

Parámetros para estudio y comparación de técnicas de la voz en performance

El caso de Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner)

Montello, Flaviaⁱ

Universidad Nacional de Río Negro

fmontello@unrn.edu.ar

Palabras clave:

voz - actuación - entrenamiento vocal - técnica vocal

Resumen:

La investigación de la voz expresiva en performance revela un área de vacancia, comparada con otras referidas a la producción actoral. Los aportes de Silvia Davini ofrecen un amplio desarrollo conceptual para pensar los marcos teóricos y epistemológicos necesarios al momento de otorgar validez a los estudios y posibilitar su continuidad y transmisión. En este trabajo se presenta la sistematización resultado de una selección de los mismos, extraídos de su libro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*. El objetivo fue la elaboración de una serie de parámetros para comparar y estudiar líneas de entrenamiento de la voz hablada expresiva. Asimismo, se propone -a modo de ejemplo y como parte de una investigación en curso- implementarlos con el caso de la técnica de la Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner).

Presentación

Incursionar en los ámbitos de investigación de la voz expresiva en performance pone de manifiesto la existencia de un área de vacancia que, si bien paulatinamente incorpora contenido y reflexión sistemática, es aún mucho menor que en otras, como las del movimiento y la actuación. Los aportes realizados por la investigadora Silvia Davini ofrecen un amplio desarrollo conceptual para pensar los marcos teóricos y epistemológicos necesarios al momento de otorgar validez a los estudios y posibilitar su continuidad y transmisión.

Entre sus contribuciones se encuentran las caracterizaciones de técnicas que ella hace al referirse al entrenamiento vocal actoral en su libro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*. Dichas caracterizaciones se encuentran distribuidas a lo largo del escrito, lo que aquí presentamos es un relevamiento de sus conceptos, con el fin de sistematizar parámetros

que posibiliten el estudio y comparación de los diversos abordajes de la voz hablada en performance. Asimismo, se intentará implementarlos con el caso de la técnica de la Formación del Habla (*Sprachgestaltung*) –a modo de ejemplo y como parte de una investigación en curso. Compartimos estos resultados preliminares como una propuesta en proceso, que continuará afianzándose y modificándose con su puesta en práctica.

Para quienes aún puedan no conocerla y, también, para recordarla, corresponde presentar formalmente a la investigadora que es fuente e inspiración de este trabajo. Silvia Davini nació en Buenos Aires en 1957. El inicio de su trayectoria profesional fue como cantante lírica en el Teatro Colón de Buenos Aires. Actriz y directora, desde 1991 fue profesora en la Universidad de Brasilia, donde ejerció durante veinte años. Allí estuvo a cargo del grupo de investigación *Vocalidade e Cena*, centrado en la dimensión acústica del teatro. Asimismo, integró diversos posgrados en Arte en Brasil. En el año 2000 se doctora en Teatro en la Universidad de Londres. Su tesis es la base del mencionado libro, que en 2007 publica la Universidad Nacional de Quilmes. Su prematuro fallecimiento en 2011, a la edad de 54 años, causado por una enfermedad terminal, nos deja la pena de no poder consultarla personalmente.

Para contextualizar los parámetros que serán expuestos más adelante, recurramos a las propias palabras de Davini que nos ubican en el núcleo de su trabajo. Ella define:

De todas las producciones del cuerpo, la voz se caracteriza por ser capaz de generar significados complejos, cuya producción es susceptible de ser controlada en escena. Así, considero a la voz como una producción del cuerpo –[la más nómada de ellas (2007: 99)]– de la misma categoría que el movimiento. Sin embargo, por constituirse en el lugar de la palabra, la voz comporta una capacidad de definición discursiva varias veces mayor que el movimiento. (ibídem: 85)

Zanjando las diversas aclaraciones que suelen hacerse acerca de que la separación entre *cuerpo* y *voz* es ficticia y sólo sirve a los efectos del estudio y prácticas pormenorizados, resulta esclarecedora la categorización por ella presentada: sitúa en un mismo nivel la voz y el *movimiento*, en tanto producciones del cuerpo. Cobra sentido entonces hablar de técnicas de la voz y técnicas del movimiento, no así de técnicas corporales.

