se partía de la

oposición entre presencia y representación, que permitía aislar el fenómeno de la presencia por oposición al “como si” de la representación, verdadero objetivo de la concepción dramaturgica clásica. Sin embargo, tras el giro performativo de las vanguardias las realizaciones escénicas nos devuelven a la actualidad real del cuerpo: lo acontecido en escena siempre es *hic et nunc*, y, por tanto, la presencia se sometía a una exposición exhaustiva. Esta circunstancia se hizo extensiva a la práctica totalidad de la práctica escénica.

La producción de actualidad, además, no solo se basa en la producción de corporalidad, sino que también entra en juego la energía. Tal y como establece Fischer-Lichte en su obra y partiendo de los planteamientos hechos por Barba, entendemos que “en los procesos de corporización hay algo mucho más importante, el hecho de que generan energía, es decir, que engendran el cuerpo como energético” (Fischer-Lichte, 2011, 201).

El discurso establecido en torno al concepto de presencia está principalmente determinado por la dicotomía cuerpo-mente. Sin embargo, en el fenómeno de la presencia, los elementos mentales y físicos se entrelazan de una manera característica. El caso de la presencia es además peculiar, porque a pesar de que se manifiesta de manera corporal es primariamente mental. La presencia, por tanto, debe entenderse “como un proceso de la conciencia, pero, eso sí, como un proceso de la conciencia que se articula físicamente y que el espectador experimenta también físicamente” (Fischer-Lichte, 2011, 203). Al generar su cuerpo como fenoménico y energético, el actor produce presencia y aparece como *embodied mind*, es decir, mente corporizada.

La presencia suprime, por tanto, la dicotomía entre cuerpo y mente, al poner las condiciones para que el actor pueda presentarse como mente corporizada y, de igual manera, le ofrece al espectador la posibilidad de experimentarse a sí mismo de tal manera. En la presencia se pone de manifiesto algo perfectamente ordinario, la singularidad de que el hombre se presente como mente corporizada. De esta manera, podemos establecer que “una estética de lo performativo es en este sentido una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una estética del aparecer, no una estética de la apariencia” (Fischer-Lichte, 2011, 208).

5.2. La espacialidad

La espacialidad “no existe ni antes ni más allá de la realización escénica ni después de ella, sino que [...] solo tiene lugar en y por la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, 220). Es decir, la espacialidad no es equiparable al espacio donde acontecen las realizaciones escénicas, denominado espacio geométrico, a pesar de que sea una parte crucial del espacio performativo. La espacialidad de una realización escénica se origina a través del espacio performativo y de la creación de una determinada atmósfera.

En primer lugar, los espacios performativos poseen una serie de condiciones que afectan al actor en términos de posibilidad de movimiento, pero brindan posibilidades de utilizar dicho espacio sin establecer un solo modo en el que se realizan o utilizan. Existen así tres procedimientos para intensificar la performatividad del espacio: (1) utilizar un espacio vacío que permita el libre movimiento, es decir, donde la espacialidad se centre en la creación del bucle de retroalimentación autopoietico; (2) la creación de configuraciones espaciales específicas, que genere una energía capaz de desplegar un potencial performativo específico; y (3) el empleo de espacios ya existentes para un uso distinto, lo que genera una espacialidad en términos de liminaridad.

El espacio performativo, por tanto, como parte fundamental de la realización escénica no viene dado no es una obra, sino más bien un acontecimiento que puede tener lugar, incluso, en el marco del espacio geométrico. Este espacio, además, es siempre un espacio atmosférico. La espacialidad que se genera en la realización escénica, “no surge únicamente a partir del uso específico que actores y espectadores hacen del espacio, sino también a través de la particular atmósfera que éste parece irradiar” (Fischer-Lichte, 2011, 234). En este sentido, las atmósferas, por otro lado, son atópicas (Böhme 1998). No pueden encontrarse en los objetos, ni en las personas, sino en el conjunto de todos los elementos que se presentan en la realización, es decir, en una “configuración sensible y afectiva de posibilidades” (Seel 2010, 143). Las atmósferas se localizan así entre objetos y sujetos, *confieren* una determinada afectividad en ambos al mismo tiempo. Es destacable, por tanto, que el individuo espectador no se encuentre *frente* a la atmósfera, sino que está sumergido, rodeado por ella, inmerso. Así pues, los olores, la luz y el sonido contribuyen de manera crucial a la creación de un espacio atmosférico durante la realización escénica, en tanto que son capaces de modificarlas en cuestión de segundos. El espacio geométrico, aun así, ejerce

también su propia influencia en la creación de una atmósfera, como quedó resaltado en los estudios arquitectónicos de Behrens (1900), Zumthor (2006).

La espacialidad en las realizaciones escénicas tiene así un carácter de acontecimiento para el espectador y para el actor, pues a través de ellas el espectador experimenta su corporalidad de manera singular, en respuesta *a* y en copresencia *del* actor, en el marco de una atmósfera determinada. El espacio es así, por encima de todo, performativo, por cuanto en él transformaciones y modificaciones.

5.3. La temporalidad

La temporalidad es la condición de posibilidad para que la materialidad se nos presente en el espacio. Las realizaciones escénicas “requieren determinados procedimientos que regulen la duración y la sucesión de la aparición de los distintos materiales, así como la relación que mantienen con ellos” (Fischer-Lichte, 2011, 264). Para explicar la temporalidad en las realizaciones escénicas hablaremos, en particular, de un procedimiento organizador como es el ritmo.

El ritmo es el que establece una relación entre la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad y el que regula tanto su aparición en el espacio como su desaparición. Este se origina a través de la repetición y la divergencia de lo repetido, porque, a pesar de que se pueda pensar lo contrario, de la sola repetición no emerge. Entendemos el ritmo como un principio que ordena y que presupone una permanente transformación y progreso al realizar su propia actividad.

Mientras que las repeticiones generan un bucle de retroalimentación, que hace perder el sentido a la pregunta por la causa y el efecto, el ritmo establece la aparición o desaparición de elementos escénicos sin referir a otros principios reguladores. Esto es muy relevante para el bucle de retroalimentación autopoietico, principio generador de la realización escénica, ya que la armonización rítmica produce condiciones favorables para su aparición.

A modo de resumen, las realizaciones escénicas se centran en la producción performativa de la materialidad de la escena y eso se realiza a través de cuatro pilares fundamentales: la corporalidad, la espacialidad, la temporalidad y la sonoridad. Tras haber presentado los tres primeros –así como algunos conceptos y procesos clave– para poder

asentar una base teórica de las realizaciones escénicas, en el segundo capítulo abordaremos el uso de la sonoridad y, en específico, de la voz en escena con base en la fundamentación teórica de la estética de lo performativo.

6. LA PRODUCCIÓN PERFORMATIVA DE LA MATERIALIDAD SONORA

Los cuatro pilares sobre los que se asienta la producción performativa de la materialidad sostienen lo escénico a través del plexo de posibilidades que abren, . No obstante, el potencial efectivo inherente a la misma la producción performativa de la materialidad sonora no ha recibido una atención comparable a las otras tres áreas a lo largo de la historia de la teoría y la práctica de las artes performativas. El teatro, si bien es un arte eminentemente visual, nunca es únicamente visual. Es también un espacio sonoro. De entre los géneros escénicos en los que la sonoridad alcanza una condición que supera con creces la mera función de intermediación lingüística son los géneros del teatro musical a los que vamos a prestar más atención.

Lo sonoro y la música en el teatro musical se entrelazan como núcleo de la narración, de lo que sucede en escena. En palabras de Fischer-Lichte, en las piezas clásicas de teatro musical, “la música tenía que desempeñar, así, una función dramaturgica que estaba encaminada, sobre todo, a conducir a los espectadores, sin que lo notaran, de un estado de ánimo a otro” (Fischer-Lichte, 2011, 247), no obstante, en este caso, trabajaremos sobre piezas contemporáneas de teatro musical. En la elaboración de una obra musical es, de este modo, imprescindible la creación de una escena auditiva o *audio-landscape*, que “no reproduce miméticamente una realidad, sino que produce un espacio de asociaciones en la consciencia del espectador” (Lehmann, 2013, 266). En ella, se abren referencias intertextuales que complementan el material escénico a través del sonido o de la música. De esta manera, “se trata de que el espacio escénico y el espacio sonoro circundante, ligado completamente a él, creen un tercer espacio que abarque tanto la escena *como* el *théatron*” (Lehmann, 2013, 267).

Los autores Lynne Kendrick y David Roesner compilan una serie de artículos que abarcan la cuestión del sonido en escena. En su obra *Theatre Noise: The Sound of Performance* nos proporcionan el término “ruido teatral” –*theatre noise*– que nos permite hablar de una estética centrada en “la teatralidad innata del diseño de sonido y de la performance [...] el alcance de los espacios sonoros, el arte de la vocalidad, la complejidad de los actos de audición, la política en los sonidos producidos” (Kendrick & Roesner, 2011, xv), entre otras cosas. En primera instancia, presentan la noción de ruido como algo molesto, como los sonidos que hemos aprendido a ignorar y, a raíz de ello, proponen un

“re-pensamiento” radical del sonido, ya que “en el teatro y en la performance, el ruido se vuelve efectivo e incluso productivo. Asimismo, el teatro tiene la capacidad de desafiar y alterar nuestro entendimiento del ruido y su lugar en la audioescena teatral” (Kendrick & Roesner, 2011, xvi).

Paralelamente, es importante tener en cuenta el concepto de escucha que –al contrario que la audición, que es una mera apertura hacia la sonoridad – es en sí un compromiso de sentido que realiza el público con lo presentado en escena. La escucha capta la amplia variedad de maniobras atencionales que se postulan en los escenarios. Al escuchar se implica al oyente, su cuerpo y el espacio auditivo en el mismo contexto. La realización escénica siempre tendrá una dimensión acústica y, por tanto, “siempre necesitará enlazarse creativamente con el sonido inevitablemente creado por su en vivo y su situación” (Kendrick & Roesner, 2011, xxxii). El ruido del público, además, no conforma una respuesta en sí, sino que “el público siempre está produciendo una modulación permanente de la acción escénica, una modulación verdadera de la acústica” (Kendrick & Roesner, 2011, xxi). El sonido de la escucha, como lo denominan los autores, es una de las claves que constituye el teatro como teatro, es decir, que mantiene vivo el bucle de retroalimentación autopoietico. De acuerdo a todo ello, el sonido y el ruido pueden hacerse presentes en el teatro de varias formas y generar distintos efectos en los espectadores que asisten a la pieza.

Existen, por tanto, algunos temas que vertebran el análisis del sonido, entre ellos (1) el silencio. Este ha sido entendido como una contrapartida continua y definitoria del sonido, su ausencia manifiesta. En este caso, en lugar de estudiarlo propiamente como silencio, trataremos de hacerlo entendiéndolo como una potencia de lo teatral. De esta manera, el silencio pasa a ser, por ejemplo, aquello que organiza de manera rítmica la performance.

Otro de los enfoques posibles (2) es la corporalidad de lo sonoro, que estudia la realidad del sonido como entidad física, dejando de lado la concepción ingenua del sonido como algo intangible. Como se establece en *Theatre Noise* (2011), el ruido teatral es un fenómeno físico, es inevitable que el espectador se aísle de la esfera acústica. El ámbito de la corporalidad, además, se entrelaza con otro de los enfoques desde los que se estudia el sonido: la materialidad. Es decir, el ruido no es solo físico en sentido corporal, sino que al mostrar la faceta performativa de lo sonoro y al jugar con las expectativas clásicas del

espectador con respecto a este ámbito, “estos artistas recuerdan al público la condición material y de fabricación del tipo de performance a la que pertenecen” (Kendrick & Roesner, 2011, xxii).

