



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

**¿CÓMO SUENA UNA OBRA DE TEATRO?**  
**Investigación sobre el sonido escénico de la obra *Nosotros***

Raimundo Stevenson Vergara

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,  
para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2022

## ÍNDICE

RESUMEN	03
PALABRAS CLAVE	03
INTRODUCCIÓN	03
MARCO TEÓRICO	06
DESARROLLO	25
CONCLUSIÓN	46
BIBLIOGRAFÍA	49

## RESUMEN

Esta investigación surge a partir de una necesidad de comprender y preguntarse por las posibilidades que tienen los sonidos de significar dentro una puesta en escena. Para aquello se analiza el sonido escénico, entendiéndolo como la materialidad sonora que aparece en el acontecimiento escénico y específicamente las músicas, atmósferas sonoras, el ambiente, el habla y la escucha, en la obra *Nosotros* y de esa manera comprender la construcción estética-discursiva que tiene el sonido dentro de la obra.

## PALABRAS CLAVES

Sonido escénico, música, habla, materialidad, sonido.

## INTRODUCCIÓN

*El plano sonoro atraviesa cada rasgo de la representación escénica. Los planteos musicales y sonoros existen en la mayoría sino en la totalidad de las propuestas y resultan tan polifacéticos como la disciplina teatral misma.*

Malena Graciosi, Sonido Escénico.

El siguiente análisis estudiará la obra *Nosotros*, dirigida por Alexandra Von Hummel, realizada como egreso de la carrera de Actuación de la Universidad Finis Terrae en el año 2022. En particular se reflexionará sobre el sonido escénico de la obra. Se va a entender este sonido como la materialidad sonora que aparece en el acontecimiento escénico y en este caso se hará énfasis en las músicas, atmósferas sonoras, el ambiente, el habla y la escucha que forman parte de la

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

obra. Estas, se postulará que, forman parte esencial del entramado de fuerzas que dan forma a la obra, agenciando sobre los cuerpos y materialidades de la escena.

Estudiar el sonido de las obras de teatro no tiene que ver con solo estudiar las músicas que aparecen en la representación, sino con investigar el fenómeno sonoro, en todas sus dimensiones y con todos sus elementos, y cómo forman parte del entramado de fuerzas y materialidades que participan del hecho escénico. A partir de la necesidad de comprender el arte se vuelve necesario preguntarse por las posibilidades que tienen los sonidos escénicos de significar, como por ejemplo los materiales, los objetos, los actores y actrices, las músicas, piezas sonoras, efectos, las voces, los cuerpos, hasta el público, los aplausos y sus reacciones.

¿Cómo suena una obra de teatro? ¿Se puede explicar una obra a partir desde cómo suena? ¿Qué ocurre si es que cambian radicalmente las sonoridades de una obra? ¿Cómo hacer aparecer otras lecturas de la escena a partir del sonido? ¿Cómo actuar desde el sonido? Estas preguntas, y varias más, llevan a pensar la creación teatral a partir del sonido. De esa manera se busca reflexionar y sistematizar la práctica sonora, en relación y diálogo con la obra *Nosotros*, dándole la importancia que merece como lenguaje escénico.

El sonido compone, fricciona, construye y emociona una escena. Incluso la puede modificar radicalmente. ¿Qué ocurre con aquellas escenas que, haciendo lo mismo física, vocal y espacialmente, al incluir la música, el habla, una atmósfera sonora, materiales que suenan y/o efectos de sonido pueden hacer que los signos visibles transformen su estrategia y, por tanto, los espectadores imaginen lo opuesto a lo que esa conformación visual habría significado sin la participación modificadora de estos fenómenos sonoros?

Lo que suena en una obra de teatro no es un ornamento de la misma, sino que es un lenguaje con capacidad de construir significados y tramas que dan cuenta de la obra misma. El diseño del sonido escénico, con todos sus elementos

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

y características, permite construir una poética sonora con relevancia y *agencia*<sup>1</sup> dentro de la puesta en escena. Las decisiones y construcciones conscientes del sonido escénico dentro de la obra *Nosotros* aportan a desarrollar nuevas lecturas sobre la escena y las materialidades expuestas en ella. A partir de lo anterior, es posible señalar que en la obra *Nosotros* de Alexandra Von Hummel los sistemas de sonido cumplen con la función de construir significados de diversas formas. El sonido del espacio escénico contribuye a establecer la escucha como eje primordial para hacer suceder lo escénico y de esa manera comprender la escena como una gran composición musical. La música contribuye a situar los espacios en los cuales se desarrolla la escena, como también modifica y acciona sobre los cuerpos y materialidades que la habitan, dándoles estímulos para actuar. El habla de los intérpretes contribuye a darle un carácter sonoro al trabajo vocal, que le entrega más capas de lectura a la escena. De esta forma, la obra *Nosotros* intenta construir un mundo en el que los cuerpos y la escena se sitúan y modifican a partir de la agencia del sonido sobre ellos.

Con el propósito de demostrar la validez de las afirmaciones ya establecidas es que se pretenden descomponer las escenas de la obra *Nosotros*, mediante fenómenos sonoros, para lograr percibir como la materialidad sonora actúa en ellas, en los cuerpos y en relación con las distintas materialidades de la escena, y a partir de eso reconocer la lógica y las decisiones detrás de lo que suena en la obra.

Específicamente se busca indagar en la dimensión perceptual del sonido, la escucha, y como a través de ella, se logra hacer acontecer la escena teatral como también comprenderla desde la vereda musical; también en las músicas y atmósferas seleccionadas para los momentos de la obra y como ellas interactúan

---

<sup>1</sup> “La acción social no sólo es controlada por extraños, también es desplazada y delegada a distintos tipos de actores que son capaces de transportar la acción a través de otros modos de acción, otros tipos de fuerzas completamente distintas.” (Latour, 2008, p. 106)

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

sobre las materialidades expuestas y que aparecen en esos momentos por una decisión artística; y en último lugar el habla utilizada por las y los intérpretes en ciertas escenas y las posibilidades de lectura que le otorga ese carácter a su voz.

Estos objetivos se disponen a identificar y caracterizar la narrativa sonora de la obra *Nosotros* y a poner los procedimientos sonoros como un agente dentro de la puesta en escena y cómo ellos actúan sobre las materialidades escénicas.

## **MARCO TEÓRICO**

### **EL SONIDO EN EL TEATRO Y SU DIMENSIÓN SIGNIFICANTE**

Es necesario presentar ciertas nociones y definiciones de los conceptos principales que se despliegan en esta investigación para lograr comprender de mejor manera lo planteado y que servirá posteriormente para la etapa de análisis. Se presentarán primero ideas sobre lo escénico y su relación con el mundo musical, para luego presentar las ideas de materialidad, significado y significante de Fischer-Lichte (2011) y el concepto de agencia y acción de Latour (2008), para luego dar paso al concepto central de esta investigación, sonido escénico. Y desde ahí desplegar las tres áreas de análisis de la investigación: espacio, música y habla. De esta manera se ponen en discusión los conocimientos necesarios para realizar el análisis sobre las fenómenos sonoros de la obra *Nosotros* y de esa manera reconocer la construcción estética-discursiva que tiene el sonido dentro de la obra.

#### **Teatro y Sonido / El teatro como música**

Para lograr percibir cómo la materialidad sonora actúa en la escena y en los cuerpos, y reconocer la lógica y las decisiones detrás de lo que suena en la obra, es necesario volver a hacer énfasis en que esta investigación va sobre lo escénico.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Hablar del sonido en el teatro es complejo debido a la fugacidad del acontecimiento escénico. Es una de las particularidades más relevantes que hemos de considerar. El objeto de estudio es explicar cómo interactúa, en el presente, el sonido desde su emisión hasta su recepción en las y los intérpretes, como también en el público, dentro de un espacio físico específico como lo es el Teatro Finis Terrae.

Todo aquello que entendemos por teatro es inseparable del sonido, el ritmo y la música, elementos constitutivos de la tragedia, como ya los definió Aristoteles en Poética. Desde tiempos muy antiguos, el ritual de compartir colectivamente un relato es un asunto sonoro. Las historias pasaron de “boca en boca”; mientras los sonidos, las rimas y las cadencias permitían memorizar y hacer colectivo el canto. El teatro, arte colectivo de carácter festivo y ritual, celebra representaciones de modo sonoro, audible, memorable, recordable y repetible. (Graciosi, 2021, IX)

Graciosi propone una base desde donde situarse para hablar del sonido en el teatro que facilita la comprensión de lo que se quiere reflexionar. Si nos sustentamos en Aristóteles, como ella propone, el teatro es inseparable de la música y del sonido. Son elementos que van de la mano. Y desde los inicios de la actividad teatral que aquello funciona de esa manera.

De todas formas no se quiere cometer el mismo error que se cometió durante varios años en la actividad teatral, que es poner – algunos sistemas escénicos por sobre otros<sup>2</sup>. La idea central de esta investigación consiste en que

---

<sup>2</sup> “Efectivamente, la historia del teatro da cuenta de que, según las épocas, se sobrevaloró algún elemento de la puesta en escena por sobre los demás. Hubo que esperar a los estudios semióticos teatrales -a partir de la década del '30 del siglo XX-, quienes por fin aportaron, entre otras cosas, la idea de equiprobabilidad respecto del uso de los diferentes sistemas de códigos escénicos, en contraposición, por ejemplo, con el concepto jerárquico aristotélico. Pero, en el último cuarto del siglo XX, el progresivo desinterés por la semiótica estructural y la posterior tendencia a considerar al texto escénico como globalidad, exhumó y revalorizó medios de expresión no necesariamente lingüísticos (ni únicamente occidentales) en la búsqueda de una construcción dramaturgica menos texto-centrista.” (Espacio Sonoro Teatral – telondefondo, p. 2)

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

la actividad teatral se compone de un entramado de fuerzas que dan forma a la obra de teatro y que sin alguno de estos, la obra no podría suceder. El enfoque acá está puesto en el sonido y en cómo este fenómeno, en relación con los demás, construye distintos significados y acciona con y sobre el resto de fuerzas. Es más, la música y el sonido de la obra de teatro no están al servicio de la obra ya que la misma obra está compuesta de varias materialidades que dialogan y hacen suceder la obra. Graciosi (2021) incluso establece la idea de que no existe la obra silente, es decir, que el plano sonoro dentro de lo escénico es imprescindible para la existencia de las obras de teatro. Tal como se enumeró en un inicio, el fenómeno del sonido tiene múltiples aristas desde donde analizarlo y escucharlo: voz, música, objetos, materiales, atmósferas, instrumentos, micrófonos, público, espacio escénico, arquitectura, etc. Entonces el planteamiento que hace Graciosi pone en un lugar no de ornamento, sino de imprescindible, al sonido y todos sus características y traducciones dentro de la obra. Se hace necesario insistir en las nuevas relaciones que se están llevando a cabo entre música y teatro, como también en modernizar la manera en la cual nos referimos al ejercicio de diseñar y componer sonido y músicas para obras de teatro. “Las relaciones entre música y escena están cambiando: ninguna de las dos está al servicio de la otra, ambas conservan una autonomía de la que también se beneficia su partenaire. La música ya no es la mera servidora, una dama de compañía en el escenario.” (Pavis, 1998, p. 307).