En cuanto a la mención de la “capacidad de definición discursiva” de la voz, luego amplía:

Considero la palabra en sus grandes dimensiones: como fenómeno acústico, envolviendo los códigos musicales en su totalidad, y como acto [afectando a otros cuerpos (ibídem: 87)]; música y escena que definen una idea de la

experiencia que excede lo estrictamente comunicacional de los códigos informativos. (ibídem: 86)

Esta percepción de la voz y la palabra (...) permite definir a la voz no como un medio comunicativo, sino como una esfera de subjetivación. (ibídem: 87)

La voz claramente superando a la palabra y trayendo a consideración la subjetividad, que inevitablemente influirá en toda producción personal. Davini planteará que por este motivo no será conveniente que las líneas de entrenamiento vocal dejen de lado esta esfera, la de la singularidad del sujeto que emite.

Davini dejará de lado el término *habla*, con el fin de reunir los territorios de la subjetividad, de la voz excediendo lo verbal, como así también del contexto en el cual se produce, y preferirá el “más amplio y fluido de *vocalidad*” (ibídem: 121). Toma este concepto del lingüista Paul Zumthor y lo reformula: “entiendo la vocalidad como las múltiples formas de producción de voz y palabra implementadas por un grupo humano específico en una contingencia sociohistórica dada” (ibídem: 18).

Algunas voces participarán de las artes escénicas y para ello habrán de entrenarse a través de técnicas específicas. Respecto de este punto, Davini aclara:

Entiendo la preparación vocal no como una condición material, sino como un proceso a través del cual se modela la materialidad corpórea de los actores, explorando sus límites físicos, con la finalidad de preparar el cuerpo para dar cuenta del mayor espectro posible de sentidos a partir de la producción de voz y palabra en performance. Como resultado de ese proceso, los actores deben tornarse capaces de controlar su enunciación a través de la producción de voz y palabra. Modelado de acuerdo con cada ambiente cultural específico, el cuerpo ofrece el material y los límites para el trabajo vocal, estableciéndose como un lugar particular para la reflexión y la intervención técnica. (ibídem: 47)

Dentro de la preparación vocal para performances, dedica algunos párrafos a la concepción terapéutica, así como a la de lo que se da en llamar *higiene vocal*.

Lo terapéutico en el trabajo vocal se orienta hacia el objetivo de mantener una higiene vocal, restringiendo las posibilidades de trabajo con los textos; por eso, consideraremos como preparadores vocales a aquellos profesionales de perfil autodidacta, que se ocupan de la emisión vocal en altas intensidades y de la performance del texto. (ibídem: 155)

Respecto del “perfil autodidacta”, parece utilizar esta descripción tanto para destacar la falta de formaciones específicas en esta área, como para diferenciar a preparadores vocales con una formación artística de base, de aquellos que provienen del ámbito de la salud.

A lo largo del libro prefiere utilizar el término *performance* para referirse a situaciones vinculadas a lo escénico, posibilitando así una mirada más abarcadora que considere la presentación, el hacer presente, el acto más que su reproducción. Tratándose de la voz, la importancia de la elección de esta expresión parece ir más allá del punto de vista contemporáneo para manifestar una postura en cuanto al estudio vocal expresivo. El hecho de considerarla en su presente y como acto, le confiere un lugar de valía en el mapa de la construcción actoral, frente al vacío al que se hizo referencia al inicio de este trabajo.

Ante el vasto mapa de entradas múltiples que ofrece Davini, habrá que poner mucha atención para no caer en la tentación del binarismo al momento de extraer los conceptos que servirán al objetivo mencionado de tener parámetros desde los cuales reflexionar. Ella resalta reiteradamente este riesgo en el que, dice, caen algunas de las técnicas que analiza, y lo justifica reflexionando: “la definición de la vocalidad de los actores como objeto de estudio nos coloca ante una situación donde no hay distancia entre voz y cuerpo, o entre palabra y acción, situación ésta que desactiva todo tipo de binarismo conceptual” (ibídem: 137).