Por otro lado, (3) se encuentra el fenómeno de la vocalidad que, como material, se vincula con la producción de significado y la musicalización. Acompaña, además, la pluralidad de la materia de la voz y los ruidos que pueden constituir la producción del material vocal que recibe el público. Dentro del estudio de la voz existen varias cuestiones importantes, entre ellas, la descentralización de la misma en la realización escénica o el acercamiento a la vocalidad a través de su desvinculación del lenguaje. La musicalización se explora como material clave, como un “cambio de énfasis de cómo el significado se crea (y se vela) y cómo el espectro de la creación teatral y la recepción se amplía” (Kendrick & Roesner, 2011, xxv). La presencia de un cuerpo humano sobre la escena estructura el espacio visual, mientras que la voz estructura el espacio sonoro complementario. De una manera tradicional, el sonido vocal formaba un aura en torno al cuerpo “cuya verdad es su palabra prometía no menos que la identidad del ser humano, determinada subjetivamente” (Lehmann, 2013, 270). Esto es, al mismo tiempo, el corazón de esta situación teatral porque se halla en el núcleo de la copresencia física de actores y espectadores. El espectador, ante la voz en vivo, se encuentra expuesto a la presencia liberada de sentido, que le apela directamente a una responsabilidad, a una respuesta por su parte.

Por último, vinculado a la musicalización y a la vocalidad, (4) es importante destacar la producción de significado. Una relación de la vocalidad con la producción de sonidos puede estar caracterizada por un exceso de vocalidad, por ejemplo. En palabras de los autores, lo sonoro –de manera superior al resto de los elementos que conforman lo escénico– es capaz de “extender, exceder y existir de manera totalmente exterior a las propiedades físicas limitantes del teatro, en su verdad es *el mejor mentiroso*” (Kendrick & Roesner, 2011, xxvi).

Las corrientes teatrales europeas no depositan la responsabilidad de generar sonoridad exclusiva ni únicamente en el lenguaje hablado. Por ello, cuando tratamos de realizar un análisis sobre la sonoridad en escena, en primer lugar, debemos plantearnos dos cuestiones, generadas ya por Fischer-Lichte (2011): ¿qué tipo de espacio sonoro se genera en ellos? ¿En qué aspectos de la vocalidad hay que centrar la atención?

Respecto a la primera cuestión se establece, en el siglo XVIII, que “aquellos sonidos, tonos y ruidos que los artífices del teatro –actores, músicos y técnicos– producían durante la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, 249) constituyen el espacio sonoro teatral. Sin embargo, esta definición dejaría fuera obras cuyo espacio sonoro se cree por los ruidos del exterior o producidos por el propio público. A pesar de que, en este caso, los espectadores en un primer momento no lo consideraran como tal, la generación del espacio sonoro de esta obra se da a través de todas aquellas cosas que se creía que debían mantenerse fuera de ese espacio. La sonoridad generada no se había planificado, no era previsible ni dependía de los artífices del teatro, sino que se había generado a través del bucle de retroalimentación autopoietico, que le otorgó a la sonoridad un carácter de acontecimiento. A través de obras, por ejemplo, de pantomima, se produce un ensanchamiento de los límites del espacio performativo, se pierden las fronteras y se abre – en este caso la sonoridad– a espacios externos. De esta manera, el espacio performativo se modifica continuamente en tanto que espacio sonoro al expandir sus límites más allá del espacio geométrico.

Respecto a la segunda cuestión, vocalidad inherente de la voz produce siempre una corporalidad, con y en la que se originan tres tipos de materialidad diferentes: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. Incluso sin palabras inteligibles, “las expresiones de la voz [...] pueden conmover corporalmente hasta lo más profundo a quien los oye” (Fischer-Lichte, 2011, 255). Usualmente, en una realización escénica, se escucha la voz unida de forma indisoluble al lenguaje, es decir, la voz se pone al servicio de lo enunciado y, de esta manera, cumple una triple función: parasintáctica –es decir, que da fuerza ilocutiva–, parasemántica –que ofrece significado– y pragmática.

El trabajo se dedicará a analizar la vocalidad y su tensión con el lenguaje, a través de la pregunta inicial: ¿qué sucede si escindimos la voz del lenguaje? Los planteamientos naturalistas ya analizaron la distensión del vínculo entre la voz y el lenguaje. Esta ruptura nace de la contradicción entre la conducta voluntaria –el lenguaje– y la actitud inconsciente –el cuerpo– ya que se considera que mientras que el lenguaje puede mentir, el cuerpo es sincero, auténtico. Otra de las situaciones en las que se puede explorar esta escisión es en la ópera, donde el vínculo entre estos elementos se torna tenso. Cuanto más alto sea el tono en el que se esté cantando en escena, más se escinde la voz del lenguaje. Es por esta

combinación entre sensualidad y transfiguración que en el oyente se puede desencadenar, al mismo tiempo, placer y miedo al escuchar estas obras. Al encontrarse escindida del lenguaje, la voz “aparece como lo otro del logos, como lo que le ha arrebatado su hegemonía, como peligro y tentación [...] que ofrece la experiencia [...] de vivir la propia corporalidad como sensible y, al mismo tiempo, como capaz de transfiguración” (Fischer-Lichte, 2011, 259).

La voz es un material muy valioso porque no está dado hasta que suena, perdura más allá de cuando abandona el cuerpo y debe ser generada cada vez de nuevo. Podría considerarse, tal y como lo hace Fischer-Lichte (2011) que la voz se da como un éxtasis, como un estado de plenitud y conexión con el yo profundo, pero de duración limitada. Es un material capaz de llenar el espacio que separa al artista del espectador, de ponerlos en relación y crear un vínculo entre ambos. Es importante tener en cuenta, por tanto, que “el momento en el que la voz se escinde del lenguaje supone el último paso o el punto de inflexión de la tensión entre ambos” (Fischer-Lichte, 2011, 262). En este capítulo, ahondaremos en la cuestión de si la voz se ha convertido en lenguaje o si, en realidad, es capaz de ser un lenguaje sin tener que ser antes significativo. Para ello, analizaremos el concepto de vocalidad, la acción de la escucha y cómo se refleja esto en el transcurso del bucle de retroalimentación autopoiético en las obras de Meredith Monk, en concreto en *ATLAS: An Opera in Three Parts* (1991).

7. LA VOZ EN ESCENA

La voz, como uno de los materiales primarios de los artistas que trabajan en escena, puede ser presentada de diferentes maneras y, como tal, puede generar distintas reacciones en el espectador. El objetivo del trabajo es analizar cómo el canto sin palabras, es decir, la mera voz musicalizada, es capaz de alimentar el bucle de retroalimentación autopoietico de las puestas en escena que la utilizan como recurso. Sin embargo, para poder ofrecer una visión caleidoscópica de la voz en escena, comenzaré analizando algunos otros recursos vocales que se utilizan en la escena teatral y que convergen con el objetivo del trabajo.

7.1. Voz sin voz: el silencio

La voz actúa como medio de la articulación y comunicación humanas. Es un medio implícitamente teatral. A partir del giro performativo de las humanidades, se puede encontrar una atención a la vocalidad en casi cualquier ámbito de estos estudios. En palabras de John Durham Peters, “las humanidades son, en su interior, artes de la voz” (Durham, 2004, 85) En el contexto artístico, más específicamente teatral, se pueden atribuir diferentes cualidades al fenómeno de la voz, desde su musicalidad –como hemos visto previamente– hasta su *en vivo*, su presencia efímera. Las distintas perspectivas disciplinares comparten un mismo sentido, “un movimiento lejos del significado abstracto y el texto, hacia una atención aumentada a la naturaleza corporizada y acústica de la murmuración y comunicación humana” (Lagaay, 2011, 58).

La tematización de este fenómeno, de la voz, implica entender que la voz no es un mero medio para el lenguaje, que no es insignificante, sino que más bien la voz tiene su propia materialidad y, en algunos casos, puede chocar con el contenido proposicional de quien habla. La voz “puede ser revelada como teniendo el potencial de enseñar lo que no se puede decir” (Lagaay, 2011, 59). En el evento artístico performativo es así importante tener en cuenta la calidad, el tono y la propia presencia vocal que contribuyen de manera importante el poder intrincadamente teatral de la puesta en escena.

En términos fenomenológicos, separar la voz del lenguaje es difícil ya que “en el momento en el que empiezo a escuchar qué está diciendo una voz, tiendo a perder la concentración en la materialidad sonora del medio” (Lagaay, 2011, 63) y viceversa. La voz se entiende como un vector: tan pronto como un sonido se reconoce como voz, deja de

pertenecer al reino del mero ruido sonoro y se convierte en algo más allá de las vibraciones corporales.

En torno la voz, surgen numerosas paradojas al tratar de limitar el carácter de este fenómeno. La voz es, al mismo tiempo, individual y comunal, siendo que, a pesar de ser lo más personal que uno posee, es indisoluble de aquello que comparte. La voz también es, en un principio, dependiente del lenguaje, aunque nace siendo puramente sonora, es decir, no lingüística. Su temporalidad es peculiar en tanto que se debe a la producción física de nuestro cuerpo, pero finalmente lo trasciende. Por último, es un fenómeno que se define como una resonancia sonora, pero se distingue del ruido por su relación intrínseca con la posibilidad de silencio.

Lagaay (2011) realiza un acercamiento a la filosofía de la voz desde un enfoque que eluda su reducción a mero sonido. A través del texto de Agamben de 1982, *El lenguaje y la muerte* (2003), se realiza una aproximación a la filosofía de la voz a través de la primera experiencia de la voz, una voz que no dice nada. Nada, en este caso, es sonido sin significado. La atención, por tanto, no debe dirigirse solamente a la voz externa, sonora, sino que el silencio es en muchos casos igual de revelador... o más. Por ello, “solo cuando la voz se mantiene en silencio, puede el silencio empezar a hablar” (Lagaay, 2011, 67). En el ámbito artístico, este silencio también posee una teatralidad implícita, como la voz. Comparten con la esencia del teatro su temporalidad efímera, su carácter de en vivo o su siempre estar siendo para un público y, por tanto, la implícita solicitud de respuesta. La experiencia de la voz y del silencio no se agota en su materialidad sonora. De hecho, el espectador se concentra conscientemente ante un silencio cargado de significado.

La sonoridad posibilita una trascendencia que “no debe ser malentendida como trascendencia en un sentido absoluto [...] es una trascendencia [...] que se apoya de manera central en los sentidos humanos, al punto que estos son capaces, esencialmente, de sentir más allá de sí mismos y del momento” (Lagaay, 2011, 67). Tanto el silencio como la voz tienen potencial resonante en ellos. Lo que este enigma de la voz puede sugerirle al espectador es que el desafío real de estos eventos performativos es entender y expresar esta interrelación intrínseca y quiásmica de estas dimensiones.

El silencio, de esta manera, es capaz de aportar a la escena —y, por tanto, al bucle de retroalimentación autopoietico— la organización rítmica de la misma y la carga de

significado que se encuentra en la elisión del decir y en la ausencia del sonido. El silencio rompe con la costumbre expectatorial de que el significado sea dado por el artista y, al mismo tiempo, genera un nuevo espacio centrado en el sonido de la respuesta del público.

