*ACTUACIÓN IV*

*Apuntes sobre Vocalidad y Oralidad:*

*El porvenir del teatro parece depender sobre todo del gran dilema*

*del actor de nuestros días.*

*Ese dilema también podría formularse así:*

*o el robot parlante o la*

*palabra hecha carne.*

—Luis de Tavira,

*A continuación, presentamos algunos conceptos de nuestro interés especifico expuestos por diferentes investigadores y teóricos del teatro.*

**Síntesis del ensayo: “La voz del actor: vínculos históricos y expresiones contemporáneas”**

**Adyel Quintero Díaz, El** tex

Doctor en Ciencias sobre Arte del Instituto Superior de Arte de Cuba.

Coordinador del Área de Arte Escénico y Realización del programa

universitario de Cine y Televisión de la Corporación Universitaria Unitec.

Correo electrónico: aquintero@unitec.edu.co

*“La mayor parte de los críticos, investigadores y creadores teatrales contemporáneos coinciden en señalar la gran importancia que posee el estudio de los problemas inherentes al uso de la voz en el teatro.*

*En el siglo XX la coincidencia de diversos factores permitió el desarrollo de importantes experiencias en este sentido. “*

*“…cualquier experimento que se realice sobre la vocalidad del actor tiene una gravitación fundamental en los modos de enunciación del texto dramático; pero de manera semejante, toda textualidad reclama la presencia de determinadas formas de sonorización que se verán vinculadas a técnicas particulares de entrenamiento y uso de la voz”.*

“Gracias a la consolidación del oficio de la dirección escénica, la teatralidad fue explorada incesantemente y a través de todos sus componentes. El lenguaje teatral asumió plena autonomía, por cuanto la búsqueda de una técnica vocal para el teatro obedeció, ante todo, a este intento de especificidad. En la pasada centuria, además, la dramaturgia *del diálogo conversacional y el conflicto* entró en períodos de crisis debido a la idea de encontrar un funcionamiento más teatral de la palabra. Surgieron así nuevas textualidades, las cuales reclamaban en su emisión formas de expresión vocal diferentes a las empleadas hasta el momento. Entre los factores que han posibilitado o estimulado importantes experiencias prácticas en el uso de la voz escénica se encuentran también: la necesidad de encontrar una técnica que pudiera sistematizarse para su enseñanza en las escuelas de teatro; el desarrollo de ciencias y disciplinas afines como la lingüística, la semiótica, la teoría de la comunicación, la psicología, la acústica, la logopedia y la foniatría, que han dotado a los creadores e investigadores del teatro de herramientas y de un marco teórico referencial apropiados para el estudio y comprensión de los fenómenos vocales del hombre, en cualquiera de sus manifestaciones teatrales; así como la imperiosidad de encontrar una técnica vocal óptima para los actores, que les permita enfrentar los retos que la escena les plantea, pero sin ocasionar daños a su aparato vocal.

“La diversidad de tendencias y estilos que impera en el teatro europeo de fines del XIX constituye un detonante fundamental para el surgimiento de la figura del director teatral. Los nuevos textos le plantean al actor complejidades de índole representacional que no pueden ser resueltas por los medios que tiene a su alcance. Es entonces cuando la escena comienza a demandar de un oficiante que organice la representación y le imprima unidad de estilo, sentido y coherencia a la enunciación textual. A partir de ahí se inicia la gran exploración en el universo de la teatralidad, que marcará el desarrollo de la expresión escénica durante todo el siglo XX. El teatro es un arte sonoro y visual, y este es uno de los fundamentos esenciales que permea la actividad de los directores teatrales desde el surgimiento de los mismos. Dicha premisa encuentra sus gravitaciones en las culturas textual y escénica que surgen y se desarrollan como parte de esta investigación en lo específico teatral que ocurre durante el siglo XX.”

“Diversos componentes de lo visual y lo sonoro son explorados, y las nuevas poéticas que surgen se distinguen, sobre todo, por su insistencia en el estudio de la escena. En la primera mitad del XX, el francés Antonín Artaud (1896-1948) esboza algunos de los principales caminos que debía recorrer el arte escénico para recuperar, repensar o potenciar aún más sus posibilidades expresivas. Ante todo, define la idea de una necesaria investigación en el universo sonoro y visual del teatro, sin la tiranía del texto:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?

Quien analice esta cita así sin más, podría pensar que Artaud se estaba oponiendo al desarrollo de una dramaturgia de texto, pero en otros escritos de su libro El *teatro y su doble*, se explica su idea de *no suprimir la palabra en el teatro, sino modificar su concepción*:

“Al lenguaje hablado sumo otro lenguaje, y trato de devolver al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento, pues sus misteriosas posibilidades han sido olvidadas. Cuando hablo de que no representaré piezas escritas, quiero decir que no representaré piezas basadas en la escritura y en la palabra; que en mis espectáculos habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que así mismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un sentido nuevo.”