Helena Varopoulou, citada por Lehmann en su libro *Teatro Posdramático* (2013), expone una visión que traslada esta idea de la relación música-teatro a otro nivel de análisis que se hace muy pertinente para esta investigación.

En una conferencia en Fráncfort en 1998 sobre la <<musicalización de todos los medios teatrales>> en el nuevo teatro, Helene Varopoulou expuso: [...] para los actores, así como para los directores, la música se ha

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

convertido en una estructura independiente del teatro. No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro *como* música. (Lehmann, 2013, p. 158)

El teatro como música. ¿Qué se puede desprender de eso? Por ejemplo, no es que solamente la obra se vea nutrida por composiciones musicales o que ciertos parámetros del sonido permeen y agencien sobre materialidades escénicas y/o sistemas escénicos, sino que comprender el fenómeno teatral desde la vereda musical. Que las maneras en las cuales el sonido y la música se componen, determinen la manera en la cual la obra se compone y funciona. Para que esto quede más claro, Pavis (1998) escribe: “La anotación y la composición musical suministran el esquema director del juego teatral al permitir tanto a los espectadores como a los actores <<sentir el tiempo en el escenario tal como lo sienten los músicos>>.” (Pavis, 1998, p. 307). Es decir, lo musical empieza a determinar el tiempo de la obra, empieza a ser el eje que le da ritmo a la obra de teatro y lo determina en su forma de ser y suceder. Inclusive, aquella composición musical y sonora le entregan a la obra el esquema en el cual la obra acontece. Entonces, la música no es aquel ornamento que viene a embellecer la obra sino que acá se establece algo mucho más radical: una comprensión del teatro como música. ¿Se podrá crear una escena de teatro desde lo musical?

Es importante una aclaración: acá no se está haciendo un análisis hacia el teatro musical y que, por ejemplo, la voz cantada empiece a ser la manera en la cual los textos se dicen en el escenario. No. No se quiere ir hacia la visión evidente del teatro musical, como dice Lehmann (2013), sino comprender lo escénico desde la vereda de la música. Que los parámetros del sonido y/o las maneras en las cuales se compone música, sean los procedimientos en los cuales la obra de teatro se empieza a construir. Esto sin necesariamente hacer teatro

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

musical, ya que esta investigación intenta ir más allá y describir otra manera de comprender lo musical en relación a lo teatral.

En contraposición a la idea de Roubine, el *audio-landscape* posdramático - del cual Wilson es un ejemplo- no reproduce miméticamente una realidad, sino que produce un espacio de asociaciones en la consciencia del espectador. La *escena auditiva* en torno a la imagen teatral abre referencias *intertextuales* en todas direcciones o complementa el material escénico a través de motivos sonoros musicales o ruidos *concretos*. En este contexto resulta reveladora la declaración de Wilson en la cual manifiesta que su idea de teatro sería una fusión entre cine mudo y pieza radiofónica pues, de este modo, tiene lugar una apertura del marco. Para cada uno de nuestros sentidos, con el ver imaginario en las piezas radiofónicas y el oír imaginario en el cine mudo, se abre un espacio ilimitado. (Lehmann, 2013, p. 266)

### **Materialidad, agencia y acción**

“No se trata de una sensación inconcreta, sino de la percepción de algo como algo. Las cosas significan aquello que son o aquello como lo que aparecen. Así pues, percibir algo como algo quiere decir percibirlo como significativo.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 282). Para lograr describir otra manera de comprender lo musical y lo teatral se utilizarán dos conceptos que facilitarán la reflexión sobre desde dónde se está pensando el sonido de las obras de teatro. Esto es la idea de materialidad, significante y significado de Fischer-Lichte (2011) y los planteamientos de agencia y acción de Latour (2008). La directora de la obra *¡Nosotros* en alguna oportunidad dijo lo siguiente sobre la práctica teatral:

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Alguna vez yo pensaba, como que la gente de teatro no sabemos mucho de nada, pero sabemos un poco de todo. [...] Robamos de acá, robamos de allá, robamos de todas partes. [...] Pero quizás nuestro saber es la puesta en relación. Ese es nuestro saber. Nosotros sabemos poner en relación, poner en diálogo, en tensión, etc. en contradicción, elementos diversos que en su conjunción hacen aparecer una tercera cosa. Ya no es una ni la otra, sino que es la relación, la tensión entre ambas lo que levanta una tercera cosa. (Von Hummel, Hiedra FM.)

La puesta en relación como el saber último del teatro que pone en relación, tensión, diálogo elementos diversos que hacen aparecer una tercera cosa. A partir de esta consideración es que se considera al sonido como uno de esos elementos diversos que, puestos en diálogo, hacen aparecer terceras cosas que solo se producen en este diálogo de elementos, es decir, un diálogo material. Un diálogo de cuestiones específicas y concretas que al ponerlas en relación con otras en el escenario, se empiezan a construir significados distintos a los que esos elementos en solitario pueden significar.

De todos modos, es claro decir que esto ocurre no solo con dos elementos, sino que son varios más los que forman parte de lo que constituye una obra de teatro. Por lo tanto, se vuelve a insistir que el mundo sonoro de la obra no está ajeno a la obra misma, sino que es un elemento que constituye significados particulares y que dialoga con otros elementos de la puesta en escena. Fischer-Lichte es muy clara al respecto:

Por otro lado, sin embargo, son precisamente los fenómenos aislados, emergentes y percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto perceptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos, sentimientos y brindarle la posibilidad de ponerlos en relación

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

con otros fenómenos. Sin duda, son percibidos como significantes que se pueden referir a los distintos fenómenos, trasladarse a diversos contextos y ponerse en relación con los más diversos significados, lo que conlleva una enorme pluralización de las posibilidades de significación. (Fischer-Lichte, 2011, p. 281)

Entonces se hace necesario definir esta idea de elemento o de materialidad que se ha desarrollado. Según Fischer-Lichte: “La materialidad no funciona como un significante al cual puede atribuírsele este o aquel significado. Más bien hay que entender la materialidad como el significado que para el sujeto que la percibe como tal, viene dado con ella.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 282). Más que tener una idea preconcebida de los significados que posee tal materialidad, la materialidad aparece en la percepción de ella y aún más, en la relación que ella posee junto con otras materialidades. Se las percibe en relación con unas otras cosas y ahí aparece el significado, que solo existe y aparece en esa relación, no por las ideas que se le puedan atribuir de antes a esos elementos. “La percepción se realiza como una suerte de inmersión contemplativa en ese gesto, esa cosa, o esa serie de sonidos en la que los objetos percibidos se le muestran al sujeto como lo que son: revelan su significado.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 283)

Lo que empieza a surgir es esta idea de lo escénico como un entramado de materialidades que dialogan con sus significados y hacen aparecer nuevos significados que solo existen en la relación entre ellas. No se les atribuyen ideas preconcebidas de como deben significar o las preguntas o reflexiones que quien observa tendrá sobre aquello, sino que aparecen en aquel espacio escénico. El sonido es una de esas materialidades que, con sus cualidades y características, forma parte de este diálogo material que da forma al hecho escénico. Un diálogo donde estas materialidades accionan unas sobre otras.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Eso es sumamente interesante, ya que se empieza a desplazar la idea de acción. Pareciera que la acción no está localizada solo en lo que los personajes hacen y dicen, sino también en los elementos que los acompañan y que construyen el contexto de lo hecho y lo dicho. Un elemento puede poner en tensión un texto; le da otra lectura a lo desplegado en el escenario. Es importante considerar estos elementos no como aleatorios, sino que son considerados en su ser significativo y que al ser puestos en relación con el resto, surgen preguntas, ideas, sensaciones sobre las cuales se quiere insistir.

El concepto de acción que se utilizará es expuesto por Bruno Latour: “La acción no se realiza bajo el pleno control de la conciencia; la acción debe considerarse en cambio como un nodo, un nudo y un conglomerado de muchos conjuntos sorprendentes de agencias y que tienen que ser desenmarcados lentamente. Es esta venerable fuente de incertidumbre a la que queremos dar vida nuevamente.” (2008, p. 70)

Tanto la materialidad como la acción pareciera que no están bajo el pleno control de la conciencia y/o también de quien dirige una puesta en escena. La acción es un entramado de fuerzas, materialidades y elementos que dialogan entre sí y en esos espacios empiezan a aparecer interrelaciones interesantes. Ahí surge lo escénico, no en ideas preconcebidas de como debiese ser, sino que se construye en la incertidumbre de la relación de fuerzas que se agencian entre sí. El sonido forma parte de este entramado de fuerzas que modifica, acciona y agencia sobre y con el resto. Por eso se insiste tanto en la idea de que el sonido no es un ornamento de la puesta en escena, porque con estas consideraciones de lo material y de acción, el sonido empieza a tener una injerencia importante dentro de la necesidad de hacer suceder lo escénico. No es solamente un fenómeno que completa o teatraliza una escena, sino que forma parte de lo teatral.

Se pueden pensar todas estas fuerzas como actores o actantes. Eso es más radical aún. Bruno Latour (2008) dice: “Cualquier cosa que modifica un

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

estado de cosas, que marca una diferencia en el estado de cosas, es un actor o un actante. Un actante es una fuente de acción que puede ser humana o no-humana. Es simplemente aquello que tiene eficacia, aquello que puede hacer algo, o que cambia el curso de los eventos.” (p. 70). Se tomará esta idea para comprender al sonido como un actante dentro de la puesta en escena, que modifica un estado de cosas y que dialoga con todos los demás actantes de la puesta en escena. Se desplaza la idea sobre que la acción es solamente llevada por los actores y actrices humanos de la puesta en escena, sino que las fuerzas no-humanas de la puesta en escena también generan conflicto, drama y acción sobre los cuerpos y las fuerzas que componen la obra. Y lo sonoro es una fuerza no-humana que ocurre afuera de nosotros, sin nuestro control, no podemos no escucharlo. Acciona en todo momento.

La acción social no solo es controlada por extraños, también es desplazada y delegada a distintos tipos de actores que son capaces de transportar la acción a través de otros modos de acción, otros tipos de fuerzas completamente distintas. [...] Al fin de cuentas, no hay dudas de que las pavas "hierven" el agua, los cuchillos "cortan" la carne, los canastos "cargan" provisiones, los martillos "dan" en el clava, las barandas "evitan" que los chicos caigan, los cerrojos "cierran" los cuartos para impedir que ingresen visitantes indeseados, el jabón "quita" la suciedad, los cronogramas "ordenan" las actividades curriculares, las etiquetas con los precios "ayudan" a la gente a calcular, etc. ¿Acaso esos verbos no designan acciones? (Latour, 2008, pp. 105-106)

## **Sonido escénico, espacio, música y habla**

Habiendo establecido las nociones de la relación teatral y musical, y los conceptos de materialidad y acción, se hace indispensable definir lo que será el concepto central de esta investigación: sonido escénico. Graciosi (2021) define el sonido escénico como: “conjunto de eventos sonoros, prácticas y procedimientos audibles y/o musicales que conforman el universo sonoro ficcional de una puesta de teatro.” (p. 14). Esa definición será la base en la cual se construirá la reflexión de esta investigación. Es decir, todo aquel evento sonoro que forme parte de la puesta en escena es un fenómeno a ser estudiado, analizado y comprendido en diálogo con el resto de fenómenos (lumínicos, vestuarios, escenografía, cuerpos, etc) que constituyen la obra *Nosotros* y así reconocer la estética musical y sonora que posee la obra.

