



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

**CUERPO, SONIDO, PALABRA: La voz como materialidad escénica
en las obras *Concierto* y *Agnetha Kurtz Roca Method* del colectivo
*Antimétodo***

Tesis para optar al título de Actriz

DANIELA ALEJANDRA NAVARRETE URBINA

Profesor guía: Héctor Ponce de la Fuente

Santiago, Chile

2021

Dedicado a Rosa y Ana María

Agradecimientos

A mi familia, a las amigas y amigos. A Luis Aros por sus valiosos consejos al comienzo de este proceso, a Catalina Osorio, a Javiera Larraín, y muy especialmente, a la guía generosa de Héctor Ponce.

“Al perderse en el círculo del placer, la voz y la música son capaces de minar los fundamentos no solo del Estado, sino del orden social en sí mismo”.

Slavoj Zizek

“No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños”.

Antonin Artaud

ÍNDICE

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
<i>CAPÍTULO I: La voz en la realización escénica, de enunciado dramático a materia performativa.</i>	11
1.1 La supremacía del texto	11
1.2. Teatro Posdramático, nuevas posibilidades para la voz	18
1.3. La voz en la Performance	27
<i>CAPÍTULO II: ¿De qué hablamos cuando hablamos de Antimétodo?</i>	38
2.1. Historia y antecedentes.....	38
2.2. Ana Luz Ormazábal – Directora	41
2.3. Una propuesta transdisciplinar.....	42
2.4. La voz según Antimétodo.....	51
<i>CAPÍTULO III: Reflexiones en torno a la estrategia vocal en las obras de Antimétodo</i>	61
3.1. <i>Concierto</i> : el cuerpo del sonido.....	61
3.2. <i>Agnetha Kurtz Roca Method</i> : la palabra como territorio sonoro.....	77
CONCLUSIONES.....	92
BIBLIOGRAFÍA	98
ANEXO.....	102

RESUMEN

La presente tesis aborda una investigación acerca de la voz como materialidad escénica tomando como objeto de estudio las primeras obras del colectivo *Antimétodo*, con el objetivo de demostrar cómo las estrategias vocales que presenta este grupo alejan a la voz de su clásico rol de acompañamiento y soporte del texto dramático. De esta forma, se presenta a la voz definida por sus relaciones con el cuerpo, el sonido y la palabra, y de qué manera se han tensionado estas relaciones en la escena con la entrada del teatro posdramático y la influencia gravitante de las prácticas performáticas.

INTRODUCCIÓN

No es tarea sencilla intentar una definición completa acerca de la voz en escena. Ya lo expresaba el teórico francés Roland Barthes (1915-1980) al señalar a la voz como “el espacio privilegiado de la diferencia que ninguna ciencia puede agotar” (1986, p. 273). Y es que la voz parece ser una materia que habita en las fronteras de sí misma, tan flexible y al servicio de otras materias que pierde su identidad original, o quizás por ese mismo motivo, es necesario hablar de esos otros elementos que la reflejan para entender su naturaleza profunda y adaptable.

Esta investigación nace con el propósito de entender a la voz más allá de su aspecto instrumental fonoaudiológico -ser un sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales- y sobre todo, entenderla como un objeto de estudio que trasciende el texto dramático, con una legitimidad que la posiciona como uno más de los lenguajes de la escena sin tener que someterse a la restringida posición de ser únicamente sustento del habla. En ese sentido el trabajo del colectivo nacional *Antimétodo* dirigido por Ana Luz Ormazábal, me parece un ejemplo claro de ese entendimiento menos convencional de la voz, sus primeras puestas en escena llamadas *Concierto* y *Agnetha Kurtz Roca Method*, funcionan como ejercicios que piensan la voz como materia prima de la escena, con estrategias muy diferentes que, sin embargo, se articulan como complemento y contrapunto, dos caras de la misma moneda en donde las posibilidades de la voz se abren hacia nuevas direcciones.

Por tanto, a través del análisis de las primeras obras de *Antimétodo* esta investigación pretende dar cuenta de la voz como una materialidad escénica más allá de la palabra, poder descubrir cuáles son las estrategias que permiten este abordaje y desde ese lugar vislumbrar qué aportes podría significar este entendimiento en el marco de los estudios de la voz. Para alcanzar estos objetivos se ha trazado un recorrido teórico que incluye a diversas y diversos autores, algunos fundamentales como: Erika Fischer-Lichte (2011), Hans Thies Lehmann (2013) ambos pertenecientes a los estudios teatrales alemanes, Diana Taylor (2012), Richard Schechner (2000) teóricos del campo de la performance, Ferdinand de Saussure (2005), Emile Benveniste (1971) y Walter Ong (1987) teóricos de la lingüística. En el terreno nacional recojo aportes de las investigaciones acerca de la voz de Gabriela Aguilera (2018) y Luis Aros (2020) y finalmente, los aportes capitales de la investigadora escénica argentina Silvia Davini (2007).

Desde los primeros pasos de esta tesis comprendí que acercarse a la voz significaba indagar en conceptos poderosamente ligados a ella, como son: el cuerpo, el sonido y la palabra. Estas tres materias tienen tanta influencia en el proceso vocal que se vuelve ineludible reparar en ellas para observar cómo dialogan con la voz, de qué forma la reflejan y modifican. De esta manera, las relaciones de cruce entre cuerpo-voz y voz-palabra serán capitales para entender los caminos -más tradicionales que vanguardistas- por los que ha transitado la conceptualización de la voz en escena.

En concreto, la primera parte de esta tesis está destinada a revisar, de manera general, el rol que ha desempeñado la voz en buena parte del teatro occidental, este

papel ha estado marcado de forma evidente por la preponderancia del logocentrismo en las realizaciones escénicas. Sin embargo, con la entrada del teatro posdramático y la irrupción de las prácticas performáticas se pone en tensión el reinado de la palabra, asunto que muchos años atrás se anticipara en las vanguardias del siglo XX y con mayor fuerza en la obra de creadores visionarios como Antonin Artaud.

Luego, la segunda parte está centrada en el colectivo *Antimétodo*, sus orígenes, poética y conceptualización de prácticas vocales. Para comprender las bases que estructuran el trabajo del colectivo se instalan nuevos conceptos a tomar en cuenta como: transdisciplina, artes vivas y rizoma. Este último concepto instaurado en el trabajo compartido por los filósofos Deleuze y Guattari (1988) ha sido muy influyente en el panorama de las artes contemporáneas, probablemente al permitir una alternativa distinta al pensamiento binario. A partir de estas configuraciones *Antimétodo* declara al sonido como una perspectiva material y performativa capaz de constituirse como principio articulador de la escena.

Por último, en la tercera parte de esta investigación se realizará un análisis crítico a las obras ya mencionadas. De esta forma, se intentará dar cuenta de las convergencias y oposiciones entre ambas puestas en escena, y en lo personal, demostrar cómo bajo la apariencia inconexa entre *Concierto* y *AKRM* se esconde una misma y constante búsqueda exploratoria del sonido. La idea será constatar mediante ejemplos concretos cuáles son las estrategias que hacen de *Antimétodo* una propuesta escénica que rompe con los principios tradicionales de la voz en el

teatro. Se incluye además, como material anexo, una entrevista realizada a Ana Luz Ormazábal en octubre de 2020.

Es de esperar que esta tesis pueda ser un aporte al estudio, desarrollo y crecimiento de las prácticas vocales en la escena nacional. Poner a la voz como objeto de estudio por derecho propio, sin minimizarla como sostén de las palabras, y sobre todo, observarla más allá de los clásicos criterios de belleza, volumen y pronunciación que le han sido asignados.

CAPÍTULO I:

La voz en la realización escénica, de enunciado dramático a materia performativa.

1.1 La supremacía del texto

Desde los inicios del teatro occidental el texto dramático ha subyugado a la voz en escena, la concepción literaria del hecho teatral ha dejado a la voz anclada al lenguaje, o mejor dicho a la lengua, la ha puesto al servicio del enunciado situando a la palabra como el eje principal de la realización escénica. Como primera cosa –y para avanzar en esta investigación de manera precisa- será necesario deslindar algunos conceptos clave. En *Curso de lingüística general*¹ (2005) Ferdinand de Saussure se encarga de hacer las distinciones precisas entre lengua, habla y lenguaje. Mientras que la primera es “un sistema de expresiones convencionales usado por una comunidad” (2005, p. 7) el habla sería el uso individual de ese sistema, y lenguaje un concepto mucho más amplio: “multiforme, a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de fenómenos humanos porque no se sabe cómo desembrollar su unidad” (2005, p.10). En esta contraposición entre lenguaje y lengua observamos que esta última es un principio de clasificación, un sistema de códigos para uso colectivo. Es justamente

¹ Primera edición, publicada en 1916, estuvo a cargo de sus discípulos Charles Bally y Albert Sechehaye. *Curso de lingüística general* es considerada una pieza clave en los estudios de lingüística del siglo XX.

el vínculo de la voz con la lengua, es decir, ser el soporte fonológico de las palabras, lo que acentúa las tensiones entre voz y texto en el teatro.

Una de las perspectivas que permite analizar esta tensión entre texto y voz es la que presentan los estudios teatrales alemanes. A partir del siglo XX, tal como señala Erica Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo* (2011), se ha logrado hacer una división clara entre el texto dramático y el teatro mismo, el primero como un género literario (el drama) y el segundo como un evento que involucra la puesta en escena. Fischer-Lichte indaga en esta idea y toma como referencia al teórico teatral Max Herrmann: “el teatro y el texto dramático, son en mi opinión, ya desde el origen, contrarios [...] la evidencia de tal oposición es clara: el texto es la creación lingüístico-artística de una sola persona, el teatro es el logro del público y de quienes están a su servicio” (Herrman, como se citó en Fischer-Lichte, 2011, p. 61). Para Herrmann la esencia de la realización escénica es la relación entre actores y espectadores, y en este proceso dinámico son los cuerpos de las actrices y los actores con sus voces y características personales quienes definen la materialidad de la puesta en escena.

