



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado

## EL DESPERTAR DEL LENGUAJE:

La sonoridad de la voz y el devenir musical de la palabra

Tesis para optar al grado académico de Magister en Artes con  
mención en Dirección Teatral

FRANCISCO JAVIER RODRIGUEZ NOULIBOS

Profesor guía: Mauricio Barría Jara

Santiago de Chile, 2018

A mi madre y a mi padre.

En el teatro la palabra vive una doble gloria,  
jamás llega a ser tan glorificada. ¿Y por qué?  
Porque es, al tiempo, escrita y pronunciada.  
Es escrita, como la palabra de Homero,  
pero también es pronunciada como las palabras  
que intercambian dos hombres trabajando,  
o una pandilla de chicos, o las chicas en el lavadero,  
o las mujeres en el mercado -como las pobres palabras en fin  
que se dicen cada día, y se vuelan con la vida.

(*Fabulación* - P.P. Pasolini)

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>01</b>
<b>CAPÍTULO I - LENGUAJE, CUERPO Y ANIMALIDAD .....</b>	<b>06</b>
I.1 Lenguaje y realidad	
I.1.a Breve descripción sobre el origen del lenguaje .....	06
I.1.b Sumisión del lenguaje a la palabra escrita .....	09
I.1.c La palabra como metáfora de la realidad .....	12
I.2 El teatro como lugar de la razón	
I.2.a Subordinación del teatro al lenguaje articulado .....	16
I.2.b La palabra en escena, el cuerpo y el pensamiento .....	19
I.2.c Liberación a través del uso de la palabra .....	24
I.3 La palabra enunciada por un animal	
I.3.a Despertar el lenguaje .....	29
I.3.b Desterritorialización del lenguaje .....	31
I.3.c Materialidad sonora de la palabra dentro de la escena .....	33
<b>CAPÍTULO II - HACIA UN TEATRO DE VOCES .....</b>	<b>36</b>
II.1 El texto dramático como articulador del cuerpo sonoro	
II.1.a Destrozar la palabra .....	37
II.1.b Renuncia al logos .....	42
II.1.c Ruptura de la acción dramática, el dialogo y la noción de personaje .....	46
II.2 La musicalidad de la voz en el texto	
II.2.a Partituras dramatúrgicas .....	52
II.2.b Ritmo dramatúrgico .....	55

II.2.c Irrupción del coro, voces corales, identidades vocales .....	60
II.3 Retórica del sonido en el soporte escénico	
II.3.a Cuerpo de la voz en el espacio sonoro .....	67
II.3.b La voz en el espacio como generador de atmosferas sonora .....	73
II.3.c Tensionar el tiempo de la escena .....	80
<b>CAPÍTULO III - PUESTA EN ESCENA DE UNA OBRA CORAL .....</b>	<b>85</b>
III.1 El texto y su lenguaje	
III.1.a Elección del texto .....	85
III.1.b Traducción y adaptación del texto .....	87
III.1.c Partitura .....	90
III.2 Ensayos	
III.2.a Elección de intérpretes .....	94
III.2.b Enfrentarse al texto: la discursividad, la propia voz y el presente de la enunciación .....	96
III.2.c Apropiarse del texto. El manejo musical, y la incomprensión racional del interprete .....	102
III.3 Montaje escénico	
III.3.a Espacio sonoro .....	107
III.3.b Diseño escénico .....	110
III.3.c Espectador .....	114
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>118</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>123</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>125</b>

## INTRODUCCION

A veces me siento conmovido por un intercambio de palabras con otra persona. Sucede en pequeños fraseos dentro de una conversación, a veces dilatada por un diálogo incesante, o la búsqueda de respuestas comunes. Siempre me llama la atención, en ese instante de conmoción profunda, la manifestación de que un grupo de palabras activaron una especie de memoria astral alojada en mi conciencia, y que esas palabras suenan tan bellas como significan. En el teatro sucede de forma similar, me siento arrobado por un momento de exclamación del interprete, y no sé si se trata del efecto de una imagen de las palabras que pronuncia, simplemente del sonido de su voz, o la conjunción de ambas. Considero el teatro como un lugar donde se contempla a otros seres humanos. Un acontecimiento voluntario donde un ser humano observa con el alma a otro ser humano. Un ritual de participación en donde sucede la integración entre lo que se expone y lo que se recibe; y en ese espacio entre seres humanos sucede un intercambio, a través de miradas, palabras, bailes... Es el lugar de la escucha, y del recuerdo. El brillo de la palabra sucede entre el recuerdo y el olvido. La palabra en sí misma es representación del mundo, es una manifestación de nuestra naturaleza humana, una experiencia consciente que recuerda, y de una experiencia sensible que olvida. A partir de ese lugar, deposito la mirada en la sonoridad de la voz y su materialidad como soporte del discurso escénico. Me interesa indagar en el carácter performativo del lenguaje que se genera a partir de la relación entre sonido-voz-palabra, donde constato que la voz humana es un sonido que deviene voz articulada, y que antecede a la palabra escrita. Un acercamiento hacia la experiencia oral de la comunicación. Desde ahí, observo una voz autónoma del texto y no del habla, donde las prácticas de repetición e imposición de los modelos de simbolización en que la voz, utilizada solo como palabras articuladas que se relacionan estrechamente con la educación literaria, orientada hacia las estructuras de

pensamiento propias de la ilustración, han constituido un proceso paulatino que ha condicionado al hombre y la mujer hacia un modelo que pretende facilitar la comunicación, en una supuesta humanización, pero que coarta el vínculo con su origen primario, lo que ha generado un distanciamiento entre el discurso retórico y su acto enunciativo; es decir, no sabemos por qué decimos lo que decimos, y menos aún, la forma –sonido- en que lo hacemos. La crisis mimética del lenguaje nos revela que las palabras no son suficientes para referir las cosas, y aunque no estamos satisfechos con el resultado de su influencia, debemos conformarnos con la sutil verdad de su vibración. Porque, aunque no nos gusten, las palabras existen, suenan y siguen comunicando. De esta manera, me interesa abordar el acto comunicativo como una práctica instintiva, cuyo origen proviene de una necesidad de supervivencia propia de nuestra animalidad, una especie de alimento que nos devuelve a la experiencia corporal en la tierra, y que se asemeja a la de los demás animales que la pueblan. Desde ese lugar, analizar cómo estas vibraciones primarias se han articulado en un acto de conciencia, y en una práctica de domesticación que el hombre y la mujer han establecido como modelo, y que ha convertido esa animalidad en un otro dentro de sí, un extraño que ha perdido su territorio en el camino hacia la ‘humanización’ por la vía del conocimiento; desde donde a la práctica escénica le cabe una responsabilidad en la reiteración de dicha condición.

Entendiendo el amansamiento como la domesticación de cualidades ligadas a la animalidad, y que pueden ser apaciguadas mediante procedimientos de repetición y/o represión, mediante esta tesis me interesa cuestionar si, ¿constituye la práctica escénica un lugar de domesticación del hombre mediante el uso del lenguaje? Partiendo de la premisa de que somos indefectiblemente un cuerpo lingüístico, influenciado por la escucha textual de palabras, su repetición en la forma de palabras sopladas solo agrava nuestra ignorancia sobre su origen primario, condicionando nuestra percepción de la realidad y la forma como re-creamos el mundo, acorde a lo que propone la ideología dominante. ¿La

enseñanza del lenguaje como domesticación al poder? Por lo tanto, ¿es la palabra teatral una réplica del poder? ¿un lugar donde el espectador se deja amansar escuchando palabras repetidas, como ideas de realidad establecidas? Desde ese lugar me pregunto, ¿es posible ser conscientes del lenguaje que utilizamos en escena? ¿podemos resignificar la palabra de forma tal que su enunciación abra nuevas vías de percepción respecto del conocimiento que recibimos a través de ella? ¿mediante qué método podemos hacerlo?

Ciertamente, hay quienes podrían sostener que dicha domesticación ya fue concluida, o que al teatro solo le corresponde ser una mimesis de la `realidad`, no habiendo un compromiso ético en la utilización de la palabra. Parafraseando a Einar Schleef, director teatral a quien estudio como referente en esta investigación, hemos perdido el sentido corporal del lenguaje y no somos más que una cabeza con uniforme. Sin embargo, mi hipótesis es que mediante la sonoridad de la voz el teatro constituye el lugar donde puede ocurrir el despertar del lenguaje. En la utilización de la materialidad sonora de la palabra, a partir de un trabajo dramático, se pueden conseguir ritmos, melodías, cadencias, silencios y tiempos diversos, generando una suspensión de sentido, donde se tensiona la condición semántica de la palabra con su valor fónico; un estado de alteridad que provoca el deseo y el pensamiento de un público ya condicionado. Un devenir musical donde la palabra habita un territorio enigmático donde no es posible decir, al menos de forma cognitiva. Mediante este procedimiento involutivo, en la puesta en escena se releva la utilización de la palabra, convirtiéndola en un instrumento liberador dentro de la domesticación que ha generado el lenguaje; o más bien, una liberación de la voz por sobre la palabra, constituyendo la voz en sí misma un nuevo lenguaje en devenir. Así, el teatro se transforma en un espacio entre seres humanos que cohabitan, piensan, y se comunican, como el idioma del extranjero, con el sudor de su constante conciencia del lenguaje.

La presente tesis se desarrolla bajo un modelo de práctica como investigación. Esto quiere decir que la fuente de los conocimientos que obtenga provienen desde una práctica que es pulsada por una fundamentación teórica, donde la pregunta articuladora que la origina tiene una clara intención de intervenir en el tejido social donde dicha práctica se encuentra inmersa; haciendo dialogar constantemente al contexto, el objeto artístico y al artista creador, quien toma para sí la capacidad de reflexionar teóricamente sobre los procesos, por sobre los productos, que lleva a cabo. De esta forma, como plantea Josette Féral, el artista reivindica su derecho a contribuir al saber, a todo el saber, práctico y no práctico, con la misma legitimidad de la obra más clásica<sup>1</sup>. Al igual que Féral, para José Antonio Sánchez, el campo de la investigación artística es el proceso de creación<sup>2</sup>. Así, la práctica artística se deja situar, analizar, fijar; trascendiendo su carácter efímero y constituyéndose como testigo presente de nuestra historia. Este modelo proviene de una convicción de que el arte promueve un tipo de saber que merece y debe estar a la altura entre los otros saberes, esto es, el conocimiento de nuestras emociones personales y subjetivas, a través de las cuales, conocer nuestro propio paisaje interior<sup>3</sup>. Amplía de esta forma, las posibilidades de aportación que un artista puede ejercer sobre el medio en que se encuentra. Por sobre un objeto cerrado y/o la respuesta a una pregunta, el modelo de práctica como investigación propone un entramado de pensamientos, búsquedas y conocimientos que surgieron durante el proceso de creación, poniendo conciencia en los procedimientos que articulan dicho pensar.

En la primera parte se detalla brevemente el origen del lenguaje, y su evolución hasta la predominancia de la palabra escrita por sobre la lengua; el espacio que ocupó el teatro a partir de la influencia de la Ilustración, donde la

---

<sup>1</sup> FÉRAL, JOSETTE. 2009. Investigación y creación. En: Revista *Estudis escénics* N° 35, 324p.

<sup>2</sup> SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 2009. Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. En: Revista *Estudis escénics* N° 35, 332p.

<sup>3</sup> ELLIOT, EISNER. 2008. *Art and knowledge*. En: *Handbook of the arts in qualitative research*. Sage. USA, 11p.

palabra ocupa un lugar primordial en su expansión, hasta lo que Antonin Artaud denomina la dictadura de la palabra, para luego proponer una reflexión sobre el despertar el lenguaje en las artes escénicas mediante su extrañamiento, la desterritorialización y el devenir lengua menor frente a la lengua dominante. Luego, en el segundo capítulo realizo un análisis de prácticas y referentes teatrales que utilizan la sonoridad de la voz como material discursivo, generando un teatro de voces desde la dramaturgia a la puesta en escena; analizando los procedimientos y resultados de sus poéticas para luego, en el tercer capítulo llevarlas a cabo en la puesta en escena de la obra "L'ignorancia", adaptación de un texto de Víctor Hugo, donde pongo en práctica tanto el trabajo dramático de renuncia al logos y destrucción de la palabra, para acercarme hacia la composición de una retórica del sonido, donde se investiga en la identidad vocal del interprete dentro de una puesta en escena de teatro coral.

Pienso que ignorar es una posibilidad, un punto de partida que nos permite acercarnos hacia las fronteras del olvido. Acercarse a lo desconocido puede convertirse en un conocimiento a partir de la renuncia de su comprensión. El verdadero peligro consiste en ignorar de qué estamos hechos, creyendo conocer el mundo que habitamos, su realidad y nuestra propia naturaleza. Para poner en valor el lenguaje es necesario recordar aquello que se oculta en su origen; en nuestra memoria de la comunicación, y, por lo tanto, de las relaciones humanas que hemos construido bajo esas leyes.

## **CAPITULO I**

### **LENGUAJE, CUERPO Y ANIMALIDAD.**

#### **I.1 Lenguaje y realidad.**

##### **I.1.a Breve descripción sobre el origen del lenguaje.**

El lenguaje es un hecho social que ocurre entre al menos dos interlocutores. Es un sistema de comunicación en que humanos y animales expresamos nuestra percepción sensorial del medio, a través de la construcción de símbolos que funcionan sobre la base de sonidos, gestos, olores, grafías, etc.; los cuales intentan representar el objeto que les provoca, posibilitando la comunicación entre ellos. En lo que refiere al lenguaje humano, la lingüística se encarga de indagar en su estructura y funcionamiento, así como determinar el estado histórico de su evolución, es decir, la influencia que de su utilización se desprende a través del tiempo, ya que en la vida de los individuos y la de las sociedades no hay factor tan importante como el lenguaje<sup>4</sup>, el cual se le considera una cualidad dotada por la naturaleza, independiente de todo aprendizaje adquirido en la infancia, proceso que los lingüistas como Ferdinand de Saussure diferencian bajo la denominación de lengua. De esta manera, lenguaje y lengua se diferencian principalmente por el carácter homogéneo de la segunda, que permite su clasificación y estudio consecutivo, en contraste con el carácter instintivo y multiforme del lenguaje.

La lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> SAUSSURE, FERDINAND DE. 1945. Curso de lingüística general. Bs. As., Ed. Losada, 35p.

<sup>5</sup> Óp. Cit. 37p.

Diferenciada del instinto animal, para Saussure la lengua se erige como una institución social sostenida por la convención de un sistema de signos que expresan ideas entre los miembros de una comunidad, y que se transmite generacionalmente mediante su enseñanza. Este signo se compone de la asociación entre un concepto y una imagen acústica, que luego denominará como significante y significado. Ambos funcionan a nivel psíquico, y son la base fundamental de la expresión sonora, la cual es activada por el mecanismo del habla, donde la propia voluntad del individuo da vida a la cadena de actos fónicos (fonemas) que articulan la palabra, mediante la utilización de sus recursos corporales. El signo lingüístico analizado por Saussure tiene la característica de ser arbitrario y lineal. Es arbitrario, porque la asociación entre significante y significado está más bien consolidada por su uso que por el sentido lógico de su vínculo, lo cual refuerza la idea de que la lengua es una convención social.

La idea de sur no está ligada por relación alguna interior con la secuencia de sonidos s-u-r que le sirve de significante; podría estar representada tan perfectamente por cualquier otra secuencia de sonidos. Sirvan de prueba las diferencias entre las lenguas y la existencia misma de lenguas diferentes<sup>6</sup>.

La linealidad del signo es de gran relevancia ya que impone una determinada relación con el tiempo del hablante. El significante acústico, al estar encadenado en una secuencia de fonemas que se suceden unos tras otros, y nunca todos al mismo tiempo, generan una percepción lineal del tiempo, de comienzo a final, donde solo se puede expresar una idea comenzando desde el principio -la primera letra de una palabra-, lo cual queda en evidencia en la escritura.

Los sujetos son, en gran medida, inconscientes de las leyes de la lengua; y si no se dan cuenta de ellas ¿cómo van a poder modificarlas? Y aunque fueran conscientes, tendríamos que recordar que los hechos lingüísticos apenas

---

<sup>6</sup> SAUSSURE, FERDINAND DE. 1945. Curso de lingüística general. Bs. As., Ed. Losada, 93p.

provocan la crítica, en el sentido de que cada pueblo está generalmente satisfecho de la lengua que ha recibido<sup>7</sup>.

Para Saussure, la cuestión de la voluntad con que utilizamos el signo lingüístico entra en discusión cuando pretendemos modificarlo, o si tomamos conciencia del carácter arbitrario con que se transmite en el colectivo. Una de las razones que posibilitan esta condición de inmutabilidad del lenguaje se debe, en primer lugar, a la aparente inconciencia con que utilizamos el lenguaje que hemos recibido de nuestros ancestros. Antiguos acuerdos entre significante y significado pueden no necesariamente representar el imaginario del presente, sin embargo, la relación de ciega lealtad que establecemos con el tiempo ayuda a perpetuar dicha condición. Por otra parte, al constituir la lengua una institución social de gran envergadura, cuyos alcances abarcan todos los aspectos de nuestra vida – utilizamos el lenguaje para todo tipo de actividad humana- tanto social como individual, se genera una especie de inercia colectiva que es muy difícil de modificar. Incluso siendo consciente de algún aspecto de condicionamiento de la lengua, su discusión se torna difícil por el mismo carácter arbitrario que lo rige. Para Saussure, la resistencia provocada por la inercia colectiva impide todo tipo de cambio revolucionario, al ser la masa humana el sostén que posibilita su perpetuación. En contradicción a lo anterior, toda lengua sufre modificaciones que aseguran su existencia a lo largo del tiempo. Estas modificaciones generan desplazamiento de la relación entre el significado y el significante<sup>8</sup>, y su relación con la inmutabilidad es más bien complementaria, ya que la alteración siempre es menor al sistema de lengua al que se ve enfrentado. Este hecho refuerza el carácter arbitrario que tiene el signo, en su relación sonido-idea, ya que este sufre variaciones generadas en la utilización de la lengua por un grupo determinado, quienes combinan la acción social implícita en su origen con sus propios actos de habla. Estas pequeñas variaciones, a pesar de su aparente pequeñez,

---

<sup>7</sup> SAUSSURE, FERDINAND DE. 1945. Curso de lingüística general. Bs. As., Ed. Losada, 98p.

<sup>8</sup> Op. Cit. 100p.

producen cambios sustanciales en la estructura de la lengua, debido a que, mientras ocurren, van incorporándose a la red informativa del medio colectivo, siendo paulatinamente comprendidas y permitiendo a su vez, ser utilizadas por otros hablantes. Esta capacidad de detención y movilidad de la lengua, asegura su existencia y confirma su autonomía en comparación con otras instituciones sociales.

La articulación de fonemas que genera la palabra y su transmisión conjunta entre un grupo de individuos que comparten su significación, determina lo que conocemos como lengua, la cual se transmite generacionalmente y es parte fundamental de la estructura social. Esta estructura es diferenciada del acto individual del habla, como una forma de asegurar la transmisión de conocimiento y permitir su estudio colectivo. Sin embargo, es la lengua la que tendrá una predominancia por sobre el habla, principalmente por la aparición de la escritura.

#### I.1.b Sumisión del lenguaje a la palabra escrita

Sócrates relata a Fedro la historia del dios egipcio que presentó al rey la escritura, para ser enseñada a los hombres como un fármaco de la memoria y la sabiduría. Este la rechaza argumentando los peligros que traería el olvido de un conocimiento confiado a lo escrito, ya que no se trataría de la sabiduría impresa en palabras sino de una mera apariencia de ella, y la memoria un simple recordatorio de una experiencia aprendida desde fuera<sup>9</sup>. Siguiendo el mito platónico, e intentando encontrar una verdad, la palabra escrita se muestra como una pintura que no ofrece más que una representación que se le asemeja; y que necesita siempre de un padre que dé respuesta a las preguntas que se presenten del conocimiento que guardan. Las implicancias históricas que trajo consigo la

---

<sup>9</sup> PLATÓN, s.l.n.a. Fedro. 274d

escritura son diversas. Tenemos conocimiento de la cultura y filosofía de la Grecia antigua gracias al almacenamiento de sus escritos. Sin embargo, muchas veces nos hacen falta sus voces para dilucidar los malentendidos que se han presentado producto de la interpretación que hacemos de ellos. A nivel lingüístico, la aparición de la escritura ha tenido una gran influencia sobre la lengua, pero quizás uno de los mayores desafíos ha sido determinar el aporte que esta ha tenido sobre la preservación de la memoria, debido a la resistencia al tiempo que tienen sus escritos. Para estudiar una lengua ha sido vital el estudio de documentos escritos.

Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero; el objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada; esta última es la que constituye por sí sola el objeto de la lingüística. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo. Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara<sup>10</sup>.

De alguna manera, la supremacía del sentido de la vista ha permitido que el signo lingüístico representado por la escritura tenga más validez, y sea en apariencia más verdadero que la palabra articulada, que se activa por el oído. A pesar de que son, como plantea Saussure, sistemas de signos diferentes entre sí, y la lengua completamente independiente de la escritura, la relación de tensión es la misma en Platón que en el lingüista. Es que el intento por categorizar el sonido mediante el alfabeto constituye una unidad ficticia y superficial que no representa en totalidad la complejidad sonora de la cadena hablada. Sin embargo, es un mecanismo que nos permite traspasar el conocimiento de forma independiente al tiempo y el espacio. De cierta manera, el cuerpo se convierte en palabra sobre un papel que viaja transportando la idea de un sonido que busca un eco en algún otro lugar de la tierra.

---

<sup>10</sup> SAUSSURE, FERDINAND DE. 1945. Curso de lingüística general. Bs. As., Ed. Losada, 51p.

Son las llamadas Sociedades Literarias<sup>11</sup> las que sellan la impronta de la escritura por sobre la lengua. Al constituirse la alfabetización como su medio de enseñanza, con su tropa de libros, diccionarios y enciclopedias; el lenguaje se ve supeditado a aquello que está escrito sobre sus hojas. A pesar de que los niños aprenden a hablar y expresarse a través de estructuras gramaticalmente complejas mucho antes que, a escribir, se ven subyugados por la supremacía de la forma, la enseñanza de un código –la ortografía- que deviene la norma por la cual debe transitar el conocimiento. Esta supremacía de la forma ha generado un distanciamiento entre el sonido y su representación gráfica, ya que los cambios que ocurren en la lengua naturalmente, tienden a quedar fijos en una determinada grafía, produciendo innumerables discordancias entre ambas; lo que ha ocasionado aberraciones y extravagancias como tener múltiples grafemas para un mismo sonido o a la inversa; como también cambios fónicos forzados por influencias gráficas establecidas, generando en casos extremos etimologías incorrectas que afectan su significación.

En una palabra, en un mismo movimiento el grafismo empieza a depender de la voz e induce una voz muda de las alturas o del más allá que empieza a depender del grafismo. A fuerza de subordinarse a la voz, la escritura la suplanta<sup>12</sup>.

La grafía se convierte en una representación reprimente, que impone una memoria de las palabras en la forma de un rumor, donde la voz, marcada por la escritura, transmite el relato que otros han visto y que otros hacen ver. Y esa forma de leer el mundo está marcada por la forma en que nos han enseñado su representación, básicamente como una línea que se lee –ve- de izquierda a derecha.

---

<sup>11</sup> SLOTERDIJK, PETER. 2000. Normas para el parque humano. 3ª ed., Madrid. Siruela. 25p.

<sup>12</sup> DELEUZE, GILES – GUATTARI, FELIX. 1985. El Anti Edipo. Barcelona. Ed. Paidós, 209p.

### I.1.c La palabra como metáfora de la realidad

Sócrates. - Cuando alguien dice el nombre del hierro o de la plata, ¿no pensamos todos en lo mismo?

Fedro. - En efecto.

Sócrates. - ¿Y qué pasa cuando se habla de justo y de injusto? ¿No anda cada uno por su lado, y disentimos unos de otros y hasta con nosotros mismos?<sup>13</sup>

La arbitrariedad que genera la palabra como signo puede no ser tan dañina cuando referimos a cosas materiales. El acuerdo en la correlación de estas puede comprobarse en la mayoría de los casos señalando el objeto en cuestión, ya que es parte del adiestramiento con que se enseña el lenguaje. Sin embargo, cuando referimos a abstractos que atraviesan nuestra propia experiencia, comienzan a hacerse evidentes los espacios porosos de su representación; y es ahí donde Sócrates llama la atención del peligro de ser engañados por la interpretación de otros. Y es que, las palabras cargan con el imaginario con que han sido transmitidas, y su utilización involucra la aceptación de su arbitrariedad; así como las normas con que han sido regladas, ya que formar frases gramaticalmente correctas es, para el individuo normal, la condición previa a toda sumisión a las leyes sociales<sup>14</sup>. Según los planteamientos de Deleuze-Guattari, la relación de subordinación que establecemos con la lengua estandariza las constantes de significación, suprimiendo la diferencia y estableciendo una relación de poder que las determina en la forma de consignas. Por lo tanto, la relación que establecemos entre la realidad y el lenguaje que la describe, está determinado por el orden social imperante. En otras palabras, y siguiendo el ejemplo platónico, la relación que establecemos entre lo justo y lo injusto, la valoración y representación que le asignamos en tanto signo, varía según el contexto histórico en que nos encontramos inmersos, son una metáfora de la realidad social en que

---

<sup>13</sup> PLATÓN, s.l.n.a. Fedro. 263a

<sup>14</sup> DELEUZE, GILES – GUATARI, FELIX. 2010. Mil Mesetas. 9ª ed. Valencia. Pre-Textos, 104p.

el lenguaje es intervenido. Me interesa profundizar sobre esto, apoyándome en el análisis que realiza Michel Foucault:

Los códigos fundamentales de una cultura – aquellos que gobiernan su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus intercambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas – fijan desde un comienzo para cada hombre los órdenes empíricos con los que tendrá relación y con los cuales se encontrará<sup>15</sup>.

La forma en que el mundo está ordenado socialmente determina nuestra percepción y la manera en que lo describimos. Este orden empírico, que Foucault denomina episteme, atraviesa toda nuestra vida, condicionando aspectos estructurales de nuestra experiencia material sobre la tierra, como el lenguaje. El lenguaje se ve gobernado por códigos culturales -imaginarios sociales- que determinan una cierta relación de orden entre las palabras y las cosas, alterando los saberes sobre los que se sustenta el conocimiento. En este sentido, la lengua es una herramienta que, en su utilización no solo afecta a la comunicación en sí, sino al conocimiento que se genera de la propia experiencia de la comunicación, mediante la utilización de un signo que, además de ser arbitrario en relación a sí mismo, se ve alterado en su significación por la episteme que lo gobierna. Foucault menciona un momento en que la lengua deja de poseer la similitud de origen con que fue concebida, donde las palabras designaban las cosas desde su transparencia primaria que se les asemejaba. Todas las lenguas que conocemos, actualmente no las hablamos que sobre el fondo de esa similitud perdida, y en el espacio que ésta dejó vacío<sup>16</sup>. Una razón de ser del lenguaje que fue modificando nuestra relación con el saber, y que, por ejemplo, con la utilización del alfabeto en los primeros proyectos enciclopédicos, reorganiza de forma arbitraria la disposición en que estos deben ser ordenados. A su juicio, este tipo de entrelazamiento de palabras en un espacio común supone una subordinación absoluta de la escritura, y constituye un privilegio, que dominó todo

---

<sup>15</sup> FOUCAULT, MICHEL. 2014. *Les mots et les choses*. Paris. Gallimard, 11p.

<sup>16</sup> Op. Cit. 51p.

el Renacimiento, y sin duda ha sido uno de los grandes eventos de la cultura Occidental<sup>17</sup>. La llegada de la imprenta es una de las causas en que la escritura deja de representar a la voz y comienza un camino propio, donde el signo comienza a tener sentido únicamente desde su lugar de enunciación; cuestión que deshace la profunda relación existente entre el lenguaje y el mundo.

Entonces desaparece la capa uniforme donde se cruzaban indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver, y solo a ver; el oído solo a escuchar. El discurso tendrá por tarea de decir lo que es, pero no será nada más que lo que dice<sup>18</sup>.

Así, las palabras dejan de representar verdades absolutas, y solo constituyen ideas que intentan asemejarse al objeto que enuncian, metáforas que mantienen la distancia entre la experiencia y su representación, pero que en su utilización reflejan el estado en que una determinada episteme gobierna sobre el individuo. Ya no representan una realidad, sino la mera apariencia de una verdad enmarcada en un determinado contexto ficcional que llamamos realidad. En este sentido, la propuesta de Mijaíl Bajtín refleja en profundidad la manera en que se consigue el aprendizaje de una lengua, asociado desde su concepción en la infancia, a enunciados cargados de ideología, que luego reproducimos en el diálogo con otros. Para Bajtín, una palabra o una oración no son utilizados por su significación gramatical o semántica, sino más bien, por el valor que le atribuimos en base a un determinado enunciado, el cual se puede construir por una palabra, una oración, o un conjunto de ellas; determinadas en su conformación por el género discursivo en que se enmarca.

Se puede decir que cualquier palabra existe para el hablante en sus tres aspectos: como palabra neutra de la lengua, que no pertenece a nadie; como palabra ajena, llena de ecos, de los enunciados de otras, que pertenece a otras personas, y; finalmente, como mi palabra, porque, puesto que yo la uso en una

---

<sup>17</sup> FOUCAULT, MICHEL. 2014. *Les mots et les choses*. Paris. Gallimard, 53p.

<sup>18</sup> Op. Cit. 58p.

situación determinada y con una intención determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad<sup>19</sup>.

Siguiendo a Bajtín, las palabras se manifiestan en conformidad a una realidad determinada por el hablante, pero son un material puro con el que se pueden construir otras ficciones. La palabra por sí misma solo constituye una realidad en tanto enunciado. La palabra pura, aquella que está en estrecha relación con el objeto que representa, solo tiene un valor descriptivo dentro del discurso, solo transmite una imagen pura, la cual se convierte en enunciado cuando viene asociada a una idea sobre lo que esa imagen representa. Así también, la palabra se puede convertir en la repetición de los enunciados de otros, las ideas de otros; el eco de ideologías establecidas mediante el condicionamiento del lenguaje. Una realidad creada por la palabra y que se refuerza en su enunciación.

Dentro del plano de la comunicación, la lengua es una parte esencial. Como parte del lenguaje, la utilización de la palabra ha permitido un traspaso de conocimiento sobre el mundo a través del tiempo y el espacio. La escritura de la palabra, al presentarse como un antídoto para la memoria, acaba convirtiéndose en el principal síntoma de una sumisión del habla por sobre la lengua; estableciendo una constante donde el signo es más verdadero que su representación. De esta manera, el lenguaje se convierte en una herramienta que puede ser utilizada, no solo para describir el mundo, sino para determinar una idea de realidad ligada al mundo. En el lenguaje se libra la batalla por la representación. Cuestión que me interesa analizar dentro del fenómeno teatral, la utilización en escena de palabras ajenas, que hacen eco de ficciones de realidad impuestas y reforzadas en su utilización por la masa hablante; y que el teatro, en su afán de representar la realidad, acaba por reafirmarla.

---

<sup>19</sup> BAJTIN, MIJAÍL. 1999. Estética de la creación verbal. 10ª ed. D.F. Siglo XXI, 278p.

## **I.2 El teatro como lugar de la razón**

### **I.2.a Subordinación del teatro al lenguaje articulado.**

Fue justamente en el Renacimiento donde se originó el drama moderno, uno de los cambios más significativos que ha tenido el teatro, amparado en una tradición literaria donde, tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, el hombre se vuelca hacia sí mismo.