Dentro del mundo establecido por Graciosi en el concepto de sonido escénico, se desprenderán tres subcategorías que generarán las bases específicas para lograr aquel objetivo central de establecer la estética sonora musical y dar cuenta que lo que suena es una estética en específico y no un ornamento de la puesta en escena, y menos un elemento que está dispuesto mediante decisiones aleatorias. Estas tres subcategorías son: espacio escénico, música y habla. A través de la definición y reflexión sobre ellas, se fundan las bases teóricas necesarias para iniciar el análisis sonoro que se quiere realizar. Para comprender aquellas subdivisiones, Graciosi (2021) sugiere que todo relato sonoro dentro de lo escénico es una construcción significativa que actúan en varios niveles: poético, narrativo, dramático, descriptivo, metafórico. Esto suscita nociones sobre lo sonoro que son muy amplias y que entregan multiplicidades de aristas desde las cuales enfrentar este fenómeno.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

El espacio escénico se podría pensar desde la arquitectura del lugar, ya que todos los lugares son específicos en términos de sus condiciones físicas, técnicas y acústicas. El diseño del sonido escénico se debe pensar en los espacios en los cuáles será trabajado. Este concepto se llama espacialización sonora, es decir, diseñar el sonido de acorde a las condiciones físicas en las que se va a realizar la obra de teatro. Pareciera repetitivo pero siempre es bueno volver a recalcar que esto se trata de teatro, ya que, el arte teatral posee sus propios códigos de construcción sonora que son distintos a los del cine por ejemplo. Por lo mismo, al espacialización es una tarea importante dentro de la lógica de pensar el sonido escénico de una obra.

Esta subcategoría pretende establecer la escucha como eje primordial para hacer suceder lo escénico, ya que como se comentó, el teatro posee características específicas en términos de espacio que son necesarias de tomar en cuenta para un buen diseño de sonido escénico. Y la manera en la cuál eso se trabaja, es mediante la dimensión perceptual del sonido, la escucha. La escucha se constituye en el eje central para que todo suene como tiene que sonar y posea el espacio sonoro físico que necesita para acontecer y accionar. Tal como comenta Graciosi:

Lo que suena permite a quien oye conjeturar acerca del mundo y los sucesos en torno a ese movimiento ¿qué sonó? ¿a qué distancia? ¿algo pequeño? ¿algo pesado? ¿sucedió en una superficie de metal o en una de madera? (Graciosi, 2021, p. X)

El sonido permite fabular acerca de los sucesos que ocurren en el escenario. Ya que tal como dice Appia “la música no pregunta: en todo caso suscita la pregunta.” (Appia, 2014, p. 23). Podemos reemplazar la música por sonido del espacio escénico y quedaría algo así: el sonido del espacio escénico no

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

pregunta: en todo caso suscita la pregunta en torno al contenedor de la escena, en torno a los intérpretes, en torno a la historia, a la disposición espacial del escenario.

Tal como se estableció que el teatro ocurre en un espacio físico en específico, el espacio sonoro no comprende de cuarta pared o de límites tan definidos. El sonido rebota, se expande, reverbera, se repite, acopla. Todas esas son acciones que realiza el sonido durante su emisión hasta su recepción. Entonces esta concepción del espacio escénico sonoro permite desplazar los límites físicos de la representación y que ésta expanda sus fronteras como suceso escénico. Fischer-Lichte comenta que: “El espacio circundante penetra en el espacio performativo a través de sonidos y ruidos, y lo amplía de manera insospechada: todo lo que azarosamente se oiga pasa a formar parte de la realización escénica y está en condiciones de modificar el espacio performativo.” (2011, p. 252) Esta concepción del espacio escénico puede llegar a ser tan radical que todo lo suena dentro del espacio geométrico en el cual se desarrolla la puesta en escena puede llegar a modificar lo que ocurre arriba del escenario. Como lo realiza, por ejemplo, John Cage en su obra *4'33''*.<sup>3</sup>

Esto tanto para el público como para las y los intérpretes. Para el primero, todo lo que suena le entrega información para comprender la puesta en escena y la historia, y suscitar espacios de preguntas en torno a lo que se está percibiendo. Ya que el sonido viaja directamente hacia la platea, porque no entiende de cuartas paredes. “Emergen así la acústica y el silencio como paladines de ese vínculo vital con la platea, porque si hay algo que el sonido no entiende, es de cuarta pared, sólo de círculos concéntricos y rondas.” (Graciosi 2021, p. X). Pero también para los y las intérpretes la consideración de todo lo que suena dentro del espacio

---

<sup>3</sup> “Es por ello que la realización de *4'33''* le pareció el epítome de lo teatral: «qué podría tener más que ver con el teatro que una pieza silenciosa, que alguien aparezca en escena y haga absolutamente nada. Se limitó a dejar que ocurriera lo que tuviera que ocurrir, pero sin que él pudiera intervenir.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 253)

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

escénico les entrega una herramienta de alerta y de presente, que son necesarias para que, por ejemplo, la escena suceda. Estar en la escucha para no desafinar con el compañero o compañera de escena y para que la escena suceda como lo necesita. “En teatro, el ambiente es la caja escénica o espacio en el que sucede la representación, que es el movimiento.” (Graciosi, 2021, p. X)

La segunda categoría a estudiar es la música. Nos referimos, en esta subcategoría del sonido escénico, a las piezas musicales que se deciden utilizar dentro de las representaciones teatrales. Estas pueden ser composiciones musicales originales pensadas para la obra, como también músicas que ya existen que al momento de utilizarlas dentro de una obra su significado se modifica al ponerse en relación con otros fenómenos expuestos en la escena. Las músicas tienen variadas formas de aparecer y acontecer dentro de la escena y aquello también es una decisión escénica. Que una canción suene en una radio dentro de la narración y que los personajes la escuchen, o que un intérprete cante una canción, o que a través de los parlantes de la sala suene una atmósfera, que no es percibida por los personajes, pero que si entra a dialogar sobre el tono de la escena. Todas esas estrategias tienen que ver con cómo se construye y se significa sonoramente la obra y como la música entra a ser parte de aquellas decisiones sobre cómo contar la historia que se quiere contar. Va a depender de las decisiones estéticas que tome el equipo creativo de la obra y como se aborda el mundo musical. Antes de especificar ciertas subdivisiones que proponen Graciosi y Pavis, se hace necesario plantear ciertas reflexiones sobre la música como fenómeno dentro de las artes escénicas.

Música utilizada en la escenificación de un espectáculo, tanto si ha sido compuesta adrede para la obra o tomada de composiciones ya existentes, tanto si constituye una obra autónoma como si solo existe por referencia a la escenificación. (Pavis, 1998, p. 306)

Lehmann (2013), formula que la música dentro del teatro posdramático se deja de constituir de modo lineal o de manera gráfica (graficando lo que el texto dice), sino que ahora se desarrolla y compone mediante superposiciones simultáneas de mundos sonoros. Esto quiere decir que se constituye una nueva manera de componer con el mundo sonoro, que no tiene que ver con responder a la lógica que propone el texto, sino que constituir, mediante superposiciones, el mundo sonoro de la representación. Pareciera que el cómo suena una obra no es tan obvio ni menos explícito y/o gráfico, ya que el texto dramático como centro de la creación se ve relegado a dialogar con todos los sistemas escénicos que componen lo teatral. Entonces, a partir de eso, la construcción sonora tiene más sentido que se piense y componga con construcciones simultáneas que, al juntarse, empiecen a constituir un mundo sonoro que dialoga y alberga la obra. “La música tenía que desempeñar, así, una función dramática que estaba encaminada sobre todo «a conducir a los espectadores, sin que lo notaran, de un estado de ánimo a otro».” (Fischer-Lichte, 2011, p. 246)

La subdivisión para analizar las músicas de la obra *Nosotros* es la siguiente: músicas diegéticas, músicas espectaculares, instrumentos con influencia estética y/o dramática, música contrapunto, música de reconocimiento y fuente visible. Estas categorías de análisis se realizan a partir de las propuestas de Graciosi y Pavis, quienes desarrollan especificidades sobre el análisis sonoro de las artes escénicas.

En primer lugar, músicas diegéticas. Según Graciosi (2021) son músicas las cuales son audibles para los personajes dentro de la obra, es decir, son propios de la trama representacional de la escena y hacen avanzar la acción dramática entregándoles impulsos directos a los personajes para actuar. La fuente sonora de la sonoridad existe en el universo de la trama. Dentro de las músicas diegéticas existe una categoría llamada sonidos diegéticos de la extraescena, que son

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

aquellas músicas y/o sonidos que forman parte del universo de la trama pero que la fuente sonora no es visible para el público, por lo tanto “evocan conceptos, insinúan presencias, e incorporan a la escena acciones, personas y paisajes que no ocurren ante la vista del público.” (Graciosi, 2021, p. 15). Es importante generar esta distinción debido a que lo que permite esta subcategoría es expandir el espacio ficcional sonoro de la obra y el escenario, alcanzando así mayor amplitud de lo que está sonando, todo se expande y crece de acuerdo a lo que suena. Es decir, estratégicamente lo que varía entre los sonidos diegéticos y los sonidos diegéticos de la extraescena, es la fuente sonora del sonido que se produce y aquello se decidirá a partir de las necesidades estéticas y sonoras de la puesta en escena.

En segundo lugar, músicas espectaculares o no diegéticas. Este tipo de música escénica no es audible por los personajes de la obra, por lo tanto operan simultáneamente a la acción, diálogos e imágenes que instala y propone la escena. A este tipo de música se le conoce como las músicas ambientales o incidentales, que accionan desde otro lado; instalan espacios, tiempos, emociones y densidades pero que en este caso son para la percepción de la audiencia. Aquí las sonoridades no son parte del universo ficcional ni pertenecen a la diégesis, sino que son planteados por la representación escénica.

La música contrapunto, propuesta por Patrice Pavis (1998) es aquella música que subraya irónicamente un momento de la obra o que a través de su acción sonora genera una nueva lectura sobre lo que está ocurriendo en escena.

La música de reconocimiento, es lo que se le conoce como el leitmotiv. Aquella melodía musical que se le otorga a ciertos personajes, momentos y/o emociones específicas de la historia y que aportan a la progresión temática y dramática de la obra.

A la vez, también es necesario describir los instrumentos con influencias estéticas y dramáticas, en donde Graciosi propone lo siguiente:

En algunas propuestas escénicas o performáticas se incluyen instrumentos musicales u objetos con cualidades sonoras singulares lo cual puede responder tanto a necesidades del universo diegético como al deseo estético de sus creadores. (Graciosi, 2021, p. 8)

Es decir que algunas obras requieren, por necesidades escénicas, la inclusión de instrumentos que dan cuenta del universo de la obra y que son necesarios para que la historia se cuente como se debe y quiere contar.

