

# Acercamientos hacia una puesta en voz

## Equipo:

### Diego Belmar Henríquez

*Actor y docente en el área vocal, egresado de la Academia de Actuación de Fernando González. Se perfecciona en técnica vocal Roy Hart, Francia, Pantheatre.*

*Se desempeña como actor, compositor musical y director musical para teatro, y como docente en el Área Vocal (cantada y hablada) en diversas instituciones y universidades del país, comenzando su carrera docente como ayudante de la maestra Annie Murath. Ha dictado asignaturas de canto y voz en la Universidad de Chile, Universidad Andrés Bello, Universidad Adolfo Ibáñez, Teatro La Memoria, Instituto Profesional Pro-Jazz, entre otros.*

*Dentro de su desempeño actoral, sus últimos montajes han sido "Romeo prisionero" (adaptación de Romeo y Julieta) dirigida por Felipe Ríos, y "Víctor sin Víctor Jara" dirigida por los hermanos Ibarra Roa. Como compositor musical ha creado la música del espectáculo musical NUMANCIA, un concierto teatral.*

### Carolina Larenas Henríquez

*Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Actriz y docente en el área vocal. Ha enseñado en la Universidad Adolfo Ibáñez, la Academia de Actuación de Fernando González, la Universidad Mayor y en la carrera de Actuación de la Universidad de Chile, donde ocupó el cargo de Jefa de Carrera.*

*Dentro de su perfeccionamiento en el área vocal destacan pasantías y residencias en la escuela KIM (KOSMOS IN MOVEMENT, Berlín, Alemania), y su formación continúa tanto en el extranjero como dentro del país con los maestros Linda Wise y Enrique Pardo de la Escuela Experimental de la Voz PANTHEATRE (Paris, Francia), en la técnica Roy Hart.*

### Luz Condeza

*Licenciada en Artes con mención en Danza y Profesora Especializada en Danza, Universidad de Chile. Certificada en Infant Developmental Movement Educator en el BodyMindCentering® y certificada en Somatic Movement Educator en el BodyMindCentering®. Diplomada en Educación Inclusiva y Discapacidad, Universidad Católica de Chile. Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile. Ganadora del VIII Encuentro Coreográfico. Integra la Compañía La Vitrina y la Compañía de Danzas Antiguas de Sara Vial. En Europa participa en numerosos seminarios con coreógrafos e investigadores, y trabaja en colaboración con artistas provenientes de las artes visuales, el teatro y la música, realizando investigaciones coreográficas y presentaciones tanto a nivel individual como colectivo. Es intérprete en la Compañía de Danza Theater del Klänge (Teatro de los Sonidos) en Alemania. Es ganadora de varios proyectos FONDAART y Fundación Andes para la realización de sus investigaciones y trabajos coreográficos. Su línea de investigación está sobre todo relacionada con la improvisación, la interacción de la danza con la música en tiempo real, así como con la composición in situ y la danza inclusiva. Enseña en el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, Chile, desde el año 2001.*

Descifrando los límites campales en las artes escénicas, nace la necesidad de no buscar respuestas, sino más preguntas que proporcionen un enriquecimiento de sentido y reflexión en torno a lo que nuestro oído y visión artística puedan distinguir como “lo contemporáneo” en la escena. Problematizar el arte involucra una búsqueda de sentido en las acciones que podríamos definir como artísticas y, a su vez, apunta a buscar nuevos mecanismos de desintegración de las piezas de arte para justificar su aparición como tal, objetos, acciones y escenificaciones destinadas a mirarse desde el lente correspondiente al arte. Pues dentro de mis aprensiones en esta búsqueda de sentidos y nuevos recorridos hacia posibilidades tanto técnicas como escénicas que soporten mi quehacer en el arte, se encuentra la voz humana como mi gran objeto a problematizar, apuntando especialmente a la construcción y enriquecimiento de sentidos sonoros en los artistas escénicos a partir de una coherencia entre lo que se ve y lo que se escucha.

La voz humana y las corrientes tanto poéticas como técnicas que la subyacen, provienen de una sobrepoblada y agotada idea de la voz como un elemento sagrado y virginal que no se daña, no se toca, y que su escenificación solo debe ser validada a partir de formatos que no se deciden avanzar, un concierto, una ópera o una obra de teatro sustentada por un texto dramático, pero, ¿qué sucede con las nuevas problemáticas en la escena desde la aparición de la performance? ¿Podríamos hablar de una performance vocal si el sentido de la voz como objeto de arte solo lo encontramos en estos formatos?

