



IDEAS

Figuras de la voz: objeto, sujeto, proyecto.

Estrategias en el uso de técnicas de ampliación de registros vocales relacionadas con el lenguaje y el texto.

Artículo de Enrique Pardo

para *Performance Research* 8.1: Voices, Reino Unido – fecha de publicación : abril de 2003

<http://www.performance-research.net> // texto original en <http://www.pantheatre.com/pdf/6-reading-list-voice-JPR-gb.pdf>

Traducción del autor, con José Ramón Muños Leza

Agradecimientos a Jordi Beltrá y Maite Zalduegui

Introducción à la traducción española.

Este artículo, escrito originalmente en inglés, le da una gran importancia técnica y artística a la noción y a los mecanismos de la paradoja, y, para mantener la precisión y el humor que requiere todo trabajo paradójico, muchos de los temas están presentados a través de juegos de palabras propios al idioma inglés. Esto es algo muy difícil de traducir, y quisiera de entrada agradecerle a los colaboradores que me han ayudado con esta traducción, y en especial a José Ramón Muños Leza. También he ampliado varios puntos en la traducción española, que resulta un poco más larga que el original, pero, espero, más explícita.

El título original de este artículo es “Figuring Out the Voice”... que podría traducirse como “Resolviendo el enigma de la voz” – o, como quien dice: “¡Figúrate lo que es la voz!”, “¡Figúrate como se puede explicar la voz!” El uso de “figuring out” lleva consigo un desliz de sentido que le da especial importancia y relieve a las figuras que implica ese “figurarse”... El subtítulo ya indica tres de ellas: sujeto, objeto y proyecto... Pero mi intención es ir mucho más allá de estas tres “personas” gramaticales, y llevar la voz hacia los mundos de la figuración, hacia teatros de personificación, de configuraciones míticas... Yo soy de los que suelen juzgar, muchas veces a contra-corriente, que el pensar abstracto se queda corto, se conforma con extraer (abstraer) un mínimo denominador común, simbólico y generalmente lógico-científico, sin arriesgarse a figurar lo que le da cualidad emotiva y estética a una proposición artística. Ese riesgo figurativo es para mí la esencia del comentario artístico, es la conjetura visionaria que une etimológicamente las palabras “espectáculo” y “especulación”.

El trabajo artístico que describe este artículo es un arte y una artesanía de figuración; como artistas, ¿cómo hacemos para que la voz “figure”?, y, ¿cómo la hacemos figurar dentro de un contexto músico-teatral?

Acabo estas líneas de introducción cediéndole la palabra al que considero el maestro contemporáneo de la figuración mítica: James Hillman. “La psicología arquetipal presupone, y de modo axiomático, universales imagísticos, comparables a los *universali fantastici* de Giambattista Vico, es decir, figuras míticas que suministran las características poéticas del pensar, del sentir y del actuar humano, así como la fisiognomía inteligible de los mundos cualitativos de los fenómenos naturales. Por medio de las imágenes arquetipales, los fenómenos naturales presentan rostros que le hablan a la imaginación del alma...”¹

¹ James Hillman, *Archetypal Psychology – A Brief Account*. Publicado en 1981 en Italia, en la *Enciclopedia del Novecento* – En inglés en Spring Publications, 1983. Traducción del autor.

Enrique Pardo, Paris, 16 de marzo de 2003

Figuras de la voz: Descripción de la voz: objeto, sujeto, proyecto.

Estrategias en el uso de técnicas de ampliación de registros vocales relacionadas con el lenguaje y el texto.

No se puede hablar o cantar sin usar la voz, pero la simultaneidad de la voz y las palabras no implica necesariamente que transmitan el mismo mensaje o que compartan la misma raíz emotiva o que la manifiesten de modo sincrónico. La voz y las palabras pueden traicionarse, y el oído, con la búsqueda de patrones o un canon de tonalidad perfecta, puede tiranizar a la voz.

Por otra parte, el uso de la voz sin palabras causa resistencias en los ambientes de teatro clásico, al ser tomado como un signo de regresión o excentricidad, como si únicamente las palabras justificaran la producción vocal.

La complejidad de la convivencia de la voz y las palabras aumenta aun más cuando se le adjudica a la voz todo su potencial expresivo. La exploración sistemática de las posibilidades «ampliadas» de la voz como instrumento es en gran medida el desarrollo del trabajo de voz iniciado por Alfred Wolfsohn (1896-1962), y desarrollado por Roy Hart (1926-1975) y el *Roy Hart Theatre*².

Los programas de entrenamiento e investigación vocal que propone Pantheatre presentan hoy en día un doble objetivo:

- 1- Enseñar e investigar técnicas de ampliación de los registros vocales, que se adaptan a la experiencia y a la fisiología de cada participante así como a sus objetivos artísticos.
- 2- Explorar principios y estrategias para la integración de estas técnicas de ampliación de los registros vocales en diferentes contextos escénicos. Los participantes provienen de campos artísticos muy distintos, desde la ópera al teatro físico y a la danza, incluyendo también aplicaciones no escénicas (comunicación, sicoterapia, educación). Sus objetivos también son muy diversos.

Una vez que se ha adquirido, o al menos enfrentado al potencial «ampliado» de la voz, surgen cuestiones artísticas fundamentales sobre el propósito de su uso. Así el trabajo no se centra únicamente en el intérprete como instrumentista, sino que se dirige al artista y a sus decisiones estéticas, poéticas e incluso políticas, es decir, cuales son los principios y las estrategias que dictan a que está «dando voz» el intérprete.

Este artículo se refiere a un aspecto particular de los programas de entrenamiento e investigación de la voz: el uso de técnicas de *ampliación de los registros vocales* aplicados al uso teatral de textos. El contexto en el cual se aplica este trabajo viene definido como «teatro coreográfico», etiqueta que hace clara alusión a lo que se describe en Gran Bretaña y EE.UU. como «teatro físico», en Francia, Alemania y España como «danza-teatro», pero que se adapta mejor a las implicaciones de la síntesis entre movimiento, texto y voz.