Por supuesto, los estudios teatrales alemanes no son los únicos en preguntarse sobre esta materia, en otros contextos tales como el formalismo ruso o el estructuralismo checo (Escuela de Praga) también se ha debatido al respecto. Sin ir más lejos, el teórico chileno Juan Villegas en su texto *La interpretación de la obra dramática* (1971) también aborda la evidente interrelación entre el texto dramático y el teatro como fenómeno que supera lo literario. Villegas menciona que el teatro no es una realidad que, como la palabra pura, llega a nosotros a través de la

audición, ya que en el teatro no solo *oímos*, también *vemos*. Vemos a los actores y actrices moverse y gesticular, observamos sus cuerpos iluminados interactuando en todo el espacio que conforma la puesta escena, en sus propias palabras: “el teatro no es solo texto literario, sino que es lenguaje más espectáculo, texto más actores que lo recitan en un escenario y frente a un público” (1971, p. 16). Si bien Villegas no contrapone la naturaleza del texto dramático a la de realización escénica, como en el caso de Hermann, sí podemos observar que en esta sumatoria de lenguaje más espectáculo, el papel que le toca a la voz está absolutamente determinado a la transmisión del texto. Una vez más, la lengua se impone sobre el habla. Lo importante está en lo que se dice, en el enunciado, nunca en la enunciación.

Por otro lado, y para entender de mejor manera el marco de investigación de esta tesis, debe considerarse que el ámbito de los estudios de la voz en el teatro es una disciplina relativamente nueva. Precisamente, debido al vínculo primario que se ha establecido entre teatro y drama, al menos en el teatro occidental, la voz no fue un objeto de estudio por sí mismo. Natalia Elgueta menciona en *Cartografía de la voz en el inicio y desarrollo de los teatros universitarios en Chile* (2020) que las primeras décadas de este siglo han visto una proliferación de publicaciones, investigaciones y programas académicos que toman como asunto de estudio la voz en la performance. De esta forma, canto, teatro y ciencias han confluído en un encuentro disciplinar que ha generado cruces entre investigación y práctica artística. Esto sumado al aporte de las nuevas tecnologías y medios audiovisuales ha

producido “nuevas estéticas y géneros híbridos que han modificado las formas de entender la voz en el teatro”² (Elgueta, 2020, p. 59).

Para Marco De Marinis, la *logocentrización* del teatro, es decir, la sobrevaloración del discurso, de la palabra escrita, la podemos rastrear desde Aristóteles en adelante (De Marinis, como se citó en Aguilera, 2018). Ya en *Arte Poética*, Aristóteles define el teatro desde sus características literarias y no parece dar espacio a otras materialidades escénicas: "Porque la fábula se debe tramar de modo que, aún sin representarla, con sólo oír los acaecimientos, cualquiera se horrorice y se compadezca de las desventuras: lo que avendrá ciertamente al que oyere leer la tragedia de Edipo" (Aristóteles, como se citó en Aguilera, 2018, p. 41). Lo que Aguilera en su tesis *Principios de desarrollo vocal para corp-oralizar el texto escrito en la actuación teatral* (2018) interpreta de esta cita es, como idea general, que la voz está presente para ser oída ante el espectador –quizás porque los poetas griegos poseían la costumbre de declamar en público- pero esa presencia existe a favor de la narración, de los hechos, del significado en sí de las palabras y no, por ejemplo, del modo en que la voz las pone en escena. Para Aristóteles el trabajo específico de la actriz o del actor es secundario, se podría obviar la representación y leer solo en voz alta, por lo tanto, cualquier sutileza expresiva o sensorial que impregne el sonido vocal es irrelevante, la voz es un instrumento de la palabra.

² Los aportes fundamentales que realizaron los campos de la semiótica, el psicoanálisis o la fenomenología en el siglo pasado funcionan como un antecedente de los estudios de la voz. Gracias a las investigaciones de teóricos como Barthes, Lacan, Derrida, Merleau-Ponty y sus reflexiones en torno al habla, la escucha y la palabra es que pudieron asentarse posteriormente los estudios de la voz. (Elgueta, 2020)

La cualidad de elemento instrumental y secundario que ha recaído sobre la voz ha limitado el trabajo actoral por años, como bien señala el investigador de estudios de la voz Konstantino Thomaidis, el actor es un *médium* del texto dramático, “lo que ha situado a la voz como una rama anexa al fenómeno escénico al ligarla tan sólo con la palabra escrita y proferida” (Thomaidis, como se citó en Aros, 2020, p. 17). En esta dicotomía entre voz y lengua, es esta última quien lleva la delantera al mirar hacia atrás históricamente. Las funciones de la voz dentro de la escena ya estaban acotadas en el siglo XVII, según recoge Fischer-Lichte, estas funciones apuntaban a satisfacer los siguientes aspectos:

El actor ha de emplear su voz de modo que, tocante a lo enunciado, cumpla una función parasintáctica, parasemántica y pragmática. Es decir, que en primer lugar la voz tenía que hacer explícita la estructura sintáctica de lo enunciado; en segundo lugar, tenía que poner de relieve y subrayar su significado; y, por último tenía que intensificar el efecto que lo enunciado quería causar en el oyente. (2011, p. 256)

Esta visión elocutiva del rol de la voz en el teatro tiene, sin duda, reminiscencias de la retórica y sus formas declamatorias, aquí lo principal es el ejercicio de transmitir las palabras de manera inteligible, y sí, es innegable que una de las principales demandas que un actor o actriz tiene respecto a su voz es que esta sea capaz de hacerse escuchar y entender con claridad, pero eso es reducir de manera categórica todas las posibilidades que el sonido de un intérprete ofrece, las cuales van más allá de la extensión de la palabra y conectan con el cuerpo del actor o actriz, el espacio escénico donde vibra ese sonido y la experiencia particular que genera en el espectador/oyente.

Para Fischer-Lichte, con y en la voz se originan tres tipos de materialidad: corporalidad, espacialidad y sonoridad. El cuerpo es el lugar de producción del sonido, la voz nace en un cuerpo, resuena y vibra en el espacio, razón por la que es audible para el actor y los espectadores (Fischer-Lichte, 2011). Esta estrecha relación entre cuerpo y voz queda de manifiesto en el uso de los sonidos *expresivos* (aquellos donde no interviene la palabra, tales como: gritar, reír, sollozar, gemir, bostezar y otros) ya que el cuerpo debe implicarse de forma genuina para producir esos sonidos, de esta forma, ese compromiso corporal trae como resultado una conmoción en el espectador/oyente, quien recibe en su propio cuerpo ese grito, llanto, suspiro o risa como si fuera una caja de resonancia que amplifica el sonido de ese cuerpo ajeno a él, dando paso a lo que Fischer-Lichte denomina como *sensación oceánica*³.

En efecto, la voz no necesita de la palabra para impresionar al espectador, el acontecimiento sonoro de una voz tiene la potencia intrínseca para elevarse como material legítimo en la escena. Lo que sí es irrenunciable para una voz es el cuerpo, sin él no hay sustento posible, por consiguiente, la relación cuerpo-voz es el recurso primario en el trabajo del actor o actriz, es lo único de lo cual no puede nunca despojarse, puede no haber palabras en escena pero al existir el cuerpo del actor en su singular fisicalidad se sientan las bases para el territorio de la voz. Como bien expresa la investigadora teatral Silvia Davini: “la voz se remite al cuerpo que la

³ “Cuando los sonidos, los ruidos o la música convierten el cuerpo del espectador/oyente en su espacio de resonancia, cuando re-suenan en su caja torácica, cuando le causan dolor físico, le ponen la piel de gallina o le revuelven las tripas, el espectador/oyente deja de oírlos como algo externo que se adentra en sus oídos, los siente como un proceso corporal interno que a menudo desencadena una *sensación oceánica*”. (2011, p. 242)

produce que, a su vez, es el lugar del sujeto; siendo ambos, cuerpo y sujeto, instancias insoslayables en relación a la producción de voz y palabra” (Davini, 2007, p. 61). La voz no es una herramienta que se pueda tomar a disposición como un instrumento objetivo, está a merced de todo el engranaje fisiológico, social y psico-emocional de ese cuerpo que suena.

Sin embargo, y de manera lógica, esta idea de la voz instrumental se debe en gran parte a que efectivamente el sonido de la voz es resultado del sistema fonador, por eso lo vocal ha sido relegado al ámbito de la garganta, de lo que sucede en las cuerdas vocales, como si todo el proceso de sonar se condensara en ese pequeño espacio en el que habita la glotis. Esta visión fonoaudiológica de la voz ha permeado las disciplinas de la actuación y el canto, llegando a confundir la voz con un órgano al servicio de la palabra y las notas musicales, pero, como señala Luis Aros: “el sistema fonatorio está constituido por órganos cuya función es producir voz y palabra, ante lo cual, la voz no puede ser confundida con un órgano; ni un órgano o un instrumento pueden ser confundidos con lo que producen” (2020, p. 50). La voz trasciende el sistema que le da origen y se instala en el centro del sujeto, ya que, en palabras de Davini “es el sujeto quien revela u oculta el sonido; y el lugar del sujeto es el cuerpo” (2007, p. 95).

En definitiva, la voz es una sustancia viva de múltiples significancias que antecede a la palabra y se transforma en vehículo para su comprensión, está profundamente vinculada al lenguaje pero no depende de él para existir, por el contrario, es justo cuando la voz se separa del lenguaje que se convierte ella misma en lenguaje. Es capaz de activar materialidades escénicas más allá del texto

dramático, la voz es sonoridad porque suena; es corporalidad porque escapa del cuerpo con la respiración; es espacialidad porque se expande por el aire y penetra en el oído del oyente y en el del actor o actriz que la produce, pero sobre todo, la voz en su materialidad ya es lenguaje sin tener que ser antes significativa.

1.2. Teatro Posdramático, nuevas posibilidades para la voz

A partir de la década de los años 60 se produce un quiebre innegable en la relación texto-escena, este acontecimiento –consignado por diferentes estudios teatrales- hace surgir una nueva mirada en torno a la realización escénica. El teórico alemán Hans Thies Lehmann en su texto *Teatro Posdramático* (2013) da cuenta de ese cambio y sus implicancias: “una historia del nuevo teatro (y ya del teatro moderno) tendría que ser escrita como la historia de una ruptura mutua entre texto y escenario” (Lehmann, como se citó en Aguilera, 2018, p. 21). Y es que al acuñar el término posdramático lo que Lehmann quiere manifestar es que en esta nueva concepción de lo teatral el texto ya no es el elemento principal de la puesta en escena. Se trata de un teatro que opera más allá del drama, que rompe sus convenciones y principios. No obstante, esto no quiere decir que el teatro posdramático excluya universos textuales, sino que el modelo clásico del drama, con sus características de ilusión mimética y representación de lo real, es puesto en crisis y deja de ser el principio regulador de la escena.