Existen diversas técnicas y manera de afrontar y ejecutar el trabajo vocal en la escena actual, principalmente asociadas a actores y/o cantantes. Técnicas que se desprenden de las necesidades de un sistema técnico para el actor o el cantante popular en la escena a partir de los años 60; recordemos que antes de aquello solo existía la Fonoaudiología clínica como aproximación técnica en el uso adecuado de la voz y en relación a las artes, el bel canto (técnica lírica) proveniente de la ópera italiana. Muchas de estas técnicas en vías de contemporaneidad apuntan a un trabajo de texto, idea y palabra; otras realizan un trabajo muy detallado respecto al cuerpo del actor, la postura y la inclusión con el impulso del habla y el lenguaje; otras tienen como preocupación esencial los puntos y modos articulatorios a nivel muscular para la fonación; en el caso de los cantantes, la técnica clásica se aproxima al virtuosismo en la ejecución como una especie de gimnasia vocal parcializada entre el cuerpo del cantante y el sonido del cantante. Sin embargo, a pesar de la importancia y reconocida labor de todas estas preocupaciones, la mayoría obvia la compleja naturaleza del sonido y de las cualidades de este en artistas escénicos que no necesariamente habitan una sala de conciertos o una representación teatral, “la voz se siente, luego se piensa”, Roy Hart.

El sonido precede a la palabra, precede a la articulación de fonemas, precede a toda idea que contenga el pensamiento y por ende también precede al virtuosismo; por tanto, es deber también de la técnica preocuparse por el sentido que tiene

el sonido en el trabajo de la voz y, a su vez, este sentido no tan solo debe estar presente en el aprendizaje de la técnica, sino en la utilización del elemento voz en las prácticas contemporáneas.

Estas prácticas vocales contemporáneas nos propondrían una nueva manera de observar y escuchar lo que sucede como fenómeno discursivo de los elementos, y cuestionar no la calidad de las herramientas de los ejecutantes, sino las cualidades y decisiones que se toman en la construcción de sentidos, es decir, el enfoque estará determinado en las decisiones escénicas que existen y conviven, y no en las capacidades del ejecutante que faltan para completar un ideal de espectáculo.

Esta nueva manera de afrontar la figura de la voz, no tan solo como un ornamento auditivo, sino que como un complejo sistema a explorar, sistematizar y poblar de sentidos, nos abre la puerta a establecer una crisis de representación vocal, tanto en los conocimientos técnicos como en la aplicación de estos nuevos elementos que nutrirían el trabajo sonoro en una puesta en escena; elementos que estarían asociados a la idea de voz contenida por un cuerpo, cuerpo a su vez contenido en una escena para ser validada como “artística”. Estableciendo esta nueva manera de observar el fenómeno de la voz como elemento necesario e independiente para el discurso en el arte, no podemos dejar de lado el factor visualidad que nos brinda esta mezcla voz-cuerpo-escena. Esta visualidad nos permitiría identificar problemas directamente ligados a lo que pudiesen

sostener estos elementos sonoros; es decir, es fundamental hacer dialogar estas nuevas herramientas que hacen que la voz suceda, a partir de una escena que reúna cualidades específicas para otorgarle sentido sonoro a lo construido, cuyos resultados sean relacionales. La idea de si existe una voz sin cuerpo, y la manera de darle cuerpo a una voz sin sentido, no podríamos responderla si no la encajamos en una escena que permita organizar la lectura de sentidos a lo largo del desarrollo discursivo, considerando a esta voz y a este cuerpo como elementos destinados a poblarse de significados escénicos y destinados a establecer relaciones entre ellos y entre los espectadores.

Para comprender esta idea de cuerpo y voz deseo referirme a lo que el investigador de la danza André Lepecki nos plantea en su libro *Agotar la danza*, pues me aferro a la idea de la danza y su propia crisis establecida hacia la idea de cuerpo, planteándonos además algo mucho más profundo en relación al entendimiento y comprensión del cuerpo como un elemento discursivo independiente escénicamente. Es decir, el cuerpo se comprende no tan solo como un sistema danzante, sino como un sistema parlante capaz de posicionarse como centro de discusión tanto en su labor escénica, como en los diversos recursos que lo componen, en este caso el sonido y sus diversas relaciones escénicas. Si se ha agotado la idea de cuerpo como movimiento, debemos pensar la voz ya no como un sentido tan solo sonoro, sino que un elemento visual posible de entrar en otra clase de dinamismo y