Un eufemismo técnico

Empecemos por una descripción sobre lo que aquí se consideran técnicas de *ampliación de los registros vocales*, concretamente en el linaje de la tradición de Wolfsohn y Hart. Los escritos de Wolfsohn y la práctica de Hart están imbuidos en el *ethos* filosófico de su época. Wolfsohn, en los años

² Para un posicionamiento deontológico sobre el uso de estos nombres como «denominaciones» de trabajo, ver la presentación de Linda Wise del *Programa de Formación Vocal Pantheatre/ Roy Hart*: <http://www.pantheatre.com/2-program-acts.html>. Para material histórico, ver Noah Pikes, *Dark Voices- The Genesis of Roy Hart Theatre*, Spring Journal Publications, USA, 1999; Paul Newham, *The Prophet of Song: The Life and Work of Alfred Wolfsohn*, con una introducción de Marita Günther, London, Tigers Eye Press, 1997; para consultar archivos, ver el sito de Paul Silber: www.roy-hart.com.

20 y 30, se encontraba en la encrucijada del humanismo romántico alemán³ y el entusiasmo de la primera ola de explicaciones psicoanalíticas: él aplicó estos conceptos a una visión psicosomática de la disfunción de la voz y, en general, a lo que consideraba ser la represión social de la voz expresiva. La enseñanza de R. Hart desarrolló estas perspectivas en los años 60, dentro de los vínculos radicales que este período histórico trató de establecer entre teatro y sociedad. Su filosofía, basada en dinámicas de auto-conocimiento personal, fue transmitida mediante un estilo de enseñanza de tipo socrático desarrollada en el contexto hermético de una comunidad teatral. En la base de este enfoque subyace una noción metafórica de lo que es cantar, dándole a este acto el entendimiento fisiológico y metafórico más amplio posible. Al darle a la expresión vocal valor de auto-confrontación y de auto-conocimiento, su lema podría haber sido «eres, o te conviertes, en lo que cantas ». El cantante se confrontaba a la noción de una «voz de ocho octavas », un concepto que está dispuesto a incluir toda la gama del potencial humano. Por lo tanto, hablar de «ampliación de los registros vocales» en el seno de esta tradición podría considerarse como un menosprecio *académicamente correcto*; Wolfsohn, y ciertamente R. Hart, habrían desdeñado semejante denominación considerándola un eufemismo técnico.

En la base de esta postura y de la noción de ocho octavas se encuentran también influencias culturales y religiosas. Tanto Wolfsohn como R. Hart eran judíos y aportaron a su trabajo resonancias viriles y religiosas del humanismo de los *cantores* judíos. Por otra parte, el Roy Hart Theatre se constituyó en los años 60 en Londres y lo componían principalmente anglosajones. El mismo R. Hart, que nació en Sudáfrica, era un entusiasta del modelo británico. Se formó en Londres en la Real Academia de Arte Dramático, y cambió su nombre de Ruben Hartstein a Roy Hart. La predilección litúrgica protestante para el *canto* comunal, y la importancia espiritual otorgada al acto de cantar (que condujo en algunos momentos históricos del protestantismo a un *deseo* de éxtasis a través de la expresión vocal) tuvo, por ejemplo, un impacto significativo en la filosofía del Roy Hart Theatre y sus formas de presentación.

Hoy, unos 30 años después, el Pantheatre/Roy Hart, que dirijo con Linda Wise, presenta el trabajo de voz de la siguiente manera:

Antes de convertirse en un instrumento musical, o en un soporte modulado para el lenguaje, la voz es un fabuloso medio de expresión, ligado a nuestros impulsos más íntimos. Cada sonido, desde el más etéreo suspiro hasta el grito desgarrador, desde la más elevada coloratura al gruñido más profundo, debe reivindicar un lugar en nuestra imaginación artística. Ampliar el campo expresivo de la voz requiere cierto coraje para la extroversión, pero al mismo tiempo renueva la noción misma y el placer del «cantar ».⁴

La metáfora de Dionisio

R. Hart habló, a menudo provocativamente, de su trabajo como la «encarnación » del concepto de «sombra », tanto personal como cultural, de C.G. Jung. Desde su punto de vista el canto viene a ser una encarnación, una manifestación de la «sombra audible». Proclamaba con pasión la indispensable inclusión de sonidos alternativos, dando voz a lo crudo, lo feo, lo oscuro, lo odioso, lo violento, e incluso a lo inhumano. Su trabajo produjo una serie de sonidos extraordinarios, sin relación aparente con la fascinación que surgió durante los años 70 por las voces exóticas, «antropológicas », desde los monjes tibetanos y los sonidos agudos de los pigmeos hasta los ritmos balineses o las voces balcánicas.

Desde un punto de vista mitológico, el discurso sobre la «sombra » se puede explicar a partir de una concepción Dionisiaca de la música⁵. En la mitología griega, la voz «dionisiaca» fue excluida o culturalmente marginada cuando su hermanastro Apolo retó y le birló la victoria al sátiro Marsyas, arrancándole la piel hasta la muerte, por haberse atrevido a dar voz a una alternativa a sus propios

³ Ver: *Myth, Modernity and the Vocalic Uncanny*, por Steven Connor, en, *Myth and the Making of Modernity, The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*, P.214, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA 1998 – para una perspectiva sobre la importancia de la figura de Orfeo como la voz mítica de esta época.

⁴ Presentación en www.pantheatre.com

⁵ Sobre Dionisio, ver en especial: Rafael Lopez-Pedraza, *Dionysus in Exile, On the Repression of the Body and Emotion*, Chiron Publications, USA. *Masks of Dionysus*, Thomas H. Carpenter and Christopher A. Faraone (Editors), Cornell University Press, 1993.

cánones de belleza y a su cantar distanciado. Apolo se declaró a sí mismo vencedor de la prueba no porque los jueces lo consideraran el mejor intérprete, sino porque podía tocar la lira y cantar al mismo tiempo, lo cual le era imposible a *Marsyas*, ya que su instrumento era un *aulos* (un tipo de doble oboe) con el cual, por supuesto, no se puede cantar, y que además requiere un gran esfuerzo muscular facial. El hecho de poder o no cantar, no era la base de la contienda: *Marsyas* se jactó de tocar su instrumento tan bien como Apolo toca la lira, y al único juez con simpatías dionisiacas que se atrevió a protestar, el rey Midas, ¡Apolo le hizo crecer las famosas orejas de burro! La coartada de Apolo para imponer su superioridad musical era el hecho de separar el canto como música pura, del cuerpo instrumental. Esta capacidad de separación y de distanciación se impuso como un valor de superioridad cultural e influyó muchísimo en los juicios (y prejuicios) estéticos culturales occidentales; también le dió un sesgo negativo a nociones como encarnación, identificación, disociación, de las que hablaremos más adelante.