Lehmann plantea al comienzo de su escrito que el teatro es el lugar del “parecido real” en donde se produce un recorte original de la vida, al mismo tiempo organizada

estéticamente en su apariencia de realidad. “El teatro significa: un trozo de vida transcurrida y vivida en comunidad por actores y espectadores en el aire de este espacio respirado en común, en donde se desarrolla el juego teatral y el acto receptivo del espectador” (Lehmann, 2013, p. 2). Es decir, a diferencia de otras artes como las objetuales o de transmisión mediática, en el teatro encontramos el acto estético como tal (la actuación del actor) y a la vez el acto de la recepción (la asistencia al espectáculo) en un mismo momento y lugar determinado. Esta idea remite de manera directa a lo postulado por Hermann en el año 1914, en cuanto “el teatro es el logro del público y de quienes están a su servicio”. Una vez más, se nos presenta la noción de que lo fundamental en la escena pasa por la relación actor-espectador más que por la correcta o fiel representación de un texto dramático.

Lo anterior no quiere decir que el teatro dramático occidental o “teatro de texto” no siga realizándose, por el contrario, continúa existiendo como ejemplo de canon teatral, como expectativa de gran parte del público, como fundamento y norma de la teatralidad. Lehmann es enfático al mencionar que el quiebre del modelo tradicional de la representación no se produjo con las vanguardias de principios del siglo XX, más bien, estas siguieron preservando lo esencial del teatro dramático, en relación a esto señala:

A pesar de las innovaciones revolucionarias que introdujeron [las vanguardias] se conservó por mucho tiempo la esencia del teatro dramático: las formas teatrales emergentes continuaron, aunque modernizadas al servicio de la representación de universos textuales. (Lehmann, como se citó en Féral, 2015, p. 37)

Es a partir de la influencia de los medios de comunicación, su propagación y omnipresencia en la vida cotidiana desde los años 70 hacia delante, sumado a la crisis de los relatos que trae consigo el posmodernismo, que se establece un cambio en el discurso teatral, de pronto el modelo de obra dramática se vuelve demasiado rígido para incorporar la influencia performativa en la escena, la mezcla de estilos heterogéneos y la urgencia en la deconstrucción de la palabra.

El texto teatral cambia, se cuestiona a sí mismo la necesidad de contar una historia centrada en la resolución de un conflicto, la *pièce bien faite*⁴ comienza a hibridarse, se aleja de las consignas de fábula, diálogo y personaje. Lehmann señala como principales cambios la pérdida del principio narrativo, la desestructuración de la fábula⁵, una ostensible relativización del personaje y, por encima de todo, la creciente autonomización del lenguaje. Esto último nos lleva a la idea de un texto donde el lenguaje no aparece como un discurso entre personajes –si existen todavía personajes que puedan ser definidos como tales- sino como una teatralidad autónoma, con un lenguaje poético altamente intensificado. Estas superficies de lenguaje⁶ que reemplazan el diálogo rompen la ilusión mimética de la escena. Para Lehmann, este lenguaje que se muestra como tal, en toda su capacidad de expansión y deconstrucción, no muestra un disminuido interés por el ser humano, al contrario, se trataría más bien de una mirada que aleja la voluntad

⁴ “obra bien hecha”, tipo de obra caracterizada por una buena organización lógica de la acción. Su objetivo es mantener despierta la atención del espectador, provocar la ilusión naturalista. (Pavis, 1998, p. 341)

⁵ “Estructura narrativa de la obra (...) Para el autor dramático componer la fábula significa estructurar las acciones -motivaciones, conflictos, resolución, desenlace- en un espacio/tiempo “abstracto” pero que está construido a partir del espacio/tiempo y del comportamiento de los hombres.” (Pavis, 1998, p. 197)

⁶ Término que Lehmann toma de Elfriede Jelinek, novelista y dramaturga austriaca, premio Nobel de Literatura el año 2004.

consciente del hombre, su intencionalidad, para abrirse al abandono del sujeto, y así señalar su reverso, su deseo profundo, sus motivos inconscientes.

Sin embargo, por más ajustes que el teatro posdramático disponga en la relación texto-escena, hay un aspecto que permanece inalterable y es que ninguna forma teatral, sea cual sea, puede abstraerse de la representación. Josette Féral en *Teoría y práctica del teatro* (2015) recoge los aportes de Lehmann señalando: “únicamente cuando los recursos teatrales van más allá del lenguaje en equidad con el texto y pueden pensarse sistemáticamente incluso sin él, se acercan al teatro posdramático” (2015, p. 180). Este abordaje de la escena trae consigo una pérdida de la “descripción narrativa y fabuladora del mundo” pero en ningún caso esta mirada suprime la representación, lo que sí hace es relegar su lógica al margen, por lo tanto, lo que establece Féral es que la concepción posdramática de Lehmann constituye más una expectativa que una realidad, ya que toda realización escénica implica narratividad y, por ende, representación.

No se debe olvidar que lo posdramático nace inscrito en la época posmoderna, la cual se caracteriza –según propone el filósofo francés J.F. Lyotard en *La condición posmoderna* (1987)- por una profunda incredulidad de los metarrelatos. Ya la función narrativa pierde sus atributos distintivos. Desaparece el gran héroe, los grandes periplos, los grandes propósitos. La narratividad se dispersa en lenguajes diferentes, heterogéneos. Asistimos, tal como describe F. Jameson (1991), a una época con sensación de fin (de las ideologías, del arte, del estado de bienestar, etc.) sin que se prevea el comienzo de otra. Es la posmodernidad del capitalismo tardío, “el ahogo de la infinita multiplicación de representaciones que ya

no representan a nada más que a sí mismas en su representarse: la tautología de la imagen fragmentada” (Jameson, 1991, p. 10). Una época que ha olvidado el sentido de la tragedia y se ha volcado a observar el absurdo de una existencia despojada de ilusiones. Un espectáculo efímero, una horizontalidad sin horizonte.

Todos estos cambios socio-histórico-culturales han influenciado la puesta en escena permitiendo que el teatro contemporáneo dé un giro hacia la experiencia sensorial del evento teatral, dando más relevancia a elementos no literales. Uno de los componentes centrales es el trabajo del actor o actriz. Se establece el ideal del actor como creador y gestor de la teatralidad, y es justo en su cuerpo y voz el lugar de donde extraerá el material que pondrá a favor de la escena. Para Aguilera (2018) el conflicto entre texto y escena se traslada en último término al cuerpo del actor o actriz, ya que es él o ella quien hace aparecer en el escenario la palabra escrita, la hace viajar desde el papel, la saca de su rol de enunciado y la transforma en enunciación otorgándole energía, materia, sonido, sensorialidad. Con relación a esto Lehmann sostiene:

En el teatro posdramático, la respiración, el ritmo y la presencia visceral del cuerpo, tienen prioridad sobre el logos. Una apertura y expansión del logos opera de modo en la que ya no es necesariamente el significado que se comunica de A (escenario) hacia B (espectador) sino que existe una transmisión “mágica”, algo específicamente teatral, que ocurre a través del lenguaje (Lehmann, como se citó en Aguilera, 2018, p. 24).

En efecto, el acercamiento al logos se transforma, el teatro posdramático le resta importancia al autor, ya no tiene como prioridad ser fiel a las palabras del dramaturgo, le interesa explorar otros abordajes de la palabra en escena abriendo mayores posibilidades para la sonoridad de la voz, para lo que el cuerpo del actor o

actriz puede manifestar. Si la voz es –según Davini- “producción corporal con el más alto poder de desterritorialización” (2007, p. 19) entonces la voz siempre es cuerpo, presencia viva (incluso la voz mediatizada por los soportes digitales) ya que evoca en el espectador la imagen del cuerpo que la emite, se impone como un ente que precede a la palabra y hace posible su comprensión (Aros, 2020). No es la herramienta al servicio de un discurso, no es el mero soporte del texto escrito.

Por otra parte, a pesar del evidente cambio en la mirada hacia la voz como elemento escénico, sería engañoso pensar que esto solo comenzó a partir de la influencia de lo posdramático. Grandes creadores y renovadores de las prácticas teatrales occidentales del siglo XX como Artaud, Grotowski y Barba, por citar tres ejemplos ineludibles, investigaron nuevas nociones de lo vocal abriendo caminos que independizaron a la voz del enunciado dramático.

Tomaré puntualmente el caso de Antonin Artaud, por ser el más radical y relevante en relación al aporte en la construcción de la voz como materialidad escénica. Y es que ya en el año 1938, fecha en la que Artaud publica su famoso ensayo *El teatro y su doble* en París, sus ideas apuntaban a trastocar la visión del teatro como un arte a favor de la palabra. Su propuesta de un *teatro de la crueldad* tenía como objetivo abrir los lenguajes de la escena, cambiar las disposiciones teatrales que hasta ese momento eran la norma en el teatro occidental. Precisamente, se presume que la asistencia a un espectáculo de teatro balinés sumado al impacto de su convivencia con los indígenas tarahumaras de México⁷,

⁷ En 1936 Artaud viaja a México, en donde estará nueve meses en la sierra Tarahumara. Sus vivencias con el pueblo indígena serán retratadas en su escrito *Viaje al país de los Tarahumaras*.

fueron estímulos que precedieron e influenciaron su poética. La propuesta teatral artaudiana rescata elementos de naturaleza ritual, mística, alejados de la búsqueda psicológica tan propia del teatro occidental en esos años. Para Artaud, la puesta en escena tiene su propio lenguaje, que no es hablado, sino que va más allá de la palabra, es un lenguaje físico que se rehúsa a ser una copia inerte de la realidad, busca una alquimia, una transformación de los materiales escénicos en una verdad virtual.

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no se expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo (...) es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*. (Artaud, 2005, p. 50).

Aquí la palabra es asumida más allá de su significado, ya que Artaud rescata la cualidad vibratoria, le interesa lo que el sonido puede manifestar en el espacio y en los cuerpos, tanto de actores como de espectadores. En el universo artaudiano el destino de la palabra es ser uno de los lenguajes de la escena pero nunca el más preponderante. El autor francés sostiene que la escena es un lugar físico y concreto orientado a satisfacer los sentidos, independiente de la palabra, y que ese lugar físico y concreto “no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.” (2005 p. 40).