Y por último, se hablará de la fuente visible propuesta por Pavis (1998). Esto tiene que ver con algo que cada vez se hace más presente dentro de las representaciones teatrales contemporáneas, que es no pretender crear ningún efecto de ilusión sobre el origen y la fabricación de la musicalidad, sino que mostrar el gesto de construcción sonora y musical.

Todas estas categorías cumplen con la función de especificar el rol de la música dentro de la obra *Nosotros* y de esa manera comprender la estética musical que posee la obra y cómo es que aparece lo musical dentro de esta obra en específico.

Habiendo establecido estas categorías que serán utilizadas en el análisis de la obra *Nosotros*, se constituye un marco concreto para reconocer cómo interactúan las músicas que aparezcan dentro de la representación teatral. La importancia de la música en la representación teatral es tanta que termina, según Pavis (1998), constituyendo la estructura que le entrega ritmo a la obra, es decir, la obra sucede rítmicamente por la aparición de las músicas. Si aquello se compara con lo establecido al inicio de este escrito, sobre el agenciamiento del mundo sonoro en y con la escena, acá se puede proponer que una de esas agencias tiene que ver con otorgarle la estructura rítmica en la cual se soporta y sucede la escena de teatro.

El sonido no respeta al límite visual, su onda expansiva es mucho más poderosa que la de la vista, se puede generar un sonido desde muy lejos, y ser nítidamente escuchado por el espectador sin que alcance a visualizar su fuente. De la misma manera, un cuerpo con voz débil puede estar en el proscenio, pegado a la primera hilera de butacas, ser visto perfectamente y empequeñecerse por la falta de potencia sonora. El cuerpo connota al sonido y viceversa.” (Appia, 2014, p. 48)

La tercera y última categoría del sonido escénico a estudiar es el habla. Lo que se busca investigar en este caso es el carácter sonoro del trabajo vocal, lo que aporta a comprender la voz desde más aristas que solo la del texto. Esto es necesario debido a que cada vez más los procesos creativos escénicos y las obras de teatro prescinden de un texto dramático para crear, debido a que se quiere fracturar la convención clásica del texto como la base creativa de todo y en base a eso es que también se quiere comprender la voz desde otras aristas. ¿Qué pasa si se trabaja la voz desde una vereda sonora, utilizando los parámetros del sonido? ¿Qué pasa si es que es la dramaturgia sonora del habla la que construye un personaje? Todo eso apunta a estirar las comprensiones de lo que conlleva la voz dentro de la puesta en escena.

Dentro de aquello entra el habla, que lo comprenderemos como distintas inflexiones que le ocurren a la voz para caracterizarlas hacia un cierto contexto, estereotipo o manera de hablar o de colocar la voz. Pareciera que al introducir un habla se modifica el significado del texto y su materialidad y permite que las frases resuenen más, que se escuchen más. A pesar de que el habla puede ser un artificio, de todas formas se transforma en realidad debido a la convención de la misma.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Cuando actrices, actores y/o performers trabajan con textos escritos o guiones, tienen la intención de trasmutar a manifestación audible conceptos escritos en un papel. Su tarea es precisamente la de convertir el texto al plano sonoro y usan su cuerpo como canal e instrumento. (Graciosi, 2021, p. 46)

Esto es sumamente cautivador de analizar e incluso pareciera ser obvio, que la tarea del intérprete tiene que ver con transformar a sonido aquello escrito, pero la reflexión puede ser llevada aun más allá, en el sentido de comprender la voz no como fuente de información textual, sino como un canal de información sonora que puede otorgar más capas de lectura a la escena. Preguntarse por cómo suena el personaje, no solo cómo habla, como por ejemplo esta cita de Graciosi (2021): “Gran parte del trabajo del elenco consiste en buscar la sonoridad de las palabras escritas y completar el sentido con información sonora simultánea, que revela otros aspectos de lo enunciado.” (2021, p. 46). Si es que la pregunta por la voz se dirige hacia una dimensión sonora, las posibilidades de construcción se amplían y enriquecen, ya que surgen nuevos espacios desde los cuales enfrentar el habla de un personaje, como por ejemplo: hablar desde fuera del escenario, hablar con micrófono, repetir todo lo que dice mi compañero de escena, hacer aparecer un gesto de habla en un momento específico y luego soltarlo, hablar al mismo tiempo con alguien, trabajar ritmos, velocidades y alturas, etc. Todo aquello es una comprensión sonora musical del trabajo vocal. E incluso, eso es posible radicalizarlo aún más por la aparición de la música electrónica. “Con la aparición de la música electrónica ha sido posible manipular a voluntad los parámetros del sonido y explorar así áreas radicalmente nuevas para la musicalización de las voces en el teatro.” (Lehmann, 2013, p. 159). Existen parámetros del sonido que hoy son posibles de conseguir debido a los avances tecnológicos y a las aplicaciones hacia el mundo de la música. El procesar una

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

voz durante una puesta en escena con efectos que la distorsionen es una posibilidad de construir nuevos significados con aquello que la voz transmite. Empieza a constituirse una nueva voz y una nueva manera de pensar la sonoridad vocal de una obra, en donde los parámetros del sonido son manipulados y modulados a voluntad para lograr nuevas sonoridades que aporten a otorgarle nuevas capas de lectura a la escena, a lo que se dice y escucha.

Se podría decir que la materialidad del sonido es ahora modificable a voluntad mediante las técnicas de edición electrónica digital y análoga del sonido. A propósito de aquello, Fischer-Lichte (2011) propone que:

En la materialidad de la voz no se hace presente únicamente toda la materialidad de la realización escénica como sonoridad, porque la voz suena como corporalidad, porque escapa del cuerpo con la respiración; como espacialidad, porque se expande por el espacio y penetra tanto en el oído del oyente y en el de quien la profiere. La voz es en su materialidad ya lenguaje sin tener que ser antes significativa. (p. 263)

Esto quiere decir que la voz es un material concreto, un lenguaje en sí mismo, que se hace presente de múltiples maneras y formas dentro de la puesta en escena. Esto nos habla de un espacio de creación muy grande, que permite el pensar todas las formas en las que se puede significar con la voz. A partir de eso aparecen dos mecanismos que se han insistido durante la investigación: el pensar el trabajo vocal no solo desde lo textual sino desde lo sonoro, y permitirse explorar las posibilidades de modificación que aporta la música electrónica al habla de la obra.

Ya habiendo establecido y generado un marco teórico desde el cuál estudiar y escuchar el fenómeno sonoro, y para dirigirse hacia el análisis concreto

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

de la obra *Nosotros*, se terminará con esta cita que de cierta manera dialoga bien con las reflexiones teóricas expuestas en las páginas anteriores.

“Lo que suena, además de brindar información de los espacios acústicos del relato, mantiene la atención, dirige la mirada y estimula la emoción de las personas en la platea, cuya situación de escucha sucede dentro de los límites de un espacio definido y en una ubicación que de alguna manera propone cierta inmovilidad. En esa escucha semi cautiva, los distintos eventos sonoros adquieren niveles de presencia o relevancia ya sea por intensidad, contraste de volumen, movimiento o ubicación de la fuente sonora.” (Graciosi, 2021, p. 48)

## **DESARROLLO**

### **SONIDO ESCÉNICO DE LA OBRA *NOSOTROS***

Para realizar el análisis del sonido escénico de la obra *Nosotros*, dirigida por Alexandra Von Hummel, se ha decidido realizarlo a partir de los fenómenos sonoros: el sonido del espacio escénico; la música; el habla. Esto porque se hace necesario comprender cómo es que dialogan todos estos fenómenos sonoros en las escenas, por qué son de esa manera y reconocer su agencia y diálogo dentro y con la puesta en escena. Pero antes de aquello, se citará la reseña de la obra donde se establecen ciertas decisiones estéticas de la obra, su contenedor y los dispositivos utilizados.

*Nosotros*, creación colectiva a partir de la obra *La Sangre* de Sergi Belbel, es una puesta en escena de carácter coral que se pregunta sobre qué entendemos hoy por revolución y el origen de estas ideas. La historia gira en torno al secuestro de una importante profesora de filosofía -y mujer de

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

un político- a manos de una organización que creemos revolucionaria pero cuyos objetivos nunca son expuestos en la obra. Por lo mismo, no podemos estar -o no- de acuerdo con lo que pretenden reivindicar puesto que no lo sabemos.

La historia se desarrolla en tres espacios que conviven: un estudio de grabación, uno de doblaje y una radio de carabineros. La opción de instalar la historia en distintos estudios de grabación responde al interés de preguntarse por el carácter “editable” de lo que entendemos por “revolución”: algunos aspectos se amplifican, otros se silencian, se samplean<sup>4</sup>, se editan, provienen de películas hollywoodenses -que en la obra son dobladas-, se escuchan al pasar en alguna radio que luego programa “How deep is your love” de los Bee Gees.

Y es que nuestras ideas, nuestra mirada de mundo, responden a referentes diversos -lo leído, escuchado, visto-, y es importante preguntarse sobre el origen de las ideas que defendemos, sólo así podemos intentar definir de manera autónoma lo que entendemos por “revolución”, sus límites y consecuencias. Hoy, no ayer. (Von Hummel, 2022)

Es necesario citar la reseña de la obra y de lo que va la puesta en escena, ya que la obra, al estar contenida por estudios de grabación, permite que todo el sonido escénico de la obra se realice en el escenario. No hay una necesidad de ocultar su fuente sonora, sino que todo lo contrario, se necesita que se muestre hacia el público para así hacer emerger el mundo de los estudios que la obra propone. El contenedor del estudio de grabación permite que aquellas maniobras técnicas aparezcan desde el rol y la situación de las escenas. La reseña de la obra establece ciertas líneas generales por las cuales el sonido escénico de la obra se

---

<sup>4</sup> “Sampling es la extracción y/o emulación electrónica de un fragmento sonoro de cualquier tipo. A este fin sirve el sampler, aparato que funciona para la toma y modificación de las muestras”. (Kindsvater, 2013, p. 8).

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

verá determinado: el ejercicio de robar, de samplear, de utilizar músicas que ya existen para dar con el origen de aquellas ideas tan grandes como la revolución. Se hace necesario citar, con músicas, distintos contextos y espacios, que dan cuenta de los lugares que se habitaron para generar posibles respuestas a la pregunta por la revolución.

A continuación se analizarán los tres fenómenos sonoros que se han seleccionado para dar cuenta de la estética sonora de la obra *Nosotros*.

### **El sonido del espacio escénico**

El sonido del espacio, tal como se detalló antes, permite la construcción de significado mediante todo lo que suena en el espacio arquitectónico de la puesta en escena, por lo tanto, hay una insistencia que tiene que ver con la dimensión perceptual del sonido, la escucha. Construir mediante el cómo se escuchan las escenas, desde dónde suenan y como construir significado a través de eso. Por lo tanto en este apartado se analizarán aquellos elementos u objetos que al producir sonido diegético construyen atmósferas y situaciones o hitos en las escenas, también las fuentes desde las cuales aparecen las sonoridades y la construcción de las escenas desde una vereda musical, como una composición musical.