Hoy en día, se puede oír la protesta y el lamento desollado de *Marsyas* en las voces quebrantadas que se alzan en las sombras de los cánones del *bel canto* donde, incluso cuando la letra de la canción habla del dolor más trágico o del corazón partido, la voz en sí no se altera, permanece pura e impassible en la textura de su cuerpo sonoro, distanciado y virgen en la concepción de sí misma como sirvienta de la música. Las voces excluidas, marginadas, de este modelo dionisiaco son, por ejemplo, las voces quebradas del blues, jazz, country y rock, y del territorio de musicalidad que surgió en el seno de la cultura negra americana, dando una nueva voz a la palabra «*soul*» / «*alma*»⁶. ¡Y que decir de las voces del flamenco!

El teatro alternativo de los años sesenta y setenta tenía una concepción dionisiaca de su misión artístico-política, concepción que era también central a la noción de «voz de ocho octavas» de R. Hart. La provocación (*pro-voce*, después de todo) formaba parte esencial de tales empresas, y con sus connotaciones revolucionarias sugerían imágenes como la de *Dionisos Bromios*, cuya voz hacía temblar la tierra; sus seguidores lo veían como un liberador aterrador. Esta mezcla de terror y de liberación fue uno de los cócteles ideológicos más explosivos de la época, ya sea como agitación política o incluso más importante en este caso, como modo de violencia revolucionaria para cambiarse a sí mismo, para incitar, crecer o evolucionar hacia un ser ideal liberado, o «individualizado». Esto se ve claramente en las convicciones de quienes, durante el siglo XX, siguieron soñando en un meta-mito «pre-trágico» de Dionisio; un Dionisio que Nietzsche presentó en *El Nacimiento de la Tragedia* en radical oposición a un teatro «post-trágico» de Apolo, un teatro discursivo y basado en el lenguaje. Nietzsche exaltó las nostalgias de un ur-teatro perdido, ditirámico, pre-trágico y comunitario⁷. También presagió las fantasías psicológicas *desarrollistas* de una unidad infantil perdida, destruida por la civilidad del lenguaje. El espíritu revolucionario de aquella época llegó a tachar al lenguaje mismo como el gran enemigo. Lo percibía como una elaboración apolínea de represión cultural, mientras que la voz era percibida como la alternativa «primal». Una de las primeras actuaciones del Roy Hart Theatre proclamaba literalmente: ¡El lenguaje ha muerto! ¡Viva la voz!». Se hablaba con mucho desafío de sonidos «pre-verbales», y fue durante esta época cuando empezaron a surgir muchas de las ur-terapias contemporáneas, siendo las más emblemáticas el «grito primal» de Janov y el «rebirthing». Se consideraban la voz, el grito como liberadores de la expresividad reprimida y de la locura creativa, con el supuesto poder de desmontar las barreras sociales y artísticas.

Roy Hart mencionó a menudo la noción de «esquizofrenia consciente» como uno de los objetivos de su trabajo. En 1967 representó «Eight Songs for a Mad King» (Ocho Canciones para un Rey Loco) de Peter Maxwell-Davies, una actuación extraordinaria y prisma emblemático de muchas de sus ideas. A través del carisma de su presencia y de su excepcional voz, Hart se convertía en la encarnación/personificación del Ser-Rey dionisiaco, haciéndole eco, e inevitablemente desafiando, en términos de ¿quién es más consciente que quién?, a algunos de sus contemporáneos reyes filósofos de la no-sanidad (incluye el concepto de antisiquiatría de la época, sacar los locos de los manicomios, quien es el verdadero loco, etc.) desde R.D. Laing y Timothy Leary a Gilles Deleuze. El fallecido

⁶ Noah Pikes desarrolla esta perspectiva en su artículo "Giving Voice to Hell", en *Spring Journal* 55, Connecticut, 1994.

⁷ Ver, *Myth, Art and Illusion in Nietzsche*, by Paul Poellner, in, *Myth and the Making of Modernity*, The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature, edited by Michael Bell and Peter Poellner, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA 1998.

Carmelo Bene fue otra voz regia, un *monstre sacré*, furiosamente anárquico, dando voz a la fuerza vital irreprimible o zöe de la época.

De la identidad a la poética

En la primera línea de Las Bacantes de Eurípides, oímos como Dionisio *reclama un mayor reconocimiento* basándose en lo que declara ser su identidad original. La teología dionisiaca es en muchos aspectos la del heraldo de la identidad, la del revelador del ser «verdadero», lo cual incluye las implicaciones azarosas de «in vino veritas» (cuando estas bajo influencia báquica se revela tu verdadera identidad...) De ahí la importancia de las nociones de identidad, subjetividad y «ser verdadero» para un teatro que desea «*rememorar / recordar*» a Dionisio, viéndolo como el dios del teatro. La fascinación por un «Dionisio *remembrado / recordado*» da voz al anhelo mítico de que exista en cada ser una identidad interna, verdadera, preservada en memorias o misterios primordiales, una integridad arraigada, encarnada en lo más profundo del ser. Estas utopías de individuación las vemos sugeridas por muchos de los adjetivos que hoy en día se dan a la voz: «voz libre», «voz natural», «voz completa», «voz orgánica».

Las tradiciones órficas elaboraron un conjunto narrativo opuesto, basado en los mitos y leyendas del desmembramiento de Dionisio. En estas versiones, la venganza celosa de Hera se vuelca sobre la descendencia de Zeus. Ordena a los Titanes destruir al bebé bastardo Dionisio. Los Titanes aparecen con caras pintadas de blanco titanio, encandilan al *bambino* con regalos, lo desgarran y lo hacen pedazos, que luego cuecen y se comen. Este mito eucarístico precede a una resurrección: el corazón de Dionisio es lo único que queda intacto y a partir de él, Apolo ensambla de nuevo al dios, re-miembra (*remembers / recuerda*) a Dionisio. La operación central en esta versión órfica es el descuartizar, el desgarrar a pedazos la unidad lúdica le ser-bebé Dionisio por los Titanes, que en la mitología griega reciben el epíteto de *technos*, supuestamente un principio técnico sin corazón. Apolo y todo lo que este dios significa en términos de dar forma, formalizar, o, en este caso, en términos de «dar voz», reúne, re-ensambla lo que yo llamaría «el cuerpo de la imagen»: una forma lingüísticamente elaborada, espectacular, que recompone y re-presenta (per-forms) estas operaciones míticas. En términos teatrales, la identidad subjetiva y la fusión entre actor / persona / personaje, tan fundamentales para un teatro realista, y para el tipo de narratividad que prevalece en el cine, quedan dislocadas, «deconstruidas», desmembradas⁸ y recompuestas en imágenes complejas.