Para complementar y dar luz a la enigmática poética artaudiana es inevitable referirse al trabajo realizado por el filósofo Jacques Derrida en su texto *La escritura y la diferencia* (1989). Derrida muestra cómo Artaud quiere acabar con el concepto

imitativo del arte señalando que el teatro de la crueldad no es una representación, sino que es la vida en lo que ésta tiene de irrepresentable, la vida como origen no representable de la representación. En palabras de Artaud: “El teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los caracteres, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es sólo un reflejo” (Artaud, como se citó en Derrida, 1989, p. 320). Asimismo, Artaud sostiene que el arte teatral debe ser el lugar primordial de destrucción de esta imitación ya que ha sido –históricamente- el arte más doblegado por esta necesidad de mimesis de la vida, e incluso, va más allá señalando que el teatro de la crueldad es un teatro no teológico que expulsa a Dios de la escena, pero ¿A qué se refiere exactamente Artaud con la idea de un teatro no teológico? Pues bien, Derrida menciona que para Artaud la escena es teológica porque está dominada por la palabra, por el designio de un logos que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. Es el mandato del autor-dios, quien –ausente y desde lejos- organiza y dirige la escena con su texto haciendo que todos los demás agentes de la puesta en escena ejecuten su obra, perpetuando así el círculo de la relación imitativa y reproductiva del texto. Por lo tanto, el asesinato del que habla el teatro de la crueldad no es otro que el asesinato del padre-logos, del Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto. “Reconstituir la escena, poner en escena por fin, y derribar la tiranía del texto es, pues, un único y mismo gesto. El triunfo de la puesta en escena pura” (Derrida, 1989, p. 324).

Como ya se ha mencionado, uno de los elementos que Artaud revaloriza para hacer frente al dominio del texto y liberar las posibilidades de la escena es la

dimensión sonora del habla. El director francés no desea promover un teatro mudo sino reducir la intención lógica y discursiva de las palabras. Busca dismantelar el dispositivo racional del lenguaje y sabe que para ello el sonido, que va más allá del puro significado, puede proveer capas nuevas de sentido. Esa vibración sonora proyectada en el escenario gracias a la voz del actor o actriz es un espacio a explorar. Cuando Artaud habla del valor concreto de la entonación en el teatro, se refiere precisamente a:

(...) esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncie –con independencia de su sentido concreto y a veces en contradicción con ese sentido-, y de crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones, de correspondencias, de analogías (2005, p. 40).

Esta musicalidad de la palabra que asume la poética artaudiana permite que el espacio escénico dé cabida a los sonidos expresivos: gritos, exclamaciones, ruidos resonancias, balbuceos. Se evidencia un deseo de volver a las fuentes activas del lenguaje, a la respiración y la conexión con el cuerpo. Si para Artaud el dominio del teatro es plástico y físico, entonces, las palabras deben volver a relacionarse con los movimientos físicos que las han originado, así podrán detonar el poder afectivo que contienen. El teatro artaudiano no desea una comprensión única y definida del texto, al contrario, pretende liberar al pensamiento lógico, es una propuesta que habla al inconsciente, que apela a la sensorialidad, simbolismo e imaginaria visual de las palabras.

Por consiguiente, podemos observar cómo la propuesta teatral de Artaud se anticipa un par de décadas a los cambios propuestos por el posdramatismo. Su

influencia calará hondo en las metodologías que otros creadores escénicos pondrán en práctica para la re-significación de la palabra como producción corporal. Al devolver el espacio del cuerpo a la voz, una nueva posibilidad para ella se abre, un espacio de intervalo, de tránsito entre cuerpo y lenguaje como señalara Patrice Pavis (1998). El teatro contemporáneo parece no satisfacerse con la representación del drama, ha girado en búsqueda de preguntas por su propia teatralidad y en esas preguntas cuerpo, voz y sujeto siempre están presentes al abordar la escena.

1.3. La voz en la Performance

Diana Taylor en su texto *Performance* (2012) hace advertencia de las múltiples definiciones que puede llegar a contener esta disciplina, la palabra performance es según su percepción: abarcadora, indefinida y contradictoria, pero una noción sí está clara, performance y cuerpo están estrechamente ligados. La performance busca “insertar el cuerpo frontalmente en el quehacer artístico” (Taylor, 2012, p. 9). Si el cuerpo es el primer escenario, lo que da vida y sustento a la performance, entonces, revisar el impacto de las prácticas performáticas en la voz se hace evidente.

Como punto de inicio se deben establecer las dos grandes perspectivas desde donde abordar este concepto. Por un lado, nos encontramos con la noción de performance como arte conceptual (práctica artística) por otro, los estudios de performance, es decir, la performance como objeto teórico de conceptualización. En palabras de Taylor: “performance es una práctica y una epistemología, una forma

de comprender el mundo y un lente metodológico” (2012, p. 27). Cuando pensamos la performance como hecho artístico, lo más probable es que imaginemos una acción de arte al estilo de los años 70, un artista, actor o performer decidido a poner a prueba los límites de su cuerpo frente a un público temeroso de lo que esa acción artística pueda provocar como experiencia, y es que la performance como práctica corporal es una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y comportamiento social. Cada performance tiene lugar en un espacio y tiempo designado, además de público o participantes. Estos actores sociales o espectadores siguen las reglas implícitas del evento convirtiendo las performances en actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. El comportamiento reiterado es justamente lo que el estadounidense Richard Schechner⁸ –referente indiscutido en los estudios de performance desde los años 70 hasta la actualidad- menciona en su texto *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (2000), como constitutivo de esta práctica:

Juego, ritual, deportes, prácticas jurídicas/médicas, entretenimientos populares, medios de comunicación (...) las categorías que he incluido son al mismo tiempo “definidas” e “indeterminadas” (...) pero la base teórica subyacente es suficientemente clara: actividades humanas –sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo “conducta practicada dos veces”, actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda y ad infinitum. Ese proceso de repetición, de construcción es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, o en la vida cotidiana, el ritual o el juego. (Schechner, 2000, p. 12)

⁸ Uno de los fundadores de Performance Studies, director teatral, editor de *The drama Review* y autor de textos como: *Dominio público, Teatro ambiental, Teoría de la performance, Teatro ritual, Entre Teatro y Antropología* y otros.

De esta forma, Schechner demuestra que habría performance más allá del arte, más allá del escenario y de los artistas, pero para ser incluida dentro de la categoría de performance la actividad o conducta debe ser realizada más de una vez, debe ser convenida socialmente como una acción performática. “Algo es una performance cuando, en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición, dicen que lo es” (2000, p. 13). El teórico neoyorquino en su ensayo *La poética de la performance*⁹ sostiene que esta disciplina es una capacidad intrínseca a la especie humana, que está orientada a la restauración de la conducta y que de ella se desprenden formas dramáticas, artísticas y religiosas, todo esto en un encuentro social reflexivo y transformador. Schechner plantea un modelo básico de la performance que se compone de una secuencia de comportamiento, la cual se inicia con una reunión de individuos en torno a un centro en el cual se ejecutan acciones o alrededor de un suceso inesperado, y tras la experiencia de ese suceso reflexionan sobre lo acontecido y ratifican un cambio de su situación anterior. Esta estructura de **reunión-representación-dispersión** genera un proceso de cuestionamiento que produce un cambio temporal o permanente entre los sujetos participantes de la acción. De esta manera, la performance facilita la capacidad humana para ensayar posibilidades de conducta social e individual que permitan alternativas virtuales y reales de conducta. Este procesamiento de la conducta humana empuja a repensar las acciones, precisamente, en la performance las secuencias de conducta pueden reordenarse o reconstruirse, independiente de las causas que las originan. En Schechner la performance es un acto creativo que

⁹ Ensayo contenido en el libro *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (2000).

“brinda la oportunidad de volver a ser lo que uno fue, o volver a ser lo que uno nunca fue pero debería haber sido” (2000, p. 23) Es una segunda naturaleza, el “yo en otro estado del ser o existir” como si hubiera múltiples “yo” en cada persona.

En el caso del teatro, desde los antiguos griegos hacia delante, la convención indica que la realización escénica es -entre otras cosas- performance, ya que posee una cualidad de performance que viene dada desde la concepción misma del término, como señala el filósofo inglés J. L. Austin, el origen de la palabra performance proviene del verbo “to perform”, “realizar”; es decir, en lo performático se “realizan acciones” (Austin, como se citó en Fischer-Lichte, 2011, p. 48) justamente la esencia de la teatralidad.

Sin embargo, tanto como similitudes hay diferencias, la más poderosa radica en la capacidad que posee la performance de poner en jaque la idea de la representación. Ahí, donde la puesta en escena tiende a la repetición mimética, la performance borra la línea entre lo ficticio y lo verdadero. Lleva lo real hasta las últimas consecuencias. Marina Abramovic, reconocida artista de performance, lo expresa de la siguiente manera: “En el teatro se actúa el papel de otra persona. La performance es real. En el teatro te puedes cortar con un cuchillo y hay sangre. Pero el cuchillo no es real y la sangre no es real. En la performance, la sangre, el cuchillo y el cuerpo del performer son reales” (Abramovic, como se citó en Taylor, 2012, p. 38). Como queda en evidencia, la performance busca cuestionar los límites entre lo real y su representación.

A pesar de ser el cuerpo el centro vital de la performance, su motor de acción básico, no puede quedar fuera la importancia del rol que el lenguaje asume en esta

disciplina. Tal como menciona Austin “las palabras en ciertos contextos, hacen algo” (Austin, como se citó en Taylor, 2012, p. 106) esta idea enmarcada en la teoría de los actos de habla subraya la noción del lenguaje como acto. De ahí nace el concepto “performativo”, que no se refiere a un adjetivo¹⁰ de performance -como a veces suele confundirse- sino a actos de performance. La acción que Austin usa de ejemplo para graficar esta idea es el momento en que una pareja en su ceremonia de matrimonio dice: “Sí, acepto”. En ese preciso momento las palabras sellan una acción que es irreversible¹¹. Por lo tanto, podemos asegurar que contraer matrimonio es una acción performativa en donde el lenguaje crea una nueva realidad, no una falsificación teatral o mimesis de la vida, sino un acto concreto que cambia el curso de los acontecimientos.

De este modo, tanto el cuerpo como valor principal de la escena y las palabras como posibles actos performativos, han hecho de la performance una influencia sustantiva con repercusiones evidentes en la disciplina teatral, tanto así que Josette Féral no duda en calificar el teatro actual como un teatro performático, ya que “pone de relieve la acción en sí misma en lugar de su valor mimético de representación” (2015, p. 185). Esta idea cuestiona el paradigma del teatro como una mimesis de la realidad (precisamente es el auge de la performance lo que alimenta al teatro posdramático) le quita la obligación de estar sujeto a la imitación de una acción, a la representación de un sentido (articulado por la palabra del texto, los gestos o la imagen) quiebra el sentido del teatro como narración, relato o ficción, es decir, como

¹⁰ Para adjetivo de performance Diana Taylor usa el término performático.