En paralelo, es preciso hacer notar que la generación de sonido por parte del público en el espacio teatral es importante en tanto que responde a la copresencia física de actores y espectadores y pone de manifiesto una de las características esenciales del teatro: su indisponibilidad. El sonido del público es imprevisible y está siempre abierto, porque los artistas no pueden controlarlo, al igual que la propia escena teatral. El silencio es, entonces, una parte clave para la generación de significados y para el bucle de retroalimentación autopoiético.

7.2. Voz sin cuerpo: angustia auditiva

La presentación performativa de la voz se ha desarrollado y establecido en relación con la escena musical experimental y las nuevas formas de teatro musical, porque desborda las definiciones establecidas y se opone a ciertas tradiciones históricas de la ópera o drama musical. Una de las maneras en las que los artistas de la voz se han opuesto a estas tradiciones se denomina vocalidad radical, que se presenta en las escenas posmodernas, según Verstraete (2011), en fenómenos como la voz sin cuerpo.

El ruido, en teorías recientes, ha mostrado de manera productiva tanto su ambigüedad como su polisemia. Este es “la manifestación del sonido que interfiere [...] Debería, por tanto, ser filtrado o bloqueado” (Verstraete, 2011, 83). No obstante, Serres (1995) establece que los ruidos son parte inevitable de nuestro sistema y que, en última instancia, son el componente matérico que posee nuestro *lógos*. Evens (2005), coincide con Serres en que el ruido es la condición de posibilidad de nuestra posterior generación de sentido y, además, afirma que el ruido le da al sonido su dirección y claridad. Sin este material –sin el grano de la voz, en términos de Barthes (1997)– “una voz pierde su sustancia fenoménica, su cuerpo o su corporización inmediata” (Verstraete, 2011, 85).

La vocalidad es una indicación de un espectro más amplio que la murmuración, que incluye lo puramente sonoro y los aspectos corporales de la misma. La vocalidad radical “es entendida como una multiplicidad penetrante de las formas de arte vocal, oralidad, coro y modalidades de voz, predominantemente como un proyecto para recuperar el sonido

distintivo de la voz y sus cualidades corpóreas por encima de sus propiedades de significado” (Verstraete, 2011, 86).

El giro posdramático del teatro está alineado con las nuevas prácticas performativas de la voz. En las escenas posmodernas se genera un proyecto, paralelo al desarrollo de las teorías de la voz que se desarrollaron en el posestructuralismo: la voz sin fuente, o la voz descorporizada. Al retirar la posibilidad de encontrar un cuerpo que genere ese sonido, se generan unas implicaciones particulares en el proceso del público de generar sentido a partir de lo puesto en escena. La ruptura drástica entre voz y cuerpo contribuye significativamente a la resistencia de las nuevas técnicas performativas y, al hacerlo, es capaz de generar continuidad y resistencia frente al pasado del teatro. Dentro de este recurso auditivo de la escena teatral, se encuentra una cuestión fundamental que señala Verstraete (2011) en su texto: cómo la experiencia de esta voz descorporizada desafía los límites de la percepción del espectador hasta el punto en el que cambian los aspectos significativos y corpóreos de lo vocal.

Es en casos como este en el que se da la angustia auditiva, que responde a un exceso de intensidades en el oyente, correspondiente al poder de la intervención del sonido y en paralelo a la noción de ruido como sustrato de lo vocal. Esto es “una metáfora austera que corresponde con el acto de respuesta en el espectador, con el fin de relacionarse con el impulso de la intensidad del auditorio por el medio de generar significado” (Verstraete, 2011, 83). En la producción y percepción del sonido, además, se genera un exceso. Este exceso se relaciona con una falta discursiva de significado, “la voz produce un residuo material en su sobreexposición que no puede ser filtrado en términos discursivos” y, en el caso concreto de la voz descorporizada, “la ausencia de los estímulos visuales [...] aumenta el exceso” (Verstraete, 2011, 89).

La acusmatización –que es “aquello que se oye sin ver la causa del sonido” (Chion, 1998)– nos recuerda en sí misma a la actividad de escuchar con que nos posicionamos frente a la angustia auditiva. Como espectadores, nos relacionamos con estos sonidos descorporizados a través de nuestros cuerpos y, para resolver esta angustia auditiva, cualquier voz sin cuerpo llama a la corporización. Este proceso de corporización de la voz acusmática se lleva a cabo a través de un cuerpo imaginario. En este caso, “la voz, en sus gestos corporales, produce un segundo cuerpo, que nos habla” (Verstraete, 2011, 91). A

pesar de que es una resolución temporal a la inquietud que se genera por la retirada del cuerpo fuente de la vista del espectador, la voz-cuerpo solo aumenta el enigma de esta voz descorporizada como voz de lo otro.

Las implicaciones de esto a nivel conceptual son fructíferas para entender, más tarde, la función de una voz sin lenguaje en escena. En primer lugar, estas voces “llaman la atención de maneras diferentes al ‘drama’, la performance, la premisa del contenido discursivo y el sonido de las palabras” y, además, revela que la inquietud auditiva es la primera de las fases necesarias de la percepción sonora, que llama a la respuesta necesaria en el oyente, a la búsqueda de sentido en lo escuchado. Esta urgencia “puede resultar en la revelación de un cuerpo imaginario que excede el cuerpo que vemos, complementariamente a la voz” (Verstraete, 2011, 94). El cuerpo doble de la voz se genera tanto en la manera en la que entendemos las voces en respuesta al exceso, ilimitación o falta de sus fuentes corporales.

7.3. Voz atmosférica: la escucha

La escucha, en palabras de George Home-Cook, “es, en todos los sentidos, un acto” (Home-Cook, 2011, 97). Así pues, atendiendo a este concepto, podemos hablar de la generación de aura y atmósfera en el teatro, teniendo en cuenta la corporización y la posición particular del oyente-espectador. En el teatro, la escucha “es un modo de atención especializado, que incluye un compromiso corporizado (*embodied*), activo (*enactive*) y ejecutivo (*exertive*) con nuestro entorno y su alcance” (Home-Cook, 2011, 97). No debemos perder de vista la dialéctica en escena entre el fondo y la figura, pero sí debemos tener en cuenta que “el ruido de fondo no es el mundo, pero sí es la base de la percepción” (Home-Cook, 2011, 98). De esta manera, el paisaje sonoro —o *audiolandscape*— que se genera en las obras contemporáneas requieren del espectador, la atención a maniobras de atención cada vez más complejas y también la atención a su propio atender. Este acto de atender se vincula con un concepto de Alva Noë (2004), la enacción. Atender al fenómeno es ampliarnos a nosotros mismos y, de esta manera, la atención se vuelve un acto dinámico de corporización.

La atención se inscribe en una paradoja que es en sí misma la propia paradoja de la percepción: la relación existente entre cuerpo y mundo. Sin embargo, autores como Merleau-Ponty (1993) establecen que la atención es un fenómeno inherentemente

dinámico, de tal manera que se desestructura el binomio atención/distracción. Con respecto al evento artístico performativo, es importante plantearse las siguientes preguntas: “¿qué sucede cuando escuchamos? [...] ¿Qué sucede cuando empezamos a atender a las dinámicas fenoménicas de la atención teatral?” (Home-Cook, 2011, 102)

Existen obras como *Lipsynch* (2008) que dirigen la atención del espectador a la relación performativa que hay entre la voz, el discurso y el lenguaje. Es decir, “incita al espectador-oyente a prestar atención no solo a lo que se está oyendo sino a pensar en cómo oímos” (Home-Cook, 2011, 103). De esta manera, escuchar implica crear un compromiso continuo con los límites de un entorno y, además, crear un espacio concreto, el espacio de escucha.

Rick Altman establece que en el teatro “nunca tenemos dudas sobre quién está hablando [...] nuestros oídos nos lo dicen” (Altman, 1922, 22) Esto podría ser cierto si asumimos que los artistas en escena están hablando de manera natural, sin utilizar ningún tipo de amplificación electrónica. Esta amplificación, en un primer momento, se entendió como una traición a la propia voz. A pesar de que con este aumento técnico del sonido en escena se nos manifiesten experiencias espacio-sónicas desafiantes y novedosas, el teatro no anuncia una nueva era de aura donde el sonido, o el ruido, resuene.

8. MEREDITH MONK: VIDA Y OBRA

Meredith Monk nace en una familia muy musical. Su madre cantaba en anuncios y en diferentes programas de televisión y radio; su abuelo era cantante y su abuela era pianista. Rodeada de un ambiente musical, ella dice que cantó antes de hablar y que podía leer música antes de leer. Sin embargo, sus raíces son de bailarina. Comenzó con clases de ballet a los tres años, y, a los cuatro, su madre decidió inscribirla en clases de *eurythmics* – una disciplina que vinculaba música y cuerpo– precisamente porque padecía un problema de visión que afectaba a su coordinación. Las clases de *eurythmics* ayudaron a desarrollar su habilidad rítmica y musical innata.

Años más tarde, se inscribe en un programa de artes performativas en la universidad Sarah Lawrence, donde ampliará sus estudios a través de la voz, el teatro, la danza y la música, con docente como Bessie Schoenberg, Judith Dunn y Beverly Schmidt. Después de graduarse, se muda a Nueva York, donde comenzó a actuar en galerías e iglesias, viéndose involucrada, entre otras cosas, en la Iglesia Memorial de Judson.

Judson, formada en 1962, le proporcionó una atmósfera de experimentación con respecto al teatro musical que le hizo, como artista, cruzar los límites convencionales, sobre todo aquellos establecidos entre el arte y la vida diaria. Este movimiento –inspirado por figuras como Cunningham o Cage– le permitió a la autora comenzar a desarrollar su talento. En el grupo, en el que había autores como Trisha Brown o Yvonne Rainer, cuestionaban las técnicas pulidas de la danza y el teatro y presentaban piezas que lidiaban con lo cotidiano de una manera que incluía a los espectadores. Finalmente, Monk se apartó de los “conceptos” originales que se habían generado en Judson y se postuló como una de las líderes de la segunda generación de coreógrafas de Judson.

Después de haber perfeccionado sus habilidades de danza, Monk empezó a trabajar con la voz, a través de la composición, creando piezas que incorporaban su código único. Muchas de sus primeras obras exploraban los propios espacios performativos o cuestionaban el rol de ser una persona en el público, entre otras cosas.

En 1968, crea *The House Foundation*, un pequeño grupo de performers que participaban en las piezas de Monk. Basado en la ciudad neoyorquina, *The House* fue una parte integral del desarrollo artístico de Meredith Monk, enriqueciendo su proceso creativo. En el presente, esta asociación archiva todo el material de los registros personales de Monk.

Mientras esta asociación se formaba, Monk llega a la conclusión de que podía trabajar con su cuerpo de la misma manera que lo hacía con su voz. En sus propias palabras, la artista asegura que vio que “podía literalmente hacer un vocabulario construido en mi propio instrumento vocal y que dentro de la voz había posibilidades ilimitadas de timbre, textura, paisaje, carácter, género, maneras de producir sonido” (Johnson & McLean, 1998, 74)

La composición de Meredith Monk se vio afirmada por la atmósfera de experimentación de la época, que le empujó a creer que sería capaz de encontrar nuevas formas y estructuras que emergieran de las formas artísticas convencionales. Este proceso implicaba comenzar de cero en cada composición, des-hacerse a sí misma y a su estilo. Cuando escribe música, utiliza un gran abanico de recursos físicos, intuitivos, intelectuales y técnicos. La artista crea obras que surgen y viven en la intersección de la música y el movimiento, explorando el potencial del “cuerpo cantante” (Anaka, 2006, 58).