“Otra de las tendencias que más se ha desarrollado en la contemporaneidad es la de que el ritmo es algo que hay que encontrar como parte del proceso de construcción

de la dramaturgia espectacular. La búsqueda de éste se convierte en una experimentación sobre los diversos modos de enunciación del texto, con el objetivo de explorar

un sentido posible y develar lo *no dicho* por las palabras. En esa dirección resaltan muchas creaciones que ante todo intentan romper con la linealidad de lo escrito e impedir

su identificación con una individualidad psicológica. Esto hace que en numerosas ocasiones el diálogo sea reducido a una serie de exclamaciones rítmicas o a la repetición

de vocablos con un alto contenido simbólico y/o filosófico (amor, dinero, pecado, muerte) con el fin de provocar estados de semi-trance en el actor y someter al espectador a un encuentro con lo extracotidiano, que remueva sus occidentales sentidos perceptivos y sus códigos de comunicación.”

“A partir de los estudios de Barba, Grotowski y otros creadores importantes, el cuerpo y la voz vuelven a ser concebidos como una unidad indisoluble y la palabra ya no es valorada únicamente a partir de la lógica del discurso narrativo, sino que adquiere valores también por su sonoridad y forma de *encarnar y nacer* en el cuerpo del actor.”

***Nota:*** *En este punto la cátedra propone una mirada oblicua es decir no dejar de valorar los recursos materiales del habla de la palabra en la escena, pero en simultaneo nos proponemos no descuidar su valor narrativo y la capacidad de enunciación por parte del actuante, investigar el cuerpo que genera la palabra y no solo pensar que es el cuerpo el que genera y sostiene la palabra, dirección desde la cual se han desarrollado variadas poéticas y técnicas vocales.*

Continuamos con *Adyel Quintero Díaz,* El tex

“He comenzado estas reflexiones con un exergo del teatrista Luis de Tavira:

*El porvenir del teatro parece depender sobre todo del gran* *dilema del actor de nuestros días. Ese dilema también podría formularse* *así: o el robot parlante o la palabra hecha carne.*

Estoy de acuerdo en que ese sigue siendo uno de los grandes problemas de nuestros actores contemporáneos: ¿cómo hacer carne el verbo escénico? ¿De qué manera, por qué caminos, a través de qué técnicas se puede conseguir que la palabra, venga de donde venga y tenga la estructura, el lenguaje y la disposición que quiera, transcurra en un *hic et nunc,* lo que equivale a decir, que los acontecimientos sean representados como si estuvieran pasando por primera vez? Ese dilema compromete a todas las formas de expresión escénica, pues constituye uno de los rasgos más distintivos del discurso teatral”

“El análisis de las relaciones entre la expresión vocal del actor y la cultura del texto dramático nos aporta nuevas formas de comprensión del proceso de semiosis teatral.

Vemos cómo la palabra llega a convertirse en signo no sólo por sus valores semánticos, sino también, como hemos explicado, por sus valores fónicos. Aun cuando se trate de una práctica teatral donde el texto sea lo primordial, si no se consigue armar un andamiaje sonoro capaz de sostener el proceso comunicativo, de hacerlo interesante y ponerlo a funcionar, el texto pierde sentido, aunque sea una obra en la que todo esté *perfectamente* descrito y previsto por la palabra.”

**2-Síntesis del ensayo: ORALIDAD Y VOCALIDAD EN LAS ESCRITURAS DRAMÁTICAS CONTEMPORÁNEAS**

**Por SOLEDAD GONZÁLEZ** Nació en la provincia de Córdoba, Argentina, en 1970. Es Traductora Pública de francés y Licenciada y Profesora en Lengua y Literatura Francesa por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC); dedicada a la escritura, la docencia y la realización teatral.

“Una aproximación sensible a la oralidad partiría del análisis de la textualidad o superficie, es decir, la materialidad y la musicalidad de las palabras.”

“Analizar un texto no consiste tan sólo en establecer la fábula, reconstruir las acciones y seguir los intercambios verbales, sino que, y, en primer lugar, es abrirse a la experiencia concreta, sensible y sensual de entrar en contacto con la materialidad y la musicalidad de las palabras, es poder escuchar los sonidos, ritmos, juegos de ecos y resonancias de los significantes. (cf. Pavis, 2001: L5-7). “

“Los modelos de análisis que se centran en el sentido o significado no bastan. (1) En muchas de las nuevas dramaturgias es muy difícil determinar la intriga y la fábula, y su potencia o especificidad está en el juego que hacen con el lenguaje: en el tipo de palabras, en el uso de los silencios, en el ritmo y en las marcas de teatralidad y oralidad. En razón de esta realidad, los modelos de análisis necesitan apartarse de las esquematizaciones que oponen un teatro del cuerpo a un teatro de la palabra para abrirse a la cuestión de la voz en la escena contemporánea y en particular a las nociones de oralidad, vocalidad y de poesía como entidad donde cuerpo y voz serían indisociables.”