Liberar la voz del lenguaje, para el lenguaje

El hecho de que la especie humana utilice la voz para «representar» el lenguaje articulado tiene numerosas implicaciones. Una de las principales tareas, al menos desde una perspectiva de representación teatral, me parece ser la de levantar las barreras represivas que obstaculizan o detienen...la voz, y cuestionar los patrones culturales a través de los cuales damos voz a las emociones y a los pensamientos. Paradójicamente, algunas de las preconcepciones que me parecen más restrictivas y más difíciles de relativizar, hoy en día, son precisamente las que provienen de movimientos de «liberación de la voz» de los últimos 20 años, algunas heredadas directamente del legado de Wolfsohn/Hart. Encontramos a practicantes y profesionales de la voz que parecen tomar la voz tan literalmente que dan la impresión que entran en *iconodulia*, esto es, convierten a la voz en panacea, en ídolo exclusivo y dominante, y el *canto* en una especie de piadoso ritual conservador. Sus manifiestos acaban siendo dictámenes sentenciosos y rituales de devoción, a menudo, porque están basados en lo que he llamado premisas «ur» dionisiacas⁹.

⁸ Ver las nociones de patologizar y desmembramiento en *Re-Imaginar la Psicología*, de James Hillman. Ediciones Siruela, Madrid.

⁹ Debo rendir homenaje aquí a la inquietud sin tregua de Roy Hart. Sus últimos espectáculos con el *Roy Hart Theatre* (*Ich Bin*, y *L'Economiste*, 1974 – los títulos ya se merecen un artículo cada uno!) fueron extraños oratorios-sermoneantes, combinados con citas y optimismo a lo Broadway. La crítica no les hizo mucho caso y parecía mucho más interesada en la intensidad sectaria del grupo y de su «guru.» Algunos vieron incluso en estos espectáculos una trahisión de la voz a favor de una empresa alegórica y didáctica!

Me parece esencial volver una y otra vez al hecho central que los humanos usan la voz para la comunicación lingüística viva, el «acto lingüístico representativo»¹⁰, y que el lenguaje probablemente fue modelado por la interacción del cerebro y la voz. La ciencia actual nos ofrece especulaciones detalladas sobre como los humanos «liberaron» la voz para que ésta se convierta en un instrumento para el lenguaje¹¹. Fue una «liberación» fisiológica que permitió la *aculturación* original de la voz, algo que muchas terapias contemporáneas quieren enmendar o incluso revocar (¡re-vocar!) al buscar a liberar la voz de las restricciones cerebrales del lenguaje.

La necesidad de comunicación lingüística instrumentalizó la voz, beneficiándose de su versatilidad y, presumiblemente, de su mayor alcance en el aire, mayor que el lenguaje de signos. Para polarizar los hechos en esta línea de razonamiento, uno podría decir que el cerebro lingüístico se apropió, *usurpó*, las capacidades de articulación de la voz en beneficio del habla, imponiéndole a su naturaleza expresiva (*canto*) la dominación de la matriz mental de la semántica. El oído reflexivo humano, al hablar, se puso al servicio de los esfuerzos semánticos en proporciones desmesuradas, y como consecuencia, raramente oímos nuestra voz cuando componemos o decimos nuestros pensamientos. Precisamente de esta laguna o escisión nacieron dos de los conceptos filosóficos claves del trabajo de R. Hart: *consciencia* y *encarnación*, que confieren y amplifican el valor del binomio voz / lenguaje para lograr un pensamiento arraigado “in corpore”, donde la voz le da cuerpo, respaldo sico-somático, realidad vivencial al lenguaje. Estos valores eran fundamentales, a pesar de las divergencias, para muchos de los artistas-profetas de la época, no solo por influencia del psicoanálisis, sino también de otras figuras, como Gurdjieff, que emprendieron las cruzadas espirituales y políticas en nombre del concepto de conciencia.

Melodía y Melodrama

Una distinción que favorezco cuando trabajo con las diferencias entre la voz del canto y la voz del habla, es la que se realiza entre melodía y melodrama. Traduzco *melos* como el diseño estructural, como *cadencia* en el sentido amplio, del latín *cadere*: caer, aterrizar y por consiguiente, rebotar, volver a despegar. El darle a *melos* el sentido de *cadencia*, permite considerar la arquitectura de un proyecto artístico, como despliega sus fantasías musicales o dramáticas, y estudiar los andamios de su diseño y sus cimientos, los puntos significativos en los que se apoya para volver a lanzarse. Esta etimología permite darle a un proyecto a la vez un fundamento estructural y ontológico. Dicho en términos de rítmica: *melos* es algo como el sistema parasimpático humano, dictaminando a largo plazo los diseños rítmicos de un proyecto, los factores de motivación profundos que dan forma a su manifestación.

Definido en estos términos, melodrama (*melos* del drama) cualifica el sentido de un proyecto dramático así como su cadencia emotiva y semántica. La noción de melodrama implica la organización y el despliegue de un pensar, de un proyecto lingüístico, presenta la argumentación de una tesis, articula una intriga. Se nutre de factores emocionales profundos, organiza las frecuencias y dinámicas de sus manifestaciones, y sobre todo le da voz a un proyecto, fomentando comentarios (*cum mens*), un pensamiento adjunto.

Para los intérpretes que se han ejercitado en técnicas de *ampliación de los registros vocales*, dado su potencial expresivo, hay una tentación grande de dar prioridad a la voz como tal, y proclamar lo que el hecho de «dar voz» en sí mismo significa, en vez de someter la expresión vocal a la complejidad comunicativa del lenguaje. El acento pasa al mundo de la melodía, en el cual el modelo que prevalece es el operístico. La ópera esta elaborada de la interacción y fusión de lenguaje y voz; sin embargo en su práctica, el texto se convierte en ‘pretexto’ para la expresión vocal, dependiendo no ya del discurso informativo sino de principios musicales, que instrumentalizan la voz a través de amplificaciones onomatopéyicas, enfáticas, ilustrativas, y de efectos y figuras de variaciones. La ópera es un modo de

¹⁰ Según la definición de Stephen Karcher quién el autor desea agradecer por su colaboración e inspiración, en especial en lo que concierne las “voces mánticas”.

