

Ponencia investicreativa: *(Lo que no se escucha) Paisajes sonoros.*

1º Congreso Internacional la Voz en la Escena Artística (virtual). Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Febrero 2022.

La primera vez que tuve oportunidad de presenciar un espectáculo de improvisación en percusión guiada por un código de señas, me pregunté cómo sería realizarlo utilizando solamente la voz hablada como recurso sonoro. Me lo preguntaba como actriz, especializada luego en lo vocal. Imaginaba la posibilidad de crear universos sonoros apoyados en los elementos de la voz hablada expresiva, tal como propone la sensibilización que está en la base de la Formación del Habla, técnica que estudié en Suiza. Llevé esta idea conmigo durante mucho tiempo, hasta que se concretó a través de un Proyecto de Investigación en Creación Artística de la Universidad Nacional de Río Negro, en la Patagonia argentina, donde soy docente investigadora. Se denominó "Creación performática: coro hablado e improvisación de atmósferas sonoras". El objetivo fue explorar las posibilidades de la voz hablada como protagonista de una creación escénica, a partir del entrenamiento con la Formación del Habla. Específicamente, sensibilizar al público respecto de la materialidad de los sonidos del lenguaje.

La Formación del Habla (Sprachgestaltung) 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, 1981: 145). Se estaba refiriendo a la necesidad de recuperar la percepción respecto de la materialidad del sonido.

En la actualidad, la sensibilidad para con el fono y la palabra ha quedado relegada al inconsciente, al instinto. Pero aquellos que deseen trabajar el habla para la escena deberán desandar el camino que va desde el sentido y la idea hacia el fono y la palabra. Esto debe estar presente en la formación de los actores. Aprenderlo y desarrollarlo en el entrenamiento para que luego se convierta en instintivo, en hábito. (Steiner, 1981: 150)

En su época significó un cambio de paradigmas en relación al estudio y práctica vocal actoral, dado que no se apoyaba en lo orgánico-fonoaudiológico, como entonces era habitual, sino que su punto de partida era eminentemente artístico al sensibilizar respecto de los elementos que conforman el habla.

El actor y maestro de actuación Michael Chejov (1891-1955) incluía estos contenidos en su método de trabajo (Chejov, 2016:124). La reconocida entrenadora vocal Cicely Berry (1926-2018), creadora y directora por años del Departamento de Voz de la Royal Shakespeare Company, desarrolló una línea de trabajo que observa muchos puntos en común con el abordaje de la Formación del Habla, ella misma lo menciona en *Texto en acción* (2014: 184). Entre las características y principios destacados de esta técnica mencionaremos (Montello, 2020: 323):

- está basada en elementos constitutivos de la voz hablada expresiva:
 - identidad de los fonos
 - gestualidad del lenguaje
 - especificidades de los ritmos
 - dinámicas expresivas de la respiración
- relaciona movimiento y voz
- favorece y motiva la sensibilización de la escucha
- articula el procedimiento técnico y sensibilidad artística

Al comenzar con la investigación, iniciamos la búsqueda de soportes textuales que favorecieran el desafío de sensibilización respecto de la materialidad de los fonos. Por ello, era necesario que fueran originales en español y no traducciones. La decisión recayó en didascalias sorprendentemente poéticas, tomadas de tres obras. De allí el nombre de la producción final: (*Lo que no se escucha*).

El público ingresa a un espacio en penumbras que propone un ambiente nocturno con pequeñas camas tendidas a la espera de los cuerpos entregados de los espectadores. Las actrices están en los márgenes, casi imperceptibles; un cenital visibiliza tenuemente el lugar desde donde la dirección coordinará sus intervenciones.

El texto fue trabajado coralmente en unísonos, tríos, dúos y solos. Para la partitura expresiva se creó un trigrama –inspirado en los pentagramas musicales– que registra el texto y los matices vocales acordados, es decir, los momentos pautados de la creación.

Tal como en los coros cantados, la dirección está presente en escena. El código de señas utilizado para la improvisación en percusión (Vázquez, 2013) fue ampliado, incluyendo gestos específicos para la voz hablada expresiva, en parte creados por el grupo. Este soporte permite realizar intervenciones de atmósferas sonoras improvisadas, aportando expresividad más allá del lenguaje. Las señas están compiladas en un manual que actualmente se encuentra en proceso de edición desde nuestra Universidad. Todo lo producido sonoramente en este espectáculo son fonos o palabras, es decir, exclusivamente elementos del lenguaje hablado.

La puesta en escena incluyó proyecciones de texturas no ilustrativas, mediante la operación en vivo de un retroproyector, realizada por una artista plástica. En una versión posterior se experimentó con colores y atmósferas lumínicas.

Sabíamos que nos enfrentábamos a un obstáculo fundamental ligado a la profundización de aquello que Steiner observaba hace cien años como un inicio, y que en la contemporaneidad es un hecho consagrado: la valoración del plano informativo por encima de la expresividad y materialidad del sonido. Esto planteaba el interesante desafío de articular los medios para lograr poner a espectadores de hoy frente a la experiencia sensorial del sonido de la conocida y cotidiana voz hablada. Se propone una expectación que agudice la escucha sensible, re-jerarquizando los sentidos y recuperando la percepción del lenguaje más allá del contenido informativo. En este sentido, se tomaron diversas decisiones: por un lado, se eligió un texto que no fue escrito para ser escuchado, tal como lo son las didascalias. Pero con la particularidad de que las elegidas poseen una belleza poética llamativa, si se piensa que son aclaraciones técnicas de la obra. Se podría decir –en abierta relación con los fundamentos de la Formación del Habla– que estos dramaturgos se estaban posicionando en el punto de la sensibilidad estética, además del estricto procedimiento técnico. Otra decisión fue la de imbricar las didascalias de tres obras, dificultando una recepción lineal del texto: al inicio se describe un paisaje típicamente patagónico, en el que irrumpen personajes que se transformarán en otros, introduciendo atmósferas siniestras, vislumbrando emociones y situaciones que no terminan de definirse. La decisión referida a la espacialidad y la distribución de los espectadores, también se conjugó en ese sentido, proponiéndoles la posición de acostados y prácticamente cancelando el sentido de la vista, con toda su racionalidad.

El resultado fue (*Lo que no se escucha*) *Paisajes sonoros*, una producción experimental estrenada en mayo de 2019, que tuvo varias presentaciones y espera ser retomada luego de la interrupción causada por la pandemia. La recepción por parte del público fue muy positiva y comprueba la potencialidad de los sonidos del lenguaje como transmisores de imágenes; así como la sensibilización producida respecto de una escucha atenta y sensible, no habitual en la actualidad. Los rasgos que diferenciaron este proceso de otros de creación por fuera de la investigación académica fueron (Montello, 2019: 3):

- el planteo de hipótesis y objetivos concretos como guías organizadoras del trabajo
- la confrontación continua de nuestros propósitos con la percepción del público, el seguimiento de esa relación
- la realización basada en los principios de una técnica determinada
- el desarrollo de pensamiento conceptual correlativo a la creación artística y derivado de ella

El ingreso de las artes al espacio académico planteó la interesante necesidad de un cambio de paradigma en lo referente a las estructuras de lo universitario, a partir de la inserción de un corpus tan vital, subjetivo y cambiante como lo es el del arte por definición. La perspectiva de investigación desde las artes reconoce la especificidad de este campo. En artes se investiga creando, en el hacer, en la construcción de las producciones. Es allí donde se ponen en juego las hipótesis, el alcance o no de los objetivos planteados. Todo creador está investigando desde el momento en que busca en su proceso la forma para aquello que quiere decir. Indaga y teoriza desde la práctica. En lo académico el desafío sería ubicar su creación en el marco de lo ya existente, ponerlo en contexto de un modo consciente y decidido, poder teorizar acerca de ello. En definitiva, aportar a la producción de conocimientos transmisibles y desarrollables.

Bibliografía

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

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

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.

----- (2019). *Experiencia inicial de investigación desde las artes en la UNRN: "Creación performática: coro hablado e improvisación de atmósferas sonoras"*. Ponencia en el Taller de Creación Artística. Comisión de Ciencia, Tecnología y Arte del Consejo Interuniversitario Nacional. CABA. <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/6809>

Steiner, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst (Formación del Habla y Arte Dramático)*. Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1926) Traducciones de citas: Flavia Montello.

Vázquez, S. (2013) *Manual de ritmo y percusión con señas*. Buenos Aires: Atlántida.