Las melodías, el silencio o los ritmos, por ejemplo, poseen un espacio a su alrededor que les permite expandirse a través de una pieza para irse complejizando al desarrollarse. Sus formas de composición varían mucho de una obra a otra, pero no suele incluir variaciones de estructuras tradicionales en ellas. Monk centra su atención en componer y crear de la misma manera en la que nuestra mente da lugar a un pensamiento, por ello, muchas veces sus obras son un conglomerado de imágenes. A través de esto es capaz de guiar a la audiencia hacia el significado, pero dejándoles el suficiente espacio como para que ellos encajen las piezas necesarias. Sus obras podrían definirse como un mosaico a completar.

Sin embargo, en sus obras no existe mucho espacio para la improvisación, sino que sus piezas están cuidadosamente construidas, utilizando el sonido y el ritmo como base de sus composiciones. Los trabajos de la autora se enraízan en la música, es decir, de la música nace la imagen o movimiento que permitirá su expresión óptima. En palabras de la artista:

el proceso de composición empieza con materiales musicales: acordes, texturas, líneas de bajo, ritmos. Después, en cierto punto... a veces una imagen se materializa desde lo que he trabajado musicalmente. Tejo esto en el concepto de la composición. Así que, no estoy reproduciendo una imagen en música, sino que estoy asociando gradualmente una imagen con la música. Compongo. En ese sentido, no considero que mi música sea programática para nada (Pym, 2002, 39).

Meredith Monk creó muchas obras a lo largo de su vida, de las cuales la mayoría son difíciles de categorizar. Estas, además, no solo incorporan danza, teatro y música, sino que incluyen mensajes para el público, comentarios sobre el propio arte, la sociedad o la familia, entre otros.

8.1. Notas sobre la voz

En 1976, Meredith Monk publica en la revista *Painted Bride Quarterly*, un texto titulado *Notas sobre la voz*, en el que expresa nueve máximas y un análisis de sus primeras obras que son fundamentales para entender el trabajo de esta artista con el instrumento más primitivo del ser humano, la voz.

1. La voz es una herramienta para descubrir, activar, recordar, desvelar y demostrar la conciencia primordial/prelógica.
2. La voz como un medio para convertirse, corporizar, encarnar, llevar en sí otro espíritu.
3. La voz baila. La voz es tan flexible como la columna vertebral.
4. La voz es una línea directa a las emociones. Al conjunto completo de las emociones. Los sentimientos para los que no tenemos palabras.
5. El paisaje vocal.
6. El cuerpo de la voz/La voz del cuerpo.
7. La voz como una manifestación del sí mismo, de la persona o personas.
8. Trabajando con acompañamiento: los patrones repetidos crean un tapiz de sonido para que la voz se deslice.
9. La voz como lenguaje (Monk, 1976, 13).

En ellas se pueden apreciar las líneas de trabajo que desarrollará posteriormente Meredith Monk. En primer lugar, acontece en sus obras un total rechazo del logos falocéntrico, así como la posibilidad de encarnación del gesto de otro espíritu (1 y 2). Por otro lado, encontraremos en la obra de la artista la intención de ofrecer corporalidad a la voz, de convertirla en un cuerpo sólido, capaz de gesticular y de ser coreografiado (3 y 6). Asimismo, la artista plasmará en la voz un doble nivel de comunicación, es decir, un nivel inmediato y un nivel velado, por ejemplo, el estado psicológico de sus personajes. Además,

a través de la voz puede generar una escena visual que realmente no estará presente delante de los espectadores (4 y 5). La voz en las obras de Monk podrá expresar cualquier edad o género (7), será acompañada con una base musical, aunque este acompañamiento no sea el centro de la obra (8) y será capaz de comunicar sin palabras (9).

Esta última declaración será a través de la cual la obra de Monk cobre sentido, se instaure como un arte que trate de alcanzar directamente emociones para las cuales no tenemos palabras. La vocalidad, por tanto, será el aspecto sonoro que más destaque en sus creaciones.

8.2. La voz surgida del cuerpo

En los inicios de su producción artística, Monk realizaba coreografías en las cuales su cuerpo permanecía mudo; sin embargo, según se va desarrollando su proyecto artístico, la voz acaba por encontrar su autonomía y protagonismo. Monk descubre que cuanto más conocimiento tenía sobre su propio cuerpo, más exploraba su voz. De esta manera, la vocalización se convirtió en el centro de su desarrollo artístico, permitiendo así convertir a la música en un elemento muy importante de sus obras y generando “un vocabulario musical sin texto basado en su propio instrumento vocal de la misma manera que había trabajado para crear un vocabulario personal de movimientos basado en sus propios ritmos e impulsos físicos” (Anaka, 2006, 59). De esta manera, la relación recíproca entre el cuerpo y la voz –que incluye, pero excede, los múltiples procesos físicos para crear el sonido– permite hacer que se materialicen las temáticas planteadas en las piezas a través de la voz. Siguiendo este desarrollo, en algunas de las piezas de Monk podemos encontrar un uso acusmático de la voz.

Al estudiar al completo sus obras podemos encontrar varias líneas interesantes de pensamiento con respecto a la voz, su autonomía, su corporalidad y el colapso que genera el uso acusmático de la misma. Como se indica en el texto de Toyos (2016), el trabajo de la artista, además, se sustenta sobre una dramaturgia de fuerte componente metafórico por lo que se considera su obra un trabajo conjunto de la imaginación y la memoria, con un componente surrealista.

En sus proyectos, Monk tratará de “sacar esos gestos y objetos de su contexto del mundo cotidiano, transformando esas cosas corrientes al exponerlas en nuevos contextos, más que

presentándolas” (Engberg, 1998). De esta manera, el significado emerge a través de un ajuste cuidado entre la imaginería visual y sonora, yuxtaponiendo los recursos necesarios para que se dé. A pesar de que también utiliza la fragmentación y la repetición, estos no son los elementos clave para el significado de la pieza, que emergerá de un proceso de ajuste más que del azar y la improvisación.

En su obra *16 Milimeter Earrings*, encontramos representadas algunas de las claves presentadas previamente. Con esta obra, la autora inicia su recorrido a través de la exploración del sonido, la imagen y lo poético como parte de un mismo todo expresivo. La pieza trabaja sobre la noción de superficie y trabaja el espacio geométrico, el cuerpo y el umbral generado por la realización escénica como tal. En ella, se utilizan como recursos teatrales la voz, lo sonoro, el movimiento, el texto, la luz y el sonido grabado.

La obra contiene una gran cantidad de efectos acusmáticos, siendo el principal que la voz protagonista se superpone a un coro de voces que no tiene correspondencia con lo que el espectador está viendo sobre el escenario. Cuando la mujer sale de escena con la guitarra, el sonido tanto del instrumento como de su voz se siguen escuchando, es decir, han generado una autonomía sonora. Al salir por completo de escena, además, una voz más se une al coro, mientras el espectador se encuentra ante el espacio vacío de la escena. De esta manera, se forma una voz-cuerpo para el espectador, al que le ha sido negada la fuente emisora del sonido, el cuerpo de la artista. El trabajo de la obra en general se realiza sobre capas de voces, que traen de nuevo a escena el concepto de voz-cuerpo. La voz de la que no podemos señalar una fuente vocálica “se dirige a nosotros [...] como un fantasma de cuerpo vocálico” (Verstraete, 2011, 91).

Finalmente, el espectador vuelve a oír una sola voz mientras la artista vuelve al escenario, donde se sienta al fondo de escena y comienza a cantar, esta vez sí, en vivo. El cuerpo de la artista ha recuperado su voz, y la voz ha recuperado el cuerpo visible para los espectadores. Meredith Monk trabaja, de esta manera, a través de las capas vocales para alimentar el bucle que nutre las representaciones escénicas. Si bien es necesario conjugar lo sonoro con lo visual para poder completar el significado de la obra, el peso de la misma recae sobre el sonido y, en este caso, en la voz.

8.3. Voz y lenguaje

A pesar de que, comúnmente, se vincule la voz al lenguaje, muchas veces este es incapaz de reconciliarse con nuestras necesidades fundamentales, nos lleva a dar rodeos lingüísticos y nos sitúa frente a la imposibilidad de poner en palabras todo lo que queremos explicar. De hecho:

un lenguaje de textura y hondura poéticas, guiado por su naturaleza musical y, por ello mismo, por su capacidad de replegarse sobre aquello nombrado, permite incorporar a nuestra esfera de realidad lo que, en condiciones usuales, queda tan lejos de nosotros que, en verdad, nos parte en dos (Aguirre, 2022, 32).

Podemos encontrar en el lenguaje hablado una musicalidad y, en esta, encontrar el ser sustancial del habla, como establece Ramón Andrés (2020). De esta manera, nos acercamos al entendimiento de un modelo de habla como expresión musical y gestual, un habla directamente vinculada con la falta de lenguaje. Es decir, nos situamos ante la posibilidad de un lenguaje generado como una forma de acceder y conectar íntegramente con nuestros sentidos.

La obra de Meredith Monk fusiona lenguaje gestual y vocal, en una propuesta que “desborda de sí para presentarse [...] ceñida a un grado cero de significación, asentada en un estadio primigenio desde el que la expresión no significa otra cosa que su sola sonoridad” (Aguirre, 2022, 33). De esta manera, la artista, de acuerdo con algunos planteamientos estéticos de Anne Carson, genera una experiencia metafóricamente posibilitada por una catábasis: una creación por decreación. Asimismo, genera en escena una temporalidad que se identifica en todo momento con una situación original, es decir, un presente continuo, que incorpora en sí el pasado y el futuro. Se plasma en ella la idea de eterno retorno que se experimenta continuamente como actualidad.

Con respecto al discurso elaborado por sus obras, se entiende que “el discurso músico-gestual de Monk se vale, como vía de articulación, de las posibilidades de un decir en bucle, así como de una base no solo musical o lingüístico-musical, sino también dramática, ceñida al concepto de lo ritual” (Aguirre, 2022, 35). En este caso, la composición de sus piezas se asienta sobre la noción de acontecimiento, en un proceso en el cual la realización y la desrealización –la creación y la decreación– convergen. El verbo, en estas

composiciones, acaba por deshacerse en lo que Monk entiende como una voz sin forma, en la que se sustituye la significación por el propio fenómeno: una experiencia siempre igual, pero a la vez cambiante. Esta propuesta gira en torno al nacimiento de la voz, está realizada por vía mimética y describe un curso determinado por un incremento del nivel de abstracción. Es decir, “esta voz sustancial y residual, de modo metafórico, puede entenderse como un lenguaje mudo o lenguaje sin lenguaje, liberado de palabras” (Aguirre, 2022, 39).

En esta ausencia de palabras que existe en la obra de Meredith Monk, encontramos su esencia músico-gestual. Los fundamentos compositivos de la autora se ajustan a los conceptos de flotación, repetición y acción ritual y, a través de ellos, se revela un objeto que es en sí mismo estático y cambiante, completo y aún por realizar. A su alrededor, lo real se organiza de una manera en la que no es posible hablar de sucesiones lineales, sino de simultaneidades, como indica la propia artista. El trabajo de comprensión de su obra, la apertura de la misma a ser interiorizada por el espectador es uno de los fundamentos estéticos que se articulan en el ensamblaje de la misma. Meredith Monk nos recuerda que existen maneras de escapar de la articulación reduccionista de nuestro sistema, creando obras “en oposición a la idea de un mundo (y de un yo) reducido por el lenguaje a la realidad esquemática” (Aguirre, 2022, 43).