En ese sentido la obra *Nosotros*, al ser contenida por estudios de grabación, tiene un fuerte acento en comprender que todo lo que suena es parte de la representación y puede ser utilizado para la construcción de significado, es decir, la construcción de sonido diegético es una decisión consciente que se utiliza en varias ocasiones. Como al inicio donde suena un audio por los parlantes de la sala del traductor de Google que da las instrucciones de la obra y que comenta sobre los sonidos que se deben evitar para el buen transcurso de la obra. También se presenta e instala la lógica sonora de la obra. Todo lo que suena posee una fuente sonora directa, expuesta hacia el público, dentro del rol de los participantes

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

de esta organización. Tanto en el estudio de grabación, en el estudio de doblaje, como en el estudio de la radio de carabineros, se exponen las fuentes, como los micrófonos, los estudios en si mismos, como también los gestos de poner las músicas, o de bajarle a ciertos volúmenes. Esto quiere decir que hay conciencia de lo que suena, hay una construcción diegética del mundo sonoro, el sonido no es un ornamento que queda fuera, si no que forma parte de la construcción de sentido y significado dentro de la obra.

En el estudio de grabación, donde ocurre el secuestro y tortura, hay un principal cuidado sobre el silencio, debido a que esta gente no puede ser escuchada. Esto se vuelve una agencia sobre los cuerpos de los intérpretes y de la escena porque hay un cuidado especial por los volúmenes en los cuales suenan las músicas diegéticas de la obras, como también las hablas u objetos. Se piensa el volumen como un agente estético y expresivo que afecta la escena. O por ejemplo en la radio de Carabineros todo el mundo sonoro de la escena también es desde una fuente sonora expuesta, porque por ejemplo las canciones entran desde la lógica del mundo radial; son pedidas por los radioescuchas y forman parte diegéticamente de la escena. Ayudan a instalar el mundo radial a la escena.

Hay ciertos objetos que al sonar dejan de ser meros decorados de la escena y ocupan un valor dramático distinto como lo es la huincha, el hacha, la cajonera, el plástico y la silla. Debido a que un inicio se insiste en el silencio y que la mujer secuestrada entre con ojos vendados, todo sonido ocupa un lugar más importante, porque se le da el espacio para que suene y eso sumado al hecho de la reacción de la mujer al percibir aquellos sonidos y no entender lo que ocurre. El hacer sonar la huincha mientras ella habla, o botar un hacha solo por el hecho de asustarla, para agenciar sonoramente sobre ella, son estrategias sonoras que empiezan a dar forma de una construcción de sonoridad distinta, que tiene que ver con la materialidad del objeto y de otorgarle un valor distinto al objeto mismo, este deja de ser un simple objeto y se vuelve un arma o una estrategia contra la mujer.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

En términos de la comprensión de las escenas como un composición musical hay un ejemplo muy concreto dentro de la obra que tiene que ver con la entrada de una mujer a entregar un paquete sospechoso a las policías. Ocurre que luego de mucha discusión y una vasta enumeración de desgracias, la dejan ir sin testificar. Pero lo que antes escuchamos es una escena que se convierte en una especie de sinfonía donde los instrumentos son el llanto de la mujer siendo retada, una música clásica con el canto de la mujer policía que no puede más con tantas desgracias que se pone a cantar, y la otra policía retando a la mujer que llora porque ya no soporta la situación, el canto y el llanto. Todo se vuelve un caos sonoro que le da el carácter al sonido escénico de aquella escena y entrega una estrategia muy concreta desde donde habitar el sonido de las escenas.

Existe un momento interesante al final de la escena de las policías que tiene que ver que luego de que se va la mujer las policías abren el paquete. El paquete que deja esta mujer es una grabadora que contiene un audio de la profesora de filosofía siendo torturada. El archivo sonoro es la estrategia por la cual esta organización decide difundir lo que están haciendo. Pareciera que en el audio se lograra transmitir de buena manera la terrible situación en la que ella está.

Como última estrategia del sonido del espacio escénico a analizar es la construcción de sentido mediante los ecos de las propias escenas, porque las escenas luego de suceder quedan resonando en los espectadores, en los personajes y en la obra misma. Tal como se especificó anteriormente, el sonido no comprende de cuartas paredes, rebota, se expande y rebota por el espacio físico que lo contiene. Es debido a esto que en la obra se repiten ciertos textos que ya fueron dichos, pero ahora manipulados, como si fuesen escuchados en forma de recuerdo, como si vinieran de lejos, con mucha reverberancia y sin tanta nitidez de calidad de audio, como también se repiten escenas pero desde el contenedor del doblaje. Esto quiere decir que se empieza a construir con la materialidad del

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

sonido de las escenas, otorgándoles distintos caracteres y funcionalidades para modificarles su sentido y que aparezcan de maneras distintas en la obra.

El discurso del político, tras terminar, se escucha a través de los parlantes sampleado, con mucha reverberancia y manipulado sonoramente con filtros de ecualización, que luego es escuchado por las policías en la situación de la radio. También el discurso es escuchado por la amante, pero ahora es otro sample del discurso, donde él habla de su mujer. Este audio suena con filtros de ecualización que emulan los parlantes de un teléfono, es decir, solo en las frecuencias medias, quitándole presencia y dándole otra textura. Este audio es escuchado por la amante y ella reacciona a él, se convierte en un extracto de un discurso que produce una atmósfera desde la cual construir la escena, que a la vez agencia directamente sobre la amante.

Como también existe otro eco que tiene que ver con que una pareja de doblajistas, en el estudio de grabación, dobla la misma escena que acabamos de escuchar de los secuestradores y la mujer. Es un ejercicio de samplear pero de manera análoga, es decir, que ocurre no mediante la manipulación digital si no que se modificó el texto y repitió desde otro contenedor y otra materialidad, lo que le da otra capa de lectura a la escena.

O por ejemplo el audio que escuchan en la radio Carabineros, es un texto que se ha repetido ya tres veces en la obra: “Le cortaremos cuatro partes del cuerpo: la primera un dedo, la segunda la cabeza, la tercera un pie y la cuarta la cabeza.” (Von Hummel, 2022). Ese texto suena el inicio en la escena entre la mujer y la organización, luego suena en el espacio central mientras doblan la escena que acabamos de percibir y luego es escuchada, bajo muchos filtros, a través de la grabadora que le entregan a las policías. Acá hay un ejemplo muy claro de la intención de manipular la materialidad del sonido y de hacerla viajar por distintos espacios para reconocer como agencian a las escenas y como se va modificando su propio significado mediante la relación que establece con las

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

escenas. Este es un texto que viaja a través de los 3 espacios que contienen la obra.

La decisión de disponer el sonido del espacio escénico de la manera en la cual fue detallado anteriormente tiene que ver con una decisión de poner énfasis en la sonoridad de las escenas, en pensar cómo suenan las escenas y a partir de eso poder utilizar esa sonoridad para construir significado en las mismas, otorgándole un nuevo valor a la sonoridad misma que la escena levanta. Es decir, se decide poner el acento en construir significado mediante la escucha de la obra y sus escenas. Esto le ocurre tanto a los mismos intérpretes como al espectador, ya que se empiezan a reconocer las mismas sonoridades en distintas escenas, o textos que viajan durante la obra siendo resignificados a propósito de disponerlos en distintos espacios y haciéndolos dialogar con distintas materialidades y momentos de la obra, o por ejemplos los objetos de las escenas, que se les otorga un nuevo valor a propósito de sonar.

Este apartado, del sonido del espacio escénico, propone extender los límites de los cuales normalmente se comprende el construir un diseño sonoro para una obra de teatro, ya que no solo se piensa componer mediante las músicas sino a partir de la sonoridad de la escena misma posee.

## **Músicas**

En relación a las músicas es necesario reiterar la idea de que son aquellas piezas musicales que se utilizan dentro de la obra de teatro y que éstas pueden ser originales como también canciones que ya existen y que se hacen dialogar con el resto de materialidades de la escena. Este fenómeno sonoro agencia, dialoga y acciona con y sobre la escena y las materialidades expuestas en ella generando significado a propósito de las relaciones que se establecen. La música no es un ornamento final, es una materialidad escénica que compone y significa dentro de

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

las escenas de la puesta en escena. Por lo tanto este apartado busca comprender como funcionan las músicas de la obra *Nosotros*, si es que son originales o no y porqué, desde donde accionan y las decisiones detrás de aquello.

Es necesario recalcar la propuesta del teórico Lehmann (2013) quien establece que la música dentro del teatro posdramático, donde podríamos incluir *Nosotros*, deja de constituirse de manera lineal o gráfica, respondiendo al hermetismo del texto, sino que ahora hay un giro a las superposiciones simultáneas de fenómenos sonoros para formar así un pastiche sonoro que da cuenta de una investigación sonora con relevancia dentro de la puesta en escena.

A propósito de eso se hace necesario volver a citar la reseña de la obra donde se explicita esta idea de que la puesta en escena tiene un carácter de editable: “[...] algunos aspectos se amplifican, se silencian, se samplean, se editan y provienen de películas hollywoodenses.” (Von Hummel, 2022) Esto, sin duda, es aplicable a la mundo musical de la obra; las músicas son robadas y sampleadas de películas de Hollywood, como también otras películas, a propósito del ejercicio de robar, de no entender qué es la revolución. Entonces, por lo mismo, se citan grandes músicas para insistir, estéticamente, en el carácter editable de la puesta en escena.

Tal como se ha insistido en varias ocasiones, la música no es un ornamento si no que responde a decisiones estéticas y artísticas específicas que dialogan con la puesta en escena y en la obra *Nosotros* las decisiones de la puesta en escena afectan la selección de las músicas que se utilizan para dialogar materialmente las escenas y para afectar a los cuerpos que las habitan.

Debido a todo lo anterior se analizarán las músicas a partir de las estrategias que se utilizan para hacerlas aparecer y accionar, y también qué acciones se reiteran para con la puesta en escena.

La música contrapunto o de extrañamiento es uno de los mecanismos más utilizados para construcción sonora-musical de la obra. Hay una tendencia

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

escénica de contraponer y hacer dialogar materialidades y extrañarlas para que la sonoridad permita crear algo nuevo, y de esa manera la música no grafique, sino que permite la construcción de una nueva lectura de la escena a partir de la oposición y la fricción. Hay 4 músicas que dan cuenta de aquello: *Mambo Italiano*, *Stuck in the middle with you*, *Don't take your love from me* y *Main Title The Shining*. También estas canciones son extraídas de películas, lo que las vuelve también músicas de reconocimiento pero a propósito de que han sonado en otros espacios, en las películas de las cuales provienen y acá se les extraña su significado por la relación material de la escena y como dialogan con lo que ocurre.