“Los abordajes sensibles a la cuestión planteada trabajan sobre una práctica compleja y en constante movimiento y conciben a la voz como corporalidad profunda, sustituto y/o complemento del gesto visible, vehículo de emociones, matriz de teatralidad y significante de impulso y forma. En esta vía, el texto teatral es aprehendido como una materialidad, con su musicalidad, su respiración, su apropiación de los silencios y su ritmo específico. Y la cooperación del receptor, lector o espectador, se vuelve un elemento fundamental. “

“Desde nuestra perspectiva, siguiendo la propuesta que De Marinis plantea en su seminario "Teatralidades de la voz en la escena contemporánea", donde señala lo mucho  que queda por explorar en el terreno de la vocalidad y la oralidad, creemos que ciertas nociones de las artes visuales y de la filosofía del lenguaje, tales como forma, figura y fondo; y como el uso de las metáforas en la lingüística pragmática, podrían  ayudarnos a pensar la vocalidad y la composición sonora en dramaturgias y espectáculos contemporáneos”.

“El uso de la voz en el teatro, al igual que todos los medios de expresión del cuerpo son síntomas en la representación. Los efectos que produce, la emoción que puede crear, afecta la recepción del público; de manera tal que necesitan la atención de todos los que trabajan en la representación.”

“La acción vocal denuncia la dicotomía falaz e improductiva de un teatro del cuerpo versus un teatro del texto. La poesía encuentra su casa en la voz del cuerpo, donde forma y resonancias conviven y son una. Cuerpo, voz, canto, habla: elementos estrechamente ligados o mezclados en la práctica, y donde la voz juega un rol central, de 'interface', se podría decir, entre cuerpo y palabra. (Cf. Voltz,2001: K 1)”

“En su estudio sobre la voz en el teatro, Voltz  advierte que un verdadero diálogo, no es sólo el intercambio de réplicas, de los sentidos explícitos o implícitos, de las entonaciones extralingüísticas que agregan un complemento de significado a partir de la situación de enunciación y de las supuestas intenciones de los personajes; también se trata del diálogo de las voces, la armonía o la violenta desarmonía voluntaria de los timbres, alturas, volúmenes, inflexiones melódicas,  silencios,  con una exigencia propiamente musical. Allí reside el trabajo artístico del actor y del dramaturgo. De lo contrario se confunde teatro con reproducción de lo cotidiano. En Occidente, en la primera mitad del siglo XX, sensibilidad e intuición se apartan de la inteligencia, abriéndose una ficticia oposición entre inteligencia racional e intuición no racional. “

“Es por eso que el trabajo de la voz, esa voz que escuchan los dramaturgos en su trabajo poético, y que escuchan y traducen o recrean quienes trabajan en la puesta en escena, necesita ser revalorizado y comprendido como el puente o interfase entre cuerpo y habla. Sabiendo que el habla no es el texto ni la lengua, sino un acto concreto y material de producción de sonidos, encadenados según reglas, apoyados en la lógica del texto, transpuestos en el soplo de la oralidad. Una forma rítmica y musical como el canto, pero con otras leyes; y que comporta un discurso, pero no se reduce a un único sentido, sino más bien que envuelve a ese sentido con miles de matices y de inflexiones personales y subjetivas.”

“El cuerpo hablante del actor produce sonidos portadores de una materialidad vibratoria y una cualidad sensorial, las cuales, al alejarse del uso automatizado del habla cotidiana, hacen que la voz hablada ingrese en una dimensión artística. Entonces, la voz se vuelve instrumento consciente de sus posibilidades y limitaciones.”

“No obstante, volviendo a la práctica teatral, el dramaturgo escribe escuchando y recreando voces, el actor necesita poder integrar su voz en un proyecto, necesita desarrollar su visión de conjunto y su escucha, al igual que el director. El trabajo de la voz es como el del canto o el de un instrumento, pero con otros medios: un trabajo musical.”

*(1) González afirma que “Los modelos de análisis que se centran en el sentido o significado no bastan” desde la cátedra de Actuación estamos de acuerdo que hay que ampliar el análisis y las estrategias de desarrollo de la oralidad y la vocalidad como materialidad de la escena, pero sin devaluar el trabajo sobre el sentido y el significado, un trabajo en paralelo y complementario. Es decir, sostenemos que solo el análisis musical y material de la oralidad y la vocalidad no alcanza en la construcción del acontecimiento de la actuación.*