La técnica vocal extendida de sus obras, además, no solo hace referencia al rango vocal de la autora, sino más bien a la manera novedosa en la que empleó la vocalidad en escena a través de nociones como *las voces dentro de la voz* o *los sonidos que han existido a lo largo del tiempo*, de esta manera, “su creencia en la universalidad del sonido, y en la voz como un lenguaje en sí misma [...] hacen casi impropio el usar palabras para describir su música” (Banes, 1978, 13)

La técnica musical y vocal de Monk termina trascendiendo las palabras, alcanzando un estado de no diferenciación, un vínculo común y profundo referido por ella. Su voz sin forma propone así una disolución de la diferencia y la emergencia, entonces, de una identidad original, a partir de la cual, Monk propone un regreso a las fuentes del lenguaje y de la experiencia a través de puestas en escenas que llevan consigo la transmutación y la transfiguración de lo conocido por lo originario. La potencialidad de su voz, junto con su sobre gestual, revela nuevos órdenes de la realidad y se presenta como un tejido que nos pone en contacto con nuestros orígenes. En sus piezas, por tanto, Monk revela la doble

condición de la voz: como objeto cultural y objeto original. Esto se consigue “por medio de un programa estético en el que el pulso dialéctico se disuelve en una suerte de estatismo y un curso de circularidad, en el que el presente se da como período coetáneo a cualquiera de las etapas atravesadas por el sujeto en su proyección histórica” (Aguirre, 2022, 50).

8.4. Voz y gesto

Como se ha visto, todos los elementos pertenecientes a su obra –teatro, movimiento, música– contribuyen al éxito de la producción artística de Meredith Monk, pero solo uno de ellos es central: la voz. En sus piezas, la voz es el elemento que aporta profundidad, solidez y riqueza. Establece, entonces, la música –o, más bien, la musicalidad– como la esencia de su trabajo.

La fuerza que se encuentra en la paleta vocal creada por Monk es la gestualidad que los artistas expresan a través de la vocalidad. Esta gestualidad no es igual a la física, ya que esta implica movimiento del cuerpo, sino que se lleva a cabo a través de una escritura vocal muy sutil. En lugar de alzar las manos, por ejemplo, Monk decide alzar la voz al final de una línea para simbolizarlo. Esta gestualidad, además, no solo expresa el gesto físico, sino que es capaz de englobar las emociones, expresiones y el subconsciente de los personajes debido a su flexibilidad y expresividad, sin la ayuda de la expresión corporal. Estos son gestos que no tienen palabras. El trabajo de esta artista, por tanto, destaca porque es capaz de expresar a través de lo sonoro más de lo que podría hacer que un gesto físico.

En las representaciones teatrales, podemos encontrar dos denominaciones para la palabra gesto. En primer lugar, gesto –o *gesture*, en inglés– que es la acepción común de esta palabra, referida a los movimientos físicos del artista; y, por otro lado, está *gestus*, que no tiene traducción como tal, pero contiene en su significado una actitud o un aspecto particular de una actitud, que se puede expresar con palabras o acciones. Este recurso está presente en una gran variedad de obras y autores como Weill y Brecht necesitaban de música gestual para poder expresarlo, es decir, “pensaban que la música podía definir el tono básico y el *gestus* fundamental de un evento, a la vez que permitía a los actores trabajar en su propio estilo” (Pym, 2002, 6).

No obstante, Monk le ofrece al oyente el esbozo de un discurso, la retórica y los gestos: se reconocen patrones de conversación, aunque la artista no esté utilizando palabras como

tal. Las obras de Monk incorporan tanto sintaxis como retórica en sus cantos –yendo más allá que la música vocal común, capaz de replicar los patrones de discurso en sus ritmos– así como emociones ocultas y procesos de pensamiento de los personajes. Monk no crea una nueva lengua, pero sí es capaz de transmitir información emocional y narrativa sin hacer uso de la semiótica. De esta manera, se comunica con el oyente de dos formas: a través de la vocalidad que imita el discurso y a través de la comunicación no hablada, el *gestus*. Esta noción en las obras de esta artista solo refiere a los estados internos de los personajes, a su *psyché*, aunque en otros autores –como Brecht– articula también el comportamiento social.

El camino de esta artista ha sido mayoritariamente vocal. Sus composiciones aprovechan al máximo la voz como instrumento para expresar emociones y capturar el *gestus*. El poder transformacional de este uso de la voz fue expresado por la autora, en primer lugar, en sus *Notas sobre la voz*, cuando afirma que “la voz baila. La voz es tan flexible como la columna vertebral” (Monk, 1976, 13). El bagaje que tenía como bailarina le llevó a trabajar con su voz del mismo modo que lo hacía con su cuerpo, llegando así a la conclusión de que la voz y el cuerpo son dos partes de un mismo instrumento de expresión. Su trabajo, de esta manera, se centra en coreografiar la voz, darle movimiento.

En la obra de Meredith Monk encontramos que lo que podría ser transmitido por un gesto físico, transferido en un gesto auditivo. Además, su decisión de no utilizar texto en sus obras amplía los horizontes de la sonoridad, abre más posibilidades para la voz. La artista concentra la narrativa de sus obras en la comunicación entre el gesto vocal y lo emocional, por tanto, la narrativa en sus trabajos no es simplemente lo que vemos en escena, sino también lo que no vemos, lo subyacente.

9. *ATLAS*: UNA NUEVA ÓPERA

Atlas: An Opera in Three Parts es una de las obras de mayor duración de la artista norteamericana. A pesar de que la autora lo denomina ópera, *Atlas* no es una ópera en sentido convencional, sino que es “un repertorio de técnicas vocales” (Marranca, 1992, 16). En esta obra, cuyo centro de significado es la búsqueda espiritual, la textura de la voz es lo más importante y, por ello, la autora toma la decisión de no utilizar texto. En *Atlas*, “la línea musical, que supera cualquier tipo de línea literaria, es inseparable de la línea del cuerpo” (Marranca, 1992, 16). Es decir, en ella encontramos una sincronía completa entre el movimiento y la voz, en un efecto que Marranca (1992) caracteriza como melisma.

La obra posee un carácter tan peculiar precisamente porque Monk es heredera de la escuela de performers liderada por Cage, donde la creación musical es libre. A pesar de que la autora es clasificada como minimalista, definir su música de esta manera es complicado. Monk se caracteriza por prestarle poca atención a la estructura y ofrecerle mayor espacio al uso de la propia voz como recurso lírico. Siguiendo la escuela norteamericana —donde los artistas, de manera general, han utilizado imaginación para generar una narrativa teatral, en lugar de utilizar las formas discursivas clásicas— la autora ha generado, entre otras cosas, una nueva manera de entender la ópera.

9.1. Un acercamiento a los estudios operísticos sobre la voz

Para los estudios filosóficos clásicos sobre la voz —como pueden ser los planteamientos del nacimiento de la voz desde lo musical o viceversa— la música se vuelve una solución rápida para los argumentos que han llegado a un *impasse*. Es decir, la música es modelada para que sirva a un propósito concreto que ya está dictado por la propia necesidad estructural de la teoría. El trabajo de Carolyn Abbate (1991), es un primer acercamiento a la grieta existente entre lo hablado y la música, así como entre el lenguaje y lo no-lingüístico. Apunta, entre otras cosas, a aquellas cosas que no pueden hablar por sí mismas, pero a las que ofrecemos significado.

Los estudios operísticos clásicos han permitido que la textualidad se filtre en ellos, ofreciéndonos así los análisis metodológicos de modos no textuales de representación como un desafío conceptual y lingüístico. El giro literario “dirigió la atención de los estudios de ópera hacia los libretos y otros elementos de las producciones que pudieran ser leídos”

(Duncan, 2004, 284). Sin embargo, las representaciones de teatro musical y, en específico, las óperas llaman a establecer sistemas discursivos que habiten fuera de la textualidad. Tal y como establece Duncan (2004), que los pensadores se hayan olvidado de escuchar por haber establecido la lectura como un modo legítimo de análisis es preocupante. En este tipo de creaciones es imprescindible escuchar y tener en cuenta cómo actúa la voz y cómo participa de la creación.

El contexto de los estudios operísticos se ha centrado en las teorías de la voz descorporizada y en los métodos de análisis en los que la voz tan solo es un marcador que señala el *impasse* entre teorías. Los estudios de ópera parecen haber considerado la voz como un elemento menor en sus obras, “a pesar del rol central del cuerpo del artista en la producción de la ópera y la producción de la voz, los estudios de ópera persisten en pensar la voz como extra-corpórea” (Duncan, 2004, 285).

Abbate (1991) establece que la performance es fundamental a la hora de realizar música operística, pero luego entiende la voz como el “objeto muerto” al que se le impone la voz del compositor, o como una fuerza excesiva a la que se refiere como una resonancia física violenta. La autora advoca por un puente entre el trabajo musical y la materialidad de la performance, pero las estrategias teóricas que utiliza tienden a relegar la voz a extremos conceptuales para así evitar tratar con la materia vocal.

La conceptualización de la voz, en términos generales, ha sido problemática por dos motivos: por un lado, establecerla como conceptos tan extremistas hace que la voz adopte la lógica ilustrada del noble salvaje; por otro, entenderlo como una amplificación de la voz del compositor le retira al artista su agencia, la posibilidad de participar en el proceso creativo e interpretativo y, por tanto, niega sus efectos materiales en cualquiera de sus manifestaciones, excepto en la más destructiva, la resonancia física violenta. Por ello, en las teorías clásicas se ha entendido que la resonancia de la voz es potencialmente violenta, pero capaz de ser domesticada a través de la música y expuesta a través de una jaula teatral para garantizar al espectador, desde la distancia, una exposición segura.

Cuando Austin establece el concepto de proferencia performativa, no tiene en cuenta el rol de la voz. No obstante, se podría cuestionar qué tiene que ver la voz que enuncia con la noción de proferencia performativa, cómo cambia el estatus de la performatividad de acuerdo con el registro de la resonancia. Esto es lo que se cuestiona Duncan, cuando

establece que “si es posible hacer algo al decirlo, también será posible hacerlo al cantar” (Duncan, 2004, 289). Introducir la categoría de performatividad en los estudios operísticos nos permite generar un espacio en el que cuestionar los actos de enunciación como eventos materiales e investigar los efectos de tales eventos.

La preferencia siempre sucede desde un medio, ya sea corporal o de otras características, desde el que se realiza la acción del verbo. Es decir, el actuar requiere siempre de un actor. Si bien es cierto que el medio que profiere puede ser tecnológico, en el caso de la ópera el medio “es el cuerpo carnal, el *Urmedium*, del acto discursivo en directo” (Duncan, 2004, 289) y la manera a través de la que este medio lleva a escena el discurso es la voz.

En algunas ocasiones, el término voz se utiliza sin ser explicado o modificado, porque sus significados dentro del discurso teórico operístico no son estables. En este caso, tendremos en cuenta tres registros a través de los que opera: la voz de la primera persona del singular –que evoca identidad y subjetividad, y que se manifiesta en la voz individual, la narrativa y la voz autoritaria, que distingue entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo–, la voz que surge desde fuera del sujeto –la voz del Otro– y la voz múltiple que emana como una fuerza. Estos registros operísticos pueden apreciarse en la obra de Monk, como veremos más adelante.