Al inicio de la obra, luego del prólogo, suena *Stuck In The Middle With You* (2009). Es una canción diegética y de contrapunto. Se escucha esta canción por 3 razones: es una canción rítmica y alegre que extraña la situación del secuestro y tortura, y le entrega otro ritmo. La segunda razón es porque es una cita a la película *Perros de la calle* (1992), haciendo referencia a la escena final de la tortura dónde se escucha esta canción. Es decir que ante la imposibilidad de definir revolución y lo que quieren hacer, roban músicas de películas que ya han sonado en contextos similares para hacer valer sus esfuerzos y decisiones de hacer lo que hacen. Y la tercera razón es para fundir el espacio del prólogo con el inicio de la primera escena entre la mujer y esta organización de secuestradores. En otro momento de la primera escena, entran 2 niñas de esta organización, están vestidas iguales, miran a la mujer y bailan mientras suena *Mambo Italiano* (1954), de la película *Big Night* (1996). Esta música entra a contraponer la escena, a darle ritmo, otra perspectiva y una extrañeza que agrada, en el sentido de que uno se empieza a preguntar quién es esta niña, porqué baila y quiénes son este grupo de persona que secuestra y tortura a esta mujer.

*Mambo Italiano* se convierte en una música de reconocimiento o leitmotiv de la obra debido a que suena en varias ocasiones en la obra con propósitos

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

distintos. Suena al inicio en el baile de las niñas, suena en el audio que reproducen las policías a través de la grabadora y suena al final de la obra cuando el hombre realiza la tortura y asesinato de la mujer. Pareciera convertirse en la canción con la cual uno relaciona a esta organización, la canción que ellos escogen para hacer lo que hacen. También es aquella canción por una estrategia del contrapunto, del no graficar, de hacer aparecer mundos sonoros simultáneos y porque hace que los elementos de la puesta en escena modifiquen su estrategia y se empiece a gestar un nuevo imaginario que no hubiese existido sin el poder modificador y contexto que acarrea aquella canción. Por ejemplo, mientras el hombre, al final de la obra, golpea en reiteradas ocasiones a la mujer, suena esta canción rítmica y alegre que extraña, fricciona y complejiza la acción misma. Si es que a esa acción de golpear se le sumara una atmósfera sonora muy densa, ocurriría que se estaría graficando la acción misma y todo estaría apuntando hacia lo mismo, sin generar algún punto de fuga que convierta la escena en algo más, que haga imaginar algo más allá de lo se está viendo.

*Don't take your love from me* suena luego de que el hombre asesina a la mujer. Luego de asesinarla, entra una mujer de la organización, se besan, se suben uno encima del otro y el hombre va hacia el computador, le baja a la música y hace sonar esta canción romántica, lenta y melosa mientras le dice a la mujer de la organización: "Oye, te quiero.". Es decir, tenemos a una mujer muerta, ensangrentada y el hombre empieza una especie de cortejo hacia la mujer que quiere, cuando acaba de asesinar a una mujer. Ambos empiezan una escena de amor, ternura y besos sobre un cuerpo ensangrentado y una música romántica sonando. Empieza a surgir una violencia a propósito de la relación de las materialidades y cuerpos de la escena, que se generan a partir de la entrada de la música diegética, que el hombre escucha, canta y utiliza para forzar un momento de amor en una situación pareciera inadecuada para que aquello ocurra.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

*Main Title The Shining* es la cuarta música de reconocimiento. Aparece como un gesto sonoro intertextual para hacer evidente la cita hacia la película *El Resplandor* dentro de la obra. Las niñas de la organización están vestidas igual a las gemelas de la películas *El Resplandor*. Para hacer más evidente esa cita, no solo desde lo textil del vestuario, sino que a través de lo musical, es que a propósito de un texto de las niñas: “En la pobla nos dicen las gemelas de Shining”, suena esta famosa melodía de la película que produce un paréntesis escénico que detiene la acción dramática para citar la película y luego seguir con la escena.

Un asunto importante a mencionar tiene que ver con que durante el proceso de creación de la obra participó Moisés Angulo, quién es actor, director y rapero, y forma parte del grupo *Astropoetas*. El rol de Moisés dentro del proceso de la obra tuvo que ver con traspasar conocimiento técnicos, líricos, escénicos y actorales del rap para poder llevarlos hacia las escenas de la obra. La decisión de su participación y de traer el rap como lenguaje a la obra tiene que ver con que en el rap hay un lugar muy concreto desde donde se dicen los textos -esto se desarrollará con mayor detalle en el análisis del habla del rap-, y también -en relación a las músicas- las bases de rap poseen un ritmo muy concreto que le otorgan movimiento a la escena y se pueden construir los significados de la escena desde otros lados, como por ejemplo, llevando el texto a acomodarse hacia una base de rap, acomodar los sentidos de las frases, o esconder significados dentro de herramientas textuales raperas. Esto fue útil para darle coherencia, espesor y ritmo a las escenas. El uso del rap, dentro de la obra, permitió pensar varios momentos desde la lógica del rap, otorgándoles una base para contener el espesor ideológico que la obra posee. El rap llega a integrarse a las decisiones estratégicas que la obra requiere para ser como necesita ser, para contar lo que quiere contar.

Por ejemplo suenan 3 bases de rap: una en el prólogo, en la primera escena de la organización y en la última escena de la organización. La música de

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

rap en el prólogo instala, desde el inicio de la obra, una insistencia en términos musicales que tiene que ver con las bases de rap. La base en la primera escena otorga ritmo y un lugar muy concreto a las actrices para instalar una discusión ideológica muy fuerte y compleja, pero al contenerse en la base de rap, les es más fácil situarse en la escena y direccionarse los textos. Y la base de la escena final permite que textos largos y complejos en términos de ideas puedan ser repetidos contenidos por una base y esto les entrega una materialidad distinta, el significado cambia y se propone otro lugar para que los textos resuenen y accionen afectando a los cuerpos de los personajes.

En relación con las atmósferas sonoras dentro de la obra, éstas suenan para insistir en la densidad y complejidad de ciertas escenas y momentos. Son atmósferas que se componen de bajos, notas largas, y texturas que dan cuenta de cierta penumbra y densidad. Ésta música no son escuchadas por los personajes y suenan para dialogar materialmente con la escena y otorgarle un carácter lúgubre y cierta oscuridad.

Con las músicas ambientales hay que tener ojo que lo que se dice y hace no se tiña con la sonoridad porque empieza a ocurrir una escena gráfica y todo apunta hacia el mismo lado. Por eso el ejercicio de extrañar entra a hacer dialogar los significantes de las materialidades expuestas. A pesar que lo ambiental sitúe es importante dialogar con ella y no necesariamente hacer lo mismo que ella propone. Aunque también, y ocurre dentro de la obra, es necesario permearse con la atmósfera y dejar que esa densidad tiña las actuaciones y la percepción del espectador. Lo importante es tener conciencia de lo que se está narrando. Por ejemplo, para el inicio de la escena final de la obra, donde vemos a la mujer mutilada, con mucha sangre y a dos miembros de la organización también con sangre y una iluminación en penumbras, muy baja, suena una atmósfera muy densa, con muchos graves, que da una sensación de oscuridad y dramatismo. Se

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

está situando el lugar desde donde hacer la escena, el tono que requiere para existir.

Otro tema necesario analizar es que dentro de la obra el gesto del volumen al cual suenan las músicas es una estrategia y termina formando parte esencial de la manera en las cuales las músicas suenan. Se construye significado mediante el volumen y este se piensa como una condición para que las escenas puedan entrar en distintos espacios y situaciones. El volumen no es algo meramente técnico, sino escénico y creativo que tiene que ver con agenciar sobre los cuerpos y la escena. Se trabaja con la idea de que es necesario que se instale primero la música fuerte para que luego pueda aparecer el silencio, el vacío de música y así situar de mejor manera los textos y que puedan resonar de otra forma.

Por ejemplo al inicio de la escena primera de la organización suena *Stuck in the middle with you* muy fuerte, lo que genera que el movimiento de la escena y los diálogos de la escena se dejen de escuchar y se perciba un caos muy grande, que permite bailes, entradas y salidas de escena, conversaciones y discusiones fuertes que a pesar de no escucharse, uno percibe a los cuerpos en algo. Todo eso se realiza para que luego cuando se corte la música aparezca el silencio, el vacío de la música y pueda aparecer una atmósfera más densa. Estas decisiones construyen una mapa de ruta emocional por el que viaja la escena, los personajes y el público, es decir, la música posee la capacidad de modificar y hacer viajar las percepciones emocionales de las escenas y de los elementos que las habitan.

Otra estrategia importante dentro de la obra tiene que ver con las transiciones que las músicas otorgan entre las escenas. Para pasar de una escena a otra y que esto no ocurra en silencio, sino que sea una transición con teatralidad, interesante y que le otorgue ritmo a la obra, se utilizan músicas y/o atmósferas. En otras palabras, la música posee verbos que accionan espacios, situaciones y escenas; en este caso, la música funde dos espacios para que la transición entre una cosa y otra sea más limpia y forme parte del mismo universo.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Y dentro de ~~Nosotros~~ se utilizan tanto atmósferas como músicas para generar las transiciones. Lo interesante está cuando aquellas músicas traspasan una escena y se vuelven la atmósfera sonora de otra. Es decir que suena al final de una escena, suena durante la transición de una escena a otra y luego sigue sonando en la siguiente, entonces aquella sonoridad se modifica materialmente en vivo por el las distintas conformaciones materiales de las escenas y alcanza nuevos significados sonoros.

A propósito de las fuentes sonoras de las músicas y atmósferas, en varias ocasiones, son músicas diegéticas que, a partir del gesto de un personaje de poner música, suenan en los parlantes de la sala, por lo tanto se instala la convención de que es él quien está decidiendo que escuchar durante el transcurso de la obra. Y al mismo tiempo también existen músicas diegéticas de la extraescena, que suenan sin ninguna necesidad de algún gesto por parte de algún personaje pero que de todas formas son diegéticas ya que son escuchadas por los personajes y los agencian a realizar acciones y a llevar la escena hacia determinados lugares, como es el caso de *Don't take your love from me*, donde a propósito de que el hombre inicia esta escena romántica con la mujer, suena la música mientras ellos hablan, pero no hubo ningún gesto de por medio.

Vale decir que durante el proceso de creación de la obra, esta acción de hacer sonar la canción romántica si era desde el personaje, pero ya durante el final del proceso se decidió que no, y que podía funcionar bien que la música apareciera en relación al diálogo de los personajes, como una gran atmósfera que lo va envolviendo.

Es debido a esto último que para cerrar este análisis de las músicas es importante mencionar que todas las sonoridades que suenan dentro de la obra no son escogidas a priori, sino que son probadas materialmente en los ensayos. Esto quiere decir que se va probando con van sonando aquellas músicas o atmósferas en relación con la escena, los cuerpos, la iluminación, los vestuarios, los objetos,

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

etc. De esa forma se construye el mundo musical de la obra *Nosotros*, a partir de las relaciones materiales que se van encontrando a propósito de la prueba y el ensayo.

La opción de disponer las músicas de esta manera tiene que ver con dos cuestiones principales; por un lado, se decide insistir en una construcción musical que acciona a partir del contrapunto para que, de esa manera, esa acción de contraposición haga surgir, en relación al resto de signos de la escena, nuevas lecturas sobre y de la escena misma. Es decir, que la contraposición musical es un signo que hace emerger una de las cuestiones centrales dentro de la poética de la obra; es un mecanismo que es reiterado porque se decide por extrañar y no graficar. Es más, hay un fuerte deseo, dentro de la poética de la obra, de no graficar sonoramente, sino de constituir puntos de fuga que permiten lecturas refrescantes y novedosas frente a las situaciones que la obra *Nosotros* presenta, y es a través de las músicas y atmósferas que aquello se va gestando. Y por otro lado, las músicas responden al carácter editable de la puesta en escena, para así generar y conformar un mundo musical sonoro de la obra que se construye como un collage de robos musicales que no son ocultados, sino que son dispuestos a propósito para levantar nuevos imaginarios, citar y hacer friccionar aquellas músicas que ya han sonado antes en otros contextos.