A partir de los conceptos rescatados a todo lo largo del mencionado libro, proponemos una clasificación de los mismos en parámetros, para cada uno de los cuales también sugerimos una denominación. La intención será la de colaborar con la reflexión y el análisis, no la de ubicar necesariamente cada técnica en todos los parámetros mencionados. A continuación del cuadro, las aclaraciones.

Parámetros propuestos	Conceptos tomados de Davini para caracterizar técnicas
I. Característica general del corpus	a. desarrollo conceptual como contexto de la práctica
	b. repertorio de ejercicios y consejos
II. Perspectiva de abordaje de la voz	1. a. expresiva, creativa
	b. fisiológica
	2. a. modo de habitar el lenguaje y el cuerpo
	b. concepción utilitaria, instrumental

III. Objetivo que persigue	1. a. reproducción (de estilos)
	b. exploración (de 'lo universal')
	c. flexibilización (independiente de una estética previa)
	2. a. organizar cuerpos según modelos (intervencionista)
	b. estimular la conciencia corporal, disponibilidad física e incorporación de la experiencia
	c. explorar límites físicos más allá de la cultura (dominio virtuoso)
IV. Matriz de pensamiento	a. rizomas, redes, transiciones
	b. propicia binarismos
V. Producción, reproducción y...	vínculo: práctica experimental-uso profesional
VI. ... representación	consideración del entorno histórico-socio-cultural

I. Característica general del corpus: hace referencia a que la mayoría de las publicaciones de preparación vocal son definidas por sus autores como esencialmente prácticas, sin un desarrollo conceptual que sirva de contexto. Davini critica este punto de vista, en el que observa una ausencia de diagnóstico previo de los cuerpos (ibídem: 17). Por nuestra parte, observamos que los casos en los que existe un marco conceptual, provienen de profesionales con ejercicio práctico y reflexivo respecto de lo que significa el trabajo actoral.

II. Perspectiva de abordaje de la voz:

1. expresiva y creativa o fisiológica

2. cual modo de habitar el lenguaje y el cuerpo o como concepción utilitaria e instrumental

Específicamente en cuanto a la postura con bases fisiológicas, expone:

La transferencia directa de discursos científicos, vinculados a las ciencias exactas o de la salud, no parece ser suficiente para resolver los problemas que la producción de voz y palabra en performance plantea ni para legitimar los discursos ya producidos sobre el tema que, de un modo más o menos explícito, atraviesan la formación y producción teatral contemporánea. La actual situación

de la vocalidad en performance demanda una reflexión original surgida desde el mismo campo de escena. (ibídem: 62)

Plantea la consideración de la subjetividad, superando la supuesta objetividad de lo físico. Ampliamos con nuestro aporte acerca de que no menos importante parece considerar si la técnica resulta atractiva, creativa, inspiradora al llevarla a la práctica, es decir, si implica al sujeto como artista creador.

En cuanto a la concepción utilitaria, Davini analiza: “La voz no como un medio de comunicación, sino como una esfera de subjetivación. (...) No ‘usamos’ la voz. La voz habita cuerpo y lenguaje” (ibídem: 87). Incluiríamos, relacionados con las concepciones utilitarias, los abordajes de trabajo vocal texto-centristas apoyados en la palabra, más que en la voz como sonido. Davini se explaya acerca de la noción instrumental (ibídem: 79 y 84) y reflexiona –refutando algunas formulaciones– que ni el instrumento ni el organismo pueden ocultar o revelar, sino que quien lo hace es el sujeto desde su lugar, que es el cuerpo. Agrega que a partir del siglo XX no se puede dejar de considerar la incidencia que en ambos ejerce la tecnología (ibídem: 85).