El predominio absoluto del diálogo –del ejercicio de la palabra entre personas– refleja la circunstancia de que el drama se funda en el retrato de la relación interpersonal y que solo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico<sup>20</sup>.

En un intento de reflejar la interioridad del sujeto, en el drama se busca resaltar mediante el diálogo la libertad y capacidad de decisión, la acción cotidiana de las personas comunes, sus relaciones interpersonales, sus deberes y deseos. Su carácter absoluto solo le permite establecerse dialécticamente dentro de los márgenes en que se gesta, estableciendo una ficción que permite al espectador relacionarse de manera afectiva con la historia que se sucede sobre el escenario, como si fuera un espejo de su propio mundo. La unidad espacio-temporal es una de sus características principales, exponiendo acciones originales que adquieren realidad en un tiempo presente absoluto, donde actor y personaje se funden en un solo sujeto dramático sobre el escenario. El drama es un género discursivo que se sustenta en la utilización de la palabra, al ser el diálogo su soporte ficcional. Denis Diderot define a las palabras como signos aproximados de un pensamiento, un sentimiento, una idea; signos cuyo valor completan el movimiento, el gesto, la entonación, el rostro, los ojos, la circunstancia<sup>21</sup>. El creador de la enciclopedia tiene claro que un mismo signo puede variar su significado según la enunciación que realiza el actor; y que, todo

---

<sup>20</sup> SZONDI, PETER. 2011. Teoría del drama moderno. Madrid. Ed. Dykinson, 74p.

<sup>21</sup> DIDEROT, DENIS. 1957. La paradoja del comediante. Bs. As. Ed. Siglo Veinte, 28p.

su talento consiste, no en sentir, como ustedes suponen, sino en expresar de tal modo los signos exteriores del sentimiento que pueda engañarnos al oírle<sup>22</sup>. Establece en sus escritos una distinción entre la razón y la emoción, planteando que un buen actor es aquel que aprende a dominar sus sentidos con frialdad, dejando al público las impresiones emotivas: no son palabras lo que quiero sacar del teatro, sino impresiones<sup>23</sup>. Actuar es la acción artística de enunciar palabras ajenas, ¿qué es, pues, un gran comediante? Un gran imitador cómico o trágico, a quien el poeta ha dictado su discurso<sup>24</sup>. Entiende el arte de imitar la naturaleza de una complejidad tal, que aquellos que lo dominan no tienen espacio ni tiempo para dejarse llevar por el sentimiento; y si las lágrimas corren, la pluma se escapa de la mano y hay que entregarse al sentimiento dejando el poema para mejor ocasión<sup>25</sup>. De esta forma, la función del poeta dramático consiste en convertir las observaciones que realiza del mundo material, así como del mundo moral, y convertir esas imágenes recopiladas en palabras que representen la virtud de las personas virtuosas. Convencido en la influencia que ejercía el teatro para formar las costumbres y mejorar el gusto<sup>26</sup>, intenta acercar la labor del poeta hacia un lenguaje más cercano, propio de su tiempo, ya que ese lenguaje pomposo no puede ser empleado sino por seres desconocidos, ni hablado sino por bocas poéticas, en un tono poético<sup>27</sup>; de esta forma, en la naturalidad y los tonos familiares, uno se aparta de él a medida que se acerca a su siglo y a su país<sup>28</sup>. Sin embargo, distingue la naturalidad escénica, en una conformidad de la acción y el discurso, del lenguaje cotidiano que retrata las cosas como son en la naturaleza, pareciéndoles estas últimas vulgares. De esta manera, distingue lo bello real de lo ideal, asignándole un rol moral al hecho escénico. El poeta se burla la razón y la experiencia del hombre instruido, del mismo modo que una

---

<sup>22</sup> DIDEROT, DENIS. 1957. La paradoja del comediante. Bs. As. Ed. Siglo Veinte, 34p.

<sup>23</sup> DIDEROT, DENIS. 2009. De la poesía dramática. Madrid. Asoc. de dir. de escena de España, 155p.

<sup>24</sup> DIDEROT, DENIS. 1957. La paradoja del comediante. Bs. As. Ed. Siglo Veinte, 46p.

<sup>25</sup> Op. Cit, 48p.

<sup>26</sup> Op. Cit. 61p.

<sup>27</sup> Op. Cit. 37p.

<sup>28</sup> Ibid.

niñera se burla de la simpleza de un chiquillo. Un buen poema es un cuento digno de explicarse a hombres sensatos<sup>29</sup>. En conformidad con su cometido, llama a no violentar la imaginación delicada de los oyentes con escenas demasiado sangrientas que hieran su sensibilidad, y los hagan escapar del teatro.

La imaginación es la facultad de recordar imágenes. Un hombre totalmente privado de tal facultad sería un estúpido cuyas funciones intelectuales se reducirían a producir los sonidos que habría aprendido a combinar en la infancia y aplicarlos maquinalmente a las circunstancias de la vida<sup>30</sup>.

Diderot destaca la importancia de la capacidad de imaginar, elaborar sonidos encadenados y asociarlos a una idea en particular, establecida en base a una experiencia de vida, para así ser transmitidos. Esta capacidad viene ligada a la razón, en el momento en que la memoria de la articulación sonora se confronta con una imagen que la representa.

Pregúntale, por ejemplo, “¿qué es justicia?” y se convencerá de que no se escuchará a sí mismo; de que, al trasladarse el conocimiento de su alma hacia los objetos por el mismo camino que lo había llevado a ella, imaginará a dos hombres conducidos por la necesidad hacia un árbol cargado de fruta: uno subiendo al árbol y recogiendo, y el otro apoderándose por la fuerza de la fruta que el primero había cogido. Entonces le hará notar los movimientos que se producirán entre ellos: señales de resentimiento por un lado y síntomas de temor por el otro; considerándose ofendido el primero y cargándose el segundo con el título odioso de ofensor<sup>31</sup>.

El hombre ilustrado recuerda una secuencia de imágenes que suceden en la naturaleza, percibidas por sus sentidos, y distinguidas por palabras puestas en su lengua. Imágenes y palabras que, relacionadas y pensadas en una hipótesis –o una invención- caracterizan al filósofo y al poeta; siendo su obra consecuente en función de la capacidad de encadenamiento necesario para ser transmitida. Destaca de esta forma el arte discursivo del poeta, quien se vale de la

---

<sup>29</sup> DIDEROT, DENIS. 2009. De la poesía dramática. Madrid. Asoc. de dir. de escena de España, 175p.

<sup>30</sup> Op. Cit. 178p.

<sup>31</sup> Ibid.

imaginación para generar ficciones, representaciones sensibles, que van más allá de la mera combinación de sonidos articulados. Posee entonces el poder de fundar una ilusión que, sin embargo, tiene sus límites en los modelos de conducta establecidos. Diderot aclara, si el hecho histórico no es lo bastante maravilloso, lo reforzará con incidentes extraordinarios; si lo es demasiado, lo desvirtuará con incidentes comunes<sup>32</sup>.

Es así como el drama burgués se vale de la palabra como herramienta fundamental en la creación escénica, tanto en su configuración como texto dramático, en la narración de historias en circunstancias comunes; como en su puesta en escena, en el énfasis en la enunciación de los discursos, con la suficiente fuerza para conmover, pero sin perturbar la razón. El contexto socio-cultural en que se inserta entiende la palabra como un puente por el cual transita la imaginación del espectador, la cual puede ser estimulada sutilmente por la emoción y condicionada por bellos discursos poéticos. Por lo tanto, el teatro se establece como un lugar donde los hombres van a ser cultivados en la razón, entendida la supresión de los instintos como la única vía para convertirse en personas de bien, amparadas en la unión de lo verdadero, lo bueno y lo bello.

#### 1.2.b La palabra en escena, el cuerpo y el pensamiento.

La palabra en el teatro es un elemento común dentro del plano de la comunicación, tanto entre actores como hacia el público. Sin embargo, su utilización extendida y generalizada, lo que Antonin Artaud llama la dictadura exclusiva de la palabra<sup>33</sup>, tiene que ver con su dominio en tanto medio expresivo dentro de la escena, principalmente en el uso del diálogo. ¿Como es posible que

---

<sup>32</sup> DIDEROT, DENIS. 2009. De la poesía dramática. Madrid. Asoc. de dir. de escena de España, 180p.

<sup>33</sup> ARTAUD, ANTONIN. 2005. El teatro y su doble. 5ª Ed. Bs. As. Sudamericana, 43p.

para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?<sup>34</sup> Se pregunta, mientras insiste en separar el hecho escénico de la escritura.

El diálogo –cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria donde el teatro es una rama subordinada del lenguaje hablado<sup>35</sup>.

Intenta frenar el dominio de la literatura frente a un arte que en su opinión se encuentra subyugado al texto escrito, y la palabra, como únicas vías de expresión creativa. Esta dictadura de la palabra, donde la preeminencia del diálogo, la definición de caracteres psicológicos a los personajes y en general la instalación de situaciones de la vida cotidiana en la escena, son características que generan para Artaud la decadencia del teatro. Un teatro lleno de palabras muertas, de putrefacción de realidades anquilosadas en las mentes colectivas que asisten a tibias representaciones donde el lenguaje oficial es la palabra, y la palabra una realidad indiscutible, significada previamente, alejada del cuerpo y el pensamiento; entendido este como la capacidad crítica de cuestionar la realidad y adoptar posiciones desde puntos de vista propios. Aquí Artaud toma distancia de un teatro orientado a transmitir pensamientos en lugar de provocarlos, al buscar una forma de estimular todos los sentidos. De incorporar al cuerpo, además de la razón, a la experiencia de la representación. Diferencia de esta forma, un teatro que precisa, define pensamientos en lugar de activar un mecanismo individual para hacer pensar. De esta forma, pone en juicio un teatro que no se cuestiona el sistema social imperante, que permanece inerte frente a la rigidez de una forma instalada por medio de la escritura. En este exceso de intelectualidad, en que la palabra se asocia a lo definido, lo entendido, lo clasificado y por lo tanto lo controlado, se genera un teatro que ordena, otorga normas de conducta y se aleja del peligro que genera la anarquía incontrolable del presente.

---

<sup>34</sup> ARTAUD, ANTONIN. 2005. El teatro y su doble. 5ª Ed. Bs. As. Sudamericana, 39p.

<sup>35</sup> Op. Cit. 39-40pp.

Todos los términos que escojo para pensar son para mi TERMINOS en el sentido propio de la palabra, verdaderas terminaciones, efectos mentales, de todos los estados que hago subir a mi pensamiento. Estoy verdaderamente LOCALIZADO por mis términos, y si digo que estoy LOCALIZADO por mis términos, es que no los reconozco como válidos en mi pensamiento<sup>36</sup>.

El lenguaje es para Artaud un mecanismo de condicionamiento mental, y en su conciencia de ese estado localizado –condicionado- denuncia su utilización, tanto en su propia voz, como en la que se utiliza en el teatro. Al pensar vienen a su mente términos, palabras que ya tienen un significado definido, terminado, enunciados de otros que aparecen en su lengua como si fueran propios. Artaud reconoce esta no-pertenencia del lenguaje a su cuerpo, lo siente como un implante que genera efectos mentales, líneas de conducción por donde debe transitar su pensamiento. Se trata de una voz acallada, impulsada en su funcionamiento por palabras sopladadas. En la definición de Jacques Derrida:

Soplada, esto es, entendamos al mismo tiempo inspirada a partir de otra voz, que lee ella misma un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto. La inspiración es, con diversos personajes, el drama del robo, la estructura del teatro clásico en que la invisibilidad del apuntador o “soplador” asegura la *diferancia* y el relevo indispensables entre un texto escrito ya por otra mano y un intérprete desposeído ya de aquello mismo que recibe<sup>37</sup>.

La dualidad de la creación en que el pensamiento, separado de la vida, impone el robo de la palabra como mecanismo de significación. Significación de la que soy desposeído puesto que ella es significación<sup>38</sup>. La vida, indecible e inclasificable, se torna lejana, ajena a mi cuerpo. El orden que otorga la forma de un pensamiento se impone como única verdad posible. Según la visión de Derrida, el grito de Artaud es la denuncia hacia la imposibilidad de articular una

---

<sup>36</sup> ARTAUD, ANTONIN. 1968. *Le Pèse-nerfs*. En : *L'Ombilic des limbes*. Paris. Gallimard, 102p.

<sup>37</sup> DERRIDA, JACQUES. 2014. *L'écriture et la différence*. Paris. Seuil. 262p.

<sup>38</sup> Op. Cit. 261p.

palabra que sea reflejo de su cuerpo, de la búsqueda incansable de una carne que le sea propia; es el drama del robo en que el cuerpo, desposeído de su alma, de aquello que cree poseer y que no es más que el susurro de una voz ajena que ordena el pensamiento en su nombre, debe desgarrarse para encontrar el mecanismo de esa estructura discursiva que dirige la moral, la política, y la economía. Nietzsche propone un estudio donde la lengua se encuentra sometida al poder, y, por lo tanto, la valoración que se le otorga viene en disposición de la utilidad que esta tenga en pos de proteger este poderío.

El derecho señorial a otorgar nombre a las cosas va tan lejos que no deberíamos permitir entender el mismo origen del lenguaje como una expresión del poderío de aquellos que ejercen su poder sobre los otros: ellos manifiestan que “tal es tal cosa y tal es otra” y le otorgan a cada cosa y a cada hecho el sello de una palabra y así se apoderan de ellos<sup>39</sup>.

De esta manera, la relación binaria que establecemos entre palabras diversas viene asociada a esta relación de poder en que se enfrentan. Para definir el valor de la bondad, por ejemplo, esta se asocia a la nobleza, a los sacerdotes, y en general a los dueños de la “verdad”; por la vereda opuesta, los malos, los villanos pertenecen al grupo del vulgo, el pueblo ignorante y desconocedor de la verdad y que por lo tanto debe ser dominado en su salvajismo. Algo similar debe ocurrir con la oposición de justo e injusto que he citado anteriormente. Utilizar la palabra en el teatro parece ser, entonces, una aceptación de la realidad en que el lenguaje se manifiesta mediante enunciaciones que permanecen suspendidas en el discurso colectivo, y que en su utilización condicionan el pensamiento propio, lo llenan de significaciones que le impiden al espectador acercarse a la experiencia del cuerpo, al lenguaje de su propia carne. El cuerpo no solo permanece inmóvil durante la experiencia de la representación, mientras se encuentra sentado en su butaca. Al detener el pensamiento del espectador, el teatro establece una relación de dominio de su cuerpo, de la relación sensorial

---

<sup>39</sup> NIETZSCHE, FRIEDRICH. 2014. Genealogía de la moral. Bs. As. Lea, 36p.

que ofrece e impone la relación racional entre la palabra y su significación ya resuelta. Por lo tanto, el teatro se hace cómplice de la inmovilidad del pensamiento, se relaciona pasivamente con las estructuras que se le imponen, acepta cómodamente y sin cuestionamiento la episteme que subyace en su creación. Esto se refuerza con la idea de que los textos que se utilizan vienen asociados a una relación lingüística con la palabra escrita, y no oral. En el teatro decimos palabras tal como se encuentran escritas en los libros, y no como las personas las utilizan en la calle, de la forma en que salen de sus bocas. De sus bocas no salen palabras separadas por espacios como los que vemos en los libros, sino enlaces sonoros que significan en su conjunto, en la forma de enunciados, como propone Bajtín. Una supremacía de la palabra como imagen de un texto, por sobre una palabra como sonido, es una de las denuncias de Artaud, y que también podemos ejemplificar en el manifiesto que realiza Pier Paolo Pasolini en Italia, donde tras la búsqueda de una unidad de la lengua, se generó un italiano por decreto, el cual se expandía y consolidaba a través de los textos escritos, los cuales eran la base lingüística de las obras que se montaban, convirtiéndose el teatro convencional en un promotor de la lengua, el rector de una determinada forma de hablar.

Tanto el teatro de la Charla como el teatro del Gesto o del Grito son dos productos de una misma civilización burguesa. Ambos tienen en común el odio a la palabra.<sup>40</sup>

De esta forma, la dictadura de la palabra que denuncia Artaud, no solo tiene implicancia en los diversos lenguajes que se utilizan en la representación teatral, sino que también, en la significación que el teatro otorga a la misma utilización de la palabra, en la cual viene impreso el discurso de una ideología que subyace en el lenguaje, limitando el conocimiento y la función crítica del pensamiento. En la correcta utilización de las palabras, tanto en su pronunciación

---

<sup>40</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. 1995. Manifiesto, 32 puntos para un nuevo teatro. En: Orgía. Navarra. Hiru, 19p.

como su significación ya resuelta, el teatro se hace cómplice del condicionamiento social mediante el lenguaje. En mención al análisis que realiza Giles Deleuze y Felix Guattari, donde plantean el modelo político sobre el que se funda la homogenización de la lengua de poder, ya que la unidad de una lengua es fundamentalmente política<sup>41</sup>; el teatro es completamente sumiso en la correcta utilización de la gramática y pronunciación de la lengua dominante.

### I.2.c Liberación a través del uso de la palabra.

*Quitte ta langue (...) quitte ta langue, ma langue, ma langue, merde, qui est-ce qui parle, ou es-tu? Outre, outre, Esprit, Esprit, feu, langues de feu, feu, feu, mange ta langue, vieux chien, mange sa langue, mange, etc. J'arrache ma langue*<sup>42</sup>.

Como el hombre que arranca su piel para ver en sus entrañas la estructura que domina su pensamiento, Artaud busca descubrir en su espíritu el poder que las cosas pueden ejercer sobre nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo<sup>43</sup>. Más que renunciar a la palabra y dedicarse a indagar en otros lenguajes teatrales, su visión es una integración de los diversos elementos que componen la escena, y que conforman un nuevo lenguaje teatral. Ante todo, busca el peligro de la anarquía organizada, la pérdida de control luego de las luchas filosóficas; puesto que donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama<sup>44</sup>. Busca llevar la palabra hacia una metafísica que estimule los sentidos del espectador antes que su espíritu; que penetre en su sensibilidad, pero alejándose

---

<sup>41</sup> DELEUZE, GILES – GUATARI, FELIX. 2010. Mil Mesetas. 9ª ed. Valencia. Pre-Textos, 104p.

<sup>42</sup> ARTAUD, ANTONIN. 1968. *Le Pèse-nerfs*. En: *L'Ombilic des limbes*. Paris. Gallimard, 57p. "Deja tu langue (...) deja tu langue, mi langue, mi langue, mierda, quién habla, ¿donde estás? Otro, otro, Espíritu, Espíritu, fuego, lenguas de fuego, fuego, fuego, come tu lengua, perro viejo, come su lengua, come, etc. Arranco mi lengua."

<sup>43</sup> ARTAUD, ANTONIN. 2005. El teatro y su doble. 5ª Ed. Bs. As. Sudamericana, 89p.

<sup>44</sup> Op. Cit. 55p.

de la función psicológica e intelectual que le ha otorgado Occidente. De esta forma, llegar a formar un lenguaje que transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz. Aprovecha las extensiones y las cualidades de la voz<sup>45</sup>. Utilizando aspectos de la musicalidad, generar una atmósfera de ritmos y melodías que transporten al espectador hacia un nuevo estado de intelectualidad mucho más profunda, donde se encuentra el secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra<sup>46</sup>. Para esto, propone el empleo de las entonaciones a través de pronunciaciones particulares, las cuales deformen a voluntad y formen equilibrios armónicos que manifiesten lo que él denomina las impotencias de la palabra.

En este espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogidos ante todo por su calidad vibratoria y luego por lo que ellos representan<sup>47</sup>.

Así, busca alterar el estado formal en que las palabras se manifiestan, utilizando su sonido como una materialidad más dentro de la escena; generando en el cerebro del espectador un estado alucinatorio lleno de imágenes que remueven la sensibilidad y el espíritu, modificando la estabilidad de su significación. Artaud está convencido de que es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder comenzar de nuevo<sup>48</sup>. Su convicción tiene que ver con remover las ideas instaladas en la esfera social, sus costumbres y creencias. Más que representar a su tiempo, la función del Teatro de la Crueldad es la de remover el estado social y destruirlo en su gestación, mostrar su vacío. Restituir los conflictos dormidos en nuestro cuerpo y devolverles el poder transformador, restituir su capacidad expresiva y estremecerlo hasta el paroxismo. Para Derrida, la permanente conciencia de la palabra en Artaud, que le motiva a querer hacer

---

<sup>45</sup> ARTAUD, ANTONIN. 2005. El teatro y su doble. 5ª Ed. Bs. As. Sudamericana, 101p.

<sup>46</sup> Op. Cit. 65p.

<sup>47</sup> Op. Cit. 91p.

<sup>48</sup> Op. Cit. 83p.

volar en pedazos la estructura del robo<sup>49</sup> en el Teatro de la Crueldad, tiene que ver con la necesidad de encontrar su propia voz, al mismo tiempo de reconocer la imposibilidad de dicha acción.

El origen y la urgencia de la palabra, lo que le impulsaba a expresarse, se confunde con el defecto propio de la palabra en sí, con el “no tener nada que decir” en nombre propio<sup>50</sup>.

Artaud necesita de las palabras para manifestar el exilio que ha sufrido su cuerpo al utilizarlas. Se trata de mostrar el problema, hacer de la escena un teatro de denuncia, donde se muestre la herida abierta del robo, el dolor frente a la impronta intelectual del lenguaje. La palabra soplada, dicha por otros, y que al estar escrita no le pertenece a nadie, pero que condiciona el pensamiento, domina el habla y suprime la diferencia.

Si mi palabra no es mi aliento, si mi escritura no es mi palabra, es que ya mi aliento no es más mi cuerpo, que mi cuerpo no fue mi gesto, que mi gesto no fue más mi vida<sup>51</sup>.

Denunciar el robo en el teatro para Derrida, es recuperar la integridad de la existencia, del gesto, del habla, de la carne separada del espíritu, y de la propia vida. En una posición similar, el manifiesto de un nuevo teatro que propone Pasolini, hacia lo que él denomina el Teatro de la Palabra, intenta desarraigar la idea preconcebida de lo que es el teatro, la cual se encuentra instalada desde los principios de la burguesía, bajo un teatro de charlas, o de gestos y gritos. El Teatro de la Palabra se diferencia de estos últimos en la permanente conciencia que este tiene del problema del lenguaje, del significado de las palabras y la transmisión de ideas en ellas, enfocando su discurso hacia la clase obrera, y las nuevas vanguardias contra la burguesía.

---

<sup>49</sup> DERRIDA, JACQUES. 2014. *L'écriture et la différence*. Paris. Seuil. 262p.

<sup>50</sup> Op. Cit. 263p.

<sup>51</sup> Op. Cit. 267p.

Venid a asistir a las representaciones del " teatro de la palabra" con la idea más de escuchar que de ver, restricción necesaria para comprender mejor las palabras que oiréis (y por lo tanto las ideas) que son los auténticos personajes de este teatro<sup>52</sup>.

Es un teatro mucho más orientado al intercambio de ideas y al debate; donde se prescinde de la acción escénica, reduciendo la puesta en escena netamente a lo indispensable. La palabra se presenta de manera racional, esto es, atenta a los significados y los sentidos, y alejada de los formalismos estéticos en el plano de la fonética oral. En este sentido, es un teatro que si bien, tiene conciencia del problema del lenguaje, lo utiliza como un mecanismo de denuncia del propio lenguaje, y, en consecuencia, los convencionalismos dominantes en la cultura. Para esto, Pasolini expresa la necesidad de una reeducación lingüística por parte de los grupos responsables de las creaciones escénicas, basado en la interpretación del significado de las palabras y el sentido de la obra.

Tendrá que hacerse transparente sobre el pensamiento: y será mejor actor cuanto más, al oírle decir el texto, el espectador comprenda lo que él ha comprendido;<sup>53</sup>

El intérprete deja de ser simplemente un portador del "verbo", como expresa Pasolini, sino que un hombre de cultura, vehículo viviente del propio texto. Consciencia del lenguaje es una consigna que tanto Artaud como Pasolini expresan como una manera de devolver al teatro su voz propia, para que el pensamiento se exprese, exponga su carne, su cuerpo propio, alejado de los procesos mentales subordinados. Más que destruir la palabra, se trata de denunciar la estructura del condicionamiento, desarticulando las viejas significaciones cargadas de ideología que dominan el pensamiento. El drama del dolor es manifestar, denunciar, y vaciar el contenido de las palabras para que se muestren desnudas. Caer al vacío de la significación y volver a comenzar.

---

<sup>52</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. 1995. Manifiesto, 32 puntos para un nuevo teatro. En: Orgía. Navarra. Hiru, 17p.

<sup>53</sup> Op. Cit. 29p.

Recobrar la relación sonora primaria que establecemos al momento de expresarnos, articulando sonidos propios, que provengan del cuerpo y su discurso, más que palabras aprendidas y enseñadas por otros. Abrir las posibilidades de enunciación sonora y jugar con las palabras como material discursivo.

### **I.3 La palabra enunciada por un animal**

#### **I.3.a Despertar del lenguaje**

Alterar el estado formal de la lengua es producir su extrañamiento. Es convertir la palabra en un agente que media en la relación entre mi cuerpo y la experiencia del otro. Es hablar una lengua, pero al mismo tiempo no saber qué lengua se habla realmente; al mismo tiempo es oírla y no tener certeza de la lengua que se oye. Es oírla/pronunciarla por primera vez, como llamar al recuerdo de un extraño que, alguna vez sentimos, pero nunca conocimos realmente.

Ser extranjero, pero en su propia lengua, y no simplemente como alguien que habla una lengua que no es la suya. Ser bilingüe, multilingüe, pero en una sola y misma lengua<sup>54</sup>.

Deleuze y Guattari lo relacionan con un estado de tartamudeo que va más allá de la palabra, sino que involucra el sistema de la lengua en su conjunto.

Tartamudear es fácil, pero ser tartamudo del lenguaje es otro asunto, que pone en variación todos los elementos lingüísticos, e incluso los no lingüísticos, las variables de expresión y las variables de contenido<sup>55</sup>.

Un extranjero necesita algo más que sus palabras para comunicarse; las formas de expresión que utiliza son variables, y se enfrentan a las dominantes, las constantes y los universales de la lengua, aquellas que constituyen significado. Convertirse en un extranjero de la propia lengua es establecer un paralelo entre lo que es y lo que es posible de ser. Es explorar en las potencialidades que tiene el lenguaje, esto es, la expresión individual del habla, la comunicación y construcción de imaginarios colectivos. Solo la realidad de lo creativo, la puesta en variación continua de las variables, se opone a la

---

<sup>54</sup> DELEUZE, GILES – GUATTARI, FELIX. 2010. Mil Mesetas. 9ª ed. Valencia. Pre-Textos, 102p.

<sup>55</sup> Op. Cit. 101p.

determinación actual de sus relaciones constantes<sup>56</sup>. Esto es, lo creativo como realidad concreta de la lengua, que propone nuevas formas continuamente, y pone en tensión la línea constante de significación, devolviéndole su estatus de variación continua. De esta forma, para Deleuze y Guattari, las expresiones se vuelven atípicas cuando ponen en variación las formas correctas y alteran su estado de constantes.

La expresión atípica constituye un máximo de desterritorialización de la lengua, desempeña el papel del tensor, es decir, hace que la lengua tienda hacia un límite de sus elementos, formas o nociones, hacia un más acá o más allá de la lengua<sup>57</sup>.

Una lengua que extiende su territorio de enunciación particular, que dice lo que quiere decir, mucho más lejos de las fronteras de la razón y la forma; y que, al mismo tiempo, permanece en sus espacios compartidos, resignificando la coexistencia de la comunidad. Producir extrañamiento en la lengua es alterar su significado. Es modificar el estado de enunciación con que ha sido marcada en el colectivo. La unidad de la lengua es fundamentalmente política. No hay lengua madre, sino toma de poder por una lengua dominante<sup>58</sup>. Enfrentarse a la lengua dominante, o lengua mayor, es para Deleuze y Guattari, permanecer en el sitio donde la marca se ha producido, y en su restricción, generar una lengua menor. Un empobrecimiento de la forma dominante, que genera un vacío discursivo desde donde es posible enunciar y proponer variables, rodeando una constante, pero sin comprometerse con ella.

Hacer tartamudear la lengua, hacerla “piar”..., desplegar tensores en toda la lengua, incluso escrita, y obtener de ella gritos, chillidos, alturas, duraciones, timbres, acentos, intensidades<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> DELEUZE, GILES – GUATARI, FELIX. 2010. Mil Mesetas. 9ª ed. Valencia. Pre-Textos, 102p.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Op. Cit. 104p.

<sup>59</sup> Op. Cit. 106p.

En este punto, los autores destacan que, el problema no es el de una distinción entre lengua mayor y lengua menor, sino el de un devenir<sup>60</sup>.

Desterritorializar la lengua mayor es apropiarse de sus sistemas formales y transitar el camino hacia la lengua menor, con contenidos propios. Devenir como tránsito, como camino hacia la propia enunciación, un punto en el centro entre dos extremos de una línea. Y cuando más una lengua entra en ese estado, más próxima esta no solo de una notación musical, sino de la propia música<sup>61</sup>. Dentro del ámbito de la creación artística, ser extranjero de la lengua, generando extrañamiento de sus formas gramaticales, semánticas, sonoras, de pronunciación, etc., es abrir las posibilidades de enunciación en que esta se manifiesta, utilizando al máximo sus potenciales creativos y apropiándose del discurso que se proyecta.

Esto es estilo, o más bien la ausencia de estilo, la asintaxis, la agramaticalidad: momento en el que el lenguaje ya no se define por lo que dice, y menos por lo que le hace significativo, sino por lo que le hace correr, fluir y estallar – el deseo<sup>62</sup>.

Devenir lengua menor es el resultado de una conciencia del lenguaje, un despertar de la voz como posibilidad no solo estilística, sino discursiva; una determinada forma de utilizar la lengua, más próximo de la autoría y de la libertad.

### I.3.b Desterritorialización del lenguaje

Devenir lengua menor dentro de la lengua mayor es generar un sonido propio, con ritmos personales marcados por una relación particular con el tiempo; pausas determinadas por el pensamiento, sutiles apariciones de conciencia que demandan la reflexión. La voz, marcada por una lengua mayor, encuentra puntos

---

<sup>60</sup> Op. Cit. 107p.

<sup>61</sup> DELEUZE, GILES – GUATARI, FELIX. 2010. Mil Mesetas. 9ª ed. Valencia. Pre-Textos, 107p.

<sup>62</sup> DELEUZE, GILES – GUATTARI, FELIX. 1985. El Anti Edipo. Barcelona. Ed. Paidós, 138p.

de fuga por donde emanar la fuerza de su discurso, espacios porosos por los que aparece el sonido particular, las entonaciones y pronunciaciones que le son propias, y por las que desterritorializa su lenguaje. Para Deleuze y Guattari, la música es la principal desencadenante de los devenires, al estar representados por relaciones de lentitud y velocidad entre los componentes que lo desencadenan, y que les permiten conformar tiempos autónomos diversos de aquellos por los que se deviene.

Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo<sup>63</sup>.

La música es un elemento que permite una variación continua de las constantes de enunciación, y que permite generar nuevos devenires tanto por quien los enuncia, como por quien los recibe, penetrando progresivamente en nuevos umbrales y generando estados de transformación progresiva. Todo un devenir-mujer, un devenir-niño atraviesan la música, no solo al nivel de las voces, (...) sino al nivel de los temas y de los motivos<sup>64</sup>. Los devenires son infinitos, y se constituyen siempre en relación con la lengua mayor o dominante, enriqueciendo su conformación en la permanencia de la posibilidad de variación. Destacan el carácter experimental que para la música tiene la voz, participando a la vez del lenguaje y el sonido, rechazando la separación lengua-habla que ha realizado la lingüística, y abogando por una relación voz-música:

*La música ha ligado la voz y los instrumentos de diversas maneras; pero, en la medida que la voz es canto, su función principal es “sostener” el sonido, cumple la función de constante, circunscrita a una nota, al tiempo que es acompañada por el instrumento. Solo cuando está relacionada con el timbre descubre en sí*

---

<sup>63</sup> DELEUZE, GILES – GUATARI, FELIX. 2010. Mil Mesetas. 9ª ed. Valencia. Pre-Textos, 275p.