## **Habla**

En relación al habla y la voz se insiste en la idea de comprender sonoramente el trabajo vocal, no solamente desde una vereda meramente textual y explicativa en relación a un texto, sino que desde lo sonoro y así lograr extender la comprensión de lo que significa la construcción de significado mediante la voz. Se hace importante volver a insistir en que el habla, se comprenderá como las distintas inflexiones que le ocurren a la voz para caracterizarlas hacia un cierto contexto,

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

estereotipo, manera de hablar o de colocar la voz. A pesar de que el habla puede ser un artificio, de todas formas se transforma en realidad debido a la convención de la misma. El habla modifica el significado del texto y su materialidad hace resonar frases para que se escuchen más y termina siendo una manera de vehicular lo que dice, de poder transportarla hacia distintos lugares e ir probando materialmente que ocurre al utilizar un habla u otra. También el habla no tiene que ver con solo imitar, sino que también tiene que reconocer el lugar donde se instala, el contexto que acarrea esa habla.

A propósito de la decisión escénica de contener la obra dentro de estudios de grabación y el carácter editable de la puesta en escena es que el trabajo vocal también se ve permeado y definido por aquellas decisiones. Al estar insertos dentro de la lógica del mundo de los estudios, los micrófonos se transforman en instrumentos con influencias estéticas y dramáticas, ya que son objetos fundamentales que dan cuenta del mundo en el cual se sitúa la obra, son esenciales para generar las escenas y al usar micrófonos el habla obtiene una nueva textura desde la cual. Los 3 espacios poseen micrófonos y todos son utilizados de maneras diferentes en relación a los contextos a los cuales están situados. También aparecen citas en las escenas de doblaje; se propone un habla españolizada que entrega una referencia hacia el oficio del doblaje. Por lo tanto la voz hablada, la voz microfoneada, la voz grabada, son todos soportes distintos en cuáles aparece el habla en la obra *Nosotros*. Esto permite que los límites de la voz se amplíen con la inclusión de las técnicas de audio digitales/análogos y de esa manera los parámetros del sonido se pueden modificar a gusto del artista en relación a las necesidades de la obra. Por ejemplo se puede extraer la voz de su origen póstumo en el cuerpo y modificarlo, como en el audio del discurso político, dónde ahora escuchamos un extracto de ciertos momentos, o el audio que reciben las policías que muestra una parte de la primera escena, bajo muchos efectos digitales. Todo esto a propósito del mundo del estudio de grabación, que es el

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

espacio donde se generan las condiciones para la edición de las voces y sus posibilidades de significado bajo distintos efectos y/o materialidades.

En relación a la idea de pensar y comprender la construcción vocal no solo desde lo textual sino que también a partir de una construcción sonora, es que el personaje de las niñas es perfecto para hablar de aquello.

Debido a las complicaciones de interpretar a un personaje tan menor en cuerpos más mayores, se toma la decisión de que el personaje de la niña sean dos y sean gemelas, tomando como referencia las gemelas de la película *El Resplandor (1980)*. Esta decisión de las gemelas niñas permite la construcción del personaje mediante una estrategia sonora. El personaje existe, aparece y sucede a través del diálogo sonoro entre ellas y con el resto de los personajes. Aparecen mecanismos sonoros como el loop, el hablar al mismo tiempo, el canon, solaparse, dividir el texto, como también hacer aparecer y desaparecer el gesto sonoro del habla de la niña; todo aquello son estrategias de construcción del personaje dual de manera sonora y responden a lo presentado anteriormente, que tiene que ver con pensar el trabajo vocal no sólo desde una vereda textual y de información, sino ampliar hacia la vereda sonora y musical. El texto que dicen las niñas es trabajado desde una noción rítmica/musical, ya que se compone a partir de mecanismos sonoros para extrañar al personaje y hacerlo más atractivo. Este personaje responde de manera perfecta al carácter editable de la puesta en escena; es un personaje que se convierte en dos con el objetivo de poder editarlo, transformarlo y samplearlo. Las niñas repiten los textos entre las dos; un loop análogo que le da el carácter al personaje. El texto se vuelve más potente cuando se repite y genera una sensación de extrañeza que hace cuestionarse quiénes serán estos personajes, qué hacen en la situación de la obra e incluso surge algo de insolencia en aquella repetición, es decir, una decisión técnica y sonora como la de repetir textos entre estas gemelas, tiene repercusiones emocionales y narrativas sobre otros personajes y la escena.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Cuando las niñas aparecen en la escena de la pareja de doblajistas el texto está escrito de una forma que da el paso hacia un registro de habla inculto informal pero al decirlo de manera seca, vacía, seria, el texto empieza a agarrar otro carácter; más seco, medio psicópata. O decirlo desde el gesto sonoro de hablar como niñas; hablar más agudo y de manera más tierna le concede otro significado y textura. Todas esas son estrategias que van haciendo dialogar materialmente el texto con el ejercicio de hacer sonar ese texto de una forma u otra. Y acá se repite otro mecanismo que también ocurre con las músicas, que tiene que ver con el ejercicio de ir probando materialmente como van resonando las hablas con la escena y los elementos que la conforman.

Tal como se comentó anteriormente, durante el proceso de creación de la obra se trabajó con Moisés Angulo y sus conocimientos de rap, freestyle y actuación. Específicamente, en términos de lo vocal, se trabajó con el lenguaje del rap porque, por ejemplo, en las batallas de rap, es muy claro el lugar de importancia y de acción que tiene la palabra; uno ataca a su contrincante con palabras e ideas, por lo tanto tiene mucho sentido utilizar aquello y poder traspasarlo hacia las escenas. Esto tiene que ver con afectar al compañero o compañera de escena con los textos y siendo muy claro con la acción verbal que se utiliza. Agenciar con la palabra en la escena. El rap permite que los grandes textos no suenen como grandes textos, porque tienen un contenedor muy concreto entonces posibilita instalar grandes ideas y afectar con ellas como también permite dotar a la escena de un ritmo distinto.

Por ejemplo en la última escena de la organización con la mujer, luego de un gran monólogo de ella, se le obliga a rapear y suena una base de rap para que explique lo que dice debido a que los secuestradores no entienden nada de lo que ella está hablando. Se repite el primer monólogo pero ahora desde un habla de rap. La materialidad del texto se modifica a partir cambiar de utilizar una sonoridad distinta, en este caso, pasar de una atmósfera muy densa a una base de rap. Las

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

mismas ideas que se habían instalado antes desde la palabra ahora se repiten desde la vereda rapera y musical y eso les otorga otro lugar, otra resonancia dentro de la escena. O por ejemplo en el prólogo de la obra tenemos otra forma de la utilización de la herramienta del rap. Acá se construye un texto que lo sostiene una base de rap pero con una edición de audio mediante filtros que le quitan las frecuencias agudas, entonces hace que desaparezca la cita textual hacia el mundo del rap y sobre eso se dice un texto que contiene rimas muy sutiles. El texto mismo se empieza a extrañar y dar cuenta de su carácter musical y de rimas, pero es necesario que sea sutil porque es lo primero que se escucha dentro de la obra, entonces, para que haya una evolución sonora dentro de la obra, se deciden esconder las rimas dentro del texto. De igual forma el lenguaje del rap le permite instalar la tremenda reflexión del prólogo, que tiene que ver con cuestionarse el concepto de revolución, pero nuevamente el rap otorga un contenedor que propicia que esas ideas, preguntas y reflexiones no queden grandes ni impostadas, sino que se logran vehicular y entender a partir de las herramientas que el rap le otorga, como el la rima, el ritmo y especialmente, la acción de la palabra hacia el otro.

El doblaje es otra estrategia sonora que modifica el habla de los personajes de la obra. El espacio del centro de la puesta en escena es un estudio de doblaje, por lo tanto acá el habla que se utiliza funciona como generador de realidad, es decir, que se utiliza el habla para situar el contexto del estudio y de esa manera proporcionar un nuevo carácter al habla y a las escenas. Este estudio de doblaje y su habla también entran dentro de esta lógica editable de la puesta en escena, ya que doblan escenas de películas y de la misma obra de teatro. Es decir, la construcción de significado mediante esta habla proporciona que se puedan extrañar o contraponer ciertos textos o escenas que ya se han escuchado en la obra, otorgándoles una nueva textura sonora. Por ejemplo la primera pareja de doblajistas nos damos cuenta, sonoramente, que están doblando la escena que

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

acabamos de ver y escuchar entre el secuestrador y la mujer, es decir, que la materialidad del texto se modifica a partir de un habla distinta, y eso le entrega nuevas lecturas y capas a la situación. Es una versión de una misma escena que le confiere a la escena y al espectador poder acceder a nuevas percepciones sobre la misma.

Incluso esta habla y contenedor les permite a los actores empezar a discutir utilizando modismos chilenos que se extrañan y ponen en tensión y en fricción a propósito de mantener el habla española; esto le da otro significado al concepto mismo: la materialidad se modifica y se moldea y de esa manera se va permeando y enriqueciendo la escena. Por lo tanto no solo se utiliza el español para dar cuenta del espacio del estudio, sino que también se utiliza artísticamente para darle nuevas texturas a escenas que ya se han escuchado y para empezar a moldear conceptos chilenos con nuevas maneras de decirlo y que así la sonoridad de la escena sea más novedosa.

Es interesante pensar este espacio del doblaje ya que los espectadores están viendo como es el ejercicio de doblar, entonces se instala la reflexión en relación a que cuando la voz y el cuerpo no van a lo mismo, no se grafican a sí mismos, sino que se oponen para dialogar, logran construir una tercera cosa, lograr crear algo nuevo a partir de esa oposición y de esa manera se vuelve a la construcción de mundos sonoros y escénicos simultáneos que van construyendo la realidad de la escena.

Tal como se mencionó en la reseña de la obra, la organización mutila a la mujer y reparte las partes del cuerpo a distintos “nosotros” (Von Hummel, 2022). La gente de la organización, al ir a entregar los paquetes con las partes del cuerpo, cambian su habla para ser otro personaje, otra persona y así interactuar con las personas. Las niñas exacerbaban su voz de niñas, la mujer tímida utiliza un habla aguda, y la joven mensajera utiliza tartamudeo y trastabilleo. Es decir que el habla se utiliza como estrategia para ocultar su identidad y para mostrarse como

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

personas distintas a las que realmente son. Es un mecanismo que se parece a lo que ocurre con aquellos objetos que adquieren valor dramático, escénico, y significativo a partir de su sonido, pero acá es mediante el habla. Esto proporciona que el habla se convierte en una estrategia para hacerse pasar por alguien más y cumplir el objetivo de que aquellas personas reciban y abran los paquetes. Se utiliza, el habla, como un actante que les otorga, en este caso, la posibilidad del anonimato.