III. Objetivo perseguido por la técnica:

Davini identifica tres campos de formación para la escena y los define como de *reproducción*, *exploración* y *flexibilización*. Advierte (ibídem: 109) que los tres están estrechamente relacionados a los estilos de actuación que promueven. La tendencia reproductiva sigue referencias estilísticas, tiene un componente mimético y de virtuosismo (ibídem: 106). En el polo opuesto ubica los abordajes por exploración que hacen referencia a ‘lo universal’, “a la revelación de una supuesta verdad inmanente”, pero que por carecer de referentes conceptuales precisos –o por transferir directamente las experiencias sin reformularlas según el nuevo contexto–, se tornan eclécticos y producen un trayecto circular (ibídem: 107). Una tercera tendencia sería aquella “cuyos recursos se organizan alrededor del principio de flexibilidad y fluidez, que permita dar cuenta de las demandas de textos de cualquier estilo y complejidad” (ibídem: 107). A diferencia de las dos anteriores, “pretende llegar a la multiplicidad de recursos operando por ‘sustracción’, (...) estableciendo un referente claro de principios y conceptos explícitos y abarcativos” (ibídem: 108).

Otro objetivo posible podría caracterizarse con la siguiente tríada: la modalidad intervencionista que organiza cuerpos según modelos, la de la estimulación de la conciencia y experiencia propias, y la del corrimiento de límites físicos cercana al dominio virtuoso (ibídem: 105).

- IV. Matriz de pensamiento: enfoques que siguen un pensamiento binario (forma/contenido, cabeza/cuerpo, naturaleza/sociedad –ibídem: 59–) y aquellos que se guían por redes conceptuales y transiciones temáticas. La investigadora se referirá en reiteradas oportunidades a la importancia de considerar esta diferencia.
- V. Producción, reproducción ...: ¿Cómo se arriba a la puesta en acto desde el entrenamiento de cada técnica? Existencia o no de la relación entre práctica y proceso escénico (ibídem: 140). “Qué sucede en el proceso que va del primer contacto con el texto hasta su concretización en voz y palabra en performance, qué posibilidades surgen de ese tránsito en términos de creación de sentido en escena” (ibídem: 18). Davini planteará la discusión acerca de tres conceptos (ibídem: 89-128): *producción* (cómo se emite), *reproducción* (aquí considera mediaciones tecnológicas, pero también métodos de entrenamiento) y *representación* (concepciones socio-históricas de la voz). Dice: “No creo posible comprender la voz y la palabra en toda su complejidad en la formación y la performance teatral disociadas de la continua interacción de estas tres categorías” (ibídem: 90).
- VI. ... y representación: aquí se pone en valor la última categoría de las tres citadas en el parámetro anterior, vale decir, la representación que se tiene de lo que es la voz (ibídem: 109-128). La transferencia directa de una experiencia no es suficiente para abordar los problemas que surgen en otros contextos, sea en referencia al entrenamiento vocal o al trabajo con textos. Así, Davini plantea la necesidad de pensar la cuestión desde cada contingencia social e histórica específica (ibídem: 108). Se trata de una voz situada.

Hasta aquí, la sistematización de los conceptos mencionados por Davini. A continuación, un ejemplo de implementación de los parámetros propuestos con el caso de una técnica específica.

La *Formación del Habla (Sprachgestaltung)*¹ fue desarrollada como técnica para la voz hablada expresiva por el filósofo e investigador austríaco Rudolf Steiner (1861-1925), a partir de reflexionar acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje a comienzos del siglo XX, explicándola por el hecho de que ya no existía la percepción del sonido y la palabra –es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea –o sea, lo informativo–: “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo” (Steiner, En Montello, 2020: 321). En su época significó un cambio de paradigmas en relación al estudio y práctica vocal actoral, dado que no se apoyaba en lo fisiológico, como entonces era habitual, sino que su punto de partida era eminentemente

¹ La autora del presente escrito se formó en esta técnica en la Escuela Superior (Hochschule) Goetheanum, Suiza.