<sup>64</sup> Op. Cit. 274p.

*misma una tesitura que la hace heterogénea a sí misma y le da una potencia de variación continua*<sup>65</sup>.

Siguiendo a Deleuze y Guattari, podríamos pensar que cuando la voz es canto, su función está restringida a la lengua, con el único mandato de transmitir palabras, y, por lo tanto, su función es la de sostener una misma nota todo el tiempo. Sin embargo, cuando la voz es un timbre, único e irrepetible estado de enunciación, se convierte en una portadora del habla, potenciando de esta forma la movilidad y la variación. Si al utilizar la lengua, estableciéramos la misma doble relación con la palabra que tiene la música, con su valor semántico y fónico, alcanzaríamos el mismo estado de variación continua, potenciando de paso su capacidad creativa. Por esta razón, los autores afirman que el devenir es un proceso del deseo, puesto que sus alcances impulsan el desarrollo de la lengua hacia todas las posibilidades imaginables, rompiendo el vínculo de la ficción entre la palabra y la realidad. De esta manera, la musicalidad de la voz se vuelve un agente desterritorializador del lenguaje, ya que sus posibilidades de variación continua contribuyen a generar devenires que van más allá de la conformación material que tenemos de nuestro cuerpo y los condicionamientos con los que pensamos nuestra experiencia material. La musicalidad de la voz en el teatro trae todo el potencial de variación de un lenguaje que es articulado en plena conciencia del sistema que lo rige, y mediante el cual deviene una lengua menor. La palabra tiene un valor tanto semántico como fónico, produciendo nuevos espacios de enunciación diversos a la lengua dominante, y exponiendo el dolor de su impronta. Para el espectador a su vez, se convierte en una experiencia de la desterritorialización y del deseo, generando un viaje hacia lugares no habitados por la razón.

---

<sup>65</sup> Op. Cit. 100p.

### I.3.c Materialidad sonora de la palabra dentro de la escena

Es necesario restaurar la relación que tenemos con las palabras, y para esto tenemos que vaciar su significado cargado de imaginarios. En su utilización, aceptamos el mundo tal y como nos fue presentado, y reforzamos el orden establecido. Somos condicionados por una estructura de pensamiento, del que somos cómplices pasivos al utilizar el lenguaje en escena, puesto que replicamos el modelo frente al que padecemos. Y el público asiste al teatro a reafirmar su relación pasiva con el lenguaje; a mantener el vínculo entre las palabras y sus ideologías. Estructuras de pensamiento fijadas en los textos, y que manejan el corpus de nuestras voces. Por esta razón, me he propuesto desarrollar un método de trabajo orientado a alterar el estado formal de las palabras para generar su extrañamiento. Trabajar con la sonoridad de la palabra como un material desde donde generar un nuevo estado de enunciación. Más que renunciar a la palabra, la idea es asumirla como parte de un sistema en el que estamos inmersos, pero desde el que podemos devenir en otros cuerpos. Para esto, se trabajará generando un extrañamiento de las formas gramaticales en que se elabora un texto, tensionando el valor semántico de sus palabras; y luego explorando en sus posibilidades sonoras y de pronunciación, esto es, mediante entonaciones diversas, gritos, aullidos, silencios, etc. Así, a través de la palabra, generar ritmos y melodías que se acerquen a una musicalidad de la voz en escena, lo cual permitirá potenciar las condiciones creativas de la lengua, suprimiendo las constantes de significación por variables que la hagan tartamudear, permitiendo el tránsito hacia nuevos territorios sensibles no dominados por la razón. De esta manera, producir un montaje que, al intentar articular una voz propia, revele el drama del robo, la imposibilidad de la enunciación y el dolor de la impronta frente al lenguaje; denunciando la estructura de su condicionamiento. Exponer la herida como una forma de que la voz se reencuentre con su cuerpo y el sonido primario de su gesto, el sonido único e irrepetible del habla por sobre la lengua. Sacar la voz como una acción política

que se apropie de sus espacios de enunciación, a partir del mismo cuerpo de la experiencia colectiva, y en tensión con el terreno de la dominación, generando devenires que rompan las ficciones de realidad establecidas, y enriquezcan los imaginarios posibles en el espacio de la representación teatral. Este proceso de creación y montaje, en conciencia de la lengua, me permitirá articular un dispositivo escénico capaz de estimular los sentidos del espectador, en la generación de atmósferas sonoras que den vida a nuevos imaginarios desde donde enunciar los discursos, provocando su psiquis y llevándola hacia el estado previo a la palabra. En este sentido, mediante la transmisión de sensaciones vibratorias, generar en el espectador un proceso del deseo, donde pueda reconocer las estructuras de su condicionamiento, en la provocación mediante el extrañamiento de la palabra; e impulsar el tránsito por territorios desconocidos, desde donde perciba su propia capacidad creadora; la comunicación a través de melodías y sonidos propios de la articulación del lenguaje. Un teatro para oír palabras, que se tensionan semánticamente, pero siguen siendo palabras que emanan del cuerpo de cada persona que las enuncia. Por lo tanto, la escritura entendida como un instante de liberación del pensamiento, que se graba en el oído del oyente y promueve su variación en el cuerpo de su propia voz.

Me interesa articular un espacio donde se genere el despertar el lenguaje. Un juego musical, donde la sonoridad de las palabras proponga un estado de variación continua, que desestabilice su significación, y multiplique el sentido de sus devenires; estableciendo el origen de la enunciación, la palabra dicha por el animal, como el único lugar desde donde el hombre puede comenzar un discurso integrado y a voluntad; donde la palabra constituya el puente que comunica la capacidad expresiva de la voz, el cuerpo vivo del pensamiento, y la potencia creativa del espíritu hablante.

## **CAPÍTULO II**

### **HACIA UN TEATRO DE VOCES.**

Hemos revisado los componentes principales que dan origen al lenguaje, desde el sonido a la palabra, y como esta palabra, en la sumisión a la escritura, ha ido ocupando el cuerpo de la voz, perteneciente al habla individual. Así también, abordamos los efectos ideológicos que suponen la dominación de la escritura, sobre el lenguaje como representación del mundo, y la supresión de las variables por constantes de enunciación para describir la realidad. De esta forma, discutimos el lugar que ha ocupado el teatro occidental dentro de dicho fenómeno, y las relaciones de poder que se imponen en la reafirmación de una realidad que inmoviliza el cuerpo y el pensamiento, el drama del robo denunciado por Artaud, indagando en posibilidades de liberación del denominado condicionamiento de la razón. Finalmente, nos acercamos hacia una reflexión donde el teatro se convierte en el lugar donde puede ocurrir el despertar del lenguaje, el cual, mediante su extrañamiento, en la utilización de su materialidad sonora, la palabra, altera su estado formal, generando devenires que diversifican su significación; devolviendo al lenguaje su condición animal como potencia creativa individual y a voluntad.

En el presente capítulo, apoyándome en el trabajo de referentes escogidos, indagaré en las practicas dramatúrgicas asociadas a dicha búsqueda, donde la palabra es utilizada como un material sobre el que se articula el cuerpo sonoro del intérprete, llevando su enunciación hacia nuevos estados fuera de la lógica y rompiendo la barrera de la ficción. A partir de ahí, analizar cómo son llevados a escena dichos textos, bajo el prisma de una retórica del sonido donde son intervenidos el cuerpo, el espacio y el tiempo escénicos.

## II.1 El texto dramático como articulador del cuerpo sonoro.

### II.1.a Destrozar la palabra.

Hacia la búsqueda de una dramaturgia que revele la oralidad del presente, la palabra ha variado su connotación absoluta de nombrar la realidad, hacia una especie de lenguaje en suspensión, donde su relación mimética puesta en duda acaba abriendo el rango de sus posibilidades de enunciación. Como plantea Jean-Pierre Sarrazac, la palabra, en el drama moderno, es un signo fracturado: el personaje habla, pero el pensamiento está en otra parte, suspendido en el espacio del lenguaje<sup>66</sup> Esta fractura, según Sarrazac, permite que se revele el silencio del lenguaje, más que como una pausa de tiempo, sino como una cadena de letras que finalmente no dicen nada. La palabra se encuentra suspendida en el espacio del lenguaje, entre una afasia y una logorrea; lo no-dicho como la expresión más elocuente de la experiencia humana, ya que, en la vida, el verdadero silencio es ruidoso y procede más bien de un desbordamiento que de una ausencia de palabras<sup>67</sup>. Para el dramaturgo Valère Novarina, el teatro es el lugar donde ocurre el drama de la palabra, el vacío de su condición:

Si la palabra sabe más que la imagen, es porque ella no es ni la cosa ni el reflejo de la cosa, sino lo que la llama, lo que marca en el aire su ausencia, lo que dice en el aire su falta, lo que desea que ella sea. La palabra dice la cosa que falta y la llama – y llamándola tiene reunidos en un mismo soplo su ser y su desaparición<sup>68</sup>.

En ambos autores, el vacío y el silencio se muestran como representaciones de una imposibilidad del lenguaje de nombrar/ser la cosa, pero al mismo tiempo de una posibilidad creativa en su reconocimiento. Novarina agrega:

---

<sup>66</sup> SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 119p.

<sup>67</sup> Op. Cit. 120p.

<sup>68</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2010. *Devant la parole*. Paris. POL, 33p.

Las palabras son como la gravilla, fragmentos de un mineral que hay que quebrar para liberar su respiración. Todo un libro puede provenir de una sola palabra rota. La palabra está cerrada, envuelta, secreta, huida: algo debe aparecer desde dentro – del interior de la palabra y no del interior del escritor. Las palabras saben mucho más que nosotros- pero hay que tomarlas con amor entre las manos y llevarlas al oído. Las palabras están en el suelo, incomprensibles como las piedras. Las recojo, escucho dentro; las quiebro: aparece una frase, una escena, toda la construcción respiratoria del libro<sup>69</sup>.

Es así, como en "L'atelier volant", Novarina crea sus personajes, *Boucot* y *Madame Bouche*, a partir del juego de palabras derivadas de *Bouche* (boca) y las similitudes fónicas con otras palabras que generan una deambiguación de la misma palabra *Bouche*, como en *Beaucoup* (mucho).

En *L'atelier volant*, *Boucot=Bercot=Beaucoup=Bouche*. Todo fue contaminado por *Bouche* y a partir de ese momento se transformó en una enfermedad.<sup>70</sup>

Es decir, genera una relación sonora de repetición, que provoca una variación en su significación semántica, otorgándole una significación particular a la palabra dentro de la obra. De esta forma, la palabra *Bouche* se relaciona fónicamente con *Beaucoup*, *Bercot*, *Boucot*, otorgando una característica particular a la acción de hablar de "Boca", relacionándola con el gesto del exceso, "Mucho", determinando que la boca es el lugar del exceso -del hablar mucho-, generando también relaciones de poder entre los otros personajes, ya que *Boucot* y *Madame Bouche* son, por así decirlo, los dueños de la palabra, y, por lo tanto, aquellos que la ostentan como una forma de dominación. En palabras del crítico Christian Prigent, en la obra de Novarina, la lengua es el poder de sometimiento y exclusión hacia las clases que no poseen ni dominan la lengua:

Las condiciones de servidumbre residen en el dominio de una lengua (la de los empresarios, la del mercado, la de las representaciones dominantes del mundo) que somete todo y a todos al concepto empresarial de la vida social. Y la

---

<sup>69</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2010. *Devant la parole*. Paris. POL, 59p.

<sup>70</sup> NOVARINA, VALÈRE. 1998. Carta a los actores-Para Louis de Funès. Universitat de València, 17p.

domesticación social es en primer lugar una domesticación verbal.<sup>71</sup>

Al igual que Prigent, Sarrazac observa que en el Teatro de la Lengua de Novarina, el poder es ostentado, y ejercido, por quien es dueño del lenguaje dominante; lengua del mercado, lengua empresarial, un extracto entre francés e inglés económico. De esta forma, los empleados luchan por liberarse del sometimiento, intentando convulsivamente de inventar "la nueva lengua" - la lengua de la liberación de sus cuerpos.<sup>72</sup>

*Allo chérie, ici Boucot! (Long discours en anglais...) ... there ir the market, take, take, take. O sweet, sweet! Entendu. Sans faute. Dans deux minutes.*<sup>73</sup>

Esta pequeña conversación telefónica demuestra cómo los juegos de palabras en las creaciones de Novarina permiten variaciones semánticas que otorgan otras capas de lectura, complejizando el discurso de la obra, y tensionando el valor de la palabra en su recitación. El personaje *Boucot* realiza una pequeña conversación telefónica en inglés, donde luego de afirmar que "*there is a market*" genera una repetición del verbo "*take*", el cual tiene una sonoridad similar al que tiene la palabra "*market*". Sin duda, relacionar la palabra *market* (tienda) con el verbo *take* (tomar) es un gesto que, por un lado, a pesar de ser aparentemente ilógico, otorga claridad con respecto al lugar y la acción que se realiza en el -tomar objetos y comprarlos-; y, por otro lado, en el idioma en que esta repetición y variación se realiza. Una aseveración acerca de lo que se espera de un consumidor en una tienda, en una época donde el neo liberalismo exportado principalmente por los estados angloparlantes, y los medios publicitarios mediante, genera el auge del consumismo exacerbado. De esta manera, podemos observar que la lucha de lenguas que se llevan a cabo durante la obra, exceden incluso los límites territoriales de una sola lengua, ya

---

<sup>71</sup> PRIGENT, CHRISTIAN. 2002. La lengua contra los ídolos. *En*: Primer Acto N°292 (18)

<sup>72</sup> SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 140p.

<sup>73</sup> NOVARINA, VALÈRE. 1989. *Théâtre*. Paris. POL, 28p.

que se ven infiltrados a su vez, como propone Prigent, por otras representaciones dominantes del mundo.

Por otro lado, Gertrude Stein, en su intento por desarrollar una dramaturgia que capture el presente, utilizó la materialidad sonora de las palabras para desarrollar sus obras paisaje. Stein insistía en recuperar la frescura de las palabras y la novedad del significado en oposición a la significación fijada y, según su parecer, estancada e incapaz de transmitir de manera eficaz el significado del presente.<sup>74</sup> Esta descontextualización del lenguaje, como señala Teresa Requena, coincide con un deseo de eliminar la memoria de su utilización, robusteciendo la experiencia del presente de la escena teatral, por sobre un realismo puramente ficcional.

WHAT HAPPENED

ACT ONE

(one)

*Loud and no cataract. Not any nuisance is depressing.*

(five)

*A single sum four and five together and one, not any sun a clear signal and an exchange.*

*Silence is in blessing and chasing and coincidences being ripe. A simple melancholy clearly precious and on the surface and surrounded and mixed strangely. A vegetable window and clearly most clearly and exchange in parts and complete.<sup>75</sup>*

Esta aparente secuencia de palabras que, en su traducción literal podrían no tener ningún sentido, reflejan el estado material en que Stein utiliza el lenguaje. "*What happened*" fue escrita luego de que la autora estuviera en la casa de unos amigos, y es una secuencia de imágenes en la que incluso se sugieren

---

<sup>74</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 112p.

<sup>75</sup> STEIN, GERTRUDE. 1999. Geography and plays. N.Y. Dover, 205p.

conversaciones que se interrelacionan sin llegar jamás a conformar una historia.<sup>76</sup> La obra comienza con una frase, *Loud and no cataract* (en voz alta y sin catarata) y parece más bien una secuencia de palabras sueltas, independientes entre sí. Luego, *Not any nuisance is depressing*, (Ninguna molestia es deprimente) comienza a tener una relación con la frase anterior, más bien en la relación sonora entre la palabra *loud*, y la secuencia siguiente, *not any nuisance*; pudiendo establecer una relación entre la voz alta y una aparente molestia por el ruido, que puedo asociar a la idea de oír una voz alta. Luego se hace evidente el juego de palabras, donde la repetición y la rima, generan secuencias que tienen un sentido más bien desde lo musical, “*A single sum four and five together and one, not any sun a clear signal and an exchange*” (Una simple suma cuatro y cinco juntos y uno, no cualquier sol una clara señal y un intercambio). Desde ahí, puedo capturar una serie de palabras independientes entre sí, aisladas completamente del conjunto de las frases: *silence, clear, exchange, complete*. El resto de las palabras permanecen en mi memoria como un acompañamiento melódico. El tiempo presente se hace manifiesto en cada palabra que leo. Ellas, las palabras, se muestran desnudas, abiertas y solitarias, a pesar de estar al lado de otras palabras, la red que podría otorgarles un sentido ha desaparecido.

De esta forma, destrozarse la palabra en el teatro, tanto en Stein como en Novarina, más que una destrucción o anulación de su existencia, se convierte en una práctica donde, por un lado, se evidencia el vacío del lenguaje, la suspensión de sentido que emana de su utilización; y por otro lado en su utilización como un material sobre el que explorar en su interior, en sus sonidos, silencios y significados. La palabra se vuelve un cuerpo que es necesario abrir para conocer sus contenidos, observar en su interior y extraer de ahí nuevas posibilidades de enunciación; una forma de liberarse del sometimiento ante la lengua dominante.

---

<sup>76</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 113p.

Sin embargo, su forma, la estructura sobre la que se sustenta, queda completamente deshecha.

## II.1.b Renuncia al logos

Alterar la palabra, tanto en su forma como en la estructura que sustenta su enunciación, genera una pérdida en su eficacia semántica, el uso que le otorgamos comúnmente, una desterritorialización que disminuye la experiencia racional por sobre la que otorga el sonido. Gertrude Stein se plantea la pregunta:

Si el teatro es un lugar para leer o escuchar palabras: las obras se leen, se escuchan o se ven. Y luego viene la pregunta qué viene primero y qué es primero, leer u oír o ver una obra de teatro. Se los pregunto.<sup>77</sup>

Sin duda una reflexión que recuerda las palabras de Artaud cuando se refiere a la dictadura de la palabra, como el lugar en que el teatro ejerce una acción literaria por sobre la experiencia de los sentidos. Stein se hace la pregunta desde la visión del espectador, desde el punto de vista fenomenológico, es decir, se pregunta, no imponiendo una verdad, sino más bien planteando una variable, sobre la experiencia concreta del espectador dentro de un acontecimiento escénico, desde el alcance sensorial que la obra ejerce en el cuerpo, y cómo esta percepción se ve involucrada dentro de una lógica de sentido. Al dejar abierta la inquietud sobre cuál es la verdadera experiencia que está teniendo el espectador, Stein pone su mirada en un lugar donde las estructuras de la razón no tienen cabida, ya que escapan de las constantes desde donde se vienen involucrando las acciones en el ejercicio teatral. Es decir que, la eficacia que supone la puesta en práctica del ejercicio de la razón, se pone en cuestión mediante la ejecución

---

<sup>77</sup> STEIN, GERTRUDE. 1975. *Plays*. En: *Last operas and plays*. USA. Random, xxxp.

de juegos de palabras que, justamente apuntan hacia no decir nada, pretender generar un eco, que no va más allá de la propia acción de decir.

La preocupación central por aprehender la cosa en sí misma, el presente y la voluntad de despojar al lenguaje de asociaciones para lograr así una esencia – como si realmente las palabras pudieran separarse de su uso social o de las connotaciones que aparecen en la mente durante la lectura o la experiencia teatral- tienen como resultado una estética totalmente desfamiliarizadora<sup>78</sup>.

La esencia sonora del lenguaje parece ser un lugar tan lejano para nuestra percepción racional, que pretender acercarse a ella puede convertirse en una experiencia, como propone Requena, desfamiliarizadora. Y es que el peligro de utilizar las palabras como material, negando su significado, la forma en que los espectadores realizan asociaciones entre ellas, de la forma en que las realizamos en la vida cotidiana, es justamente volverlas ininteligibles. Ahora bien, revisamos en el apartado anterior cómo la obra *"What Happened"* tiene como intención transmitir la experiencia de Stein en secuencias de imágenes que sugieren conversaciones; sin nunca tener la intención de transmitir un conocimiento concreto de lo que se habla, sino más bien, simplemente, la experiencia de la comunicación llevada a una sala de reunión en la casa de amigos. La experiencia desde el punto de vista de la sonoridad de una conversación, en que el énfasis no está puesto en lo que se habla, sino en la acción de que -se- está hablando. Por lo tanto, la ininteligibilidad parece ser un peligro asumido, o, dicho de otra manera, provocado.

Escribir en el presente no es contentarse con registrar los cambios de nuestra sociedad; es intervenir en el “cambio” de las formas.<sup>79</sup>

Como señala Sarrazac, parafraseando a Brecht, quien señala que es necesario encontrar otra forma de decir las cosas, una escritura comprometida

---

<sup>78</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 122p.

<sup>79</sup> SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 22p.

con el presente, que pretende intervenirlo de forma efectiva, debe generar una provocación en sus estados formales; y dicha provocación solo es posible renunciando a la forma dominante, al logos que establece los límites de lo razonable, para permitir la aparición de lo posible, las variables de enunciación, otras formas, posibles, de decir el mundo. Bajo una búsqueda similar, Novarina se deja llevar por la animalidad de la experiencia de la comunicación. Escribo por las orejas<sup>80</sup>, les dice a los actores, poniendo énfasis en el sentido que estimula la palabra, un espectador ciego debe oír triturar y deglutir el texto, preguntarse qué están comiendo sobre ese escenario.<sup>81</sup> De esta manera deja en claro que su búsqueda se encuentra en la carne que genera la palabra:

Son los mismos músculos del vientre los que, presionando las tripas o los pulmones, nos sirven para defecar o para acentuar la palabra. No se trata de hacerse los inteligentes, sino de que las tripas, los dientes, las mandíbulas hagan su trabajo.<sup>82</sup>

Los textos de Novarina están escritos para que el cuerpo enuncie su verdad, para que de las tripas aparezcan las tesituras de la voz de un animal-humano. Son textos donde se suspende la razón, a fuerza de dejar aparecer el sonido corporal de la comunicación.

*Si je le dis, tu le vois !  
Si je le dis je le veux  
Si tu ne veux je m'en vais ! Car je veux celui ci  
Celui que vous avez à bout de bras, à bout de celui-ci de vos bras ! Celui que  
vous avez dans celle-là de vos mains au bout de celui-ci de vos bras ! Ce ! Cet !  
Celui-là !  
Celui là ici là-bas en bas !  
Celui-là ici là-bas en bas d'ici !  
Celui-ci la ici-bas en bas d'ici là-bas d'ici !  
Celui-là !<sup>83</sup>*

---

<sup>80</sup> NOVARINA, VALÈRE. 1998. Carta a los actores-Para Louis de Funès. Universitat de València, 15p.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Op. Cit. 16p.

<sup>83</sup> NOVARINA, VALÈRE. 1989. *Théâtre*. Paris. POL, 21p. “Si yo lo digo, tú lo ves. Si yo lo digo yo lo quiero. Si tu no quieres yo me voy. Porque yo quiero este. Ese que tienes al final de los brazos, al final de

Esta especie de logorrea con que el personaje A, representando un cliente que desea comprar un producto, intenta furiosamente dejar claro a *Madame Bouche* cuál es el artículo que pretende llevar. Como indica en las didascalias, Novarina agrega la indicación “danza furiosa” antes de comenzar el texto que leemos, lo que Sarrazac denomina como metáfora corporal<sup>84</sup>, quizás como una forma de dejar en claro que todo el acontecimiento verbal no es más que una enunciación física de un deseo, donde la voz que enuncia suspende su racionalidad para dejar salir la carne proyectada en su voz. El juego de palabras, si bien tiene una clara intención musical en la repetición y variación de los fonemas *Celui-ci, celui-la, celle-ci, celle-la* (este, esta, aquella) hace alusión nuevamente a la pérdida de racionalidad de una sociedad de consumo que encuentra su poder en la adquisición de objetos. Al haber elegido situar su escritura en mostrar la lucha de lenguas –o de la lucha en la lengua- Valère Novarina se impone en su primera obra como un escritor subversivo.<sup>85</sup> En el límite del absurdo, Novarina pone en tensión la lengua dominante, e impulsa a sus actantes hacia un devenir-animal, donde la razón solo tiene cabida como estrategia para mostrar el sinsentido del cotidiano. Para Prigent, en esta lucha de lenguas, representativa de una lucha de clases, aquellos que detentan el poder, la lengua dominante, que los hace dueños de sus bocas, genera que las clases oprimidas, al no ser dueñas de la palabra, no teniendo posibilidad de hablar por la boca, metafóricamente lo hagan por el orificio del ano. De esta forma, oralidad y analidad acompañan efectivamente, y masajean irregularmente, el volumen de la lengua sonorizada que se afanan por lanzar-largar los explotados.<sup>86</sup> La renuncia al logos se convierte también en una denuncia contra el poder de la lengua dominante. Al no conseguir hacer uso de la palabra, la lengua oprimida lanza su gemido desde donde su cuerpo se lo permita,

---

estos tus brazos. Ese que tienes en aquella mano al final de tu brazo. Este! Este! Ese! Ese de aquí abajo!  
Ese de aquí abajo bajo de aquí! Este de aquí abajo bajo de aquí desde aquí! Ese!"

<sup>84</sup> SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 142p.

<sup>85</sup> Op. Cit. 140p.

<sup>86</sup> PRIGENT, CHRISTIAN. 2002. La lengua contra los ídolos. En: Primer Acto N°292 (18)

contraviniendo las reglas de la razón y, de esta forma, acercándose a la impronta animal de comunicar.

Emerge una palabra desviada, monstruosa, una palabra contra natura. La escritura bucal - o anal, ambos extremos están conectados-, la escritura visceral propaga la rapsodia en el lenguaje teatral.<sup>87</sup>

Mientras suena, la palabra en el cuerpo transmite, quizás no pudiendo nombrar, pero si gritar, gemir, desgarrar el orificio que le impide el acceso a las ideas y produciendo una sonoridad *argótica*, cómica y peligrosa para el poder.

#### II.1.c Ruptura de la acción dramática, el diálogo y la noción de personaje.

Refiriéndose a la aprehensión del momento “presente” que Stein acuñó como concepto para abordar su trabajo, Teresa Requena destaca la eliminación del argumento y la narratividad dentro de sus obras, también como una consecuencia de su indagación con el lenguaje.

Asimismo, su aprehensión del momento presente conllevaba una nueva visión del lenguaje –cuya transparencia ponía en tela de juicio- que la llevaba a interrogarse sobre qué es lo que constituye realidad.<sup>88</sup>

En definitiva, la acción dramática, la estructura narrativa que se sustenta en la historia, se ve desplazada a un segundo orden, dejando en evidencia la constatación del lenguaje, el cual se manifiesta de una forma que excluye las relaciones causales dentro de las estructuras dramáticas. La memoria, como acción de relacionar la última palabra que escucho, con la primera, otorgando una coherencia entre sí, es eliminada, haciendo de cada palabra un nuevo comienzo. Cada momento, cada palabra dentro de sus obras, propone algo

---

<sup>87</sup> SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 142p.

<sup>88</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 95p.

completamente nuevo, que muchas veces no tiene relación con lo anterior, haciendo de las palabras entidades desposeídas de asociaciones teleológicas.

*A cut, a cut is not a slice, what is the occasion for representing a cut and a slice. What is the occasion for all that.*

*A cut is a slice, a cut is the same slice. The reason that a cut is a slice is that if there if there is no hurry any time is just as useful.<sup>89</sup>*

En este caso, como podemos seguir analizando en *What Happened*, la continua reiteración de palabras, además de las rimas, genera que cada palabra deba ser leída con absoluta atención, dificultando su lectura, principalmente debido a que no logramos hacer una unión de sentido entre un conjunto de palabras. Estas, más bien se manifiestan como sonidos elaborados con el único objetivo de hacer música. Nuevamente, como analizamos antes, las palabras tienen una cierta relación entre sí, *a cut* (un corte) podríamos decir que como categoría de palabra está relacionada con *a slice* (una rebanada), ambas evocan una imagen similar en tanto palabras; sin embargo, al leerlas en su conjunto, estas parecieran no decir nada. Al no lograr utilizar la memoria, solo puedo relacionarme con las palabras, o conjunto de palabras, de forma independiente. Por otro lado, al leer estos textos, cabe la pregunta por quién los enuncia. En *What Happened*, no contamos con información acerca de sus personajes, si es que son muchas voces, o si se trata de solo una voz. Entre cada acto se encuentran unos números entre paréntesis que podrían estar indicando la cantidad de voces que enuncian esas palabras. Sin embargo, parece no ser algo relevante, al no tener una historia que contar, tampoco podríamos esperar que exista un personaje al que le “suceda” algo. El acontecimiento no es la historia que podría existir alrededor de él, sino más bien el acto mismo de la enunciación. Más importante que quién enuncia, es lo –qué- se enuncia. Y si se trata de más de una voz, pareciera que su función deja de ser dialógica, como consecuencia también de lo anterior. Como plantea Sarrazac:

---

<sup>89</sup> STEIN, GERTRUDE. 1999. *Geography and plays*. N.Y. Dover, 207p.

Privado de su función tradicional de formular el conflicto y de llevarlo hasta su final, a través de una serie de relaciones duales, el diálogo dramático es reabsorbido y muere convertido en un órgano inútil.<sup>90</sup>

Si bien en ciertas obras de Stein existen personajes, ya que la autora los identifica con nombres propios, en la mayoría de los casos solo se trata de entidades desnaturalizadoras de la misma historia, son más bien esbozos de algún cuerpo, pero que carece de una individuación desde el punto de vista psicológico. Algo similar ocurre con las obras de Novarina. En la *Carta a los actores*, a propósito de *L'atelier volant*, declara que sus personajes no desarrollan nada, no tienen ni relato ni discurso, nada que decir; no cuentan nada, pero siempre están estimulados por la lengua.<sup>91</sup> Personajes carentes de un relato propio, sujetos a los vaivenes de la palabra, articuladores de un cuerpo sonoro ajeno que habita dentro de sus cuerpos vacíos. En Novarina, los personajes son una excusa para irrumpir escénicamente, utensilios dramáticos de una construcción metateatral.

(madame Bouche) Nunca fue pensada como “personaje”, sino como algo que venía a enmascarar, a romper, a agujerear, como si fuese un hueco, un síncope, una expiración, un exceso.<sup>92</sup>

La noción del personaje como una entidad, un hueco lleno de palabras que enmascaran, y las cuales develo en estas figuras carentes de sentido, tiene directa relación con la visión que Novarina presenta del lenguaje:

Tal vez el lenguaje es una manifestación de lo que está mudo. En el lenguaje actúan a la vez la energía de la palabra y la energía del silencio(...) en las palabras solo oímos la piel del lenguaje.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 112p.

<sup>91</sup> NOVARINA, VALÈRE. 1998. Carta a los actores-Para Louis de Funès. Universitat de València, 18p.

<sup>92</sup> Op. Cit. 20p.

<sup>93</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2002. Preguntas a Novarina. Primer Acto N°292 (31)

Sus obras apelan a mostrar el vacío humano, destruyendo su coraza visual. Generar un descuartizamiento desde donde surja el lenguaje en el espacio, y con este, la figura del hombre dentro de él.

El personaje está abierto, ofrecido, aparente: sin ningún sobreentendido humano. Más que destruir la imagen del hombre, sino que mostrarla rota. Darle vuelta a la piel humana. Ver hasta en el interior del cuerpo y en el interior de la química gramatical del pensamiento, ver funcionar los órganos de la palabra.<sup>94</sup>

En palabras de Sandrine Le-Pors, desfigurando el personaje, Novarina cuestiona el origen del lenguaje. Luego, esta interrogación se dirige hacia el lector-espectador.<sup>95</sup> Desfiguración que convierte a los personajes en “personas” que enuncian un texto<sup>96</sup>, dentro de las cuales está impresa la marca de una voz que el espectador no consigue identificar por completo, dentro del margen psicológico de un “personaje”, siendo conducido, por tanto, a una escucha en tiempo presente, de una voz que enuncia, de un cuerpo que se despoja, se desnuda en su emisión, deviniendo un animal comunicante. Guirigay eterno que atenta contra lo que Prigent cita como el "mensaje de los ojos", y que genera que las obras novarinianas se sucedan entre cuadros y números. Entre ellos, ningún otro hilo conductor que el mismo arrebató de la lengua, repartido más o menos arbitrariamente entre 'voces' diversas. Para el crítico, Novarina genera una verdad bufonesca que comienza en la exposición de la desnudez mentirosa de lo real.

Nos dice que el relato histórico y la imagen frontal del mundo no dicen la verdad porque su lógica se lo prohíbe. Sugiere que nunca se dice nada sobre la realidad sino algo sobre el lenguaje. Afirma que únicamente es a través de la ficción como se puede sobrepasar la ficción que quieren que tomemos por la realidad.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2002. Preguntas a Novarina. Primer Acto N°292 (31)

<sup>95</sup> LE PORS, SANDRINE. 2011. *Le théâtre des voix*. Rennes. PUR, 114p.

<sup>96</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2002. Preguntas a Novarina. Primer Acto N°292 (31) "Nunca empleo el término de 'Personaje' cuando trabajo con los actores; prefiero el término 'persona' que es más equivoco."

<sup>97</sup> PRIGENT, CHRISTIAN. 2002. La lengua contra los ídolos. Primer Acto N°292 (20)

Análisis que tiene relación con la visión en perspectiva que busca el autor en el interior de cada lector/espectador, cuando afirma que:

No expongo nada de frente, todo se ve bajo una luz sesgada. El espacio mostrado no se aprehende por la vista; y el tiempo no se desarrolla, sino que transcurre por espasmos, se despliega en volutas, en torbellinos.<sup>98</sup>

Razón para considerar que en sus obras se genera lo que él denomina como una prohibición de la representación.

No existe un sentido único, un 'discurso central', el drama no está resuelto: lo que escribo 'no quiere decir nada, pero eso no dice nada'. No existe ningún sentido en singular, ni tampoco, nunca, resolución del drama sea de la forma que sea. El lenguaje está deshecho... La percepción humana está desmontada y deshecha. El mundo está descompuesto, el espacio fragmentado, el tiempo pulverizado en figuras contradictorias, 'el hombre' por los suelos.<sup>99</sup>

La ruptura de la acción dramática, el diálogo y la noción de personaje, vienen a ser consecuencias de un cuestionamiento hacia los marcos formales de construcción dramática. Tanto en Stein como en Novarina, se trata de procedimientos que provienen de una utilización de la palabra como material sobre el que elaborar sus obras, las cuales son el reflejo de una clara intención por desenmascarar una idea de realidad ligada al lenguaje, de la que ellos son críticos. Al trabajar con las variables de enunciación de la palabra, se destruye un sistema de creencias sobre las que se sustenta el logos, las cuales, puestas en tensión, contribuyen a desestabilizar la noción del diálogo dramático, antiguo fiel reflejo de nuestra forma de decir el mundo. De esta forma, emerge un tiempo presente, el tiempo de la propia enunciación, donde vemos el cuerpo del lenguaje de quien enuncia, la persona y su relación con las palabras que emite, como un destello de su espíritu hecho carne. La historia, es el acto de la enunciación, y el

---

<sup>98</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2002. Preguntas a Novarina. Primer Acto N°292 (30)

<sup>99</sup> Ibid.

acontecimiento escénico, la verdad de la palabra y el sonido que proviene del interior. Como propone Sarrazac:

A medida que el diálogo entra en desherencia y refluye de la escena, se despliega en su lugar lo que parecía ser su substancia inalienable: el lenguaje.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 112p.

## II.2 La musicalidad de la voz en el texto

### II.2.a Partituras dramatúrgicas

La vocación por evocar la musicalidad del lenguaje en un texto dramatúrgico, rescatando sus ritmos, las voces y respiraciones que le afectan, involucra una sensibilidad musical que finalmente concibe el libreto teatral como un “texto-partitura”; una mezcla híbrida entre texto poético, texto dramático y partitura musical.<sup>101</sup> Esta transformación viene a dar cuenta de una noción escénica del texto, que las primeras experimentaciones lingüísticas de inicios del siglo XX iniciaron desde la indagación poética hacia la musical. Hablar de dramaturgia en la primera mitad del siglo (XX) significa en sentido estricto, hablar de partituras.<sup>102</sup> Es así como el interés por capturar el presente en Gertrude Stein trae como consecuencia un tipo de escritura que podríamos definir como partituras dramatúrgicas. La ruptura de los marcos formales en que la autora genera su obra, la descontextualización del lenguaje como consecuencia, y la idea de producir experiencias visuales y auditivas en el espectador, más que contar historias, denegar de la ficción y desplegar el momento de la escucha; son características de su obra que la acercan, en palabras de Teresa Requena, hacia un teatro de vanguardia acorde a las nuevas búsquedas escénicas del siglo XXI.

Stein escribió un teatro para ser representado, con la dimensión espectacular del texto claramente presente y, por lo tanto, con una concepción teatral en mente.<sup>103</sup>

A modo de ejemplo, en la obra *"Doctor Faustus Lights the Lights"*, donde la autora reescribe la leyenda faustiana, se generan una serie de elementos denegatorios de los marcos formales de creación, dentro de una estructura paródica, además de una experimentación del lenguaje que ya hemos visto:

---

<sup>101</sup> LE PORS, SANDRINE. 2011. *Le théâtre des voix*. Rennes. PUR, 65p.

<sup>102</sup> SANCHEZ, JOSÉ A. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. 3ª ed. Cuenca. U. de Castilla-La Mancha, 40p.

<sup>103</sup> REQUENA, TERESA. 2015. *Gertrude Stein: teatro y vanguardia*. Universitat de València, 220p.

*Faustus growls out.- The devil what the devil what do I care if the devil is there Mephisto says. But Doctor Faustus dear yes I am here. Doctor Faustus. What do I care there is no here not there. What am I. I am Doctor Faustus who knows everything and you say it was through you but not at all (...) and you wanted my soul what the hell did you want my soul for, how do you know I have a soul (...) I know that I have a soul to sell how do you know Mr. Devil oh Mr. Devil how can you tell you can not tell anything and I I who know everything...*

104

En el diálogo inicial podemos identificar los personajes de *Doctor Faustus* y *Mephisto* con claridad. Sin embargo, a medida que avanza el texto, las didascalias comienzan a mezclarse con las líneas de los personajes; incluso los nombres de ellos se modifican a medida que la historia avanza, generando una denegación de la ficción de la historia que se narra. De la misma manera, la forma en que se presenta la escritura, en muchos de los casos asemeja un error gramatical, pero que constituyen estrategias altamente efectivas para capturar el presente.

De esta manera, Stein convierte el potencial denegatorio del texto dramático en una realidad que se concreta en el texto espectacular, al mismo tiempo que cuestiona las convenciones que rigen la representación.<sup>105</sup>

Así podemos ver que Fausto comienza anunciando la presencia del diablo (*the devil is there*), que es respondida por Mephisto (*yes I am here*), y que un par de líneas más adelante, Doctor Faustus sabe exactamente qué es lo que Mephisto viene a proponerle (*and you wanted my soul*), sin mediar una información previa al respecto; ni olvidar los evidentes juegos de palabras, rimas y repeticiones que se presentan a lo largo de todo el texto, y que denotan una clara expresión sonora del lenguaje, y denegatoria de su significación. Más adelante aparecen escenas sin indicaciones claras, con el título "*The Ballet*" o "*Let me alone*", no dejando claro exactamente quién, o quiénes son los que

---

<sup>104</sup> STEIN, GERTRUDE. 1975. *Last operas and plays*. USA. Random, 89p.

<sup>105</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 181p.

enuncian dichos textos. O lo que Requena menciona como una cualidad autorreferencial del texto, donde las acotaciones se confunden, o son parte de, los textos dramáticos.

De igual manera, el texto ofrece la posibilidad de trasladar esta cualidad autorreferencial al plano espectacular, puesto que se puede optar por eliminar las acotaciones y, por lo tanto, convencionalizar el texto, o bien incluirlas con el fin de enfatizar la cualidad autorreferencial de Doctor Faustus.<sup>106</sup>

Decisiones que se trasladan al plano de la dirección teatral, como hace evidente Requena al mencionar las experiencias de montaje del texto de Robert Wilson y The Wooster group. De esta manera, analizando las posibilidades que entregan los textos de Stein en tanto partituras escénicas, y apoyándome en las investigaciones de José Antonio Sánchez, me interesa profundizar cómo el concepto de partitura se traslada también hacia el plano de la dirección escénica.

La partitura, y no el drama, es el texto escénico que se representa. Esta partitura es la que define los contenidos y las intenciones concretas del espectáculo escénico. Y la elaboración de la partitura es un ejercicio dramático, en el cual la preocupación por lo verbal y lo dramático siguen cediendo terreno para nivelarse cada vez más con el resto de los lenguajes anotados en ella.<sup>107</sup>

Y es que justamente, el trabajo con la sonoridad de la voz y la musicalidad del lenguaje es un problema de carácter escénico, que va más allá del texto literario. Se trata de decisiones sonoro-espaciales que involucran el cuerpo del actor, la espacialidad y la temporalidad. La dramaturgia en una creación escénica involucra también la participación activa, en las decisiones que pueda tomar, o no, el director de escena. Como plantea Sánchez:

---

<sup>106</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 185p.

<sup>107</sup> SANCHEZ, JOSÉ A. 2002. Dramaturgias de la imagen. 3ª ed. Cuenca. U. de Castilla-La Mancha, 42p.

La posibilidad de concebir el trabajo dramático como elaboración de una partitura pasa por asumir que se sitúa en el ámbito no de lo literario, sino de lo escénico.<sup>108</sup>

Me interesa constatar que, si bien, generar una desterritorialización del lenguaje a través de la utilización material de la palabra es una acción que involucra al texto y, por lo tanto, a la creación dramática; el trabajo de la puesta en escena presenta múltiples posibilidades de enunciación de dicha palabra, indagando en el cuerpo de la voz dentro del espacio escénico, la sonoridad del lenguaje, y el propio ritmo de la enunciación. Las partituras, por lo tanto, las entiendo como un ejercicio musical que involucra al texto, pero que adquiere su máximo potencial en la utilización que le otorgue el director teatral dentro del montaje de la obra.

## II.2.b Ritmo dramático

La dramaturgia de Stein tiene características que tensionan la temporalidad de su lectura, y que, generan lo que la autora denominaba como presente. Ya sabemos que su búsqueda principal tenía que ver con la aprehensión del presente en la experiencia de la sonoridad, principalmente del lenguaje. Como analiza Teresa Requena, Stein indagaba en el ritmo, la identidad y la repetición, en la observación, y escucha de los sonidos de su automóvil; y la forma en que este se componía de piezas que se podían separar entre sí.

Stein había utilizado el coche para escribir en otras ocasiones, valiéndose del ritmo de las piezas mientras conducía, del sonido repetitivo de los limpiaparabrisas, del sonido del claxon o del cambio de las marchas, etc.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> SANCHEZ, JOSÉ A. 2002. Dramaturgias de la imagen. 3ª ed. Cuenca. U. de Castilla-La Mancha, 42p.

<sup>109</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 101p.

De la misma forma que se ensambla un auto, Stein pensaba en las composiciones gramaticales, cuyas cualidades transmiten el ritmo de una narración. Uno de las características gramaticales que generan un ritmo particular tiene que ver con el uso, o no uso, de las puntuaciones gramaticales.

Ocasionalmente aparecen el punto o la coma. Sin embargo, su presencia parece meramente testimonial, puesto que, al estar ausentes en la mayor parte del texto, cuando aparecen es difícil distinguir una función precisa.<sup>110</sup>

Las puntuaciones, tienen un valor gramatical que, otorga pausas, y que, dividen las frases entre sí, con el fin de transmitir correctamente una idea. Al eliminar el uso de *puntos* y *comas*, esta función desaparece, y, por otro lado, la comprensión y los descansos que otorgan, en su lectura y/o enunciación, se complejizan. En la oralidad hacemos pausas que, si bien pueden ser reflexivas, de observación exterior, o cualquier otra intención retórica, también nos permiten respirar. El uso de la respiración al hablar es uno de los ejes que otorga particularidad a nuestro relato como individuos. En el caso de Stein, como podemos apreciar en este extracto de “*Doctor Faustus Lights the Lights*”, podríamos inferir que no hay tiempos de respiración, ni de reflexión; se trata más bien de un incesante vaivén de sonidos, a la idea del limpiaparabrisas de un auto que no ha sido desconectado.

*I knew it I knew it the electric lights they told me so no dog can know no boy can know I cannot know they cannot know the electric lights they told me so I would not know I could no know who can know who can tell me so I know you know they can know her name is Margaret Ida and Helena Anabel and when I tell oh when I tell oh when I when I when I tell, oh go away and go away and tell and tell and tell and tell and tell, oh hell.*<sup>111</sup>

Casi como un ejercicio logorreico, en estas seis líneas de texto, apenas podemos apreciar dos *comas*; y que, como analizaba Requena, parecieran estar

---

<sup>110</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 216p.

<sup>111</sup> STEIN, GERTRUDE. 1975. *Last operas and plays*. USA. Random, 94p.

puestas accidentalmente, ya que el patrón general es que no hay, por lo que resulta difícil encontrarles una significación, al menos desde la lectura. Por otro lado, podemos analizar otra de las características del trabajo de Stein, como lo es la repetición.

La repetición de palabras tiene un claro efecto de estaticismo, es un ralentí de la acción que llevada al extremo acaba siendo un mero juego de sonidos sin ningún tipo de significado. De la misma manera que ocurre cuando repetimos una palabra incesantemente hasta que se convierte en un grupo de sonidos.<sup>112</sup>

Intentando seguir una linealidad, cuando oímos una palabra, la guardamos en nuestra memoria, esperando la siguiente palabra que se relacione con la anterior; así ocurre la comunicación. Sin embargo, si oigo una palabra, y la siguiente palabra es la misma, ocurre este ralentí que describe Requena, en que pareciera que el tiempo se detuvo por un instante y volvió a comenzar desde cero. Luego, aparece la variación, en que la repetición que se propone incorpora un nuevo componente, una nueva palabra, que permite avanzar en el texto (*go away and go away and tell and tell and tell and tell and tell, oh hell*). Repetición y variación son dos mecanismos que, desde lo musical, son la base del ritmo, y que en el teatro de Stein están presentes en todo momento, en la utilización de las palabras como material sonoro sobre el que compone una pieza dramatúrgica.

Esta es la manera como Stein captura el presente en el teatro, contraponiendo palabras, imágenes que no necesariamente nos conducen a la siguiente y que, por lo tanto, son la cosa en sí misma.<sup>113</sup>

Ahora bien, analizando el ritmo desde la mirada del creador escénico, podemos apreciar cómo el trabajo de Robert Wilson en *"Einstein on the beach"*,

---

<sup>112</sup> REQUENA, TERESA. 2015. Gertrude Stein: teatro y vanguardia. Universitat de València, 214p.

<sup>113</sup> Op. Cit. 211p.

utiliza mecanismos que, si bien parten desde una dramaturgia textual, están enfocados hacia la construcción de una partitura escénica.

Numero las frases para seguir un ritmo, sin saber si es un hombre o una mujer, un joven o un viejo. Tomo las palabras, los fragmentos, y los dispongo en un orden que recuerda algo así como la música. Escribo el texto a máquina y lo fijo en la pared. De una mirada puedo ver el texto entero. Después añado colores sobre los diferentes temas, entonces lo recorto y lo vuelvo a componer, a menudo sin mirar lo que dice el texto, y sin tener en cuenta su longitud.<sup>114</sup>

Wilson opera manipulando las palabras como si fueran piezas de una máquina, algo así como lo hacía Stein en su auto. Su obra total es más que la narración de una historia. El resultado, en el caso de Wilson, es un lenguaje en movimiento, un movimiento lento, reflejo de un pensamiento no constreñido por la lógica.<sup>115</sup> Las palabras en "Einstein on the beach" son parte musical de un todo; una pieza escénica donde cada cuadro tiene un ritmo particular, utilizando las pausas entre palabras, así como repeticiones incesantes de frases, combinado con elementos coreográficos y sonoros que apoyan el ritmo. Otro caso particular en el manejo del ritmo es el que presenta Einar Schleeff en la puesta en escena de "Fausto". Como relata Hans-Thies Lehmann, al asistir a una de sus funciones:

El teatro de Schleeff había entonces encontrado una vía, con el objetivo de asociar su ritmo –en la mente de Schleeff, el de Brecht, de la música rock y de slogans cantados de las manifestaciones- a la lengua de Goethe, de hacerlos cohabitar y entrar en conflicto. Las figuras de Fausto y Gretchen estaban multiplicadas a la manera de un coro (...) y vi muchos espectadores, especialmente jóvenes, que se reencontraron a sí mismos y encontraron su universo en aquellos ritmos.<sup>116</sup>

El teatro de Schleeff indaga fuertemente en el cuerpo, tanto de forma individual como colectiva, y es desde ese lugar, en que se manifiesta el lenguaje

---

<sup>114</sup> WILSON, ROBERT. Cit. Sánchez, José Antonio. 2002. Dramaturgias de la imagen. 3ª ed. Cuenca. U. de Castilla-La Mancha, 163p.

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeff sur le théâtre contemporain. En: Einar Schleeff par-delà le théâtre. Rennes. PUR, 33p.

del ritmo, como un latido que dialoga con el entorno en que se encuentra inmerso. En este caso en particular, el texto es puesto en tensión por el cuerpo que lo enuncia. El ritmo de su enunciación está marcado por los códigos rítmicos contemporáneos, que son parte de nuestro imaginario, y se encuentran alojados en nuestros cuerpos.

El teatro de Schleef es danza, una danza amenazante y violenta de cuerpos y palabras, que dice más de la violencia de nuestras ciudades como otros no alcanzan a hacerlo con grandes discursos: un teatro 'teatral' y no literario<sup>117</sup>.

Lehmann destaca la cualidad de teatro primario alcanzada por Schleef desde el sentido de una mimesis entendida más bien como una representación a través de la danza. En el origen del teatro, la palabra era vecina del grito y del canto. Esta es la cercanía que Schleef resucita<sup>118</sup>. Una imitación que pretende alcanzar el estado primario de la naturaleza humana, mediante una provocación a los sentidos del espectador.

El teatro de Schleef a menudo es muy fuerte en los oídos de los espectadores. La continuidad del sentido es perturbada sin cesar por la variación y diversidad de los estados vocales, por las explosiones sonoras no motivadas en apariencia, por la entonación que evoca a ratos un animal acosado y sin aliento<sup>119</sup>.

En su teatro, el texto es una excusa para hacer resonar los cuerpos de los intérpretes; las líneas se repiten, las voces golpean, se aceleran, se disocian unas de otras, generando incompreensión y desconcierto. La lengua deviene música y ritmo, el tiempo se estira o se condensa.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2003. Un théâtre du conflit. Alternatives Théâtrales N° 76-77 (41)

<sup>118</sup> Op. Cit. 40p.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid.

## II.2.c Irrupción del coro, voces corales, identidades vocales.

La propuesta vocal, respiratoria y rítmica de Novarina, como analiza Le Pors acerca de "*Monologue d'Adramélech*", a saber:

El exceso del texto (extensión, multiplicidad de voces, citación de sonidos, tics sonoros, rupturas sintácticas y rítmicas) se presenta como un desafío, poniendo a prueba la respiración y el aliento del actor. Hay que indagar aquí en la influencia fundamental de Artaud quien, mientras desarticula el discurso, despierta invenciones formales y propone otra lengua oralizada que suena como una lengua extranjera. Domina el trabajo vocal y no la construcción del personaje.<sup>121</sup>

"Monologue d'Adramélech" es un texto que forma parte de otra obra de Novarina, que se llama "*Le babil des classes dangereuses*". Sin embargo, este momento textual ha logrado liberarse del resto de la obra, al punto que se han realizado montajes dedicados solo a esta parte del texto.

*Satanes marmillards de billons d'apparents ! Six cent quatre-vingt-dix mille millions de trilliards de billions ! L'Adramelech, son labeur est à son comble. Adramalelech ? ... Sire ? (...) Ma tête est trop triangulaire, pas assez ronde à mon idée : mes bras sont bons, pas assez longs et m'en manque huit pour en faire dix. Adraméon, Ablamélión, Ablamélech, tais-toi ou monte, mais parle plus !<sup>122</sup>*

Tal como plantea Le Pors, se trata de un texto logorreico, visceral, de una complejidad léxica y sintáctica que, en los permanentes juegos de palabras y torsiones lingüísticas, presenta un discurso desarticulado que despierta el sentido fónico de su enunciación, el cual se consigue aprehender, por ejemplo, realizando una lectura en voz alta. De ahí que el trabajo vocal del cuerpo del actor sea lo más relevante, articulando y modificando su propio sistema respiratorio, los soplidos que emanan de su boca, al no constituir un personaje, acaban siendo los propios soplidos de su cuerpo. El "personaje" Adramalech se dirige a sí mismo

---

<sup>121</sup> LE PORS, SANDRINE. 2011. *Le théâtre des voix*. Rennes. PUR, 64p.

<sup>122</sup> NOVARINA, VALÈRE. 1989. *Théâtre*. Paris. POL, 239p

en tercera persona, emitiendo preguntas que responde para sí: *L'Adramelech, son labeur est à son comble. Adramalelech ? ... Sire ?* (El Adramalech, su trabajo está en su apogeo. Adramelech ? ... Señor ?) ; y, además se encuentra lleno de contradicciones, *tais-toi ou monte, mais parle plus !* (¡Cállate o sube, pero habla más!) Pero lo más interesante que plantea el texto en términos vocales, son sus posibilidades de enunciación. El texto podría ser presentado por una multiplicidad de voces, o voces corales, *mes bras sont bons, pas assez longs et m'en manque huit pour en faire dix. Adraméon, Ablamélion, Ablamélech* (mis brazos son buenos, no suficientemente largos y me faltan ocho para ser diez) La cuestión de la identidad de la enunciación se plantea como una posibilidad que, aparece en el texto, y que puede ser conducida en la puesta en escena. Un mismo nombre, *Adramelech*, puede evocar diversos e infinitos nombres similares, pero diversos, *Adraméon, Ablamélion, Ablamélech*; potenciando la cadena en serie de hombres en una fábrica que son exigidos para mejorar la producción. Son un solo cuerpo exigido y sometido a las presiones del sistema. De ahí también, su lengua, se manifiesta como un vómito, una olla a presión que ha comenzado su fuga. Las palabras son cuchillos que salen de un cuerpo agredido. Prigent lo entiende como un chapurreo que amenaza constantemente el vínculo social, la lengua de poder, que molesta.

Son las bocas de aquellos que mantienen con la lengua una relación a la vez glotona, agresiva, frustrada, física, gozosa; una relación que les hace masticar obstinadamente su materialidad, hasta el borde de la afasia, del autismo enmudecedor o de la logorrea delirante.<sup>123</sup>

Pero no se trata solo de combatir el poder, sino más bien de provocar y permitir nuevas formas de pensamiento. Desde ese lugar, el trabajo respiratorio mediante el cual se presenta el texto permite que las palabras aparezcan como cuerpos recién nacidos, o que acaban de sufrir un proceso de muerte. Como señala Novarina:

---

<sup>123</sup> PRIGENT, CHRISTIAN. 2002. La lengua contra los ídolos. Primer Acto N°292 (19)

Los más muertos de entre todos los ídolos son las palabras. Hay tantas palabras con las que hemos construido ídolos invisibles y que veneramos mecánicamente: palabras mágicas, movidas continuamente como amuletos... Hay que volver a colocar las palabras en un proceso espiritual-respirado, volver a poner el lenguaje en marcha... La respiración pasa cada minuto por la muerte, la asfixia desequilibra a los ídolos, les comunica de nuevo el movimiento de nuestro cuerpo que ha desaparecido con ella.<sup>124</sup>

Lo cual me recuerda, concordando con Le Pors, el manifiesto de Artaud sobre un nuevo teatro, que haga estallar el drama del robo, donde se privilegie la aparición de un nuevo lenguaje anterior a la palabra escrita; así como el llamado a tener una conciencia del lenguaje que realiza Pasolini en su Manifiesto, en donde el actor debe indagar en cada palabra que utiliza, y no ser meramente un portador del verbo, el articulador de una palabra soplada. Los textos de Novarina exigen desnudar el propio cuerpo del lenguaje de quien enuncia las palabras, poniendo de relieve su propia identidad vocal; permitiendo que cada respiración sea un nuevo nacimiento, atravesando las barreras ideológicas encadenadas en el lenguaje. Un recuerdo de que somos animales de paso<sup>125</sup>, y de que estamos embrutecidos con nuestra propia imagen. Por otro lado, la propuesta de Stein no deja de ser un desafío actoral. La incesante repetición de palabras y sus variaciones, la ausencia de una lógica de enunciación y de puntuaciones gramaticales, supone toda una exigencia desde el punto de vista actoral, y que también lo sitúa en el momento presente que ella intentaba instalar en escena. Sus textos no permiten ningún tipo de psicologización, y su enunciación demanda una presencia física, donde el cuerpo fluye rítmicamente con el texto, y la acción enunciativa se convierte en el principal gesto actoral. La voz se manifiesta a través de sus cuerpos, pero al situarlos en el presente, son los mismos cuerpos los que se manifiestan a través de su voz. Como revisamos en "Doctor Faustus Light the lights", se presentan momentos abiertos, en donde no sabemos exactamente quién es el que enuncia dicho texto; y al no reconocer una identidad

---

<sup>124</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2002. Preguntas a Novarina. Primer Acto N°292 (28)

<sup>125</sup> Ibid.

precisa, son momentos que dejan abierta la posibilidad en la puesta en escena, y desde donde puede originarse una voz coral. Una voz coral donde se pone en cuestión la identidad de la enunciación. Como señala Sarrazac:

El personaje, o más bien la identidad vocal, es atravesado de lado a lado por las aspiraciones, por la sumisión, por las revueltas, por la condición de una categoría social o de todo un pueblo. Categoría olvidada del teatro occidental, y que, devuelve la pregunta sobre el hombre y su condición en tanto ser colectivo dentro de la escena, cuando se pregunta, ¿cuál es la figura, aquí y ahora, del hombre en la masa?<sup>126</sup>

Como vimos en el apartado anterior, el gesto coral, dando una voz colectiva a los personajes de *Fausto y Gretchen*, fue una de las decisiones que influyeron en la percepción del ritmo del texto, y la tensión que se producía entre este, y su escucha; la voz de un “personaje” en múltiples voces. El teatro de Schleeef está marcado por el reposicionamiento del coro dentro del teatro contemporáneo.

Según Schleeef, el arte teatral intentaría encontrar la tragedia antigua y en particular el conflicto trágico entre el coro y el protagonista, que habría desaparecido en el curso de la historia del teatro occidental.<sup>127</sup>

Busca desarrollar un teatro que sobrepase los límites del canon establecido, un poco a la manera de los libros-modelos de Brecht<sup>128</sup>. Afín de terminar con el conformismo en el teatro, a través del coro, lograría resaltar lo que es rechazado comúnmente en el plano de lo visible, o que no es comprendido, los excluidos del teatro occidental, los olvidados o los sacrificados de la historia; de ahí el alcance político de su trabajo.<sup>129</sup> Como señala Florence Baillet, en el teatro de Schleeef, el coro forma parte de una voz colectiva, un cuerpo

---

<sup>126</sup> SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 91p.

<sup>127</sup> BAILLET, FLORENCE. 2016. *Introduction*. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 14p.

<sup>128</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeef sur le théâtre contemporain. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 28p.

<sup>129</sup> BAILLET, FLORENCE. 2016. *Introduction*. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 10p.

en común que se tensiona constantemente con la voz individual. Desde ese lugar, los lugares de poder se ponen en tensión, a la manera como sucedía en las tragedias griegas, en que el protagonista se enfrenta a las advertencias del coro, en Schleeef, este se presenta como el empoderamiento de la masa dominada y oprimida.

La tensión entre el coro y la voz del individuo, una tensión que quiso repositionar al centro del teatro, siendo fiel en este punto a la Antigüedad. Toda psicologización producía, a sus ojos, una matanza al arte teatral.<sup>130</sup>

Lehmann destaca el conflicto trágico develado en las obras de Schleeef, en la agonía del individuo por pertenecer a la comunidad, o bien, el devenir-individuo de un miembro del coro.

El tema de Schleeef es la "trasgresión", la demolición (la pérdida de dignidad, el desaliento, la ruptura) del ser humano en el curso de su tentativa por devenir un individuo.<sup>131</sup>

Su teatro es el campo del devenir, el proceso de transformación desde lo individual a lo comunitario, de ahí que la confrontación sea violenta, sufrida, pero al mismo tiempo deseada. Una agonía que se traslada al espacio teatral, donde la tensión entre actor/espectador es permanente, la ambigüedad inherente a esta confrontación, donde cada uno es forzosamente individuo y miembro de un grupo, solitario y perteneciente a una comunidad, portando dentro de sí el antagonismo de la multitud y de la singularidad.<sup>132</sup> Singularidad que para Lehmann, forma parte de un deseo, pero al mismo tiempo de un sufrimiento, ya que para él, Schleeef concibe el individuo también como alguien que ha sido excluido del coro, por lo que en su teatro esta dualidad permanece abierta constantemente, raíz de la conciencia trágica presente en cada uno de nosotros,

---

<sup>130</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeef sur le théâtre contemporain. En: Einar Schleeef par-delà le théâtre. Rennes. PUR, 28p.

<sup>131</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2003. Un théâtre du conflit. Alternatives Théâtrales N° 76-77 (41)

<sup>132</sup> Op. Cit. 42p.

pero al mismo tiempo un cuestionamiento ideológico frente a la creciente individualidad de nuestros días. Aquel que se separa del grupo es quien será sacrificado, el héroe está diseñado para morir en solitario, así también el paria o el extranjero. Desde ese lugar, siguiendo a Lehmann, la voz se muestra como una escisión entre la voz grupal y aquella del individuo. En ambos casos está presente la marca del duelo, de la exclusión, o de la pertenencia forzosa.

Schleef define el drama como el lugar donde se trata una cuestión en la forma de una herida abierta: ¿la individualidad debe forzosamente cumplirse para cada uno bajo el precio de devenir-consciente de su soledad personal?<sup>133</sup>

Esta tensión entre el individuo y su cuerpo colectivo se evidencia, por ejemplo, en "Fausto", donde podemos ver momentos en que se presentan los textos coralmente, generando repeticiones sonoras, pero en algunos momentos, desde esa repetición colectiva emerge una pequeña voz, un poco a destiempo, pero que no disminuye su potencia, sino al contrario, se vuelve una demostración de poder individual de variación. O en su otra forma, como un personaje individual que se dirige hacia una conformación coral. Como señala Lehmann, la pequeña música que ha acompañado el redescubrimiento de Schleef del teatro trágico a partir del coro, de la corporalidad concreta del espacio, de las voces,<sup>134</sup> su teatro, más allá del éxito entre los jóvenes que se identificaban con la radicalidad del grito, y la incomprensión de los críticos por la falta de mesura en sus montajes, pone de manifiesto una intención clara de poner en cuestión la identidad vocal, donde la lengua sea extranjera incluso dentro de su propia lengua. De ahí que el devenir-animal cobra relevancia para Lehmann, ya que se trata de un proceso de mutación que proviene de la manada que nos constituye, así como el animal lo construimos en nuestra mente tanto por su cuerpo individual como por su pluralidad. El coro para Schleef es una manada de animales que provienen de

---

<sup>133</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2003. Un théâtre du conflit. Alternatives Théâtrales N° 76-77 (44)

<sup>134</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleef sur le théâtre contemporain. En: Einar Schleef par-delà le théâtre. Rennes. PUR, 31p.

una forma de vida olvidada hace mucho tiempo, donde la lengua debía en todo momento ser pública: una proclamación quemante y agresiva, en oposición a todo diálogo de cámara sutil y refinado.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleef sur le théâtre contemporain. En: Einar Schleef par-delà le théâtre. Rennes. PUR, 35p.

## **II.3 Retórica del sonido en el soporte escénico**

### **II.3.a Cuerpo de la voz en el espacio sonoro**

Para comprender el rol que ocupa el cuerpo en un espacio escénico sustentado por una dramaturgia de voces, ya sea a partir de una partitura textual o escénica, es necesario pensar en el lugar que dentro de ese cuerpo tiene el lenguaje. La manera en que su lengua se hace carne mediante la articulación; y todos los mecanismos físicos que intervienen dentro de dicha operación, y que, de cierta manera, determinan la propia identidad vocal. Pensar en el cuerpo dentro del espacio sonoro es también pensar en la voz como la materialización de la palabra hecha carne, entender el sonido de su aparición como la presencia física del lenguaje. En dicha operación, el cuerpo articulador, el actuante que enuncia, pone su cuerpo a disposición como un material a exponer dentro de la escena. La materialidad del cuerpo del actuante se presenta como un cuerpo hecho lenguaje, o más bien un lenguaje hecho cuerpo, una prueba viva y tangible de nuestra relación con la palabra. De ahí, el sonido de la aparición de la palabra no aparece tan solo desde la boca, sino más bien, como propone Artaud, cuando se refiere a la utilización de la palabra como un sonido más, un grito que proviene desde las propias vísceras, un desgarró, una torcedura de la voz; entendimiento que, bajo una noción de animalidad, Novarina experimenta en sus creaciones, convirtiendo sus personajes en interlocutores que luchan constantemente con el lenguaje que enuncian.

Los animales humanos están inadecuados a su nombre de hombre, a su cuerpo de hombre, a su habla. En cada momento se sienten de pronto sorprendidos de estar en el cruce entre la carne y el lenguaje.<sup>136</sup>

De ahí que en sus libros domina la prohibición de la representación, un teatro que no se plantea como un espejo del hombre, sino más bien un espacio

---

<sup>136</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2002. Preguntas a Novarina. Primer Acto N°292 (32)

para la desfiguración, ya que la idea forjada de hombre es un cascarón, un fetiche, un ídolo vacío de espíritu al que deseamos venerar, mientras que el hombre es el único animal que ha sabido inventar mil máscaras, mil figuras, el único que emite sin cesar un nuevo rostro, que reinventa sin cesar su figura.<sup>137</sup> La figura del hombre se manifiesta como un extraño que articula un tiempo y un espacio mediante la soledad de una máscara construida por el lenguaje para venerar una idea de hombre. Mediante sus textos, Novarina destruye el cuerpo representado del hombre, la univocidad de su imagen en tanto cuerpo colectivo, volviendo el tiempo y el espacio irreconocibles bajo una mirada diversa. En esta misma línea, el trabajo de Einar Schleeff pone de manifiesto el evento real y tangible, del cuerpo hecho lenguaje, dentro del cual no hay espacio para el terreno de la representación.

El trabajo de Schleeff pone el acento, de manera llamativa, sobre la corporalidad, y más generalmente, sobre la materialidad de toda representación artística, llevando al extremo una de las características de las estéticas modernas y contemporáneas.<sup>138</sup>

Como plantea Florence Baillet, y entendiendo la materialidad como un concepto que comienza a utilizarse a partir de los años 90 del siglo pasado, donde el material es expuesto como tal, dejando de ser significación de otra cosa; el teatro de Schleeff indaga en la corporalidad como un material a exponer, y como mencioné en el apartado anterior, donde la lengua se hace pública, manifestación política de su trabajo. Como plantea Lehmann, Schleeff quería un teatro que actuara sobre el cuerpo por el cuerpo,<sup>139</sup> es decir, el material puro de la voz y la palabra, alejándose de todo tipo de psicologización, mostrando la herida abierta de la tragedia del lenguaje.

---

<sup>137</sup> NOVARINA, VALÈRE. 2002. Preguntas a Novarina. Primer Acto N°292 (32)

<sup>138</sup> BAILLET, FLORENCE. 2016. *Introduction*. En: *Einar Schleeff par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 17p.

<sup>139</sup> VAROPOULOU, HELENE. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeff sur le théâtre contemporain. En: *Einar Schleeff par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 35p.

Al centro del teatro de Schleeef, está el lenguaje (...) el lenguaje nuevamente se convierte en palabra, acto de respiración, tensión y esfuerzo del cuerpo.<sup>140</sup>

El teatro de Schleeef vuelve a hacer consciente la utilización de la palabra, mostrándola como un cuerpo que se manifiesta de forma colectiva. No es paradójal decir que Schleeef fue uno de aquellos que pudo rehabilitar el término devaluado de “teatro de palabra”,<sup>141</sup> devolviéndole su estado primario en tanto sonido que permite la comunicación entre humanos. Para Schleeef, en lugar de renegar la palabra, esta debía utilizarse tomando en cuenta que su origen proviene de una necesidad física que nace en el cuerpo, y que es mucho más virtuosa que solo el valor de significación que le otorgamos racionalmente. Como él mismo plantea:

Juzgar la lengua únicamente según su valor de información es privarla de sus vínculos, a ahuecarla, ya que, no es el cuerpo en su totalidad el que habla, sino solamente una cabeza con uniforme.<sup>142</sup>

De esta manera, pone en tensión permanente la palabra colectiva, de sus coros, con la propia voz individual. Ya que, para Schleeef, la palabra, al provenir del propio cuerpo del actuante que enuncia, posee su propio valor sonoro personal, la variación dentro de una repetición de similares, y en ese gesto, aparece la posibilidad creadora de la palabra, más allá de la transmisión de información entre individuos. Variación que genera una tensión entre voz y lenguaje.

La tensión la generaban las múltiples repeticiones con las que se enunciaba cada frase, la superposición de voces individuales, los susurros o, a veces, el altísimo, casi doloroso, volumen que llegaba hasta el grito (...) y en el que la voz terminaba escindiéndose del lenguaje.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> VAROPOULOU, HELENE. 2016. *Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeef sur le théâtre contemporain*. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 35p.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> BAILLET, FLORENCE. 2016. *Introduction*. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 19p.

<sup>143</sup> FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2014. *Estética de lo performativo*. 2ª ed. Madrid. Abada, 262p.

Tal como plantea Erika Fischer-Lichte, la escisión es el momento en que la voz deja de pertenecer al lenguaje, ya que ella misma se convierte en lenguaje. Es pura preferencia e interpelación.<sup>144</sup> Resultado que provenía de un intenso trabajo actoral donde el cuerpo se pone en juego hasta el límite. En indagar cómo ese límite se difumina en el colectivo, así como en separar el movimiento del texto con el movimiento del cuerpo.

En la mañana, la concentración en el texto, decir, buscar el tono justo de los personajes o de grupos de personajes. En la tarde, danzar: "para conocerse, sino quedarse con uno" (...) danza libre, sin indicaciones, pero en el marco de un ensayo, esta pone tantos problemas a los actores amateur como a profesionales. Enseguida vienen los límites físicos, el agotamiento, la falta de aliento, incluso la posibilidad de una pérdida de control, y la resolución de los límites en relación al otro."<sup>145</sup>

Es así como, por ejemplo, la puesta en escena de "Pieza deportiva" texto polifónico de Elfriede Jelinek, cuya puesta en escena consiste en un coro compuesto por 42 actuantes, quienes en uno de los cuadros realizan durante más de media hora los mismos movimientos rítmicos mientras recitan los textos. El esfuerzo físico, la tensión y energía generadas se transmiten a los espectadores, haciendo que el ritmo corporal y la musicalidad de enunciación hagan a ratos el texto ininteligible. Pero si la cuestión del sentido del texto de Jelinek pasa a segundo plano, es en beneficio de un enriquecimiento rítmico y físico del texto (por amplificación, deformación o aceleración) que llena, de cierta manera, esta pérdida.<sup>146</sup> La significación del texto se amplía, por lo tanto, hacia otros lugares sensibles no ligados a la razón pura de la palabra. La sonoridad de la voz da pie a nuevos espacios sensibles y discursivos. Un "fenómeno de articulación" que Aline Vennemann considera el evento de dar forma a la voz

---

<sup>144</sup> FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2014. Estética de lo performativo. 2ª ed. Madrid. Abada, 263p.

<sup>145</sup> DREYSSE, MIRIAM. 2003. Cit. Crista Mittelsteiner. *Battements de cœur : Einar Schleef, une biographie théâtrale*. Alternatives Théâtrales N° 76-77 (48)

<sup>146</sup> BOMY, CHARLOTTE. 2016. *À propos du cœur et des femmes*. En: *Einar Schleef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 54p.

hasta hacerla visible, una voluntad del director de hacernos tomar conciencia de uno de los más poderosos dispositivos de comunicación que existen: la lengua.<sup>147</sup> Al igual que Lehmann, Vennemann considera la sinfonía vocal, y provocación de los sentidos del espectador en el teatro de Schleeef desde el concepto original de mimesis, una representación desde el cuerpo. De ahí que la estética teatral, y no literaria de la misma materialidad, genera lo que la investigadora considera una desincarnación vocal.

Si la autora compone en Una pieza deportiva verdaderas 'superficies habladas', el director hace emerger en escena cortes vocales, incluso 'cuerpos hablados', cuya consistencia no corresponde necesariamente al cuerpo físico de donde emanan.<sup>148</sup>

Este proceso de desincarnación permite generar yuxtaposiciones o superposiciones que modifican la trayectoria de los sonidos, incluso en oposición al cuerpo que lo emite, gesto que potencia la tensión u distensión sonora entre individualidad y colectivo hablante, lo que evidencia la poética del director y la manera de llevarla a cabo. Otro ejemplo es el que ocurre en el montaje "*Madres*", adaptación que él mismo realiza a partir de las obras *Siete contra Tebas* de Esquilo, y *Las suplicantes* de Eurípides. En el montaje, además de invertir la linealidad de ambas piezas para dar énfasis al duelo de las madres y mostrar la inevitable cadena de acontecimientos que suceden a la guerra, genera un coro de 60 mujeres, de las cuales 40 de ellas no son actrices profesionales, sino habitantes de la ciudad de Fráncfort, con historias y recorridos sociales muy diversos, en donde la mayor parte, el alemán no es su lengua materna (...) Estas cuarenta mujeres representan las mujeres de Tebas y al mismo tiempo la realidad de la sociedad actual, o más concretamente, aquellos que se encuentran

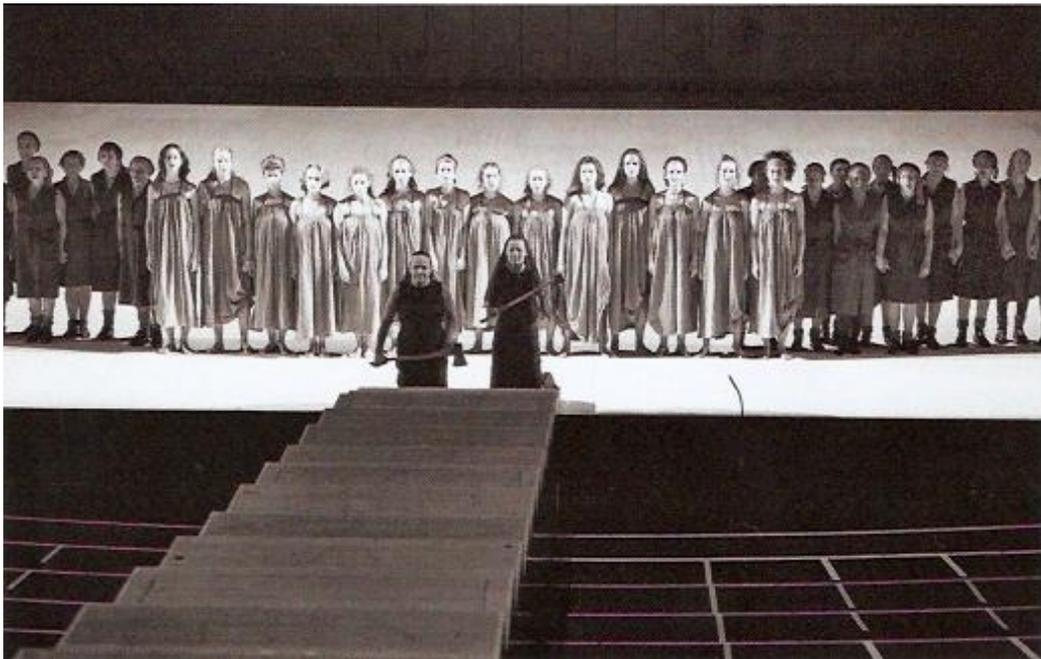
---

<sup>147</sup> VENNEMANN, ALINE. 2016. *Dis-poser des voix et des corps*. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 185p.

<sup>148</sup> Op. Cit. 179p.

marginalizados, e incluso excluidos, en esta realidad social.<sup>149</sup> Luego de diez funciones la obra fue cancelada por el escándalo que produjo entre el público, el cual en gran cuantía abandonaba la sala durante una larga escena ritual que exponía el llanto de las madres.

La gente salía y decían 'esto no es teatro' (...) en escena se expresaba simplemente el dolor, y este, se manifestaba a través de sonoridades que posiblemente uno escucha aun en las campañas de Turquía o Grecia (...) Schleeef puso la realidad en escena. El presentó eventos que no estaban siendo representados. El profanó el ritual. En este sentido la gente tenía razón de decir que no era teatro.<sup>150</sup>



Madres (1986) Foto de Inge Rambow

Se trataba más bien de una representación desde el cuerpo, una mimesis que presentaba la tragedia del lenguaje mediante una acción en presente, donde el

---

<sup>149</sup> DREYSSE, MIRIAM. 2016. *Le retour de la femme dans le conflit central*. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 63p.

<sup>150</sup> WUTTKE, MARTIN y HEGGEMAN, KARL. 2003. Cit. Crista Mittelsteiner. *Battements de cœur : Einar Schleeef, une biographie théâtrale*. *Alternatives Théâtrales* N° 76-77 (45)

propio cuerpo de las intérpretes era puesto en evidencia como carne hecha lenguaje. El dolor de sus gritos, la vibración de sus voces en este caso sobrepasa los límites de la ficción, su sonoridad deviene cuerpo del dolor, el Teatro de la Crueldad donde la voz se escinde del lenguaje, y su materialidad, por sí misma, es discursiva. Para Lehmann, el lenguaje en Schleeef constituye un problema político:

La palabra en escena es a sus ojos el enemigo máximo del discurso político repartido por los medios de comunicación, el lenguaje público utilizado en los círculos de poder (...) el lenguaje de la supresión y de la negación de realidades que son, hay que recordarlo, la humillación, la pobreza, el dolor, la enfermedad, el escape y la muerte.<sup>151</sup>

Mediante la palabra emerge un discurso que se disocia de la razón pura. La palabra es un pretexto, y su sonido, la invitación a transitar en devenires que la hagan volar en pedazos, y con ella, nuestra propia ficción de realidad. Tensionar el lenguaje, dando cuerpo a la voz que enuncia la palabra, y, por lo tanto, desterritorializar la voz del lenguaje, es una operación que interpela al oyente, pone en tensión sus propios mecanismos de significación. Este, al no lograr conferirle a la palabra un significado, se encuentra con la materialidad pura de su sonoridad hecha carne, y mediante la cual su propio cuerpo experimenta como propia, la sonoridad de esta nueva carne hecha lenguaje.

### II.3.b La voz en el espacio como generador de atmosferas sonoras.

El sonido de la palabra realiza un viaje, que comienza en el cuerpo del enunciante, y que alcanza su gloria cuando aterriza en los oídos del espectador. En este trayecto, el sonido sufre deformaciones, amplificaciones, mediaciones

---

<sup>151</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeef sur le théâtre contemporain. En: Einar Schleeef par-delà le théâtre. Rennes. PUR, 36p.

diversas, según el tránsito que este realice; el cual está determinado por el espacio que intercede entre quien emite, y quien recibe la información sonora. La voz, dentro de una realización escénica, se encuentra situada en un espacio, desde donde se expande, modificando la tessitura que la acompaña. La voz se espacializa, luego de ser emitida, conformando los límites físicos hasta donde es capaz de alcanzar su vibración. Dependiendo de su lugar de enunciación, la voz alcanza una particularidad, que se agrega a aquella que posee en sí misma, ya que la mediación espacial entre hablante y oyente se ha modificado. Y si los puntos de escucha son diversos, emerge un espacio polifónico, el cual complejiza aún más la relación espacial del hablante con el oyente. El teatro de Schleeff se caracteriza por manejar una espacialidad que potencia y estimula el trabajo vocal de los intérpretes. El espacio es un contenedor, y al mismo tiempo, un provocador, de la situación escénica entre las voces y el público, de la experiencia ritual que allí se conforma. El vasto espacio vacío, los dispositivos escénicos permitiendo la confrontación agresiva con el público, el redescubrimiento del espacio procesional,<sup>152</sup> entendido como parte del rescate que realiza de las formas arcaicas, antagonismo bélico entre el coro y héroe trágico, la comunión con el núcleo incandescente de la teatralidad: espacio coral, avance de un solo, grito y procesión.<sup>153</sup> Al igual que el trabajo con los coros, Schleeff buscaba generar un espacio de conflicto que produjera una ruptura de la perspectiva central, es decir, la visión única frente a un determinado suceso, el cual era antecedido por una procesión que lo conducía hacia ese momento cúlmine.

Al igual que en las sociedades arcaicas, donde ningún ritual de sacrificio tenía lugar sin procesión, Schleeff busca recuperar, para el teatro, el espacio procesional: el desfile, la ceremonia, la parada, la manifestación en la calle.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. *Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeff sur le théâtre contemporain*. En: *Einar Schleeff par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 28p.

<sup>153</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2003. *Un théâtre du conflit*. *Alternatives Théâtrales* N° 76-77 (41)

<sup>154</sup> VAROPOULOU, HELENE. 2016. *Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeff sur le théâtre contemporain*. En: *Einar Schleeff par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 32p.



Pieza Deportiva (1998) Foto de Andreas Pohlmann

Ya hablamos de “Pieza deportiva”, donde el coro de 40 intérpretes realiza una coreografía recitando el texto. Esta partitura corporal y vocal sucede en un espacio vacío, donde durante largos minutos, los intérpretes realizan un tránsito hacia delante y hacia atrás, que propone un movimiento perpetuo, una especie de preparación para ir a la guerra, la cual es potenciada por las voces perfectamente ensambladas repitiendo un texto. Las voces, dirigidas al público, sufren un proceso de migración, avanzan hacia la luz y retroceden a la oscuridad, junto con los cuerpos, generando vaivenes sonoros que anuncian la llegada inminente (oscuro), y acusan la llegada de las tropas (luz); atmósfera sonora, que podríamos denominar “belicosa”, y que se potencia al sonido de golpe de los pies en el suelo. La energía visual y discursiva de esta escena proviene de la propulsión de cuerpos (en el amplio sentido del término) y de palabras al interior de un espacio reducido a su espacialidad: un cubo, dotado de una cierta

profundidad, de un largo y ancho determinados.<sup>155</sup> Para Aline Vennemann, Schleeef devela la alienación del hombre que recurre al lenguaje para devenir sujeto.<sup>156</sup> Propone en este montaje un dispositivo carente de contenido psicológico, donde el espacio permita que los cuerpos de los actuantes, la acción que realizan, en relación al sonido y la imagen, determine en su repetición una cierta coherencia discursiva.

En efecto, el tiempo que pasa abre a los espectadores un espacio de asociación: para algunos la escena puede evocar los entrenamientos deportivos de la juventud hitleriana, para otros más bien a los soldados de hoy en día, de modo que la fuerza evocativa de esta performance corporal y vocal pura, se funde precisamente en su contenido político y crítico. De esta manera, Schleeef invita al público a tener una experiencia de una potencia en devenir que puede rozar lo insoportable.<sup>157</sup>

Otro ejemplo de su principio de purificación formal extrema<sup>158</sup> lo podemos evidenciar en “Fausto”, donde, nuevamente, un espacio vacío demarcado en sus costados por grandes telas negras que, a medida que avanzan hacia el fondo del escenario, van acercándose entre sí, generando una línea de perspectiva desde el público.

Sus espectáculos parecían ser parte de un proceso de concentración: líneas simples, formas elementales, tanto para la escenografía como para los vestuarios y accesorios, a la manera de los arquetipos.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> VENNEMANN, ALINE. 2016. *Dis-poser des voix et des corps*. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 175p.

<sup>156</sup> Op. Cit. 180p.

<sup>157</sup> Op. Cit. 181p.

<sup>158</sup> MITTELSTEINER, CRISTA. 2003. *Battements de cœur : Einar Schleeef, une biographie théâtrale*. *Alternatives Théâtrales* N° 76-77 (49).

<sup>159</sup> BAILLET, FLORENCE. 2016. *Introduction*. En: *Einar Schleeef par-delà le théâtre*. Rennes. PUR, 14p.



Fausto (1993) <www.youtube.com>



Fausto (1993) <www.youtube.com>

Esta especie de pasarela triangular permite que los intérpretes aparezcan desde el fondo del escenario por una pequeña abertura, la cual se amplía vertiginosamente hacia delante, como si fuera un gran conducto en dirección hacia el público. Así también, los coros generan líneas en diversos lugares del espacio, enfrentando al público, o delimitando con sus voces la pasarela en perspectiva, desde donde, por ejemplo, aparece tras la pequeña abertura, el protagonista que se enfrenta al coro de voces, las cuales se manifiestan como un solo cuerpo, o como voces polifónicas que complejizan aún más la percepción espacial. Luego, podemos apreciar cómo la acción se desplaza hacia un lugar arriba del escenario, en la altura de la parrilla de luces, habiendo también un pequeño pasillo, similar a la pasarela de abajo, donde una voz desciende desde lo alto hacia el coro, y el público que se encuentra abajo, determinando una relación de dominación con aquellas voces que se encuentran abajo, y, generando en esta acción, un espacio polifónico. Los puntos de escucha se han diversificado, además de los cuerpos que enuncian, aumentando la espacialidad y multiplicando los estímulos sonoros, los cuales provocan por la simpleza de su ejecución y su alto valor simbólico, ritual y performativo:

Ellas se alinean en el borde de la pasarela cruzando las piernas para formar un pequeño coro de brujas provistas de una escoba y un balde, quienes terminarán meando en su recipiente metálico. Finalmente, prisioneras de sus propios deseos, infanticidas, humilladas, abandonadas, en vestidos grises, ellas marchan en ronda cantando '*Le chant des soldats du marais*'.<sup>160</sup>

La simpleza es un rasgo característico, el cual alcanza su máxima expresión en uno de sus últimos trabajos, como en el extracto "*Ecce Homo*", texto de Nietzsche que el mismo Schleeef adaptó y enunció como parte del montaje *Peuple Trahi*. En el, vemos un espacio completamente vacío, apenas iluminado por una luz encuadrada que nos permite ver su cuerpo, vestido sobriamente con un traje negro. El, con un vaso de agua y los papeles que lee en sus manos, no se mueve del cuadro, y su voz resuena vibrando por todos los espacios del teatro. Hacia el final, se ilumina el fondo del escenario, un espacio blanco y perfectamente iluminado, lleno de voces de un coro, al que Schleeef se suma, una especie de celebración, voces corales, polifonías y bailes; adelante, el espacio vacío y oscuro. A nivel de atmosfera, entendida como un espacio sensorial previo al lenguaje, la percepción que entrega la voz emergiendo del cuerpo de Schleeef, resonando en el vacío del escenario, con golpes vocales marcados, materialmente un sonido bastante bajo, podríamos decir denso; en contraste con el momento final, del espacio blanco, algunos textos en latín, voces con tesituras suaves, en tonos altos, a ratos angelicales, transmiten un viaje desde la completa soledad de un pensamiento individual, mucho más terrenal, a la celebración acogedora, espiritual, del compartir colectivo.

---

<sup>160</sup> MITTELSTEINER, CRISTA. 2003. *Battements de cœur : Einar Schleeef, une biographie théâtrale*. *Alternatives Théâtrales* N° 76-77 (48)



Ecce Homo (2000) <[http://www.syberberg.de/Syberberg2/Schleef\\_Nietzsche\\_2\\_QT.html](http://www.syberberg.de/Syberberg2/Schleef_Nietzsche_2_QT.html)>



Ecce Homo (2000) Foto de David Baltzer

De esta forma, podemos identificar cómo el sonido de la voz, el cuerpo vibratorio que espacializa la experiencia de la palabra, permite desarrollar atmósferas diversas que ponen en tensión la relación entre los actuantes, como también, la de estos con el público oyente. En este sentido, la migración de la voz constituye un elemento esencial a considerar en el desarrollo de una plataforma escénica de impronta sonora, ya que permite modificar, aumentar, y potenciar el recorrido que estas vibraciones realizan antes de llegar a su destino. Utilizando su materialidad, tanto a nivel individual como colectivo, en la forma de cuerpos corales, o polifonías de enunciación, la voz emerge como un elemento discursivo dentro de la pieza escénica, que delimita y genera espacios de confrontación, celebración, o interpelación, de una fuerza política altamente efectiva en el espectador.

### II.3.c Tensionar el tiempo de la escena.

Pensar en una puesta en escena que involucre una desterritorialización del lenguaje, dando cuerpo a la voz que enuncia la palabra, involucra indefectiblemente una reflexión sobre el tiempo. El acto de la enunciación sucede en el tiempo, y la temporalidad es una condición material para que su sonido se expanda, sea dado, dentro del espacio. Como indica Fischer-Lichte:

La materialidad de la realización escénica no viene dada sin más, (...) se genera en el transcurso, y con ella vuelve a desaparecer. Los sujetos individuales participan en su generación, aunque sin poder determinarla o tenerla a su disposición. Deben estar dispuestos, en cambio, a dejarse hasta cierto punto determinar por ella.<sup>161</sup>

El lenguaje posee una temporalidad de la que proviene una determinada música. Cada lengua suena, por así decirlo, determinada por una cierta forma de

---

<sup>161</sup> FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2014. Estética de lo performativo. 2ª ed. Madrid. Abada, 263p.

disponer el tiempo. Así también, convertir el sonido de la palabra, utilizar la materialidad de su vibración sonora, generando cambios en su significación, e incluso suprimiendo todo su valor semántico, como planteábamos anteriormente, genera que la voz escape del lenguaje que la origina, devenga otra lengua, y con ella, una nueva forma de temporalidad. Cuando analizamos los textos de Stein, sus partituras rítmicas, la absoluta libertad con que dispone de las pausas gramaticales, y su particular forma de eliminar la memoria asociada a una linealidad causal, utilizando el material sonoro de la palabra, y con ello, su deliberada intención de captar el presente de la enunciación; no podemos sino pensar en una estaticidad temporal, llena de nuevos comienzos. Un tiempo espacializado, como señala Teresa Requena, un paisaje dentro de un mundo plano, donde el texto se mueve dentro de sí mismo. El texto dramático se convierte en una especie de cuadro pictórico, un espacio que comprende cosas y personajes relacionados entre sí y que se sustenta en un divorcio entre las estructuras temporales y espaciales creando un universo de estaticidad. Un tiempo estático donde el cuerpo del texto se moviliza, pero sin llegar a un lugar determinado espacialmente, sino que discurre eternamente en el tiempo. Una especie de detención temporal provocada por el silencio del lenguaje.

En las ficciones de Stein (...) se vislumbra la idea subliminal de que quizás sería posible apabullar al lenguaje a fuerza de mucho hablar, o hablar hasta reducirse uno mismo al silencio.<sup>162</sup>

Para Susan Sontag, el silencio es equivalente a una detención del tiempo, un momento que 'mantiene las cosas abiertas', y donde se prepara un pensamiento más allá del pensamiento, lejos de la acumulación histórica de la que se ha contaminado el lenguaje, y con él, determinado un pensamiento definido únicamente por la mente. El silencio suministra tiempo para continuar el pensamiento o explorarlo, ya que, la palabra pone punto final al pensamiento.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> SONTAG, SUSAN. 1969. Estética del silencio. En: Estilos radicales. s.l. Titivillus, 83p.

<sup>163</sup> Op. Cit. 75p.

De esta manera, es la misma palabra la que, en sus silencios de enunciación, o evidenciando su exceso paralizante de la mente y embotador de los sentidos, puede liberar a la palabra, tensar el tiempo y activar el pensamiento. Esta tensión temporal podemos apreciarla en “Ecce homo” de Schleeef. Sentimos cómo cada palabra se expande por el espacio, y sus ecos suenan como un vacío temporal que se interrumpe con la siguiente frase, entretejiendo una estructura rítmica sobre la que se sustenta la acción misma de la enunciación. La palabra se espacializa y, al mismo tiempo, su vibración se extiende en el tiempo. Sentimos los silencios como una detención, casi física, de las vibraciones que se van sucediendo. De la misma manera que identificamos los momentos de largos fraseos de palabras, como sonidos que marcan el ritmo cardiaco de un cuerpo sonoro. Siguiendo a Fischer-Lichte, vemos determinados movimientos, oímos determinadas series de palabras, de sonidos y de realizaciones fonéticas y las percibimos como rítmicas.<sup>164</sup> El teatro de Schleeef es fundamentalmente rítmico, como una vía de hacer surgir una comunidad entre actores y espectadores, de generar una transmisión energética, una liberación, una circulación e intercambio de energías, propio del espíritu musical de las tragedias griegas. El tiempo constituye el transcurso, la procesión hacia el rito del devenir animal, una confrontación tanto amenazante como deseada.<sup>165</sup> Tránsitos que podemos apreciar como momentos escénicos de un presente puro, sonido de pasos que se dirigen hacia un lugar, desde donde se retoma, luego de una detención, una pausa silenciosa, el irrefrenable ritmo de la enunciación. En “Fausto”, los intérpretes se dirigen hacia su lugar de enunciación, el tiempo se detiene, o más bien, se tensiona, con respecto a aquel sonido rítmico de voces que declaman, aúllan. Por un momento, volvemos a ser conscientes del tiempo, y, llegando al lugar de la escena correspondiente, la enunciación continua, impregnada en su

---

<sup>164</sup> FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2014. Estética de lo performativo. 2ª ed. Madrid. Abada, 121p.

<sup>165</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeef sur le théâtre contemporain. En: Einar Schleeef par-delà le théâtre. Rennes. PUR, 39p.

tesitura vocal, por la transición que les hizo respirar, prepararse para un nuevo sacrificio.

El lenguaje teatral de Schleeff se obstinaba en estar del lado de aquello que no queremos comprender, conocer el momento donde la voz se muere, donde ella se convierte en asesina, donde la voz quebrada y los gritos encadenados hacen perceptible el hecho de callarse: ese 'silencio del teatro', que constituye su verdadera lengua.<sup>166</sup>

Luego del ruido, la saturación de información, el quiebre del grito y la destrucción, el silencio se abre como un estado de variación que evidencia la posibilidad de algo que aún no ha sido creado, al mismo tiempo que involucra al espectador, guiándolo hacia un estado abierto de significación. Al igual que Lehmann, Sontag afirma que el arte es una de las ramas del conocimiento que mejor ha logrado desarrollar un acercamiento hacia el 'idioma sensual', aquel que es gobernado por los sentidos, que continúan empleando los animales, y que en el caso de las artes escénicas constituye una lengua que le es propia.

La actividad del artista consiste en crear o implantar el silencio; la obra de arte eficaz deja una estela de silencio.<sup>167</sup>

Una dramaturgia de voces se hace cargo de la palabra, pero antes debe destruirla para observar en su interior y desnudarla de aquello que la significa, evidenciando de esta forma el vacío del lenguaje. Abierta y depurada, se muestra como silencio, como una estructura deshecha que ha perdido el sustento que otorgaba una idea de realidad, una imagen de la humanidad ligada a la razón. Un cuerpo que intenta liberarse de su lengua dominante, pero que para hacerlo debe destruirse a sí mismo, puesto que su cuerpo es lenguaje. De esta manera, el teatro de palabras cuestiona la idea de realidad ligada al lenguaje, utilizando las palabras como un material sobre el que explorar sonoramente, evocando con

---

<sup>166</sup> LEHMANN, HANS-THIES. 2016. Conscience tragique, le politique, le geste : l'impact d'Einar Schleeff sur le théâtre contemporain. En: Einar Schleeff par-delà le théâtre. Rennes. PUR, 28p.

<sup>167</sup> SONTAG, SUSAN. 1969. Estética del silencio. En: Estilos radicales. s.l. Titivillus, 78p.

sus partituras escénicas al presente de la enunciación y provocando un declive de la acción dramática ligada a la lógica histórica de un "personaje" que ahora no posee más historia que la de su propia enunciación, el cuerpo de la voz del intérprete y su propia relación con el lenguaje; vibración sonora que sucede en el tiempo, y que posee ritmos propios, determinados por el movimiento respiratorio y la cadencia de su danza. El teatro de la lengua es una mimesis desde la experiencia del cuerpo, de la identidad vocal que surge del intérprete y su relación con la lengua de la comunidad. Es suficiente que dos personas digan un texto juntas para que comience el desapego de la expresión individual, para que adquiera su autonomía.<sup>168</sup> Hay una trasgresión constante en el teatro coral, la marca trágica de la pertenencia y su antagónico solitario, el deseo y la exclusión. Impedida la ficción, este presenta la voz del oprimido, da vida al inexistente, rompe el estatus de las constantes y habla desde las entrañas. Desde ese lugar, el cuerpo del intérprete se pone a disposición para que la materialidad de su voz se convierta en una presencia física de la palabra hecha carne, fenómeno de articulación que interpela al oyente y pone en tensión sus propios mecanismos de significación. El teatro de voces se convierte en una experiencia escénico sonora que espacializa el acontecimiento de la palabra y le otorga sentido mediante su vibración. Es un juego constante de repetición y variación, pura música que atraviesa el cuerpo y modifica con ello la percepción del tiempo, generando una lengua propia que habla desde el cuerpo de la manada, el ritual donde el devenir-animal provoca un extrañamiento del lenguaje y con ello nuevas posibilidades de acceso al conocimiento.

---

<sup>168</sup> SCHLEEF, EINAR. 2003. Cit. Emmanuel Béhage y Barbara Engelhardt. *Devant le palais. Quelques éléments sur le chœur chez Einar Schleef. Alternatives Théâtrales* N° 76-77 (51)

## **CAPITULO III**

### **PUESTA EN ESCENA DE UNA OBRA CORAL**

En la creación dramática de un teatro de voces, para indagar en la palabra, se hace necesario entrar en su interior y conocer las estructuras que la sustentan. De la misma forma, para poner en escena un texto, es necesario entrar y conocer los mecanismos mediante los cuales la palabra le otorga sentido, pensar en la forma en que ella será expuesta a través del cuerpo de los actores y generar mecanismos que diversifiquen su significación. Así también, el cuerpo de la palabra es puesto en tensión mediante el proceso de la enunciación, en el cual la materialidad de la palabra, su sonido expuesto desde la carne de un intérprete, o la suma de varios de ellos, permite estados de variación, donde la lengua deviene música, y con ella, otra forma de comprender el lenguaje y su discurso. A partir de las premisas y referentes expuestas en el marco teórico, en el presente capítulo detallaré los procesos llevados a cabo para la creación y puesta en escena de la obra "*L'ignorancia*", desde su adaptación textual, siguiendo los patrones de una dramaturgia vocal, la indagación con los intérpretes en relación a la musicalidad del lenguaje, la identidad vocal y coralidad, hasta la experiencia del espectador, en lo que denomino como un despertar del lenguaje.

#### **III.1 El texto y su lenguaje**

##### **III.1.a Elección del texto**

Con el fin de potenciar el uso de la palabra en escena, donde la exploración sonora se sitúa en la enunciación y sus posibilidades discursivas a partir de la identidad vocal, la propuesta coral y el desarrollo de un cuerpo

discursivo, me pareció pertinente trabajar sobre la base de un texto cuya acción principal sea la propia enunciación. Por esta razón, decidí elaborar un texto a partir de una adaptación de dos discursos enunciados por Víctor Hugo en la Asamblea Constituyente francesa donde fue diputado. El texto original<sup>169</sup> se titula "Cuestión de fomento a las letras y las artes" de 1848, y "Rescate a los artistas" de 1849; en ellos, haciendo frente a una profunda crisis político-económica que afectaba a la nación, Víctor Hugo hace una defensa a la importancia de que el Estado sea quien financie la educación y el arte en la República, señalando que cualquier reducción a su presupuesto es un atentado contra la razón, representada por la luz, contra la oscuridad que acecha constantemente las mentes de las personas. De esta forma, expone sus argumentos anunciando el peligro de que la ignorancia inunde las ciudades con falacias cuyo fin es el adoctrinamiento social. El contenido del discurso, y el contexto socio-político en que está inmerso, me parecieron contingentes con la realidad cultural de nuestro país, el estado del arte y los artistas, y la precaria situación en que se encuentran las instituciones que cautelan y expanden el conocimiento sensible, a saber, el Teatro, la Música, y el Arte en general. Así, el llamado a que el Estado sea un promotor y defensor de dichas manifestaciones se condice con nuestro anhelo en la actualidad. Por otro lado, el contenido del discurso, visto desde su contexto histórico-filosófico, devela con claridad la lucha de ideas, y la corriente de pensamiento dominante en ese entonces, pudiendo ser testigos materiales de su expansión hasta nuestras tierras, e incluso hasta nuestro tiempo. La ideología burguesa de la Ilustración se manifiesta de manera patente, imponiendo el binarismo que opera en las decisiones de Estado, dando lugar a la razón como motor del desarrollo humano. Las sociedades literarias se imponen en las decisiones políticas, proliferando el reinado de la palabra, principalmente escrita, como un arma contra las tinieblas de la ignorancia. En contraste, se manifiesta también el fenómeno del Romanticismo, movimiento cultural que se origina en

---

<sup>169</sup> HUGO, VICTOR. 2010. *Du péril de l'ignorance*. 3ª ed. Paris. Sonneur. 40p.

respuesta al racionalismo exacerbado de la Ilustración, encontrando en la oscuridad de la noche el terreno propicio para expresar lo inefable, exaltando la subjetividad y la idealización por sobre la universalidad de la razón. Así también, el Manifiesto Comunista publicado en Londres ese mismo año viene a complejizar el tejido de la episteme, aportando desde el materialismo histórico una conciencia de la relación conocimiento-ignorancia fundadas bajo una relación de poder. De esta forma, dadas las características, tanto de contenido, como de contexto, que acabo de destacar, el texto de Víctor Hugo me pareció un material riquísimo sobre el que basarme para generar la puesta en escena. El juego de la persuasión dado en el discurso político, donde el uso de la palabra - el qué y el cómo- de su enunciación, son de vital importancia, pone de relieve una lucha por el lenguaje que me pareció importante resaltar en el marco de una potencial situación escénica, en donde poder generar múltiples lecturas que complejizaran el discurso del montaje mediante la sonoridad de las palabras y posteriormente de los cuerpos vocales. Mediante este procedimiento, se moviliza la jerarquía del texto, y en su deconstrucción se convierte y utiliza como un pretexto para movilizar otras áreas de la puesta en escena.

### III.1.b Traducción y adaptación del texto<sup>170</sup>

La adaptación del texto se realizó a partir de su versión original en francés, como una forma de poder rescatar la mayor cantidad posible de rimas y juegos de palabras que pudieran reflejar el espíritu de la enunciación original. Al ser un texto que Víctor Hugo escribió para ser leído, al no tener la posibilidad de oír su voz, el leerlo en voz alta en su versión original nos acerca a una cierta sonoridad que, en algunos casos, tienen funciones retóricas. De esta manera, el primer acercamiento al texto ocurrió de forma fonética, en lecturas donde, más que

---

<sup>170</sup> Se adjunta versión final del texto adaptado en Anexos.

poner atención en el contenido de sus palabras, puse hincapié en el viaje sonoro de la enunciación. Luego dividí el texto en cuadros, o párrafos; definiendo sus límites en la medida que los temas iban variando. De esta forma, pude realizar una primera distinción en cuanto a la relevancia de ciertos temas por sobre otros. Descarté aquellos textos que hacían referencias a lugares geográficos determinados, o a situaciones concretas, manteniendo solo aquellos grupos de palabras que hicieran referencia directa al plano de las ideas. Comencé a visualizar cómo cada cuadro constituía una idea en sí misma, siendo potencialmente independientes entre sí. Esta decisión me hizo tomar distancia de una lectura narrativa del texto, de una situación dramática e incluso de un personaje que se observa; las palabras comenzaban a ser dichas en primera persona, no hay alguien que enuncia, solo queda lo que se enuncia. Así como en el cine, una cámara subjetiva solo muestra lo que se ve, y no a quien está viendo. Posteriormente, dividí la hoja en cuatro columnas. En la primera columna ubiqué el texto en francés dividido en cuadros. En este texto destacué una palabra, o par de palabras que dominaban la lectura; así, por ejemplo, en un cuadro dominaba la palabra *moi* (yo), mientras que en otros la palabra *pauvres, s'enrichir, gloire* (pobres, enriquecerse, gloria). Esto sería útil después para, en la adaptación final, generar jugos de palabras y asociaciones semánticas o fonéticas. En la segunda columna, realicé una adaptación literal del francés al español, esto es, palabra por palabra, traduciendo hacia la palabra más cercana gráficamente. A veces la traducción más exacta de una palabra es otra completamente diferente en su composición gráfica que la original, y eso va modificando el sentido fonético de las mismas. Entonces, la idea era traducir manteniendo el vínculo gráfico del original, sin tomar en cuenta las nociones gramaticales de su construcción, así como las figuras literarias que constituyen una idea. A ratos, se perdía la lógica de algunas frases, pero se mantenía la idea general. De esta forma, poder enriquecer el vocabulario y encontrar nuevas posibilidades sonoras en la adaptación final. En la tercera columna, realicé lo que llamaríamos una correcta traducción al español, respetando las ideas, pero

modificando sustancialmente en algunos casos, las palabras en sí mismas y su sonoridad. Al leer esta columna en voz alta se recupera la lógica de la enunciación, en desmedro de la materialidad de sus palabras. En la cuarta columna, tomando elementos de las tres anteriores, realicé una versión adaptada y en español del texto original. Comencé por tomar en cuenta las palabras que había destacado en la primera columna, como una forma de determinar de qué hablaría el texto en ese cuadro, las ideas que rondarían, y desde donde comenzar el juego lingüístico. Para esto, la operación fue de producir figuras retóricas con las mismas palabras e ideas existentes en el texto. Tomé en consideración las palabras que rimaban entre sí para relacionar ideas, y otras que diferían completamente, para producir variaciones. También repetí palabras, en momentos donde había una necesidad de hacer énfasis, decía lo mismo dos veces. Principalmente, consistió en escribir suspendiendo el sentido lógico de la enunciación, y priorizando su musicalidad. De esta forma, los fraseos reiteraban movimientos sonoros, y en otras generaban un nuevo movimiento. En algunos momentos sentía cómo perdía el sentido de la estructura lingüística, y caía en una especie de abismo cognitivo. Sin embargo, la separación por cuadros me permitía no abandonar el sentido por completo; me ayudaba a tomar distancia, observar y volver a comenzar nuevamente. También, al poder visualizar una secuencia más pequeña, en ella conseguía abstraer una determinada esencia de su sonido. Las palabras en los fraseos se presentaban como posibilidades que ayudaban a generar calces métricos en algunos casos. Si en una frase requería una palabra con menos sílabas, por ejemplo, buscaba algún sinónimo que me permitiera no perder la idea, pero seguir su musicalidad. Finalmente unifiqué todos los párrafos en un texto aparte para realizar un primer borrador, donde comencé revisando aquellos lugares que hacían referencia a espacios o personas muy concretos, para dejarlos más abiertos en su interpretación y que en lugar de hablar de sucesos del pasado, trajeran constantemente al presente. Así, en su corrección, concentré la atención en reforzar un grupo de palabras que

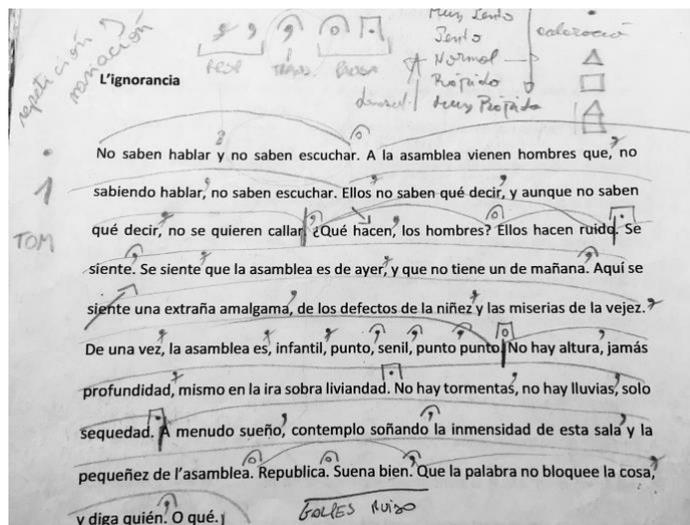
ayudarían a mantener la unidad del texto, y facilitar su comprensión, sino fuera en el plano de las ideas, al menos en el sonoro, por su reiteración constante.

Una de las primeras impresiones que recibí del texto acabado fue que se trataba de una ampliación de posibilidades a partir de una versión original. Estaban las ideas presentes, pero su estructura estaba actualizada, lo que permitía tener una visión contemporánea de las mismas. La división por cuadros generó una fragmentación muy interesante, donde cada uno de ellos cumplía sus propias reglas, generaban nuevos comienzos que siempre traían al presente. Las figuras retóricas permitían renovar las imágenes contenidas en las palabras, suspender el sentido de las mismas, y generaban posibilidades que podrían aprovecharse en la puesta en escena. Finalmente, la impresión que dejaba la unidad completa del texto es que había una nueva lengua presente, y con ello una renovada idea de realidad. Era un texto en español sin duda, pero que a ratos semejaba una lengua extranjera, que tampoco era su lengua original. El texto habitaba nuevos territorios que podían particularizar la puesta en escena y diversificar sus lecturas, ampliando los espacios de comprensión.

### III.1.c Partitura

Como una forma de tener un control en abstracto de todo el montaje, la comprensión del texto a partir de la idea de una partitura fue extremadamente útil, ya que me permitía tener un control de todos los elementos a abordar, pensar en sus complejidades y entramados antes de entrar a ensayo. Me ayudó a darme cuenta de que todas las materialidades de la puesta en escena podían componerse de manera consciente, así como también reconocer que no podía hacerme cargo de toda la complejidad que sus posibilidades proponían, simplificando la gama de variables dentro de cada parámetro musical. En la elaboración de la partitura, la primera decisión a abordar tuvo que ver con

respecto a los cuadros del texto, los cuales se mantendrían como una forma de trabajarlos de forma independiente, dentro de un arco global del montaje. De esta forma, podría generar matices sonoros, así como determinar previamente el número de voces que enunciarían cada texto. Se trataba de una propuesta coral, con cuatro intérpretes; por lo tanto, las posibilidades a trabajar eran de *solo*, *dúo*, *trío* o *cuarteto*. Cada una de estas posibilidades representaban una forma de manipular las voces del texto, y en un sentido amplio, mediante las sonoridades de cuerpos diversos, generar un viaje sonoro específico. En los casos donde había más de un intérprete, las posibilidades de enunciación variaban desde el unísono al polifónico, es decir que los cuerpos podían unificarse o diversificarse según las necesidades de tensión o distensión que demandara el montaje. Luego, dispuse marcas de respiración y pausas dentro del texto. La diferenciación de estas me permitía generar mayores tensiones de tiempo, además de las pausas gramaticales (puntos y coma). Establecí un rango de dos tiempos de respiración, respiración corta y respiración larga, un tiempo de transición entre una respiración y una detención, y dos tiempos de detención, pausa corta y pausa larga. Cada una de ellas suponía un determinado tiempo antes de continuar, y que sería indicado por mí. Con ayuda de estas marcas podría tener una idea mucho más acabada de cómo quería que sonara la puesta en escena del texto, pudiendo incluso practicarlo yo mismo a medida que avanzaba. Cada una de estas marcas, al igual que las pausas gramaticales, constituyen un momento de cambio, cuya magnitud depende de la duración temporal en que sucede. De esta forma, no teniendo más indicación que hacerlo, con el solo hecho de determinar los lugares en que debía respirar, la voz se veía afectada.



Detalle simbología de respiraciones y pausas.

Posteriormente, identifiqué pequeños arcos temporales dentro de los cuadros, durante los cuales sucedían las ideas que se iban entrelazando para formar la idea mayor del cuadro. Estos arcos, como pequeñas unidades dentro de una gran unidad, tenían una función retórica en tanto servían al intérprete para distinguir una idea de otra más grande, permitiéndoles de forma más orgánica dar énfasis cuando era necesario, además de poder determinar tanto las velocidades como los tonos de enunciación dentro de cada uno de ellos. Los arcos determinaban el entramado de la música de cada cuadro, representando posibilidades de repetición y variación dentro de una unidad mayor. Las velocidades de enunciación representaban, además de las respiraciones, formas de manejar el tiempo de la escena, de manera que una misma frase podía ser dicha en temporalidades diversas. Establecí cinco niveles de velocidad, las que, al ser medidas subjetivas, posteriormente acordaba con los intérpretes: Muy lento, lento, normal, rápido, muy rápido. Así también, dentro de un mismo arco, la enunciación podía acelerar de muy lento a muy rápido, o viceversa en desaceleración; esto último modificaba los timbres vocales de los intérpretes, y establecía momentos de tensión o distensión que también alteraban el sentido del texto, al igual que los volúmenes de enunciación, los cuales variaban de muy

bajo, bajo, normal, alto, muy alto; también con su cualidad en crescendo o decrescendo. Finalmente, los tonos de enunciación de los actores también eran rangos que podían identificarse dentro de la partitura. En algunos casos estos se veían modificados según las capacidades de cada intérprete, por lo que, en función de simplificar el trabajo, resultaba más práctico definirlos en función de las posibilidades que cada intérprete podía entregar, luego de conocerles más en profundidad. A nivel general, las posibilidades se simplificaban en tres: tono bajo, medio, alto. El conjunto de todas estas variables podía ser combinado de manera diversa a lo largo del montaje. Por ejemplo, en un cuadro a dúo, un intérprete podía enunciar en un tono bajo, lento y volumen alto; mientras el otro intérprete enuncia en un mismo tiempo el mismo texto en un tono medio, rápido y en volumen bajo. De esta forma, podía establecer polifonías de enunciación que, en un momento determinado, se desenvolvían hasta llegar a una unidad coral. Todas estas posibilidades era posible definir las de forma previa a los ensayos, y constituía una forma de convertir un montaje de texto en una pieza musical. Llegando a este punto de avance, la visión de poner en escena se complejizaba, convirtiendo la figura de un director por la de un compositor que establece y controla todas las materialidades de la puesta en escena en función del tiempo. En la etapa final del montaje, como una forma de visualizar toda la pieza, con sus sonoridades, cambios de luz, y textos de cada cuadro, elaboré una última partitura<sup>171</sup> que consistió en recortar los textos y pegarlos al centro en una fila de hojas blancas puestas en horizontal; diferenciando cada cuadro del otro, de manera que, en la parte de abajo del papel, anoté todos los aspectos referentes a la visualidad del montaje, y en la parte de arriba, los aspectos de la sonoridad. De esta manera pude establecer parámetros de control y diálogo con los encargados de cada una de esas áreas.

---

<sup>171</sup> Se adjunta en Anexos.

## **III.2 Ensayos.**

### **III.2.a Elección de intérpretes**

En el apartado anterior, vimos cómo se desarrolló el trabajo con el texto; el cual fue modificando tanto su forma como su sonido, así como su jerarquía dentro del conjunto escénico. A partir de un texto de un discurso político enunciado por Víctor Hugo, el conjunto de palabras que lo componían sufrieron una conversión desde el francés hacia otra lengua extranjera, cercana al español, pero con leyes propias que la sostenían, producto de una eliminación de datos causales, relevando las ideas por sobre las historias, dividiéndolo en cuadros independientes que permitían una distancia de la narratividad, y donde, mediante la utilización de figuras retóricas y juegos de palabras, repeticiones y fraseos rítmicos, el texto dejó de ser la voz escrita de alguien que lee, para convertirse en un cuerpo que se dice a sí mismo. No hay un personaje que enuncie el texto, pues no existe una situación dramática que lo sustente; las palabras se mueven en el plano de las ideas, es una voz, pero al mismo tiempo pueden ser muchas voces. Así también, revisamos los procedimientos textuales que se llevaron a cabo para generar dicha traducción, y el acercamiento hacia la generación de partituras que permitieran concientizar y entretrejer las diversas posibilidades en el plano de la musicalidad, así como del control temporal del texto en relación a las otras áreas de la puesta en escena. Al no representar personajes dentro de una ficción sostenida en una situación dramática, el criterio al momento de realizar la elección de intérpretes debía adaptarse más bien a los parámetros sonoros y discursivos que visualizaba para la puesta en escena. Pese a contener una serie de ideas manifiestas en palabras, no era el texto en sí mismo quien demandaba uno u otro intérprete, sino más bien se trataba de una decisión creativa con la que podría potenciar el discurso de la puesta en escena. El texto proponía voces, una o varias, y desde ese punto de partida, en la decisión de que serían voces corales, me embarqué en la tarea de escoger intérpretes que les dieran cuerpo. Me enfrentaría a la materialidad de sus voces, y con ellas crearía

una unidad armónica discursiva para elevar el texto. Comencé imaginando cierto tipo de voces para la puesta en escena. Me refiero tipo de voz desde un concepto muy amplio, que abarca tanto el timbre sonoro como la carne que lo envuelve, en momentos una descripción poética de su imagen (que proyecte rabia como cuchillos, la dulzura de un rezo, fragilidad, humor, intelectualidad), a ratos algo concreto (edades, géneros). Este ejercicio me permitió imaginar un viaje emocional a través de los sonidos de las voces; una voz en si misma contenía toda la fuerza y experiencia de una vida, la del propio intérprete que enuncia, tensionando con su timbre vocal el contenido discursivo del texto, volviéndose ella misma discurso. De esta manera, los intérpretes utilizarían sus propias voces, haciendo del texto su propio discurso, mostrando en las palabras contenidas en el, pedazos de su propio cuerpo. Otra característica relevante en el intérprete debía ser el manejo del presente en la escena. Al no estar sostenidos por una narración dramática que les diera coherencia, ellos debían ser los sostenedores de la palabra, siendo sus cuerpos exhibidos como material dramático que se acontece a medida que el discurso progresa. El intérprete, por lo tanto, debía ser capaz de despojarse de todo tipo de narrativa personal, dedicándose exclusivamente a decir el texto, escuchar y formar parte de un colectivo, es decir, poner a disposición su propia identidad en favor del cuerpo coral. En esta misma línea, la honestidad del presente se manifestaba de forma directa en el momento de relacionarse con el espectador, durante las funciones, ya que ellos eran los receptores del discurso que se enunciaba, completando con su vinculación todo el proceso de apertura que demandaba la exposición del cuerpo vocal. Finalmente, dadas las temáticas abarcadas en el texto, los intérpretes debían ser personas con la suficiente experiencia en el trabajo artístico como para lograr sensibilizarse con las ideas contenidas en el discurso; así como tener una opinión crítica sobre el estado del arte en Chile, el rol del arte dentro de la cultura y, en definitiva, algo que decir sobre el escenario, más que por el hecho de que pudiesen manifestarlo o no, en la situación física en que esa opinión se acomodaría en sus voces al momento de enunciar. Me interesaba más en la

experiencia contenida en sus cuerpos que en la capacidad de racionalizar dichas ideas. Y cómo esos cuerpos, con sus timbres vocales particulares, podían apropiarse de las palabras contenidas en el discurso y hacerlas propias, como si fueran sus propias ideas emergiendo de sus bocas. De esta manera, la composición final fue de cuatro intérpretes, dos hombres y dos mujeres, de una edad promedio de treinta y dos años, con características físicas, y, por sobre todo, voces y personalidades muy particulares y diversas entre sí, convirtiéndose en un desafío al momento de generar coros.

III.2.b Enfrentarse al texto: la discursividad, la propia voz y el presente de la enunciación.

Las primeras impresiones de los intérpretes sobre el texto fueron variadas. Reconocían en él una 'musicalidad', en la retórica del discurso y el uso del lenguaje que este tenía, donde las palabras a ratos se convertían en una ensoñación, como si estuvieran encerrados en una palabra alojada en la cabeza de una persona, el discurso era una especie de guía para ir recorriendo los laberintos de la mente. El juego de palabras en algunos de ellos despertaba contradicción, no estando seguros de que el discurso abogara realmente por lo que decía abogar; otros lograban reconocer que el discurso estaba a favor de algo y en contra de otra cosa, no pudiendo determinar con exactitud de qué. En otros se trataba más bien de una estrategia política para confundir a la audiencia, como una manipulación a través de un lenguaje aparentemente complejo, para mostrar superioridad letrada, y, por lo tanto, de poder. Un cantinfleo, que se tropieza, se contradice, que lucha por un espacio para decir, no sabiendo exactamente qué decir. Sin embargo, al leer el texto, reconocían no tener espacio para reflexionar sobre lo que decían, sintiendo únicamente el objetivo de decir. Lo importante es decirlo todo, terminarlo, no pudiendo torcer su vorágine discursiva. Al no tener tiempo para interpretar, las mismas palabras son las que

se enuncian desde el cuerpo, y el único objetivo reconocible es decir el texto. A partir de ahí, el trabajo en ensayos se centraría en acercarse a la acción de discursar, así como descubrir el presente del cuerpo en dicha acción y, finalmente, hacia la conformación de una unidad grupal, con un ritmo e inteligencia particular. Una primera aproximación al discurso de manera sensible, ocurrió cuando, luego de una revisión de videos de discursos de figuras políticas, científicas, artísticas, etc., que cada intérprete escogió de forma libre, logramos distinguir variables de forma que relevaban el contenido del propio discurso, a saber, el manejo del tiempo del enunciador, las pausas y silencios que se tomaba, el control del espacio, desde y hacia donde enunciaba, la cercanía que lograba con su auditor dirigiendo la mirada, y la persuasión que podía generar utilizando sus palabras para provocar climas de tensión y distensión, por ejemplo, subiendo el volumen de la voz, o poniendo una dosis de humor. En todos ellos podíamos entrever cómo la palabra se extendía del propio cuerpo del enunciador para dirigirse hacia el oyente; y que en esa acción de sacar la voz había una emergencia de decir, algo a nivel espiritual que la impulsaba, como una fuerza, o una necesidad de hablar. Luego de esto, cada intérprete reflexionó sobre su propia necesidad de decir algo, para luego en el ensayo siguiente improvisar un discurso individualmente. Tuvieron la oportunidad de decir lo que quisieran, emergiendo así, momentos de profunda honestidad en cuanto a que, al hablar, podían verse desnudos a través de sus palabras, volviendo a la reflexión de que ellas eran una extensión del cuerpo; en consecuencia, también podían verse vulnerables, solos en el espacio, sosteniendo un vacío, e intentando llenarlo con palabras. Les hice realizar estos mismos discursos propios de manera grupal para provocar polifonías, primero a dúos, como una especie de diálogo, luego en tríos y cuartetos, donde el escucharse era primordial, incluso para sostener el discurso propio, ya que la música que emergía de su conjunción proponía la colaboratividad por sobre la competencia. De esta manera, lograron percibir de manera experiencial, que las palabras que enunciaban, así como lo serían las del texto, eran un material, una excusa con la que construir la obra y enarbolar la

musicalidad del montaje. Para incentivar la percepción del presente y activar la sensibilidad del oído, realicé ejercicios de meditación en un comienzo, haciendo consciente la respiración y su sonido, para luego abrir la atención hacia otras capas exteriores, la sala, la ciudad, el país, el continente, el planeta, el universo; percibiendo en cada una de estas etapas un sonido particular que ocurría en ese instante. Luego, comenzar a decir su nombre, desde un susurro, descubriendo cada letra que lo compone, y con esto, haciendo consciente la estructura primaria de nuestra identidad, reflejada luego en nuestra voz. El cruce de mi voz y mi nombre, la imagen de una palabra que conocemos, y la manifestación del sonido del cuerpo, en una sola acción. Estas voces se iban cruzando, en la enunciación simultánea de cada uno de sus nombres, entretejiendo los sonidos que aparecían en vaivenes de mayor o menor intensidad, activando la escucha, y con ello, la inteligencia grupal. El ritmo y la vulnerabilidad nuevamente aparecieron al ser conscientes del latido cardíaco mientras veían mi dedo acercarse lentamente hacia sus mejillas, fortaleciendo a su vez, el sentido del presente. Luego, el latido cardíaco debían exteriorizarlo, primero con sus parpados, abriendo y cerrando los ojos, para después trasladarlo hacia el gesto físico de algún discurso revisado, repitiéndolo cada vez que sucedía un nuevo latido, y finalmente, enunciando una vocal, asignada a cada uno según sus timbres y posibilidades vocales. Cada intérprete es un instrumento con un ritmo diverso, desarrollándose de manera tribal al momento de enunciar, encontrando un ritmo grupal, incluso sin mirarse entre ellos<sup>172</sup>. Pese a realizar desplazamientos en todo el espacio, toda su atención se encuentra en el ritmo del gesto y la enunciación, en la percepción individual y grupal, concentrando la mirada directamente hacia el público, el foco hacia aquello que otorga sentido a lo enunciado.

---

<sup>172</sup> Anotación de mi bitácora de ensayos.



Ejercicio de ritmos con un gesto físico de discurso.