¹¹ Las especulaciones científicas a las que me refiero son, por ejemplo, las reconstrucciones paleontológicas y neurofisiológicas de como los humanos lograron la posición vertical, alinendo y ‘liberando’ la laringe, obteniendo una movilidad considerable de la quijada y una gran versatilidad de los musculos de la oralidad, una gran agilidad fónica y de diferenciación de vocales y consonantes. Es interesante notar que nuestras capacidades auditivas no incrementaron en la misma proporción.

representación que utiliza un mínimo de información para desarrollar un impacto emocional máximo. El comentario es absorbido (y a veces desactivado) por el cuerpo expresivo, dionisiaco de la música, sobre todo, e insisto, dado el potencial y la «avidez Dionisiaca » de la voz de ocho octavas.

Con esta diferenciación metodológica entre melodrama y melodía volvemos a la victoria de Apolo, que él mismo basó en su capacidad de separar su voz de su instrumento, aunque lo que aquí quiero decir con separación y lo que analizaré en términos de “disociación” no implica una actitud de desprendimiento o indiferencia emotiva. No se trata de buscar la voz de Apolo¹², especialmente dados los prejuicios contemporáneos que solo ven en Apolo y en su voz una actitud de distanciamiento emocional, fría, sin afecto: la voz de una civilización sin corazón que «dispara sus flechas desde lejos»¹³.

Todo lo contrario, lo que busco es la máxima implicación emocional melo-dramática. El objetivo es articular la voz emocional, para incluir la pluralidad y el impacto emocional de la voz de ocho octavas en un teatro físico que compone con imágenes y lenguaje. Tratamos de «figurarla / resolverla », darle el ámbito que se merece, sin que se ‘trague’ la imagen, como suele hacerlo por ejemplo en el teatro literario, donde la voz “autorial” (del autor), de un texto domina la imagen y la interpretación.

A continuación, una serie de ejemplos prácticos del uso melodramático, no-operístico de la voz con el lenguaje.

Disociación

A estas alturas, es evidente que el principio clave del trabajo es el de disociación, un concepto y una práctica que requieren ser definidos meticulosamente. Una primera analogía puede establecerse con el modelo técnico de disociación requerida al tocar el piano a dos manos: voz y lenguaje considerados como dos manos autónomas, entrenadas para interpretar por separado ritmos, dinámicas y estilos diferentes. Esto se trabaja mediante un conjunto de ejercicios que han sido denominados los ejercicios de “las naranjas”, porque utilizan gestos manuales que imitan la mímica de cosechar y exprimir naranjas, para extraer, cuando se incluyen palabras, su «jugo semántico». Se trata de ejercicios corporales con el objetivo de disociar la sintaxis del texto de la partitura musical, energética y emocional de la voz, así como de los movimientos y gestualidad corporal. El movimiento es, por supuesto, esencial para este trabajo, como lo es una lectura visual de la imagen. Basta pensar, por ejemplo, en la manera en que los italianos usan las manos cuando hablan. Los gestos corporales constituyen el tercer elemento del ejercicio disociativo. Esto nos lleva a una tercera mano en la analogía de tocar el piano: voz, lenguaje y movimiento.

El entrenamiento disociativo voz/lenguaje/movimiento comienza con ejercicios retóricos. La cadencia de un texto se haya inscrita en su sintaxis, que propone una organización específica de la respiración, del énfasis fraseológico y dramático. Los ejercicios de disociación se centran en cómo evitar y obviar esta coincidencia enfática, cómo trabajar fuera de, o contra la sintaxis retórica escrita, cómo darse la posibilidad, por ejemplo, de lecturas excéntricas o exuberantes, para producir interpretaciones que impiden, oponen, transgreden los modelos sintácticos impuestos. Un simple ejercicio, por ejemplo, es el no pausar para respirar en las comas y puntos, sino construir puentes que desplacen las pausas respiratorias y contrapunteen las coincidencias entre la construcción fraseológica y retórica. Tales tácticas disociativas que comienzan como un entrenamiento disyuntivo, similar al trabajo de síncope en música, pronto se abren a niveles semánticos mucho más complejos, en especial en términos

¹² Para dos puntos de vista de gran perspicacidad sobre Apolo, ver Charles Boer, *In The Shadow of the Gods*, en *Spring, An Annual Of Archetypal Psychology and Jungian Thought*, Spring Publications, Dallas 1982; y en especial: *Apollo's Slave: Shadows at Delphi*, P.142; y, Marcel Detienne, *Apollon le couteau à la main*, Editions Gallimard, Paris 1998.

¹³ La danza contemporánea recurrió, sobre todo en los años 80, a tales oposiciones tácticas, claramente preocupada por su propia voz política (y quizás también por los motivos de su silencio vocal): las coreografías abstractas se daban un aire de gran seriedad, mientras se oía la voz distanciada y fría de un reportero detallando las cifras de víctimas en guerras, muertos de hambre, y otras calamidades socio-políticas.

hermenéuticos, debido a que cuestionan las voces “autorales” así como los prejuicios culturales implícitos en las interpretaciones literarias que propone el texto.

Contradicción

La disociación es una herramienta de difícil manejo, que puede llevar incluso contrariedad. Abre el camino para las estrategias que describo en términos de “contradicción”, tácticas que cuestionan y se rebelan contra las “dicciones” (la voz, el modo de hablar implícito de un texto), que contrarrestan o difieren los dictados o incluso las dictaduras de las voces “autorales” de la literatura. El meollo del asunto es la cuestión de a quién pertenece la voz en una representación. La mayor parte de este trabajo consiste en dismantelar y subvertir la ‘factura’ vocal (*invoice*) de un texto, su manera implícita de exigir énfasis e ilustración cuando va a ser representado. La autoridad primordial es normalmente el autor, o más bien la presunta voz del autor, la voz cultural que pensamos que el autor usaría o quisiera oír, ya sea su voz didascálica que busca a dirigir al director, o un cliché que resuena a modo de voz cultural del texto en la mente del actor o director¹⁴.