No obstante, es importante destacar que la fuerza de la preferencia performativa se ha interpretado como tal debido al impacto de su significado y, como tal, se vincula directamente a un contexto concreto. La naturaleza de la fuerza vocal se ve alterada cuando el acto performativo es no-lingüístico, es decir, que esta no tiene solo que ver con la eficacia lingüística, sino también con la materia y la energía. La voz, por tanto, se divide en dos aspectos: la sustancia sonora y el cuerpo del discurso, ambos fundamentales para la recepción de las puestas en escena musicales.

El proyecto de Austin tiene carácter lingüístico y, en principio, no tiene que ver con el efecto vocal: el autor propone la posibilidad de actuar con palabras, no con la voz. Sin embargo, es importante tenerla en cuenta dentro de este efecto lingüístico, ya que una preferencia puede variar dependiendo de la enunciación que se le otorgue. No obstante, ¿es posible que la voz por sí misma enuncie algo sin necesidad de palabras? Esta misma cuestión se plantea en la obra de Monk, una ópera en la que no encontramos apenas texto.

En principio, la voz marca el *impasse* entre los extremos de la presencia y la ausencia, como un recordatorio de que es causada por la diferencia insostenible entre el sujeto y el objeto. En escena, la voz nos indica la presencia, ya sea de un cuerpo fenoménico o de una voz-cuerpo, que surge de nuestra recepción de una voz sin fuente visible. Sin embargo, la resonancia de la voz rompe con cualquier lógica de sucesión que se pueda aplicar a los acontecimientos artísticos: lo cantado se mantiene en el tiempo, se filtra a través de nosotros, manteniéndose en nuestra memoria como una melodía acechante.

Se podría entender que cuando la referencia lingüística no está clara, el peso de la obra recae en el cuerpo y el comportamiento gestual de los performers. A través de su cuerpo, los cantantes se funden en escena con el sonido que les ofrece la orquesta; sin embargo, en estos casos, las voces de estos artistas no pueden ser consideradas menos gestuales, ni menos materiales que su propio cuerpo. En palabras de Duncan:

a pesar de que no las oiga en el presente, las oigo en su presencia: (creo) que puedo sentir las, que pueden conmoverme, que pueden transportarme, porque se han colado en mi cuerpo y habitado el espacio y tiempo de mi carnalidad (Duncan, 2004, 306).

9.2. *Atlas*: análisis escénico y sonoro

La obra *Atlas* es la primera para la que Meredith Monk tuvo que dejar por escrito las partes tanto musicales como vocales de la obra. Uno de los objetivos de la artista era “redefinir la ópera al mismo tiempo que escribía una” (Pym, 2002, 10). La composición de la obra, además, fue distinta a la de sus otras piezas, en las que, al haber iniciado la composición musical, encontraba rápidamente los motivos visuales que la acompañarían.

Atlas fue bastante diferente, porque trabajé dos o tres años en la música antes de tener cualquier otro elemento. En otras palabras, tenían las selecciones musicales, pero no sabía dónde iban. Solo sabía intuitivamente: Esto será algo para la ópera que esto haciendo, y no estoy segura quién lo canta, qué parte de la ópera es, ni nada, pero de alguna manera sé que esta música es para la ópera. (Lassetter, 2009, 61)

La obra se centra en la vida de Alexandra Daniels –desde su adolescencia hasta su vejez–, un personaje que se inspiró en Alexandra David-Neél, la primera mujer occidental

en viajar hasta Lhasa en el Tíbet. La ópera se desarrolla en un continuo movimiento, que se organiza en tres temáticas: clima personal, viaje nocturno y luz invisible. En este trabajo, sin embargo, no desarrollaré un análisis completo de toda la obra, sino que destacaré aquellas escenas que mejor describan lo que se ha explicado anteriormente sobre el recurso musical de la voz. Para realizar este análisis, me basaré en las interpretaciones ofrecidas por Marranca (1992), Pym (2002), además de la propia escucha de la pieza.

En la ópera, la protagonista se embarca en un gran viaje, en el que encuentra acompañantes, aventuras y peligro. Los guías dirigen a Alexandra y a sus acompañantes hasta un reino de pura energía y el viaje finaliza con la representación de una comunión, con un coro celestial que canta mientras observa la Tierra desde las alturas, lo que representa la consecución completa de su búsqueda de conocimiento espiritual. La última escena nos muestra a Alexandra, en su vejez, bebiendo una taza de café en su casa y rememorando su primer recuerdo, el olor del café por la mañana, y su aspiración de encontrar y buscar lo desconocido. *Atlas*, por tanto, se define como una obra que narra la búsqueda de la trascendencia espiritual y la posibilidad de reencontrar lo maravilloso en lo cotidiano.

La pieza se inicia con una escena doméstica (*Home Scene*) en la que encontramos a una pareja en un salón y en el otro lado de la escena, en su habitación, está una chica joven, su hija. Ella se encuentra mirando por la ventana. En escena se muestra una cierta horizontalidad en la disposición “como un reflejo de su movimiento interno lineal, específicamente, la obra se desenvuelve como un viaje” (Marranca, 1992, 17). La joven se desplaza con movimientos que estiran su cuerpo, al compás del *la-la-la* que va vocalizando. Los movimientos se acompasan con la voz, no solo a nivel rítmico, sino también en su apertura. Siguiendo el análisis de Marranca (1992), estas vocales se abren al aire, a la experiencia, a la manera de una canción. Según avanza la escena, se incluye en la música base la armonización de una trompa –que añade a la atmósfera un carácter de viaje– y de un clarinete, que genera en el espectador la sensación de una calmada brisa. Por otro lado, el violín y el chelo resaltan las preocupaciones de los padres, con sus tonos graves y agudos, respectivamente, mostrando la angustia y el dolor por la partida de su hija. De esta manera, el trío de personajes se comunica con el público a través de una dramatización de la música, a través de un amplio rango de tonos musicales. Estos, además, se acompañan de diferentes

texturas vocales, que están coreografiadas por la artista para expresar emociones a través de un *ostinato* –la repetición de frases o sonidos interpretados por la misma voz– característico de las obras de Monk.

En la siguiente escena, después de oír a la hija cantar de manera alegre sobre su viaje, nos encontramos con sus padres hablando sobre su partida. Los padres se encuentran solos, respondiendo a la petición de su hija de dejarla salir de casa a embarcarse en aventuras. En esta escena, el acompañamiento musical es un piano e instrumentos de viento, que repiten un mismo *ostinato*; mientras que las voces están divididas en dos texturas diferentes: una composición melódica, en la que encontramos la conversación entre los padres y una composición monótona “más aguda que la melódica que ilustra la conversación emocional implícita” (Pym, 2002, 16).

En esta escena podemos apreciar la manera en la que Monk coreografía la voz. En un primer momento escuchamos a la composición vocal melódica de la madre, que repite dos veces en un tono agudo, lo que contribuye a la idea de preocupación. El espectador solo puede especular qué estaría diciendo la madre de haber texto escrito para la obra, pero, en general, puede entender que la madre está cuestionando al padre algo sobre el inminente viaje de su hija. Después, se escucha la composición monótona de la madre, expresado casi sin aliento y que comunica más preocupación y ansiedad. Además, el ritmo de inicio de las frases, muestran la desesperación de este personaje.

Por otro lado, la composición melódica del padre se contrapone a la de su mujer, otorgando calma y calidez a la escena, a través de tonos graves. El espectador entiende, por tanto, que está tratando de calmarla. A pesar de que su composición monótona también tiene ciertas notas de preocupación, quedan opacadas por el “llanto” de la madre. Finalmente, la angustia se va disolviendo, las notas empiezan a ser más largas hasta que desaparecen. La calma del padre ha podido gestionar su angustia y la de su mujer en esta situación.

A continuación, la madre comienza de nuevo a enunciar su preocupación que, si bien no es tan aguda, sí que se expresa de una manera más urgente. El tono de su voz ha bajado para tratar de igualarse a la respuesta emocional del marido y repite ocho veces su *ostinato*. Cuando la voz de la madre descansa –haciendo así que sus preferencias resulten algo más dudosas– el padre retoma el *ostinato* de la conversación anterior para calmarla. Monk,

entonces, hace que el padre cambie de tono. Sus líneas son ahora más agudas y reflejan preocupación por su mujer, así como un intento de igualarse a la emotividad de la madre para poder consolarla. Sin embargo, estos intentos son infructuosos, porque la madre inicia de nuevo su gesto de desesperación hasta que sus preocupaciones mueren con el acompañamiento musical.

En la segunda parte de la ópera, cuando Alexandra inicia el viaje, en escena se proyecta a través de su ventana la figura de un caballo que corre, como símbolo de su deseo por viajar. En un punto, la cabeza del caballo se parte en dos y salen dos bailarines –un hombre y una mujer– que actuarán de guías espirituales para ella. De esta parte de la pieza, destacan dos composiciones en concreto: *Loss Song* y *Treachery/Temptation*.

Loss Song es la manera en la que los espectadores echan la vista atrás, hacia el hogar de Alexandra, cuando esta se encuentra de viaje. Ambos padres han aceptado que su hija se ha ido, que es mayor y puede tomar control sobre su vida. Además, a través de esta escena, los padres llegan a la aceptación de la madurez e independencia de Alexandra, porque ocurre justo después de que los espectadores la hayan visto con sus acompañantes en el aeropuerto, viajando de noche y quedándose con una comunidad granjera. Nos muestra en escena las emociones ocultas previamente de sus padres.

Esta escena también se estructura en segmentos que se van solapando, como el anterior análisis. En ella encontramos “un ostinato de una mano al piano durante la escena que le provee de una base armónica” (Pym, 2002, 20). De nuevo, la voz es la encargada de encontrar la emoción en la narrativa, en lugar de los instrumentos.

En el inicio de esta escena, la madre se lamenta que su hija haya partido, pero su tono deja claro que ya no siente ansiedad, solo pena. Habla con el padre y, en los primeros compases, lo hace sola hasta que se inicia el acompañamiento. Su línea se repite varias veces hasta que encuentra la respuesta del padre. El padre repite las melodías que cantó en *Home Scene*, sin embargo, al final de cada línea eleva el tono, lo que le da un aspecto de pregunta. Ha dejado de intentar calmar a su esposa, se está abriendo con ella sobre sus sentimientos y dudas. Después de que el padre repita sus líneas tres veces, la madre se une a él, en la misma línea melódica. En toda la ópera, solo cantan juntos otra vez antes, en una escena previa. Parece que ya ambos están en sincronía.

El dueto se lleva a cabo como una aceptación de su nueva vida, juntos, pero sin su hija. Pero la madre, sin embargo, continúa sintiendo la pérdida, que comienza de nuevo en otra línea melódica de manera suave. Con cada repetición, la enunciación de la madre se vuelve más desesperada, se construye una atmósfera dramática; parece que las emociones le sobrepasan. El padre se da cuenta de la ansiedad de la madre, y se enzarzan en una discusión melódica al dar rienda suelta a estas emociones que no pueden controlar. La voz del padre alberga una potente expresión de dolor, pérdida y emociones suprimidas a lo largo de la ópera. El padre rompe el patrón de repetición, inicia una línea melódica en la que parece que llora, que se va volviendo más intensa. Esta parte de la ópera es visualmente muy física, “Monk crea un sonido que es gestual tanto física como vocalmente –quizás el mejor ejemplo de gesto en su trabajo y de que la voz es tan flexible como la columna vertebral, la voz que se mueve” (Pym, 2002, 24).