Para cerrar el análisis sonoro vocal, como se especificó anteriormente, los 3 espacios utilizan micrófonos para sonar debido a que se hacen necesarios para hacer aparecer el mundo de los estudios de grabación. Los micrófonos permiten la amplificación de ciertos parámetros del sonido, como por ejemplo la proyección del sonido de la voz, el volumen. En este caso es posible trabajar con el volumen y permitirse investigar sonoramente los volúmenes que entrega el micrófono en la sala de teatro. Esta puesta en escena utiliza el micrófono como una fuente de construcción creativa de significado, por ejemplo mediante los volúmenes, mediante el cuando hablar por el micrófono o no, y porqué. El micrófono le otorga otra capa de sonido de la voz. Es una fuente sonora directa que dialoga con las escenas y se convierte en un instrumento con influencias estéticas y dramáticas, debido a que es necesario que estén para situar los espacios, como también se utilizan como espacio creativo de construcción sonora mediante las posibilidades que el micrófono confiere a los y las intérpretes. Por ejemplo en el estudio de la radio de Carabineros, para distinguir los espacios de radio y los espacios de conversación entre la pareja de carabineras se utiliza el micrófono. Cada vez que hablan a los micrófonos se dirigen hacia los radioescuchas, pero cuando hablan sin él, lo hacen entre ellas, esperando que aquello que hablan no se escuche por los micrófonos, ergo por el programa de radio. Es decir que hay una preocupación por lo que se escucha en la radio y lo que no, y a través de que fuente hablan para instalar hacia quienes están dirigiendo sus textos.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

El habla dentro de la obra *Nosotros* se conforma al igual que las músicas, a partir de la acción de contrapunto, de contraponer los signos dentro de la escena, pero en este caso a partir de lo que se dice y como se dice. Tal como se mencionó en la discusión bibliográfica el decir un texto tiene que ver con una traducción sonora de algo que está escrito y en la obra *Nosotros* hay una insistencia estética e, incluso se podría decir, ideológica, de extender los límites de la comprensión y utilización del habla y la voz dentro de la puesta en escena, haciendo emerger hablas que friccionen las materialidades que habitan las escenas. Es por eso que toda la disposición del habla dentro de la obra tiene que ver con la construcción estética general de la puesta en escena, que es lo editable, robable y/o modificable que es nuestra comprensión de la realidad. Las hablas son robadas y dispuestas en las escenas para que aquel origen que poseen se friccione con otros elementos y aquello haga aparecer una tercera cosa, una nueva lectura sobre elementos que no necesariamente van relacionados.

También hay una necesidad de trabajar el habla y la voz a partir de una noción musical y sonora, no solamente desde una vereda textual. Esto para lograr hacer significar y resonar las grandes discusiones ideológicas que se viven en la obra y que aquellos argumentos a defender no queden como grandes ideas impostadas, sino que puedan ser utilizadas para entablar discusiones y conflictos. Es por esto que se decide trabajar con el lenguaje del rap para que aquellos grandes textos puedan ser aterrizados y agenciados hacia el compañero o compañera de escena.

## **CONCLUSIONES**

Existe una pregunta esencial y fundamental que da el puntapié a esta investigación: ¿Qué ocurre con aquellas escenas que, haciendo lo mismo física, vocal y espacialmente, al incluir la música, el habla, una atmósfera sonora,

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

materiales que suenan y/o efectos de sonido pueden hacer que los signos visibles transformen su estrategia y, por tanto, los espectadores imaginen lo opuesto a lo que esa conformación visual habría significado sin la participación modificadora de estos fenómenos sonoros? Tras eso se desarrolló un análisis que tiene que ver con la investigación del sonido escénico de la obra *Nosotros*, específicamente del sonido del espacio escénico, las músicas y el habla, para así lograr comprender y descubrir la línea estética sonora de la obra, la agencia y relación que este lenguaje posee en y con la puesta en escena. Al mismo tiempo, esta investigación, permite poder generar ciertas reflexiones que tienen que ver con el diseño de sonido escénico en el arte escénico en general, es decir es posible utilizar esta obra como excusa para levantar ideas que tengan que ver con el sonido y el teatro.

Tras el ejercicio de analizar los conceptos centrales que dieron forma a la investigación y los fenómenos sonoros -espacio escénico, las músicas y el habla-, se puede establecer que el diseño del sonido escénico de la obra *Nosotros* no es un ornameto de la puesta en escena, sino que, con todos sus elementos y características, construye una poética sonora con relevancia y agencia sobre y en relación a los cuerpos y materialidades que habitan las escenas como también sobre la obra misma. El sonido escénico refiere a la puesta en escena, a las decisiones escénicas y artísticas que direccionan la obra misma. Existe un sonido escénico que da cuenta de una puesta en valor de la escucha, del cómo suenan las escenas y de utilizar aquello como un agente que constituye, contiene y accione en relación con las escenas y los cuerpos que las habitan. Las músicas dan cuenta, en su totalidad, del carácter editable de la puesta en escena, siendo citadas de películas y utilizadas concretamente como contrapunto en las escenas para poder hacer friccionar a los elementos y levantar el saber de la puesta en relación como una estrategia de construcción de sentido y significado en la obra. Y el habla permite la construcción sonora de los personajes, otorgándoles mayores

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

capas de lectura a las escenas y también vehiculizando lo que se dice, haciendo que las frases resuenen más en el espacio. Por lo tanto aquello que se afirmó en un inicio, luego de la investigación, se confirma, ya que todas las reflexiones que se hacen, a propósito de la experiencia estética y sonora de la obra *Nosotros*, dan cuenta de un diseño de un sonido escénico que posee relevancia y agencia dentro de la puesta en escena y que no es un ornamento final, sino que un lenguaje con capacidad de significar de manera fundamental las situaciones presentes dentro de la obra y que es necesario para que la obra suceda como quiere suceder.

Se puede establecer que la obra *Nosotros* construye un sonido escénico que propicia una construcción estética-discursiva donde el sonido no solo tiene el rol de situar los espacios donde se desarrollarán las escenas, o de otorgarles ritmos y teatralidad, sino que en esta obra está la insistencia estética de que el sonido escénico cumpla con el rol de contraponer los signos visibles de las escenas para potenciar nuevos significados en las escenas, cuerpos y materialidades que habitan la puesta en escena. Esto con el fin de hacer friccionar mundos ya existientes para que, dentro de la obra, se creen nuevos a partir del saber último de la puesta en relación.

Algo fundamental que se hace necesario hacer énfasis, sobre la investigación y el análisis realizado, es la noción de que esto no solo aplica a la obra *Nosotros*, sino que esta investigación genera condiciones para levantar una propuesta de comprensión sobre lo sonoro y musical para las obras de teatro. En este texto se logra comprender el poder significante que tiene el arte sonoro en relación y diálogo con las artes escénicas para poder sublimar el lenguaje de la puesta en escena e ir complejizando las resoluciones y traducciones artísticas que existen.

Como lo es también el ejercicio del robo, del sample, del saber de la puesta en relación como ejercicio de construcción de una obra, de un ejercicio, de una escena. La originalidad que aparece a propósito de la fricción de materialidades y

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

el levantamiento de significados que solo aparecen a partir de esa relación de materialidades.

Debido a todo eso es que se pueden extrapolar estrategias sonoras del sonido escénico de *Nosotros* para pensar el cómo suena una obra de teatro. El sonido es un agente esencial para friccionar, relacionar y hacer dialogar sistemas escénicos y de esa manera ir construyendo nuevos significados en el escenario.

Concluyendo, el sonido escénico no es un ornamento de la puesta en escena y en *Nosotros* podemos percibirlo claramente; cuerpos que se modifican a partir de la entrada de un cierto tipo de música, citas intertextuales que dan cuenta de una investigación sonora, textos que viajan por las escenas y que se trabajan a partir de conceptos musicales y sonoros para otorgarles mayores capas de lectura a la obra. Un sonido escénico que responde a las necesidades de la puesta en escena, que dialoga con ella, que no queda descolgada, que tiene identidad y que es igual de editable que todas las materialidades de la obra.

El actor entra. El público ya entró. El público calla. El actor 'habla'. El actor sale. El público se levanta. Las escenografías, el vestuario, y los instrumentos se guardan. Los maquillajes se limpian. Las luces y los micrófonos se apagan. El polvo se barre. El actor reflexiona y descansa. ¿Y las palabras? ¿Y los sonidos? ¿Dónde quedan? ¿Qué hacemos con ellos? (Mescia, 2014, p. 369).

## **BIBLIOGRAFÍA**

Appia, Adolph (2014), *La música y la puesta en escena*, trad. de Nathalie Cañizares, España, Asociación de directores de escena de España.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Colasessano, Mario (2010), "El espacio sonoro teatral", en *Revista Telón de Fondo*, n°2, p. 2.

Fischer-Lichte, Erika (2011), *Estética de lo performativo*, trad. de Diana González y David Martínez, Madrid, Abada Editores.

Grasiosi, Malena (2021), *SONIDO ESCÉNICO. Universos sonoros de las artes escénicas y performáticas*, Buenos Aires, Malena Graciosi.

Kindsvater, Paula (2013), *Usos indebidos. Tecnologías de producción musical en el hip hop*. VI Encuentro Panamericano de Comunicación (COMPANAM 2013).

Latour, Bruno (2008), *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*, trad. de Gabriel Zadunaisky, Buenos Aires, Manantial.

Lehmann, Hans.-Thies (2013), *Teatro posdramático*, trad. de Diana González, Murcia, Paso de Gato.

Mescia, Mirko (2014), *Puntos de oído*, Buenos Aires, Corregidor.

Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, trad. de Jaume Melendres, Barcelona, PAIDÓS.

Von Hummel, Alexandra. (invitada). (2022, Enero, 14). ALEXANDRA VON HUMMEL Y JAVIERA PEON-VEIGA VISITAN HIEDRAFM [Audio podcast episode]. En HIEDRA FM. <https://revistahiedra.cl/hiedrafm/alexandra-von-hummel-y-javiera-peon-veiga-visitantes-hiedrafm/>

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Von Hummel, Alexandra. (Directora) Colectivo La Nufa (Dramaturgismo) (2022)

Nosotros. Providencia, Santiago, Chile: Egreso Escuela de Teatro Universidad  
Finis Terrae (del 25 de Noviembre al 4 de Diciembre)

## **SOUNDTRACK**

1. AUDIO DE BIENVENIDA + BASE PRÓLOGO
2. STUCK IN THE MIDDLE WITH YOU
3. SUB-BAJO
4. MAMBO ITALIANO + BASE
5. PISTA RAP CONI
6. ALIKA x 2
7. BASE PAULI Y CATA
8. SAMPLE DEL DISCURSO + BEE GEES
9. VALS PACAS
10. GRABADORA + LOOP AMANTE
11. THE BEAST
12. THE SILENCERS
13. TEACH ME TIGER
14. ATMÓSFERA FINAL
15. BASE RAP MAITE
16. MAMBO ITALIANO
17. DONT TAKE YOUR LOVE FROM ME
18. MÚSICA ITALIANA