Entre cada ejercicio se sucedían lecturas del texto, en una primera instancia de manera libre, donde cada intérprete estaba a cargo de la lectura de una unidad, de manera aleatoria, y donde quien lo sintiera, en algún momento podía intervenir, sumándose a la lectura. A medida que avanzaron las indagaciones en la inteligencia grupal y el ritmo, estas lecturas fueron complejizándose cada vez más, encontrando entre ellos matices sobre los que poder enarbolar el discurso, apareciendo el tiempo de la enunciación, en el ritmo, velocidades y volúmenes individuales, lo que fue generando capas de profundidad según la cantidad de enunciadores, como una especie de voz estéreo generada artesanalmente. Los intérpretes fueron permitiéndose jugar con sus voces, de manera tal que, las líneas sobre las que pasaban sus ojos era solo una guía para seguir el tiempo, y la comprensión del texto fue pasando a segundo plano por sobre los otros elementos sonoros. La obra comienza a conformarse como una combinación rítmica de imagen, sonido y movimiento;

siendo el sonido, el juego musical de la voz, el gesto más relevante<sup>173</sup>. Posteriormente, comencé a asignar los cuadros a cada intérprete, dúo, trio o cuarteto; según como lo había estipulado en la partitura. Cada cuadro tenía definida una cantidad de cuerpos que lo enunciaban. Los ejercicios con los intérpretes me permitieron tener claridad acerca de las posibilidades que cada uno de ellos podría entregar, según sus timbres vocales y personalidades particulares. De esta forma, podía visualizar más claramente la textura sonora que tendría cada uno de ellos. Junto con esto, fui compartiendo con ellos todas las indicaciones de respiración y pausas que realicé previamente en el texto, y haciendo pruebas con ellos para incorporarlo. Al momento de realizar las repeticiones con estos tiempos, me di cuenta de que al realizar el ejercicio en el papel, no había considerado que estos tiempos, en una enunciación de más de un intérprete, también podían diversificarse en capas, tal como lo había experimentado en los ejercicios prácticos, de modo que, a medida que fuimos avanzando en los ensayos, si se presentaba más de un intérprete en el cuadro, se agregaban nuevas marcas de respiración y pausa para cada uno de ellos, según las necesidades sonoras del cuadro. Las marcas de respiración provocaban en los intérpretes una incomodidad al no lograr realizar una lectura fluida del texto, les impedía pensar, como ellos lo manifestaban. Sin embargo, ser conscientes de la respiración los acercaba hacia un estado de presencia que aumentaba la capacidad interpretativa del texto, y con ello, del acto de enunciar. Se trataba de interpretar la forma, sin una idea preestablecida de su contenido, y en esta acción solo era necesario saber leer la partitura, comprenderla como tal, respirar, y aprovechar el espacio del presente, donde el intérprete no era nadie más que si mismo. Lo que podría interpretarse como una pérdida de control por parte de los intérpretes, constituía una oportunidad para dejar que el tiempo manifestara su presencia, abordando los cuerpos que allí se reunían y permitiéndoles estar dentro del espacio, de manera que sus voces fueran el

---

<sup>173</sup> Anotación de mi bitácora de ensayos.

reflejo material de ese instante siempre nuevo. Había otros momentos en el montaje donde los intérpretes podían distender el control de la respiración al decir el texto, pero siguiendo las propuestas de un juego escénico determinado, de modo que la aprehensión del presente se manifestaba desde otro lugar más primitivo, y donde ellos eran los responsables de manejar el tiempo de la escena, siguiendo una estructura previamente acordada. En el comienzo de la obra, los cuatro intérpretes comienzan un discurso donde, con sus propias palabras, expresan su opinión sobre lo que significa para ellos ser artista, asignándole una opinión sobre el estado del arte y lo que para ellos significa la palabra "ignorancia". Luego, a medida que avanza la elocución, y se encuentran hablando sobre la ignorancia, la palabra comienza a repetirse innumerables veces, y cuando esto sucede, la palabra se divide en sílabas, dejando una sílaba para cada interprete para que repita, en conjunto con los demás, hasta que llegado el momento en que para ellos se instala el sonido dividido de la palabra, logran oír la palabra completa en las voces de todos, comienzan a bajar la velocidad de la repetición hasta quedar en silencio. Otro momento donde el intérprete controla el tiempo de la escena, provocado por un juego escénico, es cuando en el discurso se hace una lista de palabras. Estas, se encuentran en el suelo, escritas sobre papel blanco arrugado como una bola. Los interpretes deben recoger uno de ellos al azar, leer el papel y deletrear la palabra que allí aparece, rápidamente, para luego continuar la acción con otro papel. La variante que se propone es que, en lugar de palabras, también hay dibujos tribales, los cuales deben ser leídos, traducidos en sonido, que es la misma acción que realizamos al leer, convertir una imagen en sonido. Toda esta acción ocurre para el intérprete en un tiempo presente, que él puede vivenciar, y donde la acción que ejecuta involucra todo su cuerpo físico y espiritual, dotando a la voz de una verdad que se traspasa al espectador.

III.2.c Apropiarse del texto. El manejo musical, y la incomprensión racional del intérprete.

Uno de los mayores desafíos para la puesta en escena tuvo que ver con el trabajo con los intérpretes. Como mencionaba en apartados anteriores, se trataba de un grupo heterogéneo, cuyas historias personales, escuelas de origen, intereses y cuerpos reflejaban en sus voces una marcada diversidad entre sí. Por otro lado, se trataba de profesionales cuyo campo no se relacionaba con la música de forma directa. Su forma de acercarse al texto tenía un origen mucho más literario, lo que al momento de llevarlo a escena generaba incomprensión racional y una pérdida de control en cuanto al manejo físico de la voz y a la apropiación de la musicalidad del discurso. Trabajar con ellos me hizo presenciar en forma directa cómo la desterritorialización del lenguaje se manifestaba en sus cuerpos, y observar lo que les ocurría, tanto a nivel cognitivo como emocional. En una primera instancia, era yo mismo el que se encontraba en esa situación, que pude vivenciar en el momento de la adaptación del texto; en el montaje pude observar este proceso de forma mucho más directa y objetiva, en la percepción de realidad ligada al lenguaje, la identidad de la enunciación y las relaciones dialógicas de causalidad, memoria y emocionalidad que se manifestaban, las que generaban confusión, vacío y cansancio mental. Surgió una dificultad para comprender las marcas de respiración y detención, e integrarlas a la propia enunciación. En el ímpetu de la lectura, estas marcas se convertían en verdaderos frenos que interrumpían el fluir de las ideas, en la percepción de los intérpretes, lo que les llevaba hacia una incomprensión de lo que estaban diciendo al momento de ejecutarlas correctamente. Durante largo tiempo del proceso, y a medida que ellos iban aprendiendo sus textos, estas marcas eran ejecutadas con un gesto de mi mano, para recordarles la información contenida en la forma de la enunciación que realizaban. Esta acción determinaba la duración exacta de cada respiración, de manera que las percepciones personales en relación al tiempo entre cada segundo de silencio y la respiración antes de

volver a hablar no influyeran en el colectivo. El efecto sonoro que generaban estas pausas provocaba que la musicalidad contenida en el texto se elevara retóricamente y obtuviera matices que tensionaban su sentido más literal. Sin embargo, la memorización de todas estas indicaciones era una gran dificultad, no solo por la cantidad de información contenida en las líneas del texto, sino también en la incomprensión racional de los intérpretes sobre el contenido de estas líneas. En un comienzo la indicación para acercarse a la forma e incorporarla fue la de no intentar comprender lo que se hacía, sino simplemente hacerlo; decir el texto, con todas las indicaciones propuestas, como si de una partitura musical se tratara. Cuando había olvidos de texto les incentivaba a buscar el lugar del cuerpo en que ese texto se alojaba, para que desde ese lugar surgiera la memoria física, y el impulso asociado a la frase o palabra correspondiente. Se trataba que la palabra fuera carne, que proviniera de otros lugares además de la boca. En un comienzo, la idea errónea de que buscar una musicalidad significaba cantar, generaba interpretaciones externas que se alejaban de una acción honesta y en presente. Si bien era necesario manejar nociones musicales, la interpretación debía provenir desde el cuerpo completo, acción que era facilitada en un correcto uso de las respiraciones. Los intérpretes recibieron algunas clases de canto con una profesora especializada, como una forma de acercarlos hacia la música, la respiración, apoyo muscular, los solfeos rítmicos y melódicos. La idea era que los intérpretes fueran descubriendo a través del juego que proponía el canto, sus propias posibilidades de expresión, volúmenes, velocidades, tonos y vibraciones que les facilitaran la interpretación del texto, así como ejecutar transiciones entre un tono y otro, o entre volúmenes y velocidades diversas. De esta manera, acercándolos a la experiencia de la música en toda su diversidad, realizando la transición entre una palabra hablada a una palabra cantada, y todos los matices que se pueden encontrar en ese devenir.



Entrenamiento musical y vocal de los intérpretes.

Sin duda había una exigencia física en todo el trabajo vocal, y los intérpretes comenzaron a notarlo. Al cansancio mental producto del manejo de los tiempos, las pausas y respiraciones, junto con los textos propiamente tales y los movimientos de la puesta en escena, la enunciación se hacía cada vez más intensa, y requería que los intérpretes comenzaran a integrar dicha exigencia en la interpretación vocal, de manera que los registros fueran modificándose en la medida que el discurso avanzaba, así como regular la energía mediante un correcto uso de la respiración, para lograr entregar lo que se demandaba en momentos de mayor exigencia, y dejar que el texto apareciera por sí mismo. En estos momentos comenzaba a ser importante tanto la noción de presente ligada a la enunciación, como el correcto manejo de tensión y distensión, tanto en coros como en solos; despertando la inteligencia grupal de manera que, activando la escucha, apareciera la sincronía física, en la forma de un solo cuerpo vocal. Conocer el viaje vocal, para que los momentos de tensión fueran conducidos fluidamente, sin golpes que afectaran la voz, y con la noción siempre presente de la seducción hacia el espectador, quien, a esa altura del proceso, era necesario para generar en los intérpretes la necesidad de decir que se

encontraba impresa en el texto. En ese momento, comenzó a surgir la verdad del texto, y la emoción del intérprete, la que provenía de algún lugar del cuerpo y sin una razón aparente; aparecía como por efecto de un vibrato que accionaba estados emocionales, que provenían del inconsciente, pero no tenían relación causal con el montaje, sino que se manifestaban como trozos de memoria esparcidos en el espacio. La indicación para esto era dejarse permear por esa emoción, dejando que atravesara el campo físico, modificara el tono vocal, pero sin intentar retenerla ni adjudicarle una situación concreta, así como tampoco conceptualizarla, ya que solo era parte de un lenguaje en movimiento que no consentía en su estabilización; devenires provocados por una desterritorialización del lenguaje, y que como tal, nos mostraban nuevas posibilidades de enunciación desde lo humano.

Finalmente, para lograr mayor propiedad de los intérpretes, comenzamos el proceso inverso al que estábamos realizando. Una vez establecida la forma de la enunciación, mediante el trabajo con partituras, velocidades, volúmenes, ritmos, tonos, respiraciones y pausas, los intérpretes requerían comprender aquello que estaban diciendo, por lo que el trabajo se volcó sobre el sentido de las palabras que se enunciaban, y la opinión que ellos tenían sobre estas. En este momento los intérpretes requerían soltar la estructura formal a la habían sido sometidos y comprometerse intelectualmente con el discurso; más que para eliminarla, como una manera de poder incorporar la forma establecida en el trabajo de partitura, y lograr dotarla de carne. Durante todo el período de ensayos, los intérpretes fueron sometidos a un proceso de liberación de una forma de enfrentar el texto a la que estaban acostumbrados. Sin embargo, esta liberación no podía suponer una nueva domesticación. Era necesario que ellos, activando su propia voluntad, se hicieran cargo de la nueva estructura que llevaban en sus cuerpos, la hicieran consciente y manifestaran una opinión sobre ella. Solo así podría lograr que sus voces transmitieran una verdad que proviniera de sus cuerpos, y que el discurso tuviera sentido en sí mismo, tanto en su forma como

en su contenido, logrando que fuera coherente con su espíritu. Así, ellos comenzaron a comprender el viaje que el discurso les proponía, incorporando la forma establecida, con la propia visión que ellos manifestaban del montaje. Sus voces estaban a disposición de un entramado construido de palabras escogidas por su materialidad para la composición de una partitura musical. Sus cuerpos estaban abiertos, expuestos, al igual que sus voces; y la musicalidad de su discurso era parte de un todo, donde palabra, voz y cuerpo se movilizaban en líneas paralelas, a veces en unidades consonantes, y, en otras, produciendo tensión y disonancia; al igual que sus cuerpos, una serie de enunciados en repetición, voces corales que enuncian convertidas en un cuerpo, a variaciones donde la identidad se plasma como un pensamiento propio, cargado de devenir. Un proceso en el cual, lo que se manifiesta con mayor fuerza es la posibilidad de la acción, el manifiesto de lo posible por sobre lo fáctico, la permanencia de esta acción convertida en sonido, y la organización de todas sus variables en el tiempo.

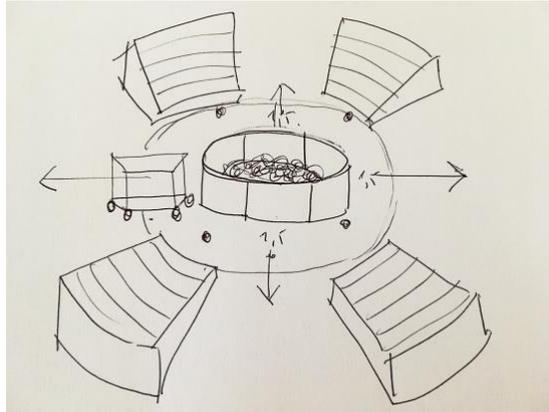
### **III.3 Montaje escénico**

#### **III.3.a Espacio sonoro**

Describí los procedimientos mediante los cuales se desarrolló el trabajo con los intérpretes, desde el criterio al momento de realizar su elección, el enfrentamiento al texto y la incorporación del trabajo con partituras; lugar donde se experimentó en el presente de la enunciación, identidad vocal y la propia discursividad del enunciante. Mencioné los procesos emocionales que surgieron de esta indagación, así como la constatación de que, por un lado, había una voluntad manifestada por una emergencia de decir, una necesidad de hablar; y, por otro lado, la consecuente vulnerabilidad producto de un proceso de enunciación, donde el cuerpo es expuesto mediante las extensiones de su voz. Estos procesos de indagación con los intérpretes se ven luego manifestados en el cuerpo vocal, y su proceso de desterritorialización del lenguaje producto de, además del texto, en la incorporación de marcas rítmicas, tonales, de volumen, velocidad, de su propia enunciación; devenires donde palabra, voz y cuerpo emitían sonidos que podían ser organizados en el tiempo. De esta manera, pensé en el espacio escénico como un contenedor de todas las acciones vocales que sucedían, y, por lo tanto, una caja de resonancia que permitiera expandir la frecuencia sonora, resaltando la experiencia del sonido, de manera de convertirla en un provocador tanto del espectador como de los intérpretes. A partir de la noción de que el sonido se espacializa, me interesaba explotar las posibilidades que brindaba esta alquimia, comenzando un trabajo completamente abierto en su espacialidad. Así, el trabajo con los intérpretes en un comienzo se realizaba hacia todos los frentes de la sala de ensayo, de manera que sus cuerpos vocales fueran expandiendo o contrayendo el espacio. Los lugares de enunciación variaban en altura, profundidad y movimiento, modificando tanto su cualidad sonora, como las percepciones discursivas a partir de su espacialidad; entre los mismos intérpretes como en el público, el cual formaba parte del lugar de la escucha. Modificar la relación espacial de enunciación y de escucha ponía en

tensión los lugares discursivos de la obra, haciendo que los cuerpos, tanto del enunciador como del oyente, se comprometan de una forma más compleja, propia de un estado de movimiento continuo, y de relaciones de asociación y disociación de dichos cuerpos. Luego, con la ayuda de un sonidista, fuimos reflexionando sobre las posibilidades de registro y emisión de sonido, comenzando por elaborar una diferenciación entre los sonidos que emiten los intérpretes, los sonidos que producen los intérpretes, pero que no provienen de sus cuerpos y los sonidos que emiten los objetos en sí mismos. Luego las posibilidades de reproducir sonidos registrados, voces, u otras posibilidades de sonidos previamente envasados, y los lugares desde donde podían provenir dichos sonidos. De esta forma, utilizar alternativas electrónicas para relevar la experiencia sonora dentro del dispositivo escénico; también tomando en cuenta la variable acústica del espacio físico donde se llevarían a cabo las funciones, de manera de aprovecharla lo mejor posible.

Finalmente, presenté un escenario circular en que, al centro, se encontraba un círculo más pequeño, donde los intérpretes ingresaban mediante un andamio que les otorgaba altura. Dentro de este círculo, se encuentran micrófonos de contacto y ambientales que reciben los sonidos y voces que allí se generan, para luego ser modificados y reproducidos por amplificadores dispuestos en cada esquina de la sala, detrás del público. El público fue dispuesto sobre cuatro graderías, una en cada esquina de la sala, muy cerca de los lugares de enunciación de los intérpretes, pero al mismo tiempo, distante de las otras esquinas donde también se enuncia. Este recibe estímulos sonoros desde los 360° de su asiento, como si estuviera dentro de un amplificador. El círculo concéntrico mantiene la unidad visual de la escena, y otorga distancia con respecto al público. Los intérpretes se desplazan en líneas curvas y rectas; corren, caminan y se detienen para enunciar, desde lo alto, a nivel medio y bajo, a veces solo oímos sus voces. Se organizan en el escenario como instrumentos de una orquesta, o como pequeños parlantes de un sistema de sonido digital.



Bosquejo de diseño espacial.

Me acerqué a la propuesta de un espacio ritual que evocara la idea de un hemicíclo del parlamento, o de una manifestación espontánea de plaza pública. Me interesaba demostrar que ambos son espacios de poder, donde sacar la voz es un imperativo, y la palabra se manifiesta como expresión de una idea, y en su sonido, como instalación de un cuerpo colectivo; donde se genera una circularidad en la que, aquel que enuncia debe ser consciente de que está siendo escuchado por todos sus frentes, así como el oyente también reconoce que es parte de un núcleo que escucha, y que por lo tanto, recibe una parte de la información de acuerdo al lugar en que se encuentra dentro de dicho núcleo. Se manifiesta la acción de una comunidad que escucha como un solo cuerpo, al mismo tiempo que resalta la individualidad de la escucha, puesto que, dependiendo del lugar donde ocurra, esta se presenta de maneras diversas a la de otros lugares. De esta forma, hice que los lugares de enunciación fueran diversos, estableciendo alturas, líneas verticales y horizontales, y círculos en que cada interprete se desplazaba, reforzando en su constante movilidad la idea contenida de que el lenguaje crea estructuras de realidad, las que se manifiestan mediante capas mucho más complejas que la linealidad. El lenguaje, mediante su sonido, forma estructuras de enunciación que se presentan como cuerpos en construcción, donde las posibilidades contenidas en las variables permiten vislumbrar espacios posibles de ser creados.

### III.3.b Diseño escénico.

Partiendo de la imagen de un conducto que contiene a los intérpretes, la línea de diseño fue poniéndose a disposición de las premisas del trabajo vocal, subordinando su ejecución a las necesidades espaciales y sonoras de la puesta en escena; en un diálogo estrecho con el diseñador, quien iba sugiriendo formas y alimentando atmósferas. De esta manera, tanto los materiales que se utilizaron en la construcción escenográfica y de utilería, así como la propuesta lumínica, fueron pensados en función de su musicalidad, extrayendo de pocos elementos, la mayor cantidad de posibilidades sonoras posibles. El dispositivo se fue creando a partir de una reflexión sobre el vacío, el cual varia su estructura con los cuerpos de los intérpretes. La imagen del conducto reforzaba esta idea, si pensábamos en el vacío contenido dentro de su contorno, el cual en su forma constituía una analogía al conducto de la laringe, por donde sale el aire convertido luego, en una palabra. Entonces, el vacío se constituyó como la imagen de lo posible. Luego, como el discurso contenido en el texto habla de la precariedad de los artistas frente a la indolencia del Estado, la imagen de este conducto me hizo pensar en los tubos de alcantarilla que se encuentran bajo tierra, con los artistas como habitantes de esta especie de submundo donde se enuncian los discursos, y donde, mediante la palabra, se manifiestan estos mundos en construcción. Tomando la idea del vacío y esta posibilidad de mundo en construcción, y teniendo en cuenta la espacialidad pensada como un hemisferio del parlamento, el tubo en su verticalidad, de un metro de altura y tres metros de diámetro, cumplía una función articuladora de la discursividad del montaje, con una imagen sugerente para el espectador, al mismo tiempo que útil en su reverberancia dentro de la sala; todos los intérpretes cabían dentro de el, y para ellos constituía un espacio protegido, un núcleo donde ocurría el cuerpo coral. Para acompañar este tubo y la imagen de mundo en construcción, al mismo tiempo que permitir a los intérpretes entrar en el, dispuse un andamio de dos metros de altura, desde donde podían treparse, enunciar en altura sobre el, y

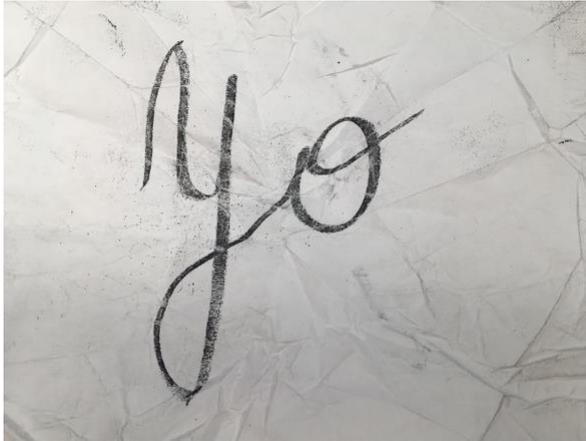
utilizarlo para entrar y salir del tubo. Tanto el tubo como el andamio eran de metal, material escogido por su materialidad visual y sonora. Visualmente aportaba en el imaginario de subsuelo y construcción; la variedad de sus colores, gris, café, verde azulado, resaltaban con la oscuridad imperante. Su sonido emitía frecuencias bajas y frías, cuando eran golpeados o manipulados por los intérpretes, expandiendo fácilmente sus vibraciones, las cuales también podían ser captadas por los micrófonos.



Imagen del dispositivo escénico. Fotografía de Ana Belén Valenzuela.

La iluminación era determinante a la hora de definir los inicios y finales de las escenas, de manera que cada cambio lumínico constituyera una nueva atmosfera que fuera guiando la narrativa visual. De esta manera, el dispositivo se iba revelando de forma fragmentada, con espacios lumínicos limitados y estrechamente ligados al espacio que ocupaban los intérpretes, dando gran amplitud a la oscuridad imperante; apoyando, por un lado, la idea de subsuelo donde se encuentran los intérpretes, y por otro, utilizando la oscuridad como un símbolo de lo desconocido, de aquello que no ha sido observado, una variable

en medio de las constantes. Con todo, la luz era un personaje más dentro de la escena, siendo un momento relevante cuando, dentro de una oscuridad total, los intérpretes colocan linternas en sus cabezas, y enuncian mirando hacia el público, mientras recogen papeles que se encuentran en el suelo. Las luces se mueven de un lado a otro del escenario, y quedan estáticas al momento de enunciar un texto, dando la impresión de que el cuerpo que enuncia proviene de ese pequeño haz de luz. La palabra también fue utilizada como otro elemento relevante dentro de la visualidad. Al centro del tubo se encuentran una gran cantidad de papeles arrugados, que los intérpretes en un momento de la obra deben ir descubriendo, para luego leer y deletrear la palabra que se encuentra escrita, mostrándola al mismo tiempo hacia el público. Este gesto se origina en la idea de una caverna, desde donde se encuentran los primeros indicios de lenguaje, dibujos rupestres que luego varían hacia el dibujo de las letras que utilizamos actualmente, y que remiten un cierto objeto. Para complejizar esto, agregué copias de estos dibujos rupestres, y otras representaciones primarias que los intérpretes también debían verbalizar con una cadena de sonidos, como si se tratase de una palabra. Las palabras escritas en los papeles remitían a intangibles del imaginario, cuyo significado es siempre abierto por carecer de un objeto que la represente, ya que pertenecen al plano de las ideas, por ejemplo, *libertad, respeto, perseverancia, amor, arte, etc.* Para esto, se escogió utilizar papel blanco por su capacidad de captar la luz, y escribir sobre ellos con un carboncillo, a mano alzada, con letra manuscrita, recordando el aprendizaje de la lengua en la infancia.



Palabras en el papel.



Dibujos en el papel.

En cuanto al vestuario, se priorizó la mejor forma de que estos resaltaran los cuerpos de los intérpretes dentro del espacio, de manera que su color pudiera captar la luz, para hacerlos visibles, y también ocultarse dentro de la oscuridad. Por otro lado, reforzando la idea de que los intérpretes no estaban representando personajes, sino que estaban poniendo sus cuerpos en el espacio escénico dentro de una dimensión performativa, los elementos de vestuario fueron escogidos para cada interprete en función de su propia personalidad, obteniendo el máximo provecho de la forma de sus cuerpos, y haciendo que ellos mismos se sintieran cómodos; con una línea de colores, negro, blanco, rojo, que los unificaba grupalmente. Así también, este vestuario fue pensado por capas, de tal forma que a medida que avanzaba la obra, ellos pudieran despojarse de los elementos más externos, para quedar con lo mínimo: zapatillas y pantalón negro, y polera corta, larga o blusa blanca.

### III.3.c Espectador

"Viví un viaje cansador de sobre énfasis de un discurso hasta sus elementos mínimos, que me obligaron a abandonar querer entender, y enfocarme en lo envolvente, y en la música"

"Al principio no entendía nada, pero luego me di cuenta de que era capaz de leer en muchos planos, simultáneamente."<sup>174</sup>

La obra proponía un lenguaje abstracto que se instalaba en el terreno del deseo, tanto de la comprensión del texto que se enunciaba, como de la propia enunciación. El espectador, debiendo abandonar los caminos comúnmente utilizados para comprender, se permitía explorar otras herramientas sensibles que le acercaran a lo ininteligible. Para el espectador era necesario entregarse a la experiencia, lo que implicaba una renuncia de la comprensión textual del discurso por sobre la musicalidad del lenguaje. Durante la función, el espectador era capaz de vivenciar otras cualidades de comprensión, a partir del despertar mediante la provocación sensible, de otros canales de percepción no ligados a la razón, generando en su accionar, un devenir hacia múltiples formas de lectura. El uso de la espacialidad en forma circular generó una provocación en el encuadre tradicional de la mirada, problematizando por un lado la frontalidad clásica de una representación a la italiana, así como la participación del espectador dentro de la escena. Concentrando la mirada hacia el centro del espacio, el espectador se vió enfrentado a sí mismo, ya que al otro lado de la sala también había otros espectadores, generando un espejo desde el que combinamos la conciencia permanente de ser un observador, a la de formar parte de la configuración retórica que se está proponiendo. Esta propuesta les hizo formar parte de la instalación, como parte de un discurso, y con ello parte de un cuerpo; tensionando su condición de individuo mediante la percepción espacial.

---

<sup>174</sup> Testimonio de asistentes luego de la función.

En palabras de Ana Harcha, es evidente para cualquier participante de la experiencia, que el diseño del espacio y del diseño sonoro del espacio son determinantes en la percepción de lo que se quiere trabajar, y a través de la organicidad de la propuesta, compartir la experiencia, sin la necesidad de explicaciones teóricas adjuntas.<sup>175</sup> En este sentido, la propuesta lumínica permitió acompañar el tránsito sensorial, convirtiéndose en una guía para profundizar en la sonoridad del montaje. Como señala Rolando Jara, el uso de la oposición entre luz y penumbra permite percibir el sonido y la corporalidad a partir de una diversidad de perspectivas, generando una experiencia sensorial con numerosos matices. Este uso acertado de la escena permite, también, “espacializar” el sonido.<sup>176</sup> Como señalé en el apartado anterior, el gesto lumínico pretendía mostrar el dispositivo escénico de forma fragmentada, de manera que permitiera lecturas variables que fueran guiando la narración mediante los sentidos. Así también, el amplio uso de penumbras, generaba ocultamiento del campo visual en pos de ampliar la perspectiva sonora, permitiendo que, en conjunto con el uso circular de la escena, el sonido fuese percibido también por su valor espacial; así, algunos asistentes declararon haber percibido un sonido estéreo generado artesanalmente, constituyendo un elemento inmersivo relevante dentro de la experiencia.

La escena se dispone de forma performativa, y asociada a prácticas de teatralidad, y a través de su porosidad, respecto de una concepción de representación que se transforma, permite hacer evidente el artificio escénico que se ha creado para compartir con un público.<sup>177</sup>

La organización de las materialidades mediante la aplicación de una partitura enriqueció las lecturas que podían generarse del montaje. Si bien la palabra constituía un elemento primordial en cuanto material escénico, los otros elementos de la puesta en escena ganaban terreno dentro de la retórica de la

---

<sup>175</sup> HARCHA, ANA. Informe de evaluación del montaje.

<sup>176</sup> JARA, ROLANDO. Informe de evaluación del montaje.

<sup>177</sup> HARCHA, ANA. Informe de evaluación del montaje.

obra, diversificando los niveles sensoriales que se exponían al espectador, y, en consecuencia, complejizando los discursos que podían extraerse en su globalidad. Algunos espectadores declararon haberse dado cuenta que 'leían' en diversos planos simultáneos, además del plano puramente textual. Así también, a nivel ideológico, se generaban lecturas diversas según el sistema de creencias de cada persona, donde aparecían visiones de la obra basadas solo en el texto, contrapuestas de aquellas basadas en el viaje sonoro, la propuesta visual, o el entramado de todas ellas. Por otro lado, la exploración y utilización de la sonoridad de las palabras trajo consigo un lenguaje abstracto, que cuestiona la representación, abordando problemáticas específicas de la materialidad teatral,<sup>178</sup> tensionando con ello las dimensiones semánticas asociadas a ellas, y en consecuencia, el valor mismo de la palabra como herramienta para describir- o producir- lo real. En este punto, como concuerdan Harcha y Jara, se generaba una interesante reflexión en torno a la representación del discurso y el acontecimiento, en tiempo presente, de su discursividad. La obra se presentaba como un discurso de Víctor Hugo, pero su enunciación, además de la retórica de sus palabras, contenía de forma paralela otra línea discursiva, donde se develaba el mecanismo de la propia enunciación. Ambos enfoques se encontraban en el diseño sonoro-espacial y en el cuerpo de los intérpretes, quienes ejecutaban un rol articulador dentro de la puesta en escena, viajando entre lo dramático y lo performativo. Para el espectador, ocurría un fenómeno donde, esta relación entre realidad y representación, los impulsaba a cuestionarse permanentemente sobre el estado de su propia visión de lo real. Se les presentaba la posibilidad de valorar la información y generar pensamiento propio, diferenciando la comprensión propia, de aquella que es inducida por mecanismos retóricos. Lo que entiendo como real, versus lo que quieren que entienda como tal. En este punto, la musicalidad de las palabras colaboraba estrechamente en la percepción del espectador, logrando el devenir de una comprensión a partir de lo ininteligible;

---

<sup>178</sup> JARA, ROLANDO. Informe de evaluación del montaje.

gesto que podría haber sido más claro en el espectador mediante una radicalidad aún más profunda de su fragmentación. Como señala Jara, hay una mayor cantidad de recursos y variantes para indagar en la materialidad de la palabra (que podrían encontrarse en la música contemporánea o en la poesía sonora), que permitirían enriquecer el trabajo<sup>179</sup>.

Sin duda hay más formas de acercarse a lo ininteligible con una función retórica; al igual que el trabajo con partituras, su indagación podría aportar mayores resultados con un manejo y conocimiento mayor acerca de las posibilidades que otorga la música, para acercarse hacia un teatro compuesto, donde todas sus variables materiales puedan ser ordenadas en el tiempo. Recojo la observación de que el cuerpo del espectador es capaz de leer de formas diversas, y que despertar el lenguaje es poner a disposición del espectador toda materialidad escénica de forma tal, que sus sentidos se dispongan a leerlos de forma conjunta. En este caso particular, la palabra y su materialidad sonora fueron utilizadas para profundizar, junto con el espectador, en esta relación, compleja, entre lenguaje y realidad.