En esta ocasión es la voz de la madre la que actúa como un consuelo, a pesar de que su angustia sigue notándose en el tono agudo de la melodía. No obstante, ella ahora está respondiendo a las emociones de su marido. Cuando consigue calmarlo, el padre vuelve a su línea inicial y comienzan a armonizar juntos hasta y sus voces van decayendo hacia el silencio. Sin embargo, a pesar de que cantan juntos, el espectador es capaz de notar que existe aún una distancia entre ellos.

La tercera pieza que destaca, *Treachery/Temptation*, es una escena de gran carga emotiva. En ella vemos que Alexandra y sus acompañantes casi han llegado al reino de lo espiritual, para ello han debido pasar por pruebas y tentaciones cada uno. En esta escena, el último de ellos, Erik Magnussen, se enfrenta a las suyas. La escena nos presenta al personaje sentado en un escritorio de oficina, en traje, balbuceando frases sin sentido. Se encuentra atrapado en un trabajo de oficina, organizando papeles y escribiendo números durante todo el día, siendo consciente de que esa es su manera de sobrevivir, estar atado a un trabajo sin sentido. Monk utiliza trozos de frases cliché del trabajo o palabras sueltas, hasta que se convierten en balbuceos sin sentido. La escena se acompaña de un ostinato de sintetizador que genera más ruido que otra cosa y el bajo añade un elemento de peligro en la narración.

La parte vocal de esta pieza incluye risas, sollozos, gritos, partes habladas y murmuraciones, al mismo tiempo que la voz del cantante sube y baja dos octavas. Se utiliza

una línea –‘Way-yo-eh’– de forma reiterada a través de la escena, que puede entenderse como la variación de otra línea que se utiliza en la pieza *Choosing Companions*, al inicio de la ópera, en la que Alexandra elige a sus compañeros de viaje cantando ‘Hey-yo’. Si los viajeros son capaces de responder ‘Hey-yo’ en armonía, son aceptados en el grupo. Es así como Magnussen es elegido compañero de Alexandra.

En la pieza *Treachery*, se separa del grupo y, por ello, la frase se modifica. La repetición de esta frase distorsionada pretende aparentar una seguridad de la que el personaje no dispone y, mientras la escena se desarrolla, su canto se va descontrolando cada vez más. De esta manera, junto con las risas y las frases repetidas, se muestran dos caras del mismo personaje: la optimista, segura de sí misma y la que duda de sí mismo y tartamudea. Cuando esta escena llega a su punto álgido, el personaje se rompe, llora. De repente, la música para, él sigue repitiendo frases que usualmente se oyen en un entorno laboral y, finalmente, rompe en llanto y se acaba la escena. *Treachery* es una escena de contrastes, que Monk dirige con el objetivo de que el espectador la encuentre bizarra, pero que a la vez se pueda sentir identificado.

Sin duda, la voz y el acompañamiento han sido clave para el desarrollo de estas escenas, porque es la única manera en la que el espectador ha podido conectar con los personajes emocionalmente. Las escenas escogidas son las que más riqueza de sentimientos tienen en la voz, precisamente por los solapamientos que realiza la artista entre lo que el personaje muestra y lo que está sintiendo. La voz es el único medio de expresión emocional propia del personaje, ya que el gesto físico, muchas veces, resulta insuficiente para ello.

En estas escenas, podemos encontrar cualidades gestuales emergiendo directamente de las líneas vocales, a través de los patrones de ritmo, los silencios y el tono. En el primer caso, por ejemplo, se puede entender la situación en la que los padres de Alexandra hablan entre ellos, pero no se entienden, debido a la variación entre los tonos que utilizan o las cualidades de las líneas vocales que enuncian. El padre intenta consolar a su mujer, pero el final de su escena, estresada, demuestra que su marido no ha sido capaz de entenderla. En este caso, además, Monk también habla, sutilmente, “sobre la familia, las relaciones entre hombres y mujeres, y sobre los diferentes niveles de emoción y procesos de pensamiento que sufren los hombres y las mujeres” (Pym, 2002, 18). Nos muestra a una familia tradicional, en la que el padre es el sustento para las desbordantes emociones de la madre, a

pesar de que, en el fondo, él también tiene dudas. Monk esto se lo muestra al espectador a través de las líneas monótonas, en las que se aprecia la variación en la emoción del padre.

En la segunda escena que se ha analizado, la variación de las frases utilizadas en la primera de las escenas da una sensación de emociones descontroladas. De nuevo, ofrece la imagen de una familia tradicional, aunque esta vez lo enfoca desde la perspectiva de la independencia. Los personajes de los padres no solo lloran la pérdida de su hija, sino también se sienten perdidos como individuos, en sus vidas. En esta escena se encuentran muy presentes los sentimientos de frustración, de duelo con respecto de las vidas que no tuvieron. Monk, como compositora y dramaturga, “condensa la narrativa de sus vidas en una escena y expresa múltiples actitudes (pérdida, deseo, duelo, simpatía, compromiso, sacrificio) a través de sus voces sin palabras” (Pym, 2002, 25).

La escena de *Treachery*, por otro lado, es capaz de mostrarnos un rango de emociones muy dispar en poco tiempo. Mientras que los sentimientos mostrados en las otras dos escenas mencionadas pueden “deducirse” unos de otros, a través de la narración que se lleva a cabo en ambas piezas, las emociones de Magnussen son tan cambiantes que el espectador solo puede establecer una relación causal ante ellas a posteriori. En esta pieza se entrelaza la atmósfera de miedo y locura –asentada por los “ruidos” generados por el sintetizador– junto con los temas humorísticos, generados por el contraste de emociones. De esta manera, nos muestra en profundidad la vida del personaje, atendiendo a los aspectos emocionales y contradicciones inherentes al ser humano que forman el personaje de Magnussen.

En síntesis, la ópera *Atlas* tiene una estructura tripartita que permite mostrar el viaje y la transformación, pero “la horizontalidad del espacio de la performance se establece naturalmente como una zona mítica” (Marranca, 1992, 18). Durante la pieza, además, acudimos a un viaje espacial –el anhelo por descubrir nuevos sitios– pero a la vez, a una búsqueda mítica, que no es espacial sino temporal. Monk es capaz de combinar ambas búsquedas a través de la convergencia entre el movimiento y la voz. La vocalidad emerge de manera orgánica del cuerpo, va creciendo y moviéndose al compás de lo que siente. Finalmente, el viaje acaba en el mismo sitio en el que empezó: la casa, en la que una vez Alexandra soñaba con viajar, es donde el público la ve antes de que se cierre el telón,

recordando –una vez ya es anciana– el viaje que hizo en el pasado. De esta manera, Monk cierra de manera magistral la obra de mayor escala de su registro.

CONCLUSIONES

Las realizaciones escénicas posteriores a la segunda mitad siglo XX han demostrado que lo escénico es algo abierto y se debe analizar como tal. Los conceptos que estudiaban las obras representativas –es decir que remitían a una realidad que se vuelve a hacer presente a través de lo material– como recepción, producción o representación no son capaces de aprehender las escenificaciones de la mejor manera. Max Herrmann inicia el estudio del teatro a través de términos que abarcan la obra de manera más completa, como performatividad y realización escénica. Erika Fischer-Lichte recoge en su texto *La estética de lo performativo* estos conceptos y elabora una teoría estética que recoge las escenificaciones realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Las realizaciones escénicas generan así el modelo teatral de la corporización, muy diferente al utilizado en las representaciones teatrales, que respondía a la encarnación. Es decir, mientras que en las obras clásicas se generaba un cuerpo semiótico al que el actor debía acoplarse, las realizaciones posteriores centraban su atención en la corporalidad propia del actor, el centro del nuevo modelo escénico. El enfoque en el cuerpo fenoménico del actor es necesario para poder establecer que la materialidad es la clave de las nuevas escenificaciones.

La performatividad de lo material da lugar al bucle de retroalimentación autopoietico, que mantiene las puestas en escena vivas y en movimiento. Por otro lado, del hecho de que lo teatral se genere a través de la producción performativa de lo material se derivan tres características del arte escénico: es autónomo, es irreductible y es indisponible.

La concepción del teatro como un arte autónomo se genera al establecer que lo que sucede en escena no es dependiente de la existencia de un texto literario previo. Lo escénico puede reconocerse y entenderse con base en su propia existencia, sin necesidad de tener que informarse previamente en una fuente textual. De igual manera, existen realizaciones escénicas que pueden prescindir de lo textual y no estar basadas en ningún texto dramático.

Por otro lado, la irreductibilidad del teatro se genera a través de la noción de presencia, fundamental para establecer las bases de una definición de lo teatral. Como se ha establecido previamente, el cuerpo del actor es el centro de la producción teatral en el modelo de corporización y, como tal, implica que su presencia en el escenario –así como su

co-presencia con los espectadores— aportarán a la escenificación un carácter único cada vez que sea puesta en escena. Lo teatral no puede ser reducido, por tanto, a ninguna de las facetas —tanto materiales como de interpretación— que se les presentan a los espectadores.

Finalmente, lo escénico es indisponible debido a su carácter abierto. Esta apertura esencial de la realización escénica no permite ponerle unos límites fijos, ni a los actores, ni a los espectadores. Además, la participación de los espectadores —sus respuestas corporales a lo presentado en escena— es algo imprevisible, que alimenta el bucle para mantener vivo el núcleo de performatividad de la escenificación.

Dentro de la producción performativa de la materialidad, la escenificación es uno de los procesos más importantes. A través de él, se inicia el trabajo del dramaturgo, que trata de adaptar al espacio disponible la historia que se pretende narrar. En las realizaciones escénicas más actuales, la dramaturgia se aplica a todos los elementos de la escena —tanto imagen, como sonido o tiempo— para así generar el bucle de retroalimentación autopoietico propio de ellas. Esta performatividad de lo material trasciende las realizaciones escénicas, en tanto que conlleva una teatralización intrínseca de los espacios en los que se lleva a cabo la puesta en escena —que no siempre son espacios teatrales, escenarios— y, por ello, se empieza a entender la cultura como parte de la performance. Es así como el teatro, en especial las realizaciones escénicas, contribuyen al encantamiento del mundo.

Por otro lado, la producción performativa de la materialidad se divide en cuatro pilares que la sustentan; es decir, se aplica sobre cuatro elementos específicos que conforman el núcleo de lo teatral: la corporalidad, la espacialidad, la temporalidad y la sonoridad.

La corporalidad, como se ha aludido previamente, es una de las facetas más importantes de lo teatral, en tanto que el actor o actriz no puede deshacerse de ella. De esta manera, se da lugar a recursos escénicos que hagan hincapié en la centralidad que posee la corporalidad del artista en escena. Hoy en día se está experimentando con los recursos escénicos grabados y el impacto que tienen en el espectador; no obstante, la corporalidad alberga una de las mayores cargas sensoriales de la realización escénica, no solo para el artista, sino también para el espectador, cuyo cuerpo es el que procesa las emociones provocadas por la realización escénica a través y como parte de su cuerpo. La expectación ya no es catártica, ya no busca purgar el alma, sino que el público experimente en su cuerpo lo puesto en escena.

La espacialidad, por otro lado, es una de las primeras cosas a las que se enfrenta el espectador. Sin embargo, es preciso distinguir entre el espacio geométrico –aquel que le es dado a los artistas para trabajar con él– y el espacio creado a partir de la realización escénica, la atmósfera. En ella, intervienen aspectos tanto técnicos –la luz, por ejemplo– como sensoriales, por ejemplo: la dimensión olfativa o la temperatura. La dramaturgia del espacio, por tanto, es necesaria a la hora de generar una buena inmersión del espectador en la realización escénica.