artístico al sensibilizar respecto de los elementos que conforman el habla. Su particularidad es la de contribuir a articular el procedimiento técnico con la sensibilidad artística y creadora, ya desde el nivel del entrenamiento (Montello, 2017: 279 y 286). El actor y maestro de actuación Mijaíl Chéjov (2016: 126, 266, 268) incluyó estos contenidos en su método. La reconocida entrenadora vocal Cicely Berry (2014: 184) desarrolló una línea de trabajo que observa muchos puntos en común con el abordaje de la Formación del Habla, lo cual es confirmado por su discípulo y traductor, el Dr. Vicente Fuentes (2015). Algunos de los principios específicos de esta técnica que utilizaremos de ejemplo para el análisis son: el apoyo en las *características expresivas de los fonos*, la aplicación de éstos en el *personaje sonoro*, la *gestualidad del lenguaje*, el *sustrato rítmico* en los textos y el habla, las *dinámicas expresivas de la respiración*, entre otros. (Montello, 2020: 322 y 323)

Siguiendo dichos parámetros, la Formación del Habla podría ser caracterizada como sigue:

- I. La característica de su corpus presenta un contexto de desarrollo conceptual definido, en el marco del cual luego se ubican los ejercicios y prácticas.
- II. La perspectiva desde la cual aborda la voz tiene que ver con la expresividad, llegando hasta momentos de creación, evitando expresamente apoyarse en mecánicas fisiológicas. Asimismo, considera la perspectiva desde el cuerpo y el sujeto.
- III. Entre los objetivos que persigue, están el estimular la incorporación de experiencia, conciencia corporal y disponibilidad, a través de lo que Davini da en llamar “flexibilización de los recursos del cuerpo”.
- IV. Su matriz de pensamiento tiene que ver con lo rizomático, la red conceptual, las transiciones entre temáticas que se influyen mutuamente.
- V. En cuanto a la producción y reproducción, considera el vínculo entre la práctica experimental y el uso profesional de la voz.
- VI. A priori no considera especialmente el entorno histórico-socio-cultural en el que se desarrolla, más allá de tomar en cuenta las motivaciones que influyen en la expresividad.

Si bien está claro que para quienes no conozcan la técnica referida resulta imposible comprobar esta aplicación de parámetros, este análisis forma parte de una investigación más amplia, cuyo desarrollo excedería aquí el tema convocante. No obstante, quizás resulte un estímulo para adentrarse en la información acerca de la Formación del Habla, a través de la bibliografía de referencia.

Estos parámetros, construidos en base a los conceptos de Davini, pretenden motivar la reflexión sobre las prácticas de entrenamiento de voz en performance, de manera de traspasar

la mera postura utilitaria. Como se destacaba al inicio, la presencia de marcos teóricos y epistemológicos que respalden los abordajes de entrenamiento, permitirán asimismo otorgarles la posibilidad de una continuidad en el estudio y profundización por parte de otras personas, así como su concreta transmisión, más allá de sus iniciadores. En palabras de Davini, “definir referencias a las cuales poder retornar es una tarea fundamental cuando el objetivo es avanzar hacia un concepto ampliado del teatro que permita superar el vacío de propuestas en la preparación de voz y palabra en performance” (op. cit.: 250).

Bibliografía

Berry, S. (2014). *Texto en acción*. Madrid, Fundamentos.

Chéjov, M. (2016). *El camino del actor. Vida y encuentros*. Barcelona, Alba.

Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Montello, F. (2020). *La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) como base de una producción artística*. En Jorge Dubatti (comp. y ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, pp. 321-332. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.

Fuentes orales

Fuentes, V. (2015). Consulta personal por correo electrónico, 12 de octubre.

Sitios web

Montello, F. (2017). *Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor*. Actas del Congreso Internacional de Artes Escénicas. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Prov. de Buenos Aires. En línea: <<http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/>> (consulta: 01-09-2021)

ⁱ Actriz. Docente de técnica vocal y actuación, investigadora en la Universidad Nacional de Río Negro. Diplomada en Suiza en la técnica de voz hablada expresiva "Formación del Habla" (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner). Especialista en Docencia y Producción Teatral, Universidad Nacional de Río Negro. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, temática de tesis: la voz hablada expresiva en escena.