¹¹ Por supuesto, esta acción debe ser legitimada por un contexto legal que entregue veracidad a las palabras dichas, pero nadie duda que la acción de casarse se completa con aquella clásica afirmación.

un mero transmisor de significado. Por el contrario, poner de relieve la acción en sí misma (esencia de lo performático) nos lleva a pensar en una práctica teatral que incluye, según Schechner, tres operaciones como base:

- 1.- Ser y estar, es decir comportarse;
- 2.- Hacer, la actividad de todo lo que existe;
- 3.- Mostrar lo que se hace. Consiste en ofrecerse como espectáculo, exhibirse.

La suma de estos tres fundamentos permite asegurar que la performatividad exige la realización de acciones, estas acciones indican que lo importante está en el proceso de creación en sí mismo más que en el sentido que emerge de los signos en la escena. Y a pesar de que el teatro no puede rehuir de la representación –ser, hacer y mostrar son acciones autorreferenciales y constitutivas de realidad- sí mediante estrategias performáticas busca romper el vínculo evidente con la representación clásica, o mejor dicho, con las antiguas formas de la teatralidad.

En el teatro performativo, el actor debe “hacer”, “estar presente”, correr riesgos y “mostrar lo que se hace”, dicho de otro modo, afirmar la performatividad del proceso. Se dirige la atención a la ejecución del gesto, a la creación de la forma, a la disolución de los signos y su reconstrucción permanente. Se pone en práctica una estética de la presencia. (Féral, 2015, p. 199).

Y es que sin duda alguna, la presencia es un asunto naturalmente ligado a la corporalidad del actor o actriz. En ese sentido la práctica de la performance impactó fuertemente al teatro dotándolo de una nueva percepción del cuerpo, cuestionando la preponderancia del enunciado, abriendo las posibilidades del trabajo creativo del actor o actriz, antes siempre restringido y orientado hacia el logos. Fischer-Lichte

(2011) menciona este proceso de cambio en las realizaciones escénicas como un proceso de “corporización”, en palabras textuales: “son los cuerpos de los actores en su especificidad y los actos performativos realizados con y por ellos los que crean el personaje” (p. 165). De esta forma, se instala una tensión entre el cuerpo del personaje y el cuerpo del actor o actriz. Ya no se hablará de “encarnar” un rol ya que la encarnación presupone una previa descorporización, que además, opone resistencia a la fugacidad de la realización escénica. Silvia Davini refuerza esta idea señalando que la actuación se distancia de las nociones de interpretación y de representación, para subrayar su carácter de acto, de presentación, de presencia, de un hacer presente; en tanto que el personaje abandona su carácter unívoco y estable, para manifestarse como un conjunto fluido de papeles o estados (Davini, 2007).

Los actores o actrices no pueden separarse de su corporalidad, producen su obra con el cuerpo, ése es su material. Asimismo, esta corporalidad se adueña del espacio escénico y ejerce una fuerza de atracción en el espectador, una presencia magnética que se impone y que obliga al espectador a fijar toda su atención en el actor o actriz, pero no solamente eso, el proceso de corporización que ejerce el actor significa ante todo generar energía, es decir, mediante técnicas y prácticas el actor engendra energía que circula entre él y los espectadores y que tiene un efecto directo sobre ellos (Fischer-Lichte, 2011). Los espectadores perciben esta “corriente de magia”, que emana del actor o actriz envolviendo la sala, como una fuente de fuerza para sí mismos, una fuerza que surge súbitamente, que se derrama entre actores y espectadores y que es capaz de transformarlos.

Al igual que la presencia física, el sonido de la voz del actor o actriz rodea al público y lo sugiere, lo envuelve y penetra en su cuerpo generando una presencia sonora, de esta forma el actor siempre hace audible su voz en su singular fisicalidad. “La voz humana parte en el cuerpo, se realiza solo en este y, puede o no, ser intervenida por el significado de la palabra” (Elgueta, 2020, p. 61). Para Davini la relación entre voz y palabra es una variación continua entre producción corporal (la voz como sonido) e intervención incorpórea (la palabra como discurso). Esta profunda interrelación, en donde voz y palabra se modifican, da lugar a un concepto que Davini llama “vocalidad”¹², el cual puede definirse como “múltiples formas de producción de voz y palabra implementadas por un grupo humano específico en una contingencia sociohistórica dada” (2007, p. 18). Este concepto es amplio y fluido e “involucra a la producción vocal, al habla, inclusive al silencio; ritmos, timbres, velocidades, texturas, articulaciones, combinados por un grupo dado en un tiempo y lugar determinados” (2007, p. 121).

De este modo, tomando el concepto de vocalidad como referencia, y entendiendo el fuerte influjo que ha tenido la performance en la escena teatral contemporánea, cabe entonces preguntarse: ¿Qué tipo de vocalidad se articula en el teatro performático? Para adentrarnos en la respuesta me parece importante considerar, como primera cosa, las dimensiones referenciales de la escena. Por un lado Silvia Davini refiere a la **dimensión visual**, aquella constituida por el cuerpo y su gestualidad cinética; por otro a la **dimensión acústica**, conformada por la

¹² Davini toma el concepto de Vocalidad de Paul Zumthor, este último lo aplica a la tradición de la poesía oral medieval definiéndolo como: “la historicidad de una voz: su empleo” (Davini, 2007, p. 18).

ambientación sonora, música, voz y palabra. Entre ambas dimensiones se encuentra el cuerpo como un ente orgánico, que confluye en estas dos arenas al mismo tiempo ya que la voz es una producción corporal de alta complejidad, por lo tanto, al hablar de gestualidad vocal estaríamos invocando tanto la dimensión visual (el gesto de hablar/sonar) como la dimensión acústica (el sonido de esa voz). Para la teórica argentina la voz es una acción corporal de la misma categoría que el movimiento. Sin embargo, por constituirse en el lugar de la palabra, la voz contiene una capacidad de definición discursiva varias veces mayor que el movimiento.

Por tanto, se puede inferir que uno de los aportes de la performance a la vocalidad en el teatro pasa por la integración de la esfera visual y acústica en la escena, ya que al hablar de gestualidad vocal nos referimos a un gesto abarcador que pone al mismo nivel lo visual y lo sonoro, este último históricamente ignorado en la realización escénica. Por otra parte, el paradigma del texto teatral como soporte del significado se pone en cuestionamiento, para Davini el texto teatral “siendo escrito para ser performado, puede ser considerado un texto vocal/verbal” (2007, p. 35). Natalia Elgueta (2020) profundiza en esta idea señalando cómo en la historia del teatro se ha apartado al texto dramático de su cualidad performativa, de su corporalidad y vocalidad, y es que la preponderancia del drama por sobre la performance ha provocado que cierta rama de los estudios teatrales pusiera el interés en lo *que se decía* por sobre el *cómo se decía*. Se hace necesario entonces, recordar la doble naturaleza de la palabra que por una parte es música, porque es fenómeno acústico que se remite a códigos musicales; y por otra, acto discursivo ya que es portadora de significado. Asimismo, la performance pone de manifiesto

la intención de darle a la voz un lugar desde lo corporal-orgánico, oponiéndose a la idea de herramienta que ha confinado a la voz como instrumento. En palabras de Silvia Davini:

La voz no se restringe a comunicar ni a hacer mediaciones entre cuerpo y lenguaje. La voz, en cuanto acto, es producida en el cuerpo que abandona para afectar a otros cuerpos y retornar, eventualmente, a través de la escucha, al cuerpo en donde se generó. La voz en cuanto sonido, se da en una esfera de 360°, en diversos planos, fijos y móviles, perceptibles inclusive a través de las paredes. La voz, en su potencia libidinal, atribuye un lugar al sujeto y al personaje. No “usamos” la voz. La voz habita cuerpo y lenguaje. (2007, p. 87).

Justamente, es la pregunta por la identidad la que se activa cuando hablamos de la voz en performance ¿Quién es la persona que suena? ¿Es el yo comportándose como alguien más? ¿Existen múltiples voces en la voz? Para Roland Barthes el espacio de la voz es un espacio infinito que nos lleva a la alucinación, es una materialidad corporal, erótica, una mezcla de timbre y lenguaje, un objeto libidinal que inaugura la relación con el otro (Barthes, 1986). Esta relación con el yo personal (el sí mismo) y con los otros es tan propia de la voz como del performance, ambos son un flujo constante que nunca se repite, es lo que Víctor Turner – antropólogo, estudioso del performance que colaboró estrechamente con Schechner- menciona como: “un movimiento espontáneo en donde acción y conciencia son uno (...) donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en acción, mientras dan forma y explican la conducta.” (Turner, como se citó en Schechner, 2000, p. 16). Es decir, tanto los ejercicios de performance como la voz humana son reflejo del sujeto y dan cuenta de su contexto cultural. Schechner menciona a la performance como un acto de transferencia, lo mismo que

produce la voz del actor o actriz en el espectador -eso que Barthes llama una relación erótica del que escucha con el cuerpo que suena, transformando el sonido en un objeto de deseo- es la “sensación oceánica” que se imprime en el cuerpo de los oyentes, y aunque en algunas ocasiones la performance se realice más de una vez, nunca sucede de la misma manera, al igual que la voz se re-actualiza en cada nueva instancia porque está determinada por el momento presente; se podrán pronunciar las mismas palabras, los mismos sonidos pero el resultado será diferente. Como señaló Heráclito: "Nadie se baña dos veces en el mismo río porque todo cambia en el río y en el que se baña" (como se citó en Taylor, 2012, p. 138).

En definitiva, lo performático propicia un abordaje no instrumental de la voz, en donde la identidad del actor o actriz que suena queda de manifiesto, ya que la voz es una experiencia presencial que se constituye en el momento presente, en la fugacidad del instante escénico. No hay distancia entre quien actúa y su vocalidad, el sonido de la voz es siempre acontecimiento, es decir, revela al cuerpo y más aún, al sujeto que habita ese cuerpo. Davini sostiene este punto declarando que la voz no es un medio de comunicación sino más bien una esfera de subjetivación. De esta forma intenta poner en tensión el ancestral binarismo entre cuerpo y voz, en donde el cuerpo se vincula al movimiento y la voz al intelecto. Precisamente, esta histórica división y sus alcances serán el punto de partida para el análisis de las obras de *Antimétodo*, pero primero, conozcamos en profundidad al colectivo.

CAPÍTULO II

¿De qué hablamos cuando hablamos de Antimétodo?

2.1. Historia y antecedentes

El origen del colectivo *Antimétodo* data del año 2012, es en esa fecha que estrenan su primera puesta en escena llamada *Concierto*, bajo el nombre de colectivo *Ruidotodavía* se presentan en la sala CIEC (Centro de investigación y estudios coreográficos) pero no será hasta el año 2016 -poco antes del estreno de su tercer trabajo llamado *Ópera-* que se denominarán definitivamente como *Antimétodo*. Para Ana Luz Ormazábal, la elección de este nombre ya comienza a definir la naturaleza de su grupo de trabajo:

Es bien difícil empezar a nombrarse y ponerse estas ideas de alianza que no son y no darle madurez a esa alianza. En eso me encontré con algunos textos de educación y allí hablaban acerca del antimétodo en la educación, me pareció que era un concepto muy interesante y a la vez pensando en lo que hacemos, me acuerdo que le dije al grupo: "Hagamos un antimétodo" (...) porque nosotros pensamos en las prácticas, y también diciendo: "esto no es una compañía" sino que es una práctica escénica. Entonces el Antimétodo lo puede hacer cualquiera ¿se entiende? Es algo que hacemos, no que somos (...) lo podemos hacer con más gente -puede entrar y salir gente- es una práctica dinámica, va más allá de quienes están. (Ormazábal, 2019, 5m45s).

La necesidad de establecer el valor de la práctica escénica como un quehacer dinámico es lo que marca las coordenadas de trabajo en este colectivo. El interés de *Antimétodo* es la experimentación, el cruce de disciplinas y la investigación acerca de los formatos artísticos existentes. La metodología del grupo no es estática

ni común a todas sus puestas en escena, más bien, se adapta a las necesidades del proyecto creativo puntual perfeccionándose a partir del ensayo y error. Este antimétodo “es algo que se hace a sí mismo durante el proceso y que depende de sus creadores y contextos” (Antimétodo, 2020) es decir, aquí la mirada creativa está puesta en la exploración y construcción de procesos variados, que den cuenta del contexto en el que se inscriben y que permitan la obtención de un resultado altamente dinámico, imposible de predecir de antemano.

Ya que el texto dramático no es lo que sustenta -de manera primaria- la propuesta escénica del colectivo, las estrategias son variadas. Como punto de partida el grupo determina una temática o formato a explorar (en el caso de *Concierto* la búsqueda apuntaba a la música de los cuerpos y al fenómeno social que significa la asistencia a un concierto; en el caso de *AKRM* el foco de atención se centró en la palabra, el lenguaje y la traducción) luego de eso se establece una búsqueda de conceptos teóricos que sirvan como base a la experimentación de las acciones físicas, o en palabras de Ormazábal: “la teoría se tiene que bajar a lo escénico, tenemos que buscar estrategias físicas, así como tan simples de nombrar y eso me gusta, tener que traducir ciertas cosas a acciones” (Ormazábal, 2019, 8m30s). Por otro lado, y de manera fundamental, esa búsqueda se resuelve en la aplicación del concepto de laboratorio teatral, es allí donde la preparación física (training corporal-vocal de las y los performers) y las improvisaciones guiadas por Ana Luz, articulan las bases de las diferentes puestas en escena.

Las artes vivas –teatro, danza, música- son el interés principal del grupo, con especial atención a las nociones de cuerpo y sonido. A pesar de estar cercanos a

la performance, ellos mencionan más bien una “perspectiva performativa” una suerte de lente metodológico que les permite observar y dirigir la creación a través de procedimientos enfocados en la acción y el presente. En ese sentido, la propuesta del grupo tiene una influencia marcadamente posdramática ya que, tal como menciona Josette Féral (2015), los recursos teatrales van más allá del texto dramático, se equiparan o superan al texto como elemento articulador de la escena. Este principio lo observamos claramente en *Concierto*, obra en la cual el texto se remite a las canciones que las y los performers cantan en escena, en *AKRM* en cambio el texto es protagonista de la obra, sin embargo, este texto no sigue las líneas de lo dramático. Ormazábal no se interesa en una visión narrativa y fabuladora del mundo, no está pensando en el valor mimético de la representación. Su mirada es más bien posmoderna ya que se nutre de lenguajes diferentes, heterogéneos, en donde prima la secuencia de imágenes fragmentadas, sin un hilo argumental que conduzca el devenir de las acciones en escena. Esto recuerda los planteamientos de Umberto Eco en *Obra Abierta* (1985) al hablar de la pluralidad de sentidos en el arte contemporáneo: “una obra de arte nace de una red compleja de influencias” (1985, p. 21) y va más allá al afirmar que:

El arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el Desorden. Que no es el desorden ciego e incurable, sino el desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna: la ruptura de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo... (1985, p. 16).

Por otra parte, en cuanto a los miembros del colectivo estos suelen variar según las necesidades del proyecto escénico en curso, pudiendo sumar o restar

colaboradores de manera espontánea. Los artistas participantes provienen del teatro, danza, música y diseño, con estudios formales e informales en estas áreas.

Hasta la fecha cuentan con cuatro obras estrenadas: *Concierto* (2012), *Agnetha Kurtz Roca Method* (2014), *Ópera* (2016) y *Al Pacino* (2019) En el año 2018 en colaboración con la compañía de danza de Concepción *Escénica en movimiento*, estrenan *La magnitud del momento*.

ANIMÉ (O)(O)

2.2. Ana Luz Ormazábal – Directora

Actriz, investigadora escénica y docente. Entre los años 2005-2008 realiza estudios de Actuación en la Universidad Católica de Chile, en ese período el paso de la actuación a la dirección se da de manera paulatina pero consciente, al respecto, la propia Ana Luz menciona influencias determinantes en su proceso creativo:

El cuarto de Isabela de Needcompany, y Carne de Cañón del Colectivo Arte la Vitrina, ambas tenían una manera de dramaturgia en el presente... que respondía totalmente a lo que me pasaba con la música (...) me di cuenta que lo que me atrae de la música en vivo es que sucede ahí mismo, es una cuestión que se ejecuta, que no tiene que ver con una historia previa, existiendo también una raíz de investigación como base de creación, es una intuición con investigación. (como se citó en Allendes, 2017, p. 98).

Aquellas obras contribuyeron a aclarar el lugar de su búsqueda como creadora escénica, siendo el sonido uno de los principales temas de investigación: “yo desde siempre tuve un rollo con el sonido [aunque] no me gustan los adueñamientos de temáticas, el sonido para mí es una perspectiva total pero no somos una compañía de teatro sonoro” (Ormazábal, 2019, 7m39s). Junto al sonido, la problematización de lo corporal es una constante que distingue su autoría, pensar el cuerpo, ver sus posibilidades como soporte y presencia viva, acerca de esto señala: “A mí me pasa que trabajar desde la danza, desde el cuerpo, es un lugar muy materialista, ver lo que hay, ver ese cuerpo, ahí aparecen las ideas” (Ormazábal, 2019, 18m33s).

Posteriormente realiza un Magíster en Performance Practice and Research en The Royal Central School of Speech and Drama, University of London, Inglaterra (2013-2014).

A lo largo de su carrera teatral se ha desempeñado en diversos ámbitos de la puesta en escena. Actualmente, dirige el colectivo *Antimétodo* además de ejercer como docente en diversas Universidades.

2.3. Una propuesta transdisciplinar

Tal como señalan Taylor y Fuentes en *Estudios avanzados de performance* (2011) la performance implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. “Es una esponja mutante que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo” (2011, p. 28). De

manera similar Fischer-Lichte define a las realizaciones escénicas como procesos dinámicos, más cercanos a un acontecimiento que a una obra de arte fija e inmutable, y es que las fronteras entre las distintas artes se han vuelto difusas gracias al impacto que significó la entrada de la performance, o arte de acción en el panorama de las artes contemporáneas. Por supuesto, muchos años antes de la irrupción de la performance, las vanguardias del siglo XX inspiradas por el ideal de Richard Wagner y su “obra de arte total”, entran en un cuestionamiento de las prácticas en la escena, aparece una inquietud por redefinir la esencia de lo teatral. Al respecto de esto, Vsévolod Meyerhold escribe, en 1930:

Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala. (como se citó en Sánchez, 1999, p. 15).

Este afán integrador que muestra Meyerhold contiene la pregunta por la naturaleza del teatro, sus límites y procedimientos. Precisamente, en esa pregunta por los límites y las formas de poner en escena es que Ormazábal decide fundamentar su propuesta de *Antimétodo*, rechazando una definición convencional que pudiera encasillar su trabajo en límites tradicionales. Ormazábal lo declara sin ambigüedades: “me gusta que ni siquiera esté la palabra teatro en *Antimétodo*, abarca cualquier disciplina, es transdisciplinar” (Ormazábal, 2019, 7m58s).

De esta forma, se hace necesario abordar el concepto de transdisciplina y sus diferencias al respecto de interdisciplina, ya que entre estos dos prefijos (inter/trans) hay sutiles diferencias que cambian el resultado de la interacción disciplinar. Como

señalan Razon y Villalobos en su artículo *Proyecto Neomestizo: un ejercicio transdisciplinar en la escena teatral universitaria* (2015) por una parte, lo **inter** nos remite a una interacción entre diversas disciplinas que supone un aglutinamiento de ellas para ir en búsqueda de un producto nuevo, generando “puntos de contacto entre las disciplinas en la que cada una aporta sus problemas, conceptos y métodos de investigación” (p. 152). Por otro lado, lo **trans** alude a una relación de “cruce, a través, o entre sistemas. Esto sucede de forma dinámica, y se enfoca fundamentalmente en los procesos, generando una trascendencia de los métodos de las disciplinas base” (p. 152) Es decir, mientras lo interdisciplinario presenta un resultado que es la suma de diversos recursos escénicos en donde podemos reconocer el aporte de cada disciplina, lo transdisciplinario permite relaciones de cruce entre las disciplinas en interacción, así, el resultado conlleva una real resignificación de los recursos en juego, poniendo especial atención al proceso por sobre el resultado. Sin duda, aquí el interés radica en cómo se articula la práctica teatral, al respecto el teórico chileno Alfonso de Toro señala:

Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología como ciencias auxiliares para así confrontarse con la manifestación cultural “teatro” de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy en el teatro, y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría (Toro, 2001, p. 297).

Asimismo, el teatro en su naturaleza es un arte transversal ya que siempre ha integrado elementos ajenos, pero sin duda alguna a partir de las vanguardias del siglo XX se intensificó la necesidad de experimentación y cruce de disciplinas. Al

respecto de esto el concepto de Artes Vivas puede ayudar a ampliar el panorama. La crítica teatral e investigadora española Inma Garín (2018) hace referencia al carácter crítico y político del arte contemporáneo, el cual al generar apertura, democratización e integración en la vida cotidiana pretende experiencias artísticas que integren otros valores además de los puramente artísticos. En sus propias palabras las Artes Vivas van a la conquista de: “nuevos territorios, nuevos públicos, nuevas estéticas de la experiencia y del acontecimiento” (Garín, 2018, p. 3). Algunas de sus características principales son: multidisciplinariedad, innovación, valor de la experiencia antes que la expresión contemplativa, problematización del concepto del arte, investigación, multisensorialidad, exploración de los límites del teatro, entre otras.

Es así como las producciones enmarcadas en el concepto de Artes Vivas resultan ser propuestas que trascienden los resultados propios de cada disciplina particular de base. En la mayoría de los casos es muy complejo decir cuánto porcentaje de cada disciplina base compone una de estas propuestas, ya que el resultado muestra un amalgamiento, una reconfiguración de las partes en un todo nuevo que cobra vida propia, independiente de las partes que lo han conformado. De esta forma, las estrategias escénicas de *Antimétodo* poseen un claro enfoque transdisciplinario. Al colectivo le interesa el cruce de materias y la exploración de diversos formatos. Si tomamos el caso de la obra *Concierto* podremos observar que tiene fuertes elementos musicales (las y los performers tocan instrumentos y cantan en varios segmentos de la obra) además de danza y rítmica, sin embargo, no podríamos decir que por eso *Concierto* sea una obra de Teatro musical, ni Danza

teatro, ni menos, un concierto tradicional de música. Para Ormazábal es en esa mezcla indeterminada donde radica el potencial ideológico de su propuesta, ya que el grupo no busca abiertamente proponer temáticas, más bien estas se desprenden de las acciones en la escena “(...) me gusta mucho la idea del formato como mensaje, entender la ideología que hay detrás de las formas” (Ormazábal, 2020)¹³. No obstante, en contraste con esta última afirmación, se debe tener en cuenta que el programa operativo que se propone la o el artista no es exactamente el resultado de la obra, ya lo afirmaba Umberto Eco al señalar que: “Una obra es a un tiempo la huella de lo que quería ser, y de lo que es de hecho, aún cuando no coincidan esos dos valores” (1985, p. 17). El creador o artista ofrece siempre una obra por acabar ya que el arte “más que conocer el mundo produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal” (1985, p. 40).

En cuanto al trabajo práctico, para *Antimétodo* la noción de laboratorio es fundamental, es el espacio de prueba donde las ideas se transforman en ejercicios concretos que ayudan a estructurar las obras. Teoría y praxis no están divididas, se alimentan mutuamente durante todo el proceso de construcción de un espectáculo.

Al respecto, Ormazábal declara:

Para mí la práctica es teórica, la práctica es reflexión, nosotros estamos reflexionando cuando estamos en la práctica y también la teoría es práctica. Creo que decir que investigamos porque leemos textos teóricos se queda corto, para mí tiene que llevarse a lo que hacemos y eso merece que se resuelva en escena, me parece raro resolverlo afuera de la escena, a mí desde mis procesos. Encontrar soluciones que están en la acción, en las

¹³ Extracto de la entrevista realizada a Ormazábal, para ver contenido completo dirigirse al Anexo (pág. 102).

relaciones (...) porque ese es el lugar que tenemos nosotros, la escena. (Ormazábal, 2019, 35m1s).

Una de las estrategias escénicas clave para *Antimétodo* son las instancias de training o entrenamiento. Es allí donde se extrae el material básico de la puesta en escena. La preparación corporal/vocal de las y los performers no solo busca el objetivo inmediato de activar el cuerpo del actor o actriz, sino también probar juegos, dinámicas o ejercicios que estén vinculados a las preguntas teóricas sobre el formato a abordar. En el caso de *AKRM*, Ana Luz menciona que al decidir explorar en la musicalidad de la palabra apareció la idea de la conferencia como formato, a partir de ahí estableció que la actriz (Samantha Manzur) hiciera ejercicios de fonética en los ensayos. Con un micrófono la actriz repetía los diálogos de una serie en inglés que escuchaba y al mismo tiempo debía reproducir en su sonoridad. Gracias a esto Manzur pudo configurar de manera precisa la musicalidad del idioma sin ser una experta en el idioma. Esta estrategia puso de manifiesto una de las principales problemáticas de *AKRM*: la relación entre el contenido y la forma. Este ejemplo permite entender la importancia del training en el trabajo del colectivo y es que para Ormazábal “el training siempre está ligado a preguntas que son creativas”. (Ormazábal, 2020).

Al mismo tiempo, otro principio creador es la biografía de las y los performers. Ana Luz admite preguntarles acerca de sus referentes en la escena, visiones y gustos personales. Para la directora este material permite poner la subjetividad de sus actrices y actores al servicio del juego escénico. Sin ir más lejos, muchas de las escenas son construidas gracias a los aportes personales de los performers. Esto

fue particularmente importante en *Concierto*, ya que Ormazábal convocó a personas que sin ser músicos profesionales sí tuvieran una relación de gusto profundo por la música.

De esta forma, todo lo anterior se complementa con fundamentos teóricos que orientan el principio de acción. En el caso de *AKRM*, Ormazábal menciona –entre muchos otros- el concepto de **rizoma** extraído del texto *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari (1988). Este rizoma utiliza el modelo botánico de la raíz o el árbol como imagen, como una masa de raíces interconectadas. El rizoma “no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple” (1988, p. 9). Está hecho de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, sino un medio por el que crece y desborda, “constituyendo multiplicidades lineales de dimensiones, sin sujeto ni objeto” (1988, p. 9). El rizoma posee un carácter de conexión y heterogeneidad, posee múltiples entradas donde la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquicas, sino que cualquier elemento puede afectar e influenciar al otro, es decir, en el rizoma “cualquier parte puede estar conectada a cualquier otra” (1988, p. 7). Si bien este concepto le permitió a Ormazábal orientar su investigación escénica y teórica en la construcción de su segunda puesta en escena, es evidente que se ha convertido en una constante en su obra, al punto de declarar una perspectiva rizomática en su metodología de creación:

Creo que es una perspectiva de la escena, de la arquitectura de la escena, me parece que es una manera de situar la creación y la dramaturgia escénica. Yo no ocupo texto entonces tengo que inventar un recorrido y ese recorrido no tiene ni principio ni fin, tiene grietas, conecta con otros trayectos, desde ese lugar pienso la dramaturgia escénica por decirle un nombre, porque tampoco tengo un nombre tan claro para mi labor como directora pero creo que me situó desde lo concreto. Mis prácticas como directora son

particulares, porque todos dirigimos de maneras distintas, y yo sí pienso ese recorrido que es la obra desde una perspectiva rizomática. (Ormazábal, 2019, 30m2s).

Para Deleuze y Guattari, lo opuesto al principio de multiplicidad -una de las características sustantivas del rizoma- es la lógica binaria ya que esta conduce a la dicotomía, a la división en dos partes de un concepto. Asimismo, Silvia Davini profundiza en las teorías de Deleuze y Guattari, estableciendo que la dualidad de contenido/expresión o forma/contenido subsisten de forma hegemónica en el discurso del teatro contemporáneo, sobre todo en relación a la idea de cuerpo como organismo (Davini, 2007, p. 83). La teórica argentina contrasta las visiones de cuerpo según Deleuze y Guattari y la aproximación que propone Patrice Pavis. Para los primeros el cuerpo es una relación compleja de partículas en movimiento, siempre atrasándose o acelerándose, en una relación que varía de un cuerpo a otro y dentro de un mismo cuerpo. “Lo que define un cuerpo en su individualidad es el poder de afectar y ser afectado sumado a estas relaciones de descanso y movimiento” (Davini, 2007, p. 82). La investigadora señala que las potencias afectivas humanas son muy numerosas y dependientes de los principios de la naturaleza. Todo cuerpo está influenciado por su entorno a través de diferentes ritmos e intensidades de afectos. Deleuze conceptualiza esta idea como plano de inmanencia o consistencia de un cuerpo, cuerpo que se presenta variable, compuesto y recompuesto, tan individual como colectivo.

En cuanto a Pavis, su acercamiento a la noción de cuerpo como organismo en la escena es muy diferente. Davini menciona que el pensamiento de Pavis está perfectamente enmarcado en la lógica binaria. Para el teórico francés, el cuerpo en

el teatro contemporáneo está surcado por dos miradas diferentes. Una, que considera al cuerpo como soporte de la creación teatral, cuya dramaturgia está enfocada en el texto, y en una idea de ficción como representación. Así, “el cuerpo se torna un mediador en la ceremonia teatral, subordinado a los sentidos psicológicos, intelectuales y morales” (Davini, 2007, p. 83). Es decir, se obtiene como resultado una gestualidad típicamente ilustrativa y redundante de la palabra.

La otra mirada abarca una tendencia que predomina en el teatro de tipo más experimental, Pavis la define como una propuesta en donde el cuerpo se convierte en el material de la escena, ya no es el contenedor de ideas o un constructo psicológico, sino que se refiere a sí mismo sin necesidad de legitimarse a través de otros elementos. Para Davini esta mirada sustituye la dualidad idea/expresión por un camino unívoco de producción corporal, en donde –según Pavis- los gestos son originales y creativos. No se trata de un cuerpo con capacidad para ilustrar sino más bien uno que se permita a sí mismo vivir experiencias en escena. “El actor no debe usar su organismo para ilustrar el movimiento del alma; debe cumplir este movimiento con su organismo”. (Grotowski, como se citó en Pavis, 1998, p. 224).

De esta forma, pensar el cuerpo como plano de consistencia según lo consignado por Deleuze y Guattari, permite un desvanecimiento de los binarismos que circundan el teatro, lo que facilita un acercamiento distinto a las nociones de voz y palabra en escena. Davini afirma que en Deleuze el lenguaje no es representacional, sino más bien performativo, ya que voz y palabra “no imitan, no reproducen ni representan el mundo; voz y palabra hacen rizoma con el mundo”. (Davini, 2007, p. 84).

En consecuencia, la propuesta de Antimétodo posee una naturaleza evidentemente transdisciplinar, ya que busca recursos más allá del teatro sin temor a entrar en una categoría híbrida, de experimentación con los formatos escénicos, en búsqueda ya no de una obra de arte sino más bien de un acontecimiento en el cual espectador y creadores se encuentren. Un suceso de características y entradas múltiples, que pone de relieve la acción en sí misma en lugar de representar únicamente universos textuales.