La temporalidad es otro de los pilares de la producción performativa de la materialidad. En primer lugar, le ofrece a las piezas el carácter de “en vivo” que las caracteriza como acontecimiento y, además, se instala como un principio ordenador de la propia pieza estableciendo un ritmo que relacione los elementos de la puesta en escena. Presupone una continua transformación de la pieza, un progreso en su propia actividad, muy diferentes de las repeticiones en las que se pierde la noción de causa y efecto de los acontecimientos de la pieza.

Por último, la sonoridad. La creación de un espacio sonoro es fundamental para que el espectador pueda generar sentido de la pieza a la que ha acudido. Por ello, se trata de crear un paisaje sonoro que acompañe al espectador en las diferentes texturas de sonido que se experimentarán en la puesta en escena. En los géneros de teatro musical se establece una relación muy fuerte entre la música y la narración y uno de sus principales recursos para ello es la voz. Esta, como hemos visto, es uno de los elementos clave no solo como elemento sonoro de una pieza, sino también como elemento narrativo para la escena. A pesar de que parezca que es indisoluble del lenguaje y, por lo tanto, incapaz de realizar aportaciones significativas a la performatividad por sí misma como sonoridad, la obra de Monk nos demuestra que la sola voz puede alimentar el bucle de retroalimentación autopoietico que pone en marcha las realizaciones escénicas.

Aunque las piezas de esta autora sean planeadas y construidas cuidadosamente, la apertura característica de lo escénico es también parte de ellas. De esta manera, se encuentra sustentada por la espacialidad, la temporalidad, la copresencia física y la sonoridad de la pieza. No obstante, la preeminencia de la voz nos lleva a otorgarle un peso mayor a esta cualidad y, por tanto, a cuestionarnos cómo se mantiene el bucle de retroalimentación autopoietico a través de una voz sin palabras. En un primer momento,

puede parecer que la inteligibilidad del significado de lo dicho tiene gran peso en las aportaciones sonoras al evento escénico; sin embargo, gracias al estudio de las piezas de Monk podemos inferir que existen cinco cualidades inherentes a la voz que, sobre todo en representaciones de teatro musical, permiten mantener vivo el núcleo de performatividad de las realizaciones escénicas.

En primer lugar, la voz genera un aura o atmósfera en la que los espectadores se sitúan a la hora de atender a una realización teatral musical. Si bien esto no puede realizarse de una manera óptima sin tener en cuenta las otras partes técnicas de la realización –la instrumental, la iluminación e incluso la dimensión olfativa– se puede lograr a través del trabajo con varias voces o con los silencios, estableciendo algunas composiciones vocales de base –donde las voces principales puedan jugar– para que el espectador sea consciente del carácter de la escena o de la pieza al completo.

En segundo lugar, la voz genera un cuerpo. Tal y como establecía Monk, “la voz baila” (Monk, 1976, 13). Esto se ve fácilmente en el fenómeno de la voz acusmática, donde no podemos ver el cuerpo fuente y, por tanto, generamos una voz-cuerpo que se derive de lo que estamos escuchando. Esto cumplimenta la parte de gestualidad que lleva implícita la voz en las variaciones de tono o de modo de expresión que estamos escuchando. Sin embargo, no es necesario que no veamos la fuente del sonido para que la voz genere un cuerpo en escena. En la obra *Atlas* puede apreciarse en los diálogos de los padres, donde solo podemos entender las expresiones gestuales que se llevan a cabo en escena al verlas en conjunto con la vocalidad de los cantantes.

En tercer lugar, la voz genera un exceso, porque en su propio sonar genera un residuo material que no se puede comprender a través de interpretaciones discursivas ni aprehender al completo. Este exceso no es unidireccional, sino que se genera tanto para quien habla como para quien escucha. De esta manera, y asimilándolo al exceso generado por la propia pieza teatral, la voz tiene un cierto carácter indisponible. La indisponibilidad de la voz, su apertura para con los espectadores y los ejecutantes, alimentan el bucle de retroalimentación autopoietico al no poder fijar una enunciación o respuesta para una pieza vocal.

En cuarto lugar, la voz genera un lenguaje paralelo. A pesar de ser una pieza sin palabras, es posible entender a los personajes de Monk solo a través de la voz. Por este

motivo, el espectador es capaz de seguir no solo los acontecimientos que suceden en la pieza, sino también de entender las emociones que se van sucediendo en las diferentes composiciones. De nuevo, el trabajo vocal *por capas* es un recurso suficiente para que el espectador sea capaz de establecer un pacto con la pieza y entenderse en ese lenguaje sin palabras.

Derivada de la cuarta, la voz es capaz de generar una narrativa. Es decir, a pesar de no tener palabras, la mera voz de los personajes –sus variaciones en el tono, sus silencios, su duración– es capaz de hacer que el espectador entienda cómo se está desarrollando la pieza, cuáles son los objetivos de los personajes y qué se está llevando a cabo en la escena que tienen delante. De esta manera, la narratividad es capaz de hacer que el espectador responda ante la obra, se mantenga en tensión el bucle de retroalimentación autopoiético y la pieza no sea un todo aislado al que el espectador no sea capaz de acceder.

A través de la voz de los actores, de sus entonaciones y de sus silencios, se contribuye al reencantamiento del mundo, al acercamiento de lo performativo a lo cultural, en tanto que, a través de su vocalidad, contribuye a la teatralización de la vida en sí. La obra de Monk explora los límites del lenguaje y de la musicalidad de la voz y sitúa al espectador en un marco liminar. El bucle de retroalimentación autopoiético, por tanto, se mantiene en movimiento en estos casos gracias a la voz que, con sus múltiples cualidades, genera el vínculo –no necesario, pero sí perseguido– entre el espectador y la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

Abbate, C. (1991) *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.

Agamben, G. (2003) *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pre-Textos

Aguirre Martínez, G. (2022). Arqueología del lenguaje en las composiciones de Meredith Monk. Musicalidad, sustancialidad, decreación. *Káñina*, 46(3), 31-51.

Altman, R. (1992) *Sound Theory/Sound Practice*. London and New York: Routledge

Anaka, N. E. (2006). *Women on the verge, sounds from beyond: extended vocal technique and visions of womanhood in the vocal theatre of Meredith Monk, Diamanda Galás, and Pauline Oliveros*, Tesis doctoral, Canadá, University of Victoria.

Andrés, R. (2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Barcelona: Acantilado.

Auslander, P. (1999) *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Abingdon: Routledge

Austin, J. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Banes, S. (1978). The Art of Meredith Monk. *Performing Arts Journal* 3(1), 3-18.

Barba, E. (1986) *Más allá de las islas flotantes*. Madrid: Editorial Gaceta

Barthes, R. (1977) *The Grain of the Voice, Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.

Behrens, P. (1900) *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als hochstein Kultursymbols*, Leipzig: Eugen Diederichs.

Böhme, G. (1998). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt del Main: Suhrkamp.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531. <https://doi.org/10.2307/3207893>

Duncan, M. (2004). The operatic scandal of the singing body: Voice, presence, performativity. *Cambridge Opera Journal*, 16(3), 283-306.

Engberg, S. "Meredith Monk." En Johnson, P. and K. McLean (ed) *Art Performs Life: Merce Cunningham/Meredith Monk/Bill T. Jones*, New York: DistributedArt Publishers, 1998. Pp. 66-110.

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

————— & Roselt, J. (2008). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. *Apuntes de Teatro*, (130), 115-125.

Fuchs, G. (1899) "Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst". *Wiener Rundschau* III, 13, pp. 298-303.

Goldberg, R. (1988) *Performance Art: desde el futurism hasta el presente*. Barcelona: Destino.

Hamilton, J. R. (2007) *The Art of Theatre*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Home-Cook, G. (2011). Aural Acts: Theatre and the Phenomenology of Listening en L. Kendrick & D. Roesner (ed.), *Theatre Noise: The Sound of Performance*, pp. 97-110. Cambridge: Cambridge Publishing

Johnson, P. and K. McLean (1998) *Art Performs Life: Merce Cunningham/Meredith Monk/Bill T. Jones*. New York: Distributed Art Publishers.

Kendrick, L. & David Roesner (2011). Introduction en L. Kendrick & D. Roesner (ed.), *Theatre Noise: The Sound of Performance*, pp. xiv-xxxv. Cambridge: Cambridge Publishing.

Lagaay, A. (2011). Towards a (Negative) Philosophy of Voice en L. Kendrick & D. Roesner (ed.), *Theatre Noise: The Sound of Performance*, pp. 57-69. Cambridge: Cambridge Publishing

Lassetter, L. (1997) "Meredith Monk An Interview about her recent opera ATLAS." *Contemporary Music Review* Vol.16, Parts 1-2, pp. 59-67.

Lehmann, H. T. (2013) *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.

Lepage, R. *Lipsynch*

Lippard, L (1973) *Six Years: The Materialization of the Art Object*. California: University of California Press

Marranca, B. (1992). Meredith Monk's Atlas of Sound: New Opera and the American Performance Tradition. *Performing Arts Journal*, 14(1), 16-29.

Merleau-Ponty, M. (1993) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta

Monk, M (1976) "Notes on the Voice." *Pained Bride Quarterly* Vol.3, No.2, pp. 4-14.

————— (1991) *Atlas: an opera in three parts*. Wayne Hankin, Meredith Monk Ensemble. ECM 1491/92.

————— (1966) *16 Milimeter Earrings*

Noë, A. (2004) *Action in Perception*. Cambridge (MA) and London: The MIT Press.

Ortega y Gasset, J. (2004) “Elogio del *Murciélago*”. O.C., II. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Santillana, pp. 441-448.

Pérez de Ayala, R. 1915. “La reteatralización”. *España. Semanario de la vida nacional*, 25 de noviembre, 44, p. 4.

Peters, J. D. (2004). The Voice and Modern Media. *Kunst-Stimmen*, 85–100.

Phelan, P. (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge.

Pradier, A. (2017). El problema de la autonomía del teatro. *Laocoonte. Revista De Estética Y Teoría De Las Artes*, (4), 75–92. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.4.10286>

Pym, R. (2002). *The voice as gesture in Meredith Monk's ATLAS*. Canadá: McGill University.

Rubert de Ventós, X. (1963) *El arte ensimismado*. Barcelona: Ariel

Saltz, D. (1991) “Texts in Action/Action in Texts: A Case Study in Critical Method,” *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6/1 pp. 29–44.

Searle, J. (1979) “The Logical Status of Fictional Discourse,” en *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 58–75.

Seel, M. (2001) “Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs”, en Josef Früchtel y Jörg Zimmermann (eds.). *Ästhetik der Inszenierung*, pp. 48-62.

———. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.

Toyos, G. V. (2016). Un cuerpo que se mueve y canta “entre las grietas de la realidad”: Meredith Monk, 16 mm. Earrings, 1966-1979 en *La Investigación en Danza, Valencia 2016* (pp. 459-466). Ediciones Mahali.

Veinstein, A. (1962) *La puesta en escena. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires: Fabril.

Ventura del Hoyo, M. (2015) *Lenguajes escénicos actuales sobre textos clásicos: Hamlet y la Europa del siglo XXI. Tesis doctoral*, Burgos, Universidad de Burgos.

Verstraete, P. (2011). Radical Vocality, Auditory Distress and Disembodied Voice: The Resolution of the Voice-Body in The Wooster Group's *La Didone* en L. Kendrick & D. Roesner (ed.), *Theatre Noise: The Sound of Performance*, pp. 82-96. Cambridge: Cambridge Publishing

Zumthor, P. (2006) *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili