

Comprender oyendo. Indagaciones en la voz hablada expresiva con bases en la Formación del Habla (Rudolf Steiner). Proyectos de investigación desde la Universidad Nacional de Río Negro.

Esp. Flavia Montello

Ponencia presentada en las "1as. Jornadas Internacionales de la Voz en Escena / V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral". Universidad Nacional de Río Negro. 27 de septiembre al 1º de octubre 2022.

"Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo". Es una cita de Rudolf Steiner (1981: 145) a comienzos del siglo XX. El juego de palabras atrae e invita a reflexionar, justamente dejándonos guiar por ellas. Si tenemos en cuenta que en el gerundio está el modo de la acción, el postulado manifiesta que en algún momento el oír nos posibilitaba comprender y que en la actualidad –de Steiner, pero también la nuestra– la comprensión está superpuesta con la escucha. Casi que nos interesa más la información que recibimos que el cómo nos la transmiten. Steiner reflexionaba así acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje en la 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–.

En aquel momento histórico es cuando se produce un punto de inflexión en las artes que pone en cuestión posturas que venían sosteniéndose por años. Luego de las consecuencias sociales de la industrialización, con la resultante mecanización de gran parte de la vida cotidiana, la desvalorización de la producción artesanal (con lo que las artes se emparentan en gran medida) y la jerarquización de la ciencia, una de las características que resaltan como reacción es la de *la vuelta a lo sensorial, al cuerpo*. Este giro de las vanguardias, que puede observarse en las manifestaciones artísticas en general, tuvo asimismo referentes en las artes escénicas, maestros y directores que abrieron un "camino que el teatro del novecientos ha seguido para trascenderse, para ir más allá de sí mismo, más allá del espectáculo y del arte, a través de un interrogante radical sobre su valor y sobre él mismo." (De Marinis, 2005: 181). Meyerhold, Stanislavski, Laban, Duncan, Dalcroze, Decroux, apuestan a pensar lo escénico desde un cuerpo vitalizado, no solamente como artistas realizadores y a través de sus prácticas de entrenamiento, sino también en cuanto a la llegada de la propuesta a un público que

recepcione sensorialmente, incluyendo algo más que su intelecto. Antonin Artaud resulta seguramente el más radical representante de este movimiento para destronar las tradiciones teatrales imperantes. Siempre en los límites de la vida, provocador de pulsiones para atreverse a indagar en expresividades desconocidas, escondidas u ocultadas. Usará la voz en su materialidad, reivindicándola de la condena de ser exclusivamente soporte de significado.

Es en este contexto de las artes que Rudolf Steiner –quien vivió entre 1861 y 1925, y fue graduado física y matemática, luego doctorado en filosofía– desarrolla su trabajo. Será convocado como editor de la obra científica de Goethe, a partir de cuya concepción cimentará gran parte de su producción posterior, encontrando el enfoque goetheanístico muy emparentado con el suyo propio respecto de las observaciones del ser humano y la naturaleza. Goethe, además de ser escritor y poeta, dedicó extensos estudios a su interés científico en botánica, anatomía comparada, geología y teoría de los colores. El sentido que le otorga en ellos a la percepción del fenómeno implica que el observador se mantenga fiel al principio de la experiencia, sin imponérsele con presupuestos (Steiner 1985: 17), al contrario del análisis intelectual que organiza lo observado imponiéndole categorías preexistentes. Él decía que el intelecto engaña, los sentidos no. Por ello, considerará la contemplación pensante del mundo como *sólo uno* de los aspectos para el conocimiento, pero tomará también en cuenta las sensaciones e imágenes internas, las intuiciones, como fuente para relacionar saberes. Su propuesta fue reunir ambas esferas, la de lo sensorial externo con la interna de las ideas y la imaginación, denominándola “visión artística” por moverse entre ambas dimensiones. Esta mirada del mundo se presenta muy diferente a la habitual en Occidente – materialista, mecanicista, reduccionista–, y considera las relaciones entre partes, tomando al todo como dinámico, sin fronteras fijas entre disciplinas.

Más adelante, Steiner tomará contacto con el ámbito artístico y, en particular, con el teatro. Se unirá en matrimonio con la actriz Marie von Sivers (Polonia, 1867 - Suiza, 1948), quien estaba formada en los mejores centros de la época, como lo fueron San Petersburgo y la Comédie Française de París. En compañía de ella iniciará el desarrollo de lo que devendrá en la Formación del Habla /Sprachgestaltung como un enfoque innovador para el tratamiento de la voz hablada expresiva, motivado en sus ya mencionadas observaciones acerca de la *pérdida de percepción sensitiva* –se repite este

tópico epocal—. Recordando que Goethe es su inspiración, se entenderá que este método

tome a la voz en sí misma, dejando que el fenómeno guíe la observación y la teoría. “La tarea del artista de la palabra consiste en despertar, en sí mismo y en su público, la percepción de las fuerzas conformadoras de imágenes que poseen los sonidos, y dejarlas actuar” (Steiner 1983: 112). De este modo se diferencia de los métodos que trabajan de forma orgánico-fonoaudiológica la respiración y los resonadores, y que eran los únicos usados en su época. Así aportó un nuevo enfoque al trabajo vocal “para volver a dejar en libertad a la efervescente fuerza vital de la palabra y elevarla al nivel del arte” (Steiner 1981: 393).

El actor y maestro de actuación Michael Chejov (1891-1955) incluyó 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

En el 1º Proyecto de Investigación en Creación Artística de la Universidad Nacional de Río Negro, denominado “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, creando universos sonoros apoyados exclusivamente en los elementos de la voz hablada expresiva.

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 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, tomado del utilizado para la improvisación en percusión (Vázquez, 2013), fue ampliado, incluyendo gestos específicos para la voz hablada expresiva, en parte creados por el grupo (las señas están compiladas en un manual que actualmente se encuentra en proceso de edición desde nuestra Universidad). Este soporte permite realizar intervenciones de atmósferas sonoras improvisadas, aportando expresividad más allá del lenguaje. Todo lo producido sonoramente en este espectáculo son fonos o palabras, es decir, exclusivamente elementos del lenguaje hablado. La puesta en escena incluye un trabajo de colores y atmósferas lumínicas.

Sabíamos que nos enfrentábamos a un obstáculo fundamental ligado a la profundización de aquello que se mencionó al inicio: 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. 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 que para estas Jornadas es 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.

Para concluir, una cita de Berry (2014: 292) refiriéndose a la reciprocidad entre actrices/actores y lenguaje:

Debemos proteger nuestra lengua. Nosotros, en el teatro, tenemos el deber de mantener vivo el lado imaginativo de nuestra lengua, el que expresa los sentimientos, las dudas, las preguntas, y, por tanto, la comunicación real entre la gente, pues sólo de este modo crecerá nuestra comprensión.

Sus palabras aparecen como un eco contemporáneo del ya citado pensamiento de Steiner: “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo”.

Bibliografía

- Berry, S. (2014). *Texto en acción*. Madrid, Fundamentos.
- Chéjov, M. (2016). *El camino del actor. Vida y encuentros*. Barcelona, Alba.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- 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.
- 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.
- (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y sustancia de la Formación del Habla). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1924) Traducciones de citas: Flavia Montello.
- (1985) *Principios de gnoseología para el concepto goetheano del mundo*. Buenos Aires: Epidauro Editora. (1° edición: 1886)
- Vázquez, S. (2013) *Manual de ritmo y percusión con señas*. Buenos Aires: Atlántida.