---

<sup>179</sup> JARA, ROLANDO. Informe de evaluación del montaje.

## CONCLUSION

Dentro del plano de la comunicación, la lengua es una parte esencial. Como parte del lenguaje, la utilización de la palabra ha permitido un traspaso de conocimiento sobre el mundo a través del tiempo y el espacio. La escritura de la palabra, al presentarse como un antídoto para la memoria, acaba convirtiéndose en el principal síntoma de una sumisión del habla por sobre la lengua; estableciendo una constante donde el signo es más verdadero que su representación. De esta manera, el lenguaje se convierte en una herramienta que puede ser utilizada, no solo para describir el mundo, sino para determinar una idea de realidad ligada al mundo. En el lenguaje se libra la batalla por la representación, ya que la palabra es representación del mundo, pero al mismo tiempo un signo determinado por una cierta idea del mundo. El fenómeno teatral, intentando representar la realidad, y haciendo eco de ficciones impuestas por la masa hablante, acaba reafirmando una idea de realidad impuesta por la lengua dominante, con mucha más fuerza a partir del drama burgués, donde la palabra se manifiesta como un vehículo para cultivar la razón, apaciguando el instinto y suprimiendo las experiencias vitales que nacen en el desarrollo de los sentidos ligados a nuestra condición animal, la relación sensible de nuestro cuerpo con el mundo manifiesto, y con ello, la posibilidad de generar pensamiento. Al detener el pensamiento del espectador, el teatro establece una relación de dominio de su cuerpo, de la relación sensorial que ofrece, e impone la relación racional entre la palabra y su significación ya resuelta. Por lo tanto, el teatro se hace cómplice de la inmovilidad del pensamiento, se relaciona pasivamente con las estructuras que se le imponen, acepta cómodamente y sin cuestionamiento la episteme que subyace en su creación.

De esta forma, despertar el lenguaje es una toma de conciencia de las estructuras que gobiernan los procesos mentales ligados al lenguaje, así como

un reposicionamiento de la relación fónica y semántica de la palabra. La musicalidad de la voz en el teatro trae todo el potencial de variación de un lenguaje que es articulado en plena conciencia del sistema que lo rige, y mediante el cual deviene una lengua menor. Más que renunciar a la palabra, la idea es asumirla como parte de un sistema en el que estamos inmersos, pero desde el que podemos devenir en otros cuerpos, habitando otros territorios no abarcados por la lengua dominante. Permanecer en la palabra, pero luchando por su significación, su destrucción o bien su reformulación. En este teatro de palabras, ella se vuelve un cuerpo que es necesario abrir para conocer sus contenidos, observar en su interior y extraer de ahí nuevas posibilidades de enunciación. Sin embargo, su forma, la estructura sobre la que se sustenta, queda completamente deshecha, ya que su alteración modifica la relación entre el mundo y su representación, pudiendo complejizar su significado o incluso hacerlo ininteligible; una renuncia a su eficacia semántica, una desterritorialización que disminuye la experiencia racional por sobre la que otorga el sonido, estableciendo variables de significado que se enfrenten a las constantes de enunciación. Durante esta especie de abismo cognitivo, el texto se convierte en un cuerpo que se dice a sí mismo, y las palabras comienzan a ser dichas en primera persona. No hay alguien que enuncia, solo queda aquello que se enuncia. Sin embargo, estas palabras se mueven en el plano de las ideas, es una voz, pero al mismo tiempo pueden ser muchas voces. Una dramaturgia vocal donde se manifiesta una nueva lengua, y con ello una renovada idea de realidad. Un devenir lengua extranjera en que se habitan nuevos territorios que particularizan la puesta en escena. Un cuerpo que intenta liberarse de su lengua dominante, pero que para hacerlo debe destruirse a sí mismo, puesto que su cuerpo es lenguaje.

Pensar en el cuerpo dentro del teatro vocal es también pensar en la voz como la materialización de la palabra, entender el sonido de su aparición como la presencia física del lenguaje. En dicha operación, el cuerpo articulador, el actuante que enuncia, pone su cuerpo a disposición como un material a exponer

dentro de la escena. De esta forma, emerge un tiempo presente, el tiempo de la propia enunciación, donde vemos el cuerpo del lenguaje de quien enuncia, la persona y su relación con las palabras que emite, como un destello de su espíritu hecho carne. La historia, es el acto de la enunciación, y el acontecimiento escénico, la verdad de la palabra y el sonido que proviene del interior. Un fenómeno de articulación donde una voz en si misma contiene toda la fuerza y experiencia de una vida, la del propio intérprete que enuncia, tensionando con su timbre vocal el contenido discursivo del texto, volviéndose ella misma discurso. El texto es puesto en tensión por el cuerpo que lo enuncia. Cada intérprete es un instrumento con un ritmo diverso, una forma propia de ver el mundo, de vivir en el, expandiendo su presencia mediante las palabras que enuncia. Y esa forma de ver el mundo, de estar en el mundo, se manifiesta en los estados de su voz, sus tonos, respiraciones y tiempos para hablar, que son parte de su identidad vocal en relación con la lengua de la comunidad, donde la voz se muestra como una escisión entre la voz grupal y aquella del individuo. Sacar la voz es una acción impulsada por la emergencia de decir, una fuerza espiritual que impulsa la voluntad; una necesidad de hablar que activa los órganos y nos permite visualizar el cuerpo desnudo de quien enuncia, ya que sus palabras son una extensión de su cuerpo. Durante ese instante siempre nuevo, el intérprete pierde el control cognitivo de su enunciación, ya que se encuentra vivenciando en su propio cuerpo la desterritorialización del lenguaje que enuncia, generando confusión, vacío y cansancio mental; emociones que aparecen como trozos de memoria esparcidos en el espacio del inconsciente. Al mismo tiempo, el teatro coral es el campo del devenir, de la tensión entre la manada y el individuo, de la pertenencia forzada y a veces deseada, ya que también la manada puede protegerle de su vulnerabilidad. El cuerpo deviene animal colaborativo, no está solo frente al vacío del lenguaje, ahora es un colectivo que deviene un solo cuerpo. En ese momento, la palabra es un pretexto para que la voz se convierta ella misma en lenguaje, a través de su materialidad y la danza de su enunciación. En ese momento, no hay espacio para el terreno de la representación, es un

lenguaje en movimiento que no consiente en su estabilización ya que es puro devenir; se devela el mecanismo de la propia enunciación, y el intérprete constituye un articulador entre la ficción del texto y la realidad del discurso escénico.

La materialidad sonora de la palabra sucede en el tiempo, y el devenir de su forma puede ser ordenado y pre-definido por el director teatral por medio de una partitura donde se compongan todos los elementos materiales de la puesta en escena en función de su musicalidad, pero también de su espacialidad. El acto de la enunciación sucede en el tiempo, y la temporalidad es una condición material para que su sonido se expanda, sea dado, dentro del espacio. Este procedimiento formal permite, no solo ordenar y tener un control del acontecimiento en el tiempo, sino también elaborar y pensar el entramado de las materialidades que conforman el montaje con una función discursiva y de manera consciente. Poner en escena una obra de teatro compuesto demanda un director teatral más cercano a la figura de un compositor musical, con la sensibilidad para acercarse a la propia musicalidad del lenguaje, de escuchar la voz proveniente del espíritu de sus intérpretes, así como de una capacidad de abstracción, y conocimientos técnicos que robustezcan su creación. Un proceso de escritura complejo, por el entramado de lenguajes que opera, pero que al ser estos materiales pueden ser rescatados del olvido y escritos en la forma en que se manifiestan, de manera que su registro sea el propio camino hacia su música.

Finalmente, el espectador se sumerge dentro de un teatro sonoro donde es capaz de vivenciar otras cualidades de comprensión. Despertar el lenguaje viene a ser una provocación sensible, hacia otros canales de percepción diversos de la razón, donde las palabras que bailan en el espacio son puro devenir sonoro con múltiples formas de lectura, trazando líneas con las diversas materialidades de la puesta en escena, y elaborando su discurso en esta acción. El cuerpo del espectador recibe una vibración que va más allá de los sentidos dominantes, y le

invita a cuestionarse permanentemente sobre su propia visión de lo real. El sonido de la palabra, atraviesa los conductos auditivos y el auditor genera contenido racional, pero esta fuerza vibratoria va más allá de la cognición, y se dirige a la memoria de su origen, el impulso primario que la genera; la palabra acaba de morir saliendo del cuerpo del intérprete, y renace en el espíritu del espectador, volviéndose nuevamente carne. La conciencia del lenguaje es el despertar. Es el brillo de la palabra convertida en una semilla que se instala en el yo y que alimenta el cuerpo con la memoria de un pensamiento propio, siempre presente, entre el recuerdo y el olvido.

## BIBLIOGRAFIA

1. AA.VV. 2016. *Einar Schleef par-delà le théâtre : mise en scène, écriture, peinture, photographie*. Rennes. PUR, 196p.
2. ALTERNATIVES THEATRALES, 2003. Revista de teatro N° 76-77. Paris (39-53)
3. ARTAUD, ANTONIN. 1968. *L`Ombilic des limbes*. Paris. Gallimard, 256p.
4. ARTAUD, ANTONIN. 2005. El teatro y su doble. 5ª Ed. Bs. As. Sudamericana, 159p.
5. BAJTIN, MIJAÍL. 1999. Estética de la creación verbal. 10ª ed. D.F. Siglo XXI, 396p.
6. DIDEROT, DENIS. 1957. La paradoja del comediante. Bs. As. Ed. Siglo Veinte, 118p.
7. DIDEROT, DENIS. 2009. El padre de familia. De la poesía dramática. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 251p.
8. DERRIDA, JACQUES. 2014. *L`écriture et la différence*. Paris. Seuil, 436p.
9. DELEUZE, GILES – GUATTARI, FELIX. 1985. El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia. Barcelona. Ed. Paidós, 428p.
10. DELEUZE, GILES – GUATARI, FELIX. 2010. Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia. 9ª ed. Valencia. Pre-Textos, 522p.
11. ESTUDIS ESCÉNICIS. 2009. *Quaderns de l`institut del teatre*. N° 35, Barcelona (320 - 335)
12. FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2014. Estética de lo performativo. 2ª ed. Madrid. Abada, 427p.
13. FOUCAULT, MICHEL. 2014. *Les mots et les choses*. Paris. Gallimard, 400p.
14. HUGO, VICTOR. 2010. *Du péril de l`ignorance*. 3ª ed. Paris. Sonneur, 40p.
15. KNOWLES, J. GARY - COLE, ARDRA L. 2008. *Handbook of the arts in qualitative research*. Sage. USA, 681p.

16. LE PORS, SANDRINE. 2011. *Le théâtre des voix : a l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes. PUR, 182p.
17. NIETZSCHE, FRIEDRICH. 2014. *Genealogía de la moral*. Bs. As. Lea, 219p.
18. NOVARINA, VALÈRE. 1989. *Théâtre*. Paris. POL, 635p.
19. NOVARINA, VALÈRE. 1998. *Carta a los actores-Para Louis de Funès*. Universitat de València, 80p.
20. NOVARINA, VALÈRE. 2010. *Devant la parole*. Paris. POL, 177p.
21. PASOLINI, PIER PAOLO. 1995. *Orgía*. Navarra. Hiru, 119p.
22. PASOLINI, PIER PAOLO. 2006. *Fabulación*. 2ª ed. Navarra. Hiru, 148p.
23. PLATÓN, s.l.n.a. *Fedro*
24. PRIMER ACTO, 2002. *Revista de teatro N° 292*. Madrid (17-32).
25. REQUENA, TERESA. 2015. *Gertrude Stein: teatro y vanguardia*. Universitat de València, 228p.
26. SANCHEZ, JOSÉ A. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. 3ª ed. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha, 235p.
27. SARRAZAC, JEAN-PIERRE. 1999. *L'avenir du drame*. Belfort. Circé, 212p.
28. SAUSSURE, FERDINAND DE. 1945. *Curso de lingüística general*. Bs. As., Ed. Losada. 260p.
29. SLOTERDIJK, PETER. 2000. *Normas para el parque humano*. 3ª ed., Madrid. Siruela. 92p.
30. SONTAG, SUSAN. 1969. *Estilos radicales*. s.l. Titivillus, 233p.
31. STEIN, GERTRUDE. 1975. *Last operas and plays*. USA. Random, 480p.
32. STEIN, GERTRUDE. 1999. *Geography and plays*. N.Y. Dover, 419p.
33. SZONDI, PETER. 2011. *Teoría del drama moderno: tentativa sobre lo trágico*. Madrid. Ed. Dykinson, 379p.

## ANEXOS



# L'IGNORANCIA

*(Adaptación del discurso «Question des encouragements aux lettres et aux arts» enunciado por Victor Hugo en 1848)*

7  
8  
9  
Dic

Departamento Teatro Universidad de Chile  
Morandé 750, Santiago

14  
15  
Dic

Centro Montecarmelo  
Bellavista 0594, Providencia

20 hrs

Entrada liberada  
Adhesión voluntaria

Dirección  
Francisco Noullbos

Interpretes  
Tamás Ahumada  
Barbara Donoso  
Macarena Andrews  
Claudio Rojas

Diseño teatral  
Victor Hugo López

Instalación sonora  
Amanda Relmu  
Matias Serrano  
Pablo Serey

Entrenamiento Vocal  
Andrea Gutierrez

Producción  
Ana Karina Ramirez

Grafica  
MdeMarcel

CEAT

MDT

Providencia  
120 años

## L'IGNORANCIA

(Traducción y adaptación del discurso «*Questions des encouragements aux lettres et aux arts*»  
enunciado por Víctor Hugo en 1848)

1.- No saben hablar y no saben escuchar. A l'asamblea vienen hombres que, no sabiendo hablar, no saben escuchar. Ellos no saben qué decir, y aunque no saben qué decir, no se quieren callar. ¿Qué hacen, los hombres? Ellos hacen ruido. Se siente. Se siente que la asamblea es de ayer, y que no tiene un de mañana. Aquí se siente una extraña amalgama, de los defectos de la niñez y las miserias de la vejez. De una vez, la asamblea es, infantil, punto, senil, punto punto. No hay altura, jamás profundidad, mismo en la ira sobra liviandad. No hay tormentas, no hay lluvias, solo sequedad. A menudo sueño, contemplo soñando la inmensidad de esta sala y la pequeñez de l'asamblea. Republica. Suena bien. Que la palabra no bloquee la cosa, y diga quién. O qué.

2.- Nadie más que yo. Más alto. Nadie más que yo. Más alto. Nadie más que yo yo, entre los bandos aquí presentes en l'asamblea a disposición, se siente comprometido con la necesidad, urgente necesidad de enfrentar la crisis económica que afecta a la nación. Lo que veo, lo que yo creo es que el remedio ante la situación, de la vergüenza de la situación mundial, y de nuestras finanzas en general, en mi opinión no se basa en un miserable ahorro, sino más allá, en otro lugar, en una política inteligente que detenga el despilfarro, que vuelva a otorgarle confianza a la gente, a la nación toda en su lugar, haciendo renacer el orden, el trabajo, la captación de créditos y la inversión... agitación que permitiría disminuir, e incluso suprimir, los enormes gastos especiales que apremian nuestra situación. Esa es, señores, señoras, esa es la verdadera sobrecarga del presupuesto. Sobrecarga del presupuesto que, podría, si se prolongara, e incluso empeorara, y si ustedes no le prestan atención, podría, desmoronaría el edificio social de la nación.

3.- Hechas las reservas hechas, comparto en varios puntos los consejos de los expertos en finanzas. Yo ya he votado, y yo continuaré votando por la mayor parte de aquellos candidatos que desconfían de la bonanza, mantienen la fiesta, pero continúan el trabajo. Apoyo la consigna de guardar para tener, apoyo las reducciones propuestas, con excepción de aquellas que me parecerían funestas. Aquellas que secarían las fuentes de la vida pública, y aquellas que, a costa de una mejoría financiera dudosa, me parecerían una falta política certera. Ordeno el orden de aquello que defiendo en mi proyecto, en lo que llamaré el presupuesto especial de fomento, de las letras, las ciencias y las artes.

4.- Frente a la idea de ahorro y reducción del despilfarro, crisis económica, vía crucis eterna crisis, economía por el barro, manifiesto que los manifiestos, y las ideas sin supuesto, que proponen reducciones al presupuesto dispuesto a las ciencias, las letras y las artes son insignificantes desde el punto de vista financiero y perjudiciales a todos los otros puntos de vista. Insignificantes desde un punto de vista financiero. Aunque parezca menos serio, es de una insignificancia tal, que apenas me atrevo a evidenciar en los ojos de l'asamblea el resultado de proporción de lo que vengo de calcular. No quisiera despertar la risa de l'asamblea frente a una cuestión seria; pero no es posible no no someterla a una comparación rasa, bien trivial, más bien vulgar, pero que tiene el mérito de aclarar, arrojar luz sobre la cuestión y volverla en su inversión, visible, por así decirlo, palpable.

5.- Ustedes, ¿qué pensarían ustedes, de un particular, una persona x, la señora juanita, que tuviera mil quinientos pesos de ingreso, dedicando todos los años a su cultura intelectual, por las ciencias, las letras y las artes, un presupuesto bien modesto, digamos cinco pesos, y que, en un día de reforma, quisiera economizar sus ingresos, los egresos en cultura intelectual, ahorrando seis? ¡Ahí está! Esa es, señoras y señores, la medida exacta de la economía propuesta. Y que quede en acta, lo que ustedes no aconsejarían a un particular, una X de cualquier lugar,

al último de los habitantes de un territorio civilización, se atreven aconsejarlo a nuestra nación.

6.- Acabo de mostrarles hasta qué punto el cambio sería pequeño; voy a mostrarles ahora hasta qué punto el ahorro sería el daño. Consciente de ustedes sobre este punto, no encontré nada más elocuente para mostrar el asunto, que una lista. Preparé una simple lista de palabras, instituciones, establecimientos, intereses en que las reducciones, y la falta de aumento, afectarían en este momento y amenazarían para el futuro.

Afectan presente:

- Universidad
- Gente
- Museo
- Mente
- Biblioteca
- Fomento
- Archivo Nacional
- Aumento
- Escuela
- Conservación
- Conservatorio
- Región
- Pintura
- Subvención
- Escultura
- Subscripción
- Monumento
- Historia

Amenazan futuro:

- Ciencia

- Muro
- Letra
- Creencia
- Libro
- Bella
- Arte

L'asamblea me permitirá decirlo, no más que una palabra para abrirlo, para que en lista esté completo. Teatro.

7.- Obreros del arte amable. Familias pobres entre las más pobres. Honorables entre las más honorables. Abuso monstruoso, el abandono cuidadoso de un arte amable. Saben lo que podrían decir, si aceptan la reducción propuesta: que un artista, un poeta, un escritor celebre trabaja por una meta, trabaja sin descanso, por una meta, enriquecerse para vivir, un poco de pan para la existencia. Luego muere, llega a la meta, deja a su país la gloria. El país se queda con la gloria, mientras le niega el pan que sustenta su elocuencia. En el país del más vivo reinó la vivencia. El país le negó el pan y se quedó con su existencia.

8.- Eso es lo que podrían decir, y es lo que no dirán; ya que, de seguro en este sistema ustedes no entrarán; ya que, dentro de este sistema, acabarían con la inteligencia, humillarían la conciencia. Es verdad. Ustedes no lo ven, pero este sistema ataca todo; este sistema respeta nada, instituciones o improvisaciones, antiguas o nuevas creaciones. Todo. Nada. Este sistema de ahorros destruye de un golpe todo el sistema civilizatorio; los cimientos, por así decirlo, la base de nuestro pensamiento.

9.- ¿Y qué momento se elige? Esta es, a mi modo de ver, la falta política grave que señalé, en el comienzo de este concierto. ¿Qué momento se elige, para poner en cuestión todas las instituciones que sostienen nuestra organización? El momento en que ellas son más necesarias que nunca para defender el

pensamiento. El momento donde, en lugar de restringirlas, habría que protegerlas y extenderlas.

10.- ¡Eh! En efecto, hago un llamado a sus conciencias, apelo a los sentimientos de todos ustedes. ¿Cuál es el gran peligro de la situación actual? L'ignorancia. Peligro peligro. L'ignorancia incluso más que la miseria. Mucho más que l'ignorancia l'ignorancia. L'ignorancia que nos desborda, que se derrama, que nos invade a toda hora. Es A favor de l'ignorancia, que las ansias de ciertas doctrinas fatales pasan a través del pensamiento lleno de males, de la mente despiadada y tórrida de los teóricos, a los cerebros confundidos de los públicos. El comunismo no es más que una forma de ignorancia. L'ignorancia no es más que una forma de comunismo. El día donde l'ignorancia desaparecerá, las falacias se disiparán. Y es en un momento parecido, frente a un peligro parecido, que se sueña con atacar, se pensaría en mutilar. Sacudir. Estropear. Derribar. Contraer. Explotar. Disipar. Barrer. Cortar. ¡Sustraer todas las instituciones que tienen como objetivo especial perseguir, combatir, destruir, esparcir, sugerir, extinguir, derruir la ignorancia!

11.- Nunca fueron más imperiosas las necesidades de los artistas. Y mientras me encuentro sobre este escenario, no quisiera irme sin contarles un recuerdo. Y mientras encuentran exageradas mis palabras, pienso en este momento, este es el lugar para decirlo, en aquel raro y celebre artista que viene de desaparecer, tan fatalmente, a quien una ayuda dada, un trabajo encargado a tiempo, hubiera podido salvarlo, po. Se lo dice aquí quien habla, yo pido la palabra. Yo insisto. Esto merece su atención. Este gran artista, lo digo con amargura y profundo dolor, le pareció más fácil renunciar a la vida, que luchar contra la miseria y la frustración. ¡Y atención! Que esta sea una grave y dolorosa (persuasión) enseñanza. Lo dejo en sus conciencias. Me dirijo a la conocida sapiencia y probada generosidad de l'asamblea. No reprocho, solo constato un hecho. Y digo que este hecho, debe quedar en sus mentes.

12.- Sobre este punto llamo, lo repito, llamo, al sentimiento de l'asamblea. ¡que! ¡por un lado la barbarie en la calle, y por otro el vandalismo del gobierno! Movimiento señores. Pensamiento, señoras. En el mundo no solo hay prudencia material. En el mundo hay otra cosa que yo llamaría prudencia brutal. Las precauciones burdas, los medios policiales no son, esa es la cuestión, los medios policiales no son, la última palabra de una sociedad en civilización.

Se hace la luz, y está bien que se haga. Se iluminan las ciudades, se ilumina todas las noches, y está bien que se haga. Las luces de las calles, los cruces, las calles. Los parques y caminos. Plazas públicas y buses. ¿Cuando se comprenderá entonces, que la noche moral puede llegar al mundo en cualquier instante, y que hay que encender las luces de la mente?

13.- Yo insisto. Yo insisto. Esto, un mal moral funesto nos preocupa y atormenta. Parece extraño de mencionar. Un mal moral que no es más que un exceso de la tendencia material. Bien, ¿como contrarrestar el desarrollo de la tendencia material? Con el desarrollo de una tendencia intelectual. Hay que quitar al cuerpo y dar al alma. Si. Si. No confundan mi sentir. No. No. Cuando digo: hay que quitarle al cuerpo y darle al alma, ustedes me entienden. Al igual que ustedes, deseo con pasión que mejore la situación material de las clases que sufren vulnerabilidad. Hacia allá debemos tender nuestra voz, como hombres y mujeres de acción, según mi modo de ver, y todos nuestros esfuerzos en transmitir a quienes nos oyen.

14.- Pero si quiero con ardor, con pasión, el pan del obrero, el pan del trabajador, que es mi hermano, mi hermana, alguien como yo, ávidamente, a un costado del pan de la vida, quiero el pan de la mente, que es simplemente el pan de la vida. Quiero multiplicar el pan de la mente, multiplicar los panes, como también la gente multiplica el pan del cuerpo.

15.- Y bien, el gran error de nuestro error ha sido inclinar, aun mas, desviar, el espíritu de los hombres hacia la búsqueda del ser material, desviarlo del ser espiritual y más del ser intelectual. Es verdad, la falta de bienestar, la falta es mucha, aún más grande para el bienestar material. Hágase lo que se haga, los progresos con que se sueña, que sueño también, yo, el progreso que sueño, el bienestar material no será jamás, más que, el bienestar de nadie más que, unos pocos pocos. Mientras que, el bienestar espiritual, es decir, la ausencia de todo mal, es decir, la creencia moral, es decir, el bienestar intelectual, es decir, la moral, la educación de calidad, pueden ser para todos todos. El bienestar material, no podría ser el propósito supremo del hombre en este mundo, mientras no haya otra vida, además. Esa desolación, esa mentirosa afirmación, es una mentira espantosa que no debe salir de ninguna institución.

16.- Lo que importa es remediar el mal con instrucción. Señoras y señores, para remediar el mal hay que enderezar la mente del hombre. Hay que. Esa es la gran misión, la misión especial de hacer instrucción. Hay que. Elevar el espíritu del espectador, tornarlo hacia dios, hacia la conciencia, hacia lo bello, lo justo y lo verdadero, hacia lo desinteresado y lo bueno. Lo grandioso y lo pequeño. Es allá, solo allá, donde el ser encontrará paz, consigo mismo, y, en consecuencia, en paz con la sociedad.

17.- Para conseguir esto, ¿qué habría que hacer que, señoras y señores? Precisamente todo lo contrario de lo que han hecho los gobiernos precedentes. Precisamente todo lo contrario de lo que disponen, y han dispuesto todos los comités de presupuesto. Habría que multiplicar las escuelas, las sillas, libros, bibliotecas. Habría que multiplicar los museos, los teatros, las palabras, librerías. Multiplicar los lugares. De estudio los infantes, lectura los adultos. Multiplicar los lugares, espacios que tengan aire, donde uno se refugie, medite, se instruye. Donde uno se recoge, donde a uno lo acogen, donde se aprende, donde se siente, donde se entiende. Casas creadoras de mejores personas.

18.- Palabras palabras palabras palabras palabras. La luz debería entrar por todas las palabras, por todas partes, por todas las mentes, por todas las gentes. Porque el pueblo sin mente, en la oscuridad se pierde. Muy bien bien bien. En una palabra. Luz.

Solo de trata de cultivar bien el sol. Un magnifico movimiento de creación. Este resultado ustedes lo tendrán cuando quieran. Cuando ustedes quieran, ustedes tendrán este resultado. Ustedes ya lo tienen, atención. Solo se trata de cultivar bien el sol.

19.- La inteligencia es la cuestión. De esta asamblea llamo la atención. La cuestión de la inteligencia es una cuestión, es exactamente igual de la agricultura, con razón. La época donde ustedes se encuentran, es más bien cruenta. Es una época profunda, rica y fecunda. Pero No son, señores y señores, no son las inteligencias las que faltan, no faltan las eminencias señoras y señoras, ni las aptitudes ni los talentos. Lo que falta es el impulso atento, amigable. Lo que falta es el fomento. Es verdad. Basta de lamento. En realidad. Nos falta un buen cuento, como asamblea y fraternidad.

20.- Solo diré una palabra a los que están. A los que pretenden economizar. A l'asamblea les diré. Están cayendo en un malentendido lamentable. La economía en crisis no tiene sabiduría. Creyeron hacer un ahorro. Cayeron en un despilfarro. Lo rechazo por honor, lo rechazo por la nación. Por la república y esta creación. Punto.



7

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1

SONIDOS VACÍO - REPERCUSSIONES DE LATA

SOLIDO

(12)

Yo también, yo mismo. Esto, un mal moral función nos preocupa y atormenta. Parece extraño de mencionar. Un mal moral que no es más que un exceso de la tendencia material. Bien, como contrarrestar el desarrollo de la tendencia material? Con el desarrollo de una tendencia intelectual. Hay que quitar al cuerpo y darle al alma, confundirlos un tanto. No. Cuando digo: hay que quitarle el cuerpo y darle al alma, ustedes me entienden. Al igual que ustedes, deseo con pasión que mejore la situación material de las clases que sufren vulnerabilidad. Hacia allá debemos tender nuestra voz, entre hombres y mujeres de acción, según mi modo de ver, y todos nuestros esfuerzos en transmitir a quienes nos oyen.

Se va la luz de tus y se enciende la de andamio

Tomar claudis on el andamio

Barbara →

Sillar

(13)

Barbara Solo

Para el queso con anís, con papón, el pan del obrero, el pan del trabajador, que es mi hermano, es hermano, algo como yo, ávidamente, a un costado del pan de la vida, quiero el pan de la mente que es simplemente el pan de la vida. Quiero multiplicar el pan de la mente, multiplicar los panes, como también la gente multiplica el pan del cuerpo.

Texto Power!!!

(14) ♀ Voca

Y bien, el gobierno de nuestro error ha sido inclinar, aun más, donar, el espíritu de los hombres hacia la búsqueda del ser material, desvirtuando del ser espiritual más del ser intelectual. Es verdad, la falta de bienestar, la falta es mucha, aún más grande para el bienestar material. Págame lo que se haga, los progresos con que se sueña, que suelte también, yo, el progreso que suelta, el bienestar material no será jamás, más que, el bienestar de nadie más que, unos pocos pocos. Mostrar que, el bienestar espiritual, es decir, la ausencia de todo mal, es decir, la creencia moral, es decir, el bienestar intelectual, es decir, la moral, la educación de calidad, pueden ser para todos todos.

El bienestar material no podría ser el propósito supremo del hombre en este mundo, entonces no hay otra vida, además. Esa desolación, esa mentosa afirmación, es una mentira espantosa que no debe salir de ninguna institución.

INTEGRAR SONIDOS HACIA UNA MUSICALIDAD ESPACIAL

BOLLE FIERRO  
VACÍO  
PAPELES  
NIXES DE LA NESTE

(15)

Lo que importa es remediar el mal con instrucción. Señoras y señores, para remediar el mal hay que enseñar la mente del hombre. Hay que. Esa es la gran misión, la misión esencial de hacer instrucción. Hay que. Elevar el espíritu del espectador, hacerlo más bello, hacia la conciencia, hacia lo bello, lo justo y lo verdadero, hacia lo desinteresado y lo bueno. Lo grande y lo pequeño. Es allá, solo allá, donde el ser encontrará paz, consigo mismo, y, en consecuencia, en paz con la sociedad.

2 dicas

de bajar desde el Andamio (T) y (C)

Maca

(16)

Para conseguir esto, ¿qué habría que hacer que, señoras y señores? Precisamente todo lo contrario de lo que han hecho los gobiernos precedentes. Precisamente todo lo contrario de lo que disponen, y han dispuesto todos los comités de presupuesto. Habría que multiplicar las escuelas, las salas, libros, bibliotecas. Habría que multiplicar los museos, los teatros, las palabras, librerías.

como

tomar

(17)

Multiplicar los lugares. De estudio los infantes, lectura los adultos. Multiplicar los lugares, espacios que tengan arte, donde uno se refugie, medite, se instruya. Donde uno se recoge, donde a uno lo acogen, donde se aprende, donde se siente, donde se entiende. Causa creadoras de mejores personas.

las... las pulcra visuales + dentis

18

COMUNICA  
Sólo se sabe

19

20

TEXTO FINAL.

Sus Esquinas?

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

135



Foto de Lorenzo Mella



Foto de Lorenzo Mella



Foto de Lorenzo Mella



Foto de Ana Belén Valenzuela



Foto de Ana Belén Valenzuela



Foto de Lorenzo Mella