relaciones. La crisis que positivamente persiste en ambos lenguajes hasta hoy (cuerpo y voz), solo enriquece las problemáticas escénicas y su valor clandestino prontamente destinado a escenificar. Pero si el cuerpo y el sonido de la voz humana justifican su existencia en sí mismo, ¿por qué entonces históricamente se divorcian como dos disciplinas aparte? El canto, la expresión oral y el trabajo de texto del actor son algunas de las técnicas que sustentan sus bases en el trabajo de la voz humana pero, a pesar de ello, existe una anulación absoluta de la idea del sonido expresivo como arte, es decir, la idea de la palabra estaría por sobre la idea del sonido. Cuando Lepecki nos plantea al cuerpo moderno como una entidad lingüística, nos propone el espacio escénico como un lugar dispuesto a escribir en él, y recojo esta idea aplicándola a la presencia de la voz humana como una entidad sonora también destinada a escribir en el escenario, y cuya relación con otros elementos que existan en este papel en blanco puede entenderse como escena.

Ya no podríamos concebir el sonido de la voz humana como una necesidad solo de ideas textuales, sino también de ideas melódicas que refrescan al cuerpo que lo contiene y al espacio en el que habita. Por lo tanto, escenificar la voz involucraría un complejo ejercicio de mirar el sonido, escuchar el movimiento y contextualizarlo frente a dinámicas que corresponderían al uso exclusivo en ellas mismas, cuya organización conviva en una escena. “Si no existe cuerpo, no existe voz”, Roy Hart, 1976. Por tanto comenzaremos a llamar voz, no tan solo a la idea de sonido y texto, sino que a todos los elementos que hacen que la voz pueda entenderse

como viva e independiente, y como un elemento que no se distancie del contexto que la propone y de la decodificación sonora de los espectadores, a pesar de si vienen del mundo del canto, donde la voz se sentirá analizada por parámetros exclusivamente pertenecientes al sistema musical, a los espectadores que vienen de la expresión oral, donde se verán enfrentados a otro tratamiento del lenguaje, no necesariamente de coherencia textual. Decimos entonces que la relación existente entre el cuerpo y la voz daría un resultado escénico; resultado escénico que establecería coherencia de todos los elementos que puedan existir en lo que llamaremos escena vocal y esta nueva manera de afrontarla. Invitaría a los artistas escénicos a descubrir un nuevo lenguaje a partir de procesos creativos que involucren como punto de partida el sonido de la voz, y como resultados escénicos las nuevas maneras de escribir en un espacio contenedor. Cuando hablemos de contexto no necesariamente hablaremos de escena, por lo tanto, debemos detenernos en aquello y decir que entenderemos por contexto todos aquellos elementos que apunten a que la voz pueda ser leída, entendida y decodificada, es decir, luces, escenografía, utilería, cuerpos y tecnologías que permitan observar un espacio como un lugar que esté insistiendo en ser leído como una propuesta de arte.

“La voz es una complejísima mezcla entre lo que oyes, cómo lo oyes y cómo decides inconscientemente escuchar eso que oyes”, Berry Cicely (2006). Esta cita es el punto de partida de nuestro problema y cubre parte de la necesidad de esta búsqueda

de promover nuevos mecanismos escénicos para que la voz tenga su lugar como objeto sonoro y no tan solo como un ornamento de algo más importante que pudiese suceder. Al decir que cubre parte de la necesidad, es considerar esta frase de Berry como inconclusa y no del todo exacta, pues si hablamos de la voz como una complejísima mezcla de lo que oímos, cómo lo oímos y qué decidimos inconscientemente escuchar, la pregunta estaría puesta en las cualidades que nos pudiese brindar

aquello que percibimos como sonido, para posteriormente ser atendido como tal y en segundo lugar aquello que oímos nos invita a ser escuchado a partir, ¿de qué contexto? ¿Cuáles son las posibilidades conscientes que me brinda aquello que decide sonar? Estas problemáticas son imprescindibles para aquellos artistas que deciden utilizar su voz como herramienta fundamental para la construcción de arte, y es así como a partir de esta reflexión propongo observar el fenómeno de la voz como

una complejísima mezcla entre lo que oyes, ves y decides conscientemente poblar de sentido y cuya operación se establecería a partir de lo que llamaremos escena vocal. 

## Bibliografía

- Roy Hart Teatro, *Una mirada filosófica de la voz*. Roy Hart, 1976.
- Archivos internacionales Roy Hart / Recopilación de Enrique Pardo.
- Lepecki, André, *Agotar la Danza, Introducción y conclusión*.
- Berry Cicely (2006). *La voz y el actor*. /España /alba editorial