El trabajo de contradicción incluye la resistencia y la rebelión cultural. Lucha por voces que puedan arrancarle al texto del libro, liberarlo de sus versiones literales y literarias. A menudo esto conduce a un trabajo de subversiones y perversiones. La paradoja es que los textos incrementan su potencial cuando esto ocurre, se rebelan de modos insospechados, revelan significados inesperados llevando a una liberación hermenéutica: voces autónomas cobran vida. El trabajo explora estas voces autónomas, contradictorias, de modo físico y cultural, así como las figuras que manifiestan, “figurando / resolviendo” las voces y sus contra-dicciones. Se trata de saber quién habla el texto, a quién pertenece la voz que habla, y no dejar que se la apropien modelos recurrentes culturales o psicológicos.

Una parte muy importante en este tipo de entrenamiento incluye el trabajo del personaje: encontrar los personajes cuyas voces lleven a las contradicciones más complejas, aquellas que puedan expresar las subversiones y los comentarios más ricos¹⁵, personajes que invocan «voces infernales», fantasmas que dan una inteligencia «postmortem» a los textos, citando, repitiendo y trastocando sus fachadas literarias, para dar voz a perspectivas mito-poéticas radicalmente diferentes. Estas excursiones infernales a menudo son necesarias para poner a prueba, templar e informar la aceptación ingenua de formalismos culturales. La raíz etimológica de “educación” sería apropiada aquí: *conducir afuera*, de ahí la idea de separación, de distanciamiento. Estas maniobras vocales separan al soñador del sueño, dismantelando la fidelidad actoral que asume religiosamente el estandarte “ser fiel a sí mismo” o los modelos recurrentes de la cultura (“ser fiel a las intenciones del autor”).

Voz y Contexto

La disociación se debe poner a prueba en diferentes contextos, dentro de un trabajo de conjunto donde la voz protagonista se encuentra inmersa en imágenes complejas con sujetos múltiples, como cuando contando un sueño empezamos con dos sujetos: “Yo sueño que yo...”. En este caso la voz protagonista es la que narra el sueño, la voz-persona a través de la cual el texto se oye en un contexto (*per sonare*.) Ser protagonista es un honor de doble filo. El primer escollo está en que la voz protagonista tiende a un exceso de subjetividad, a creerse el sujeto único, y a caer en una inflación de su emocionalidad personal. Esto puede cegar y ensordecere al protagonista, que cesa de percibir el contexto, llevándolo a un exceso “autístico” en el abandono musical o dramático. Una voz que mantiene su percepción del contexto se ve forzada a distanciarse y escuchar, a observar (lo cual implica la noción de “servicio”), a renunciar o al menos a adaptar su proyecto. Esto permite al sujeto, confrontar y configurar el objeto, incluyendo el objeto de su propia presencia en escena. Abrirse al contexto requiere presencia mental. La voz se ve forzada a escuchar, a ser circunstancial tanto al texto como al contexto, a ser pertinente, en especial si quiere ser im-pertinente, si quiere exponer un comentario que tenga incidencia

¹⁴ Dentro de esta perspectiva, Samuel Beckett es el dictador supremo; la paradoja es que en su propio teatro el se convierte en algo así como el cazador de la voz del sub-texto teatral.

¹⁵ A estas alturas un actor puede usar este enfoque para volver a un trabajo clásico, dándole más ‘carácter’ a personajes literarios.

intelectual y emocional. El segundo escollo es que las voces “caen presas” con extrema facilidad del poder de los textos, convirtiéndose en apoyos para la ilustración enfática. En el trabajo de conjunto los principios de disociación y contradicción construyen contextos lo suficientemente fuertes como para resistir el impacto del texto, y la tentación de la ilustración colectiva. Se trata de montar intrigas e incluso tenderle emboscadas a los textos para que estos no logren apoderarse automáticamente de la voz y la imagen.

Voces oyentes / Oyendo voces

Hoy se concibe y vive la voz como algo personal (“Soy yo, es mi manera de ser yo al salir de mí mismo”¹⁶), como perteneciente a la noción de subjetividad; se ve asociada a un sujeto activador y se vincula a un acto de voluntad y responsabilidad personal. Sus fuentes de inspiración se suponen interiores y personales; mientras que su dinámica y funcionalidad son hacia fuera, centrípetas, fundamentalmente basadas en el prefijo «ex»: ex-presivas. Sin embargo, el concebir la voz como objeto personal es algo muy relativo dentro de una perspectiva histórica y cultural. La personalización de la voz es análoga y quizás contigua a la personalización de la noción de alma a la cual a menudo va unida. Una cita favorita de Roy Hart, por ejemplo, era «la voz es el músculo del alma»¹⁷. La idea de alma personal es en gran parte una invención de la escatología cristiana, que al hacer del alma la esencia del sujeto, le quita alma al mundo, al contexto.

Compensamos este predominio de la voz activa, subjetiva y expresiva mediante ejercicios que acentúan la importancia de la escucha, de la percepción previa de información objetiva, donde el acento pasa a palabras con el prefijo «in». El objetivo es una voz que logre escuchar, percibir y que pueda integrarse en una imagen contextual. Esto está basado en el principio que uno sólo puede «ex» (dar, expresar) a partir de lo que previamente se ha captado «in». La cualidad del escuchar se vuelve crucial y previa. Estamos en un mundo de *in-spiración*, incluso en términos respiratorios: hay que inspirar antes de expirar, expresar, exprimir, dar voz. El trabajo vocal muchas veces se precipita hacia la producción, a saturar tiempo y espacio con el cuerpo de su expresión. A veces insisto en respirar por la nariz, no por preferencia técnica, sino porque respirar por la nariz es más lento, más sensitivo y discriminatorio que las tomas a bocanadas por la boca. La escucha inspiradora se aparenta a la sutilidad del olfato. Si «escuchamos por la nariz», quizás, como lo puso James Joyce en *Finnegan's Wake*, “O you'll nose it, without warnword from we” (lo olfatearás todo, sin necesidad de la más mínima palabra)¹⁸.

Héroes y Heraldos

Las voces protagonistas, dado que son las porta estandartes del texto, muy a menudo caen presa de misiones heroicas y se arrojan la prioridad dramática como heraldos de las autoridades literarias (en francés, *héro* y *hérault* suenan igual, son homófonas.) De ahí toda una serie de estrategias que compensan y perturban las retóricas protagonistas de los textos, estrategias que denominamos *antagonistas* y que están aunadas a la noción de *sumisión* (la misión subyacente que uno encuentra al someterse.) Cuando el héroe protagonista se rinde y se da por vencido, pierde, se somete, se quita el manto de las retóricas misioneras y permite que surjan hermenéuticas subyacentes, figuras e interpretaciones que brotan del sub-texto. Un ejercicio ejemplifica este enfoque: el orador dirige el texto a otro actor que lo escucha de humor impulsivo y temperamental. El tono de voz del orador (y todo su proyecto) debe adaptarse al oído del receptor, a su modo de escuchar, a su comportamiento. Debe escuchar cómo el otro lo escucha. La atención principal se centra en cómo el otro «presta su oído», o

¹⁶ Stephen Connor, *Dumbstruck, A Cultural History of Ventriloquism*, P.4, Oxford University Press, 2000.

¹⁷ Sobre la cuestión de la pertenencia de la voz y de su inspiración, y sobre la mutación fundamental efectuada por la voz del judeo-cristianismo, ver la encuesta magistral de Stephen Connor en *Dumbstruck, A Cultural History of Ventriloquism*. Sobre el concepto de alma, e indirectamente de su voz, ver la obra de James Hillman, y en especial su *Anima, An Anatomy of a Personified Notion*, Spring Publications, USA 1985. Es mi intención de reunir estos puntos de vista en un futuro *Festival Mito y Teatro* dedicado a « Los Mitos de la Voz ».

¹⁸ Citado por David Miller en *Christs, Meditations on Archetypal Images in Christian Theology*, 1981, Spring Publications, USA, P. 76. Un estudio mitopoético de las voces del payaso con la nariz roja (Sileno) y del payaso-profesor blanco y perfecto (Cristo).

no lo presta, en cuyo caso ¿cómo transmitirle información crucial a alguien que no quiere oírlo? La expresión queda subordinada aquí al modo de recepción, en un afán de contextualizar la voz al trabajar con un texto.

A continuación algunos conceptos y estrategias utilizados en el entrenamiento de conjunto con voz y lenguaje en el teatro coreográfico.

Escucha negativa – Utilizado en el ejemplo anterior, este concepto se aplica a todos los niveles en el trabajo de conjunto, y está relacionado a la noción poética que el poeta inglés Keats denominó “capacidad negativa”. Si te precipitas a interpretar una imagen, arriesgas disminuir su amplitud e impacto poético así como la libertad metafórica del público. Al trabajar con un texto, ésta “capacidad” requiere una entrega total del oído, el poder escuchar plenamente el contenido del texto sin caer presa de su demanda retórica (su factura – *invoice*), su “con-vocación”, es decir, su tonalidad vocal literaria, la interpretación cultural implícita, su *vocación* preordenada. Esta distinción es especialmente relevante en las relaciones entre texto y movimiento (como el movimiento se deja captar por la fuerza de sugestión del texto), pero se aplica también a la relación de la voz y la música al texto.

Cultivar la inseguridad – Un asunto esencial para héroes y heraldos. El súper héroe mitológico, Herakles, no logró entrar al Parnaso, la escuela superior de poesía en la mitología griega, porque de niño masacró a su profesor de piano. En consecuencia tenía dificultades enormes con la relatividad de lo que es una metáfora. *Cultivar la inseguridad* requiere estrategias que desestabilizan las voces protagonistas, especialmente cuando estas asumen posturas didácticas, profesorales, y le hablan al público como sabelotodos condescendientes, o como ignorantes iconoclastas al estilo Herakles. *Cultivar la inseguridad* perturba también el narcisismo de los actores sobre todo cuando estos se toman por modelos de ser, sentir y expresar.

Interdicto / Interdicción – Esto nos lleva mas allá de la simple contradicción hacia un arsenal autoritario y el mundillo policiaco de las sentencias suspendidas (*suspended sentences*: pena de prisión que no se cumple a menos que el delincuente reincida.) El interdicto (la interdicción) calla al protagonista, le corta la palabra y detiene el flujo de su dicción. La voz queda detenida y pasa a ser interrogada. Lo importante en este enfoque es el arresto, la capacidad de ser detenido, incluso en plena sentencia, en el medio de una frase, y de poder percibir el impacto y el significado de aquello que te detiene, el factor externo, contextual que interrumpió, quebró, arrestó el texto.

Distracción – “Robarle el escenario” a la voz protagonista, a modo, por ejemplo, de *la espalda* en el trabajo de payaso en la *commedia italiana*, el cual, al distraer, le da apoyo, « respaldar », al protagonista para permitirle una pauta, darle un momento de respiro. Igualmente se asimila esta estrategia al arte del *quite* en las corridas de toros; microdistracciones de la atención del toro, distrayéndolo algunos segundos y reorientando la confrontación. La distracción sirve también para cambiar el sujeto, cambiar el tema. En ocasiones puede llevar a la *destrucción*, algo que a veces es indispensable en la “creación” artística... Estas maniobras implican una dinámica de humillación del protagonista. Los que salen ganando son, paradójicamente, la voz, el texto y el actor, al quedar liberados de excesivas expectativas y responsabilidades culturales.

Contrapunto - Si el texto plantea algo, ¿qué punto tiene la redundancia y el expresar el mismo planteamiento con la voz? La noción y practica del contrapunto es en este caso análogo al de la musicología; incluye cruzar referencias, narrativas, estilos y dinámicas, y si es necesario, llegar al punto de traición recíproca entre voz y lenguaje. Si un texto propone un proyecto fuerte, el contrapunto lo relativiza, le tiende quizás una emboscada que le confunda y desvíe del trazado de su discurso literario. Este trabajo se conoce también con el nombre de «sueños cruzados». Cultiva el tandem diferencia/indiferencia (dos modalidades del contrapunto;) Puede conducir incluso a *ignorar* – en una variación de la *docta ignorantia* - y al «cultivo» de la insensibilidad y otros principios de iconoclasmo cultural.

Conversión - A finales del siglo XIX, en los anfiteatros de la psiquiatría, la histeria era denominada «el síndrome de conversión». Se pronunciaba una palabra clave y se provocaban manifestaciones somáticas espectaculares. El significado y la carga afectiva de la palabra eran «convertidos» en

malabarismos vocales y corporales. Conversión implica un cambio paradigmático, es como un cambio de religión, de sistema de creencia. Trabajamos aquí con disociaciones asociativas: se separan voz y palabra, manteniendo dos versiones diferentes de la misma referencia. « Referir », y todas la familia de palabras *pherein* incluyendo *metapherein*, metáfora, describen etimológicamente un transporte, un desplazamiento de significado. Pero también implican una coherencia poética y psicológica, sea oculta, críptica, condensada, invertida, pervertida, etc.

Represión / Impresión / Depresión – Estas son las palabras con ‘presión’, que incluyen también: *expresión*. La presión expresiva sobre la pareja voz / texto puede ser tan fuerte que el actor es incapaz de recibir una *impresión*: nada logra impresionarlo. El o ella apagan la capacidad de escuchar, y arriesgan perder contacto con el contexto. La libertad expresiva frenética es el modo óptimo para perderse y caer víctima del “lobo feroz” de la literatura. Quedar impresionado es también quedar arrestado – e inspirado. Y, si necesario, hay que recurrir a la *depresión*, para moderar la presión cultural expresiva.

Si el uso que hago de la terminología policíaca, e incluso carcelera, es un tanto irónico, el uso de referencias psicoterapéuticas no lo es. Las connotaciones de *disociación*, por ejemplo, en psicoterapia, llevan una sombra pesada y muy problemática, implicando resistencia total, corte, indiferencia esquizofrénica y alienación. Las transfiero al teatro para utilizar el cuerpo de resistencia que representan contra las normas autoritarias. La influencia principal en esta zona viene de diálogos con colegas en el campo de la psicología arquetipal sobre la poética del fenómeno de contra-transferencia¹⁹. Estos colegas insisten en el hecho de aceptar y tratar con la pluralidad de voces que surgen cuando estás escuchando a alguien hablar, incluyendo tus propias reacciones afectivas, y lo que dice el tono de la voz de la persona que te habla, y todo esto mientras tomas nota de la información textual hablada.

Libertad Trágica

La mayoría de los esquemas estratégicos que he descrito someten, sujetan la voz protagonista del texto a contingencias escénicas inexorables; en vez de dejar que el sujeto (dramático) imponga su sujeto (literario), ambos sujetos quedan sujetados. La identificación teatral clásica entre el actor como heraldo, (el sujeto-narrador, supuesto ser el protagonista escénico), y el sujeto literario, (el sujeto gramatical y ficticio del texto), queda dislocada, disociada, a veces deshecha. Estas voces subjetivas se ven forzadas a ceder, a rendirse; quedan sumisas, vencidas, y acaban en la posición jerárquica más baja de la imagen escénica, de la ficción *contextual*. La contextualización de la puesta en escena contrarresta e incorpora su autoridad literaria y dramática. Se les obliga a someter sus posiciones, posturas, actitudes e iniciativas a las imágenes escénicas (de ahí la importancia de la noción de “teatro coreográfico”). En ejercicios de conjunto, se le suele decir a los actores: queremos oír la voz, pero no necesariamente mirar al portavoz / vocero/ heraldo/ orador/ protagonista; queremos ver el sueño, pero no necesariamente al soñador.

Paradójicamente, es cuando se logra este grado de disociación o incluso de desintegración mitopoética que la voz queda libre, libre de darle voz a lo que quiere decir. Se abren las premisas y posibilidades del proyecto inicial y de su proyección textual. Este enfoque de lo protagónico refleja, desde mi punto de vista, el esquema fundamental de la tragedia. La tragedia implica pérdida - que uno llame este hecho destino, mortalidad, o la implacable dimensión psicológica de lo que significan los dioses; la tragedia implica también la *realización* de lo que esa pérdida implica. El individuo, héroe trágico es vencido, fracasa. Lo único que le queda, y es toda la gloria de la tragedia, es darle voz a esta *realización*: a sus ideas e ideales, a su rebelión, insulto, dolor, duelo, lágrimas, locura, belleza...

La cualidad artística de esta forma de actuar reside en una simultaneidad paradójica: la sujeción al contexto (“escucho, acepto y me doy por vencido”) y la reacción subjetiva del héroe-individuo (“escucho, no acepto y no me doy por vencido”). En ambos casos el contexto rige el presente, impone su realidad. Una « meta-conexión » se efectúa entre el sometimiento a la objetividad trágica (algunos dirían: “el

¹⁹ Entre ellos: James Hillman, Nor Hall, Patricia Berry, Jay Livernois, Paul Kugler.

aceptar la muerte”), y el *realizar* y dar voz a lo que esta tragedia significa respeto a los sueños de individuo-héroe (algunos dirían: “el anhelo de inmortalidad”).) La palabra clave aquí es *realizar*: darse cuenta de la realidad metafórica a la cual le estoy “dando voz”²⁰. La cuestión no sólo es ¿te das cuenta de lo que estás diciendo?, en términos de experiencia personal (todo lo que esto significa para mí como sujeto, ego y héroe), sino más bien en términos de cómo “mi” texto y el contexto establecen un diálogo, se interpretan recíprocamente, y se sintetizan en imágenes por así decir, fuera de mi alcance. La presencia física, y la presencia de espíritu del actor cataliza una hermenéutica en el encuentro entre texto y contexto. « Realizar » le da voz a la emoción de este encuentro y a la inteligencia contextual del texto.

© Enrique Pardo, 2003

PANTHEATRE
Festival Mito y Teatro
 124 Boulevard Voltaire
 75011 PARIS

Foro Internacional Granada : <http://www.pantheatre.com/6-archives-works-granada03-es.htm>

Asociación Mediterraneo Mítico : www.mediterraneomitico.org

Portada del Sito *PANTHEATRE* : www.pantheatre.com

²⁰ La noción de “realización trágica” también puede elaborarse en los términos de la noción barroca de *desencanto*. Dado que el núcleo de “encanto” es el “canto”, nos enfrentamos aquí con la paradoja de una voz de ocho octavas desencantada: para esto hay que tomar en cuenta que el corazón del enfoque que estoy describiendo es precisamente *la cualidad de paradoja*. Ver mi “*Pantheatre: Archetypal Riddles, Baroque Solutions*”, in *Sphinx* 1, London 1988.