2.4. La voz según Antimétodo

Ana Luz menciona en la ponencia ofrecida al NIV (Núcleo de Investigación Vocal) en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (abril de 2015) que el motor creativo que impulsó la creación de sus primeras obras fue el sonido, más específicamente, la pregunta por el sonido como generador de un lenguaje escénico particular, como materia prima de una experiencia sensible. De esta forma, lo sonoro abre una puerta a la voz y sus posibilidades, es desde aquí que comienza a gestarse la materialidad vocal en *Antimétodo*. Al no estar renegada al texto la voz obtiene libertad para validarse desde distintos frentes, puede ser música, puede ser sonido expresivo como un grito o una risa, y por supuesto, puede ser el soporte del habla. Para la directora de *Antimétodo*, en sus años de formación académica, el teatro de texto aparecía como una perspectiva hegemónica, convencional y carente de sorpresas. Ormazábal se preguntaba de qué forma podían abrirse caminos más allá del texto en la escena, y fue al margen de la cátedra de Actuación que comienza a vislumbrar otros recursos además de la dramaturgia clásica:

Cuando yo estaba en la escuela había una línea de movimiento muy interesante y experimental, que incluía a Elías Cohen, Elizabeth Rodríguez y Paulina Mellado. Lo que pasaba ahí, y que no pasaba nunca en actuación y creo que en las otras escuelas tampoco, era que había laboratorio, estabas improvisando tres horas, no estabas trayendo escenas que hiciste en la casa y nadie te dijo cómo, estabas en un laboratorio siendo dirigida y había mucha experimentación ahí mismo. Además, veías a gente que pensaba el cuerpo y lo activaba, tu desplegabas y aparecían sus saberes en la sala, no era tampoco una teoría que veamos después cómo bajamos, veías la bajada ahí y eso para mí fue muy impactante. Yo venía de la danza, hice mucho cuando chica y música, entonces ese lugar de investigación a mí me encantó y me pareció totalmente coherente hacerlo así, aprendí mucho de ellos tres (...) me dieron herramientas, yo tenía herramientas para investigar. (Ormazábal, 2019, 15m23s).

Es así como comienza a interesarse por las acciones físicas en detrimento de la palabra, en *Antimétodo* la acción del habla es una acción más de todas las que ofrece la escena, el interés no está puesto en la narración de una fábula, por lo tanto la palabra no está obligada a narrar hechos, más bien busca actuar como detonante, provocar la acción, ser un acto de performance como señalaría Austin. "Me interesa que algo pase y después que algo se cuente" (Ormazábal, 2020).

Para el colectivo la voz no es el mero soporte de la palabra, porque ni siquiera la palabra es preponderante en la escena, al menos en el caso de *Concierto*. En esta primera obra Ormazábal le otorga absoluto protagonismo al cuerpo, es desde allí que se genera la musicalidad. El colectivo estableció un trabajo de laboratorio durante 6 meses en el que decidieron explorar el formato mismo del concierto, como bien lo dice el título del proyecto, a través de las relaciones vocales y corporales que surgían entre los performers, impulsados por el deseo de generar música. (Ormazábal, 2015, p. 1). Sin entrar en un análisis detallado (tarea que abarcará todo el próximo capítulo) se puede determinar que la voz que emerge en *Concierto* es el

sonido que produce el cuerpo al cantar, muy distinta a la voz que acompaña a la palabra, tal como menciona la reconocida entrenadora vocal Cicely Berry: “al cantar transmites el significado a través de las disciplinas propias del sonido –el sonido es el mensaje- de modo que la energía está en la resonancia”. (Berry, 2006, p. 34). No obstante, no todos los sonidos de la obra provienen del canto. Hay diversos instrumentos que permiten a actrices y actores jugar a ser una banda de rock, aparece el ritmo y percusión corporal, está el sonido que producen los vestuarios en el vaivén de los gestos al danzar los cuerpos, hay respiración amplificada mediante micrófonos, hay gritos, hay golpes en el piso y cuerpos que caen.



Concierto (2012). Sala Anfiteatro de Bellas Artes.

Ana Luz menciona como uno de los hallazgos vocales -en estos años de trabajo como directora- el compromiso del cuerpo en la escena, la forma en que el cuerpo está completamente entregado al quehacer de sonar, al respecto señala: “*Concierto* era un cuerpo que sonaba, que cantaba, un sujeto, una persona. Un cuerpo totalmente comprometido con ese sonido, estirándose, cayéndose. Tratar de

dominar ese cuerpo es un caos pero la idea es entrenar ese caos, esa bomba que aparece” (Ormazábal, 2020).

Justamente, es en el entrenamiento que Ormazábal pone la atención, y lo hace con la premisa del cuerpo como instrumento al servicio de la escena. En palabras textuales: “todo va amarrado a una cosa que me interesa que tiene que ver con el virtuosismo, con ser un instrumento, como si el intérprete fuera un elemento que se pone al servicio” (Ormazábal, 2020). Para comprender mejor el sentido de esta premisa el primer paso es definir la idea de entrenamiento. Silvia Davini lo entiende como un proceso a través del cual se modela la materialidad corpórea de los actores, donde ellos exploran sus límites físicos con el objetivo de ofrecer el mayor espectro posible de sentidos, a través de la producción de voz y palabra en performance (Davini, 2007). Es así como el cuerpo ofrece el material y los límites para el trabajo vocal, quizás por eso mismo es que esta noción de instrumento siempre ha estado presente en la práctica vocal, la idea de la voz como una fuerza a controlar, con resultados medibles en cuanto a cantidad y calidad. Davini toma como referencia al musicólogo Johan Sundberg -quien realizó profundas investigaciones sobre la voz desde una mirada científicista en los años 70- para este último la voz es un órgano que incluye al sistema respiratorio, las cuerdas vocales y las cavidades óseocartilaginosas, y las denomina compresor, oscilador y resonadores respectivamente. Sundberg realiza una disección de la voz como señal acústica y del habla; como un código comunicativo, evitando en su conceptualización la idea de voz y palabra como fenómenos complejos, y acentuando la idea de la voz como un instrumento que facilita códigos verbales.

Según él, un actor o actriz usa el órgano vocal para producir sonido vocal y habla; un cantante lo utiliza como instrumento musical. Sin embargo, esta mirada funcional acerca de la voz se pone en crisis cuando el musicólogo reconoce que el desempeño de la glotis, a la que define como “oscilador humano”, se ve afectada por las emociones. Para Davini esta única afirmación “es suficiente para exponer los límites de la noción instrumental de la voz, ya que las emociones afectan a los instrumentistas, no a los instrumentos.” (2007, p. 58).

Desde otra mirada complementaria a lo anterior, la filósofa estadounidense Judith Butler explora en su libro *Sin miedo, formas de resistencia a la violencia de hoy* (2020) el potencial político del sonido y la voz humana. En particular, Butler expone en la conferencia *Sin aliento: la risa y el llanto al límite del cuerpo*, cómo estas dos emociones (alegría/tristeza) irrumpen el funcionamiento del cuerpo en la vida cotidiana. Al respecto señala:

Tanto la risa como el llanto perturban las condiciones mismas de la comunicación y abren la puerta a modos de expresividad e influencia que van más allá de la esfera de la comunicación. Empezamos a hablar pero rompemos a reír, y en ese punto la risa interrumpe el discurso [...] O empezamos a contar una historia y de repente rompemos a llorar y nos falta el aire. Ocurre algo somático que interrumpe el curso del habla. Los sonidos del cuerpo exceden esa forma de verbalización llamada discurso. (2020, p. 84).

Para Butler el “yo” consciente siempre está en peligro de ser arrollado por el movimiento expresivo de su propio cuerpo, y es en ese momento cuando la autonomía del cuerpo alcanza su punto más alto, que las reacciones corporales se emancipan y desafían los protocolos de autocontrol. Esta pérdida de control significa para Butler un valor expresivo, un significado por completo independiente de lo que

el “yo” deliberado quiere decir. Es el triunfo de la subjetividad de la persona, la dimensión corpórea que desequilibra al “yo” socialmente funcional. El cuerpo y la voz dejan de ser instrumentos y se vuelcan directamente a la corriente de la emoción. “El cuerpo estalla, el cuerpo interrumpe su propio discurso y se declara insistente, gráfico, audible e ineludible.” (Butler, 2020, p. 84).

De esta forma, la premisa de Ormazábal acerca del performer como instrumento es puesta en crisis, ya que la directora señala la importancia capital de crear a partir de la subjetividad y biografía de sus colaboradores. Si sus actrices y actores fueran instrumentos vocales estos deberían ser -al menos- instrumentos sensibles, con capacidad ilimitada para la emoción, y si la voz es residuo, lo que se fuga y desborda en el habla; entonces a Ormazábal le interesa esa fuga porque que sabe que en ese encuentro entre sonido y sujeto está la música del cuerpo, la expresión completa de la persona y sus características singulares, como un instrumentista fundido con un instrumento que solo él mismo puede tocar, dispuesto a ofrecer un momento de comunión consigo mismo y los espectadores.

Antimétodo muestra en sus dos primeras obras que su conceptualización vocal va en la búsqueda de la musicalidad y de la acción. Toda la omnipresencia del cuerpo en *Concierto* es cubierta por la palabra en *AKRM* pero las intenciones siguen siendo las mismas, encontrar el espacio en que la palabra es música, desplazar el significado para dar paso a la sonoridad pura y desde ahí vislumbrar nuevos significados ocultos que provoquen y cuestionen el sentido de las palabras. Estos cuestionamientos surgen para Ana Luz durante el desarrollo de su maestría en Inglaterra, como tesis escribe un texto llamado *La musicalidad del lenguaje como*

un particular proceso del devenir, en él expone los fundamentos teóricos que motivaron la creación de *Agnetha Kurtz Roca Method*. Al vivir como extranjera en Londres, Ormazábal percibe la multiplicidad de idiomas que conviven en la ciudad, lenguajes desconocidos que al escucharlos solo emergían como sonido ya que no podía comprenderlos, es desde esa experiencia como inmigrante -con un idioma que para la gente local también se revelaba como incomprendible o puro sonido- que Ana Luz se pregunta sobre el desplazamiento de sentido en el acto del habla. Y es que al escuchar un idioma desconocido sí se experimentan sentidos, pero sentidos que van más allá del contenido literal de la palabra, altamente abiertos a ser completados por quien escucha, por lo tanto en continuo desplazamiento, flujo y movimiento (Ormazábal, 2015, p. 2).



Imagen promocional obra *AKRM* (2015)

Ormazábal siente la necesidad de explorar en la musicalidad de la palabra, para esto toma la noción de musicalidad de T. Adorno quien en su texto *Filