

¹, Para abundar esto, la filósofa italiana Adriana Cavarero (2005) propone el término desvocalización del logos y el término griego Konstantinos Thomaidis(2017) lleva aún un más allá esta tensión al hablar de la re-vocalización del logos

² “Voice is the channel and the amplification, the impulse and the expression, the thought and the sound, it is art and it is life. It is, however, also hard to define.” (Boston, 2018, p5)

³, “This resonant voice is an auditory aura that im-presses the auditorium with his presence”, (Ihde, 2007, p.172)

⁴, “When training focuses on results—on the clarity of speech, the effectiveness of voice and the control of the act of speaking—the emotional origins of voice and speech are ignored and a whole world of creative connections is by-passed.” (Linklater, 2016)

⁵, It is at best inefficient, and at worst destructive, to separate the training of voice and body from the acting process. (Linklater 2016)

¿Hasta qué punto la técnica vocal participa del proceso creativo en la performance y la escena?

Para comenzar a entender lo que podría relacionar la creatividad y la técnica vocal dentro de la performance, es necesario partir por un concepto que cruza ambas: la voz. Es parte de lo que somos y de nuestra presencia (no podemos pedir prestada una voz a otras personas, lo que desmiente su carácter de herramienta). Está, por lo tanto, muy ligada a nuestro ser (Self). Sin embargo, dentro de la historia del pensamiento, así como de la filosofía, incluso ante la revolución que ha sido para el pensamiento humano el progresivo abandono del cogito ergo sum cartesiano en pos de la integración del cuerpo y la experiencia al pensamiento, la voz suele quedar como un híbrido o tercera cosa que escapa a su definición como pensamiento o como cuerpo. En palabras de la teórica inglesa Jane Boston: “La voz es el canal y la amplificación, el impulso y la expresión, el pensamiento y el sonido. Es arte y es vida. Es, sin embargo, también difícil de definir” (Boston, 2018, p5. La traducción es mía). En este sentido, propongo reconceptualizar el concepto voz para encontrar un término más amplio: vocalidad, pues ésta comprende un territorio más amplio a nivel contextual y sonoro.

Según la teórica argentina Silvia Davini, la vocalidad está constituida por “múltiples formas de producción de voz y palabra implementadas por un grupo humano específico, en una contingencia sociohistórica dada” (Davini, 2008, p.18) Así, intentar definir el límite entre vocalidad y creatividad implicaría separar al individuo de su contexto, lo que parece un ejercicio inútil: si no podemos separar al ser de la creatividad, ni a la vocalidad del ser, ni entender al ser fuera de su contexto, se produce la imposibilidad de división. La voz es expresión de lo que somos y también es la expansión de ese ser fuera de los límites corporales. Particularmente la voz para-un-otro o para una audiencia es la expresión de la presencia expandida hacia el espacio, y, desde ese punto de vista, una mayor libertad vocal contribuiría también a una mayor reverberación de esta presencia. Para el filósofo estadounidense Don Ihde, la voz es, un exceso de presencia que desborda los límites del cuerpo y que se im-pressiona, como una marca, en los recorvos del espacio y el cuerpo de quien escucha, resonando hasta sus huesos. De esta forma, la voz *dramatúrgica*, que tiene como propósito ser escuchada

“Esta voz resonante es un aura auditiva que se im-pressiona en sonido. El auditor no queda meramente im-pressionado de manera metafórica, sino que, en la percepción del otro en voz, experimenta la encarnación del otro como la de quien llena el auditorio con su presencia.”(Ihde, 2007, p.172, la

Pensando en esta acción de llenar el espacio, la solución que brinda la educación formal en Artes tiende a desarrollar una técnica: la habilidad y pasos coordinados, subsucesos que conducirían a cierto resultado ideal: repetible, aplicable por todo el mundo, universal; así, la técnica se propone como lo más parecido a un método científico por la replicabilidad de sus condiciones y resultados. Es decir, la técnica es una buena base para homologar puntos de partida: qué entendemos por respiración, fonación, resonancia, articulación y cómo trabajar en torno a estos parámetros para obtener el resultado deseado -sonar fuerte, pero no forzado, claro pero no mecánico, y adaptarnos al espacio en el cual estamos, todo esto conducente a tener un lenguaje común de parámetros medibles. Sin embargo, pensar la voz sólo desde el lugar técnico del resultado esperado, fijo e ideal, tiene consecuencias en la capacidad creativa de la voz. Como diría Kristin Linklater: “cuando el training se enfoca en resultados - en la claridad del habla, la efectividad de la voz y el control del acto de hablar- los orígenes emocionales de la voz y del habla son ignorados y todo un mundo de conexiones creativas es evitado” (Linklater, 2016, la traducción es mía).⁴

La técnica, si bien es necesaria en un inicio para sentar las bases, no puede quedarse sólo en el formato del cómo vocear, cómo cantar o cómo decir apuntando hacia un ideal. La visión de la voz misma medida exclusivamente a partir de parámetros referentes al sonido la ponen en el lugar de una habilidad o herramienta más que como parte integral del fenómeno actoral. Esto vuelve la técnica un accesorio que sólo cumple su funcionalidad en tanto aclara parámetros de lo auditivo, pero que no hace parte del proceso creativo. Por lo mismo, se propone que “Es, en el mejor caso ineficiente, y en el peor, destructivo, separar el entrenamiento de la voz y el cuerpo del proceso actoral” (Linklater, 2016, la traducción es mía)⁵. Por lo mismo, desde hace unos años el foco del lenguaje ha cambiado al referirse a estos procedimientos, para dejar a un lado la palabra técnica y poner el foco en la palabra práctica, como una forma de comprender que el trabajo vocal se desenvuelve y evoluciona en el quehacer, y que el proceso creativo también parte desde el cuerpo, considerando al individuo que vocera. Así, una práctica vocal considera no sólo los procedimientos físicos que participan de la generación del sonido vocal buscado, sino el lugar expresivo y creativo (identitario, si se quiere) que se alimenta de ellos. Pone el foco en el proceso y no en el resultado, es decir, en la experiencia del acontecimiento vocal que tiene el, la, le performer, y no en el sonido que sale. Es un movimiento hacia la comprensión del fenómeno vocal como una construcción corpórea compleja y múltiple que no tiene sólo un resultado en el marco de lo ideal.



Proyecto Chrësis



De técnica a práctica: reconceptualizaciones para una vía creativa desde la voz.

Autora Natalia Elgueta Arias



del sonido como la única justificación para vivir el proceso vocal.

Según la propuesta de Linklater, la imaginación debe ser incorporada al total del ejercicio vocal y su práctica, ya que es parte de lo que convierte una técnica en práctica vocal. En este sentido las prácticas de performance integrativa vocal⁶, como las basadas en el trabajo de Roy Hart y Kristin Linklater, ofrecen una mirada integral de la relación entre voz y ser. Incluir la emocionalidad en lo que llamamos técnica la vuelve una práctica con dimensión de individuos y de colectivos, algo mucho más cercano a la vocalidad que Silvia Davini define en su dimensión contextual y corporal. Una voz para escena que incluya en su procedimientos a la duda, al silencio, al reflejo de cuerpo humano y la biografía del ser que la contiene y la concepción de libertad vocal que aboga (por ejemplo la práctica Linklater o la rotura extraordinaria de la voz que propone la escuela de Roy Hart), que comprenda la condición de lo humano, es a la vez particularly universal, y permite establecer conexiones creativas que escapan a la visión del resultado

cear y hablar a partir de conexiones complejas, desde el cuerpo.

El camino, para estas prácticas, parte desde el cuerpo y la relación situacional del individuo. En el entrenamiento vocal se trabaja para eliminar las restricciones corporales y poder encontrar nuevos caminos que permitan acceder al trabajo actoral con libertad desde lo que somos y no desde el constructo de cómo debemos sonar. Es importante notar que si bien esta práctica de la libertad promueve una conexión con lo interno, también se devela mediante los parámetros sonoros de mayor resonancia, potencia, volumen o claridad articulatoria, al mismo tiempo que se manifiesta en un trabajo expresivo y conectado con el texto dramático y el pensamiento. Para Kristin Linklater “Estamos condicionando los caminos neuro-fisiológicos para una experiencia de pensamiento encarnado” (Linklater, 2016, la traducción es mía)⁷ De esta manera, redefinir la propia relación con la voz bajo la perspectiva de una vocalidad en práctica en vez de pensarla como un resultado ideal (por lo tanto irrealizable) permite una relación con los modos de hacer y saber que considera al individuo en su producción y contexto. Desde el punto de vista pedagógico, este acercamiento ofrece un terreno fértil para el re-descubrimiento del cuerpo y la voz que llevan los estudiantes, sobre todo al inicio de su formación actoral. Este lugar permite también una relación más crítica con el entorno y menos enfocada al resultado, y más al acto creativo, es decir, al proceso. De esta manera el entrenamiento se vuelve un espacio que ya contiene en sí las posibilidades de creación porque no es - tan solo- una sucesión de pasos que deben completarse para un resultado ideal, sino más bien un recorrido corporal, mental y emocional que despierta los canales neuronales del cuerpo e incita a pensar, vo-

⁶ Para más información en esta materia, consultar Experience Bryon 2014.

⁷ “We are conditioning neuro-physiological pathways into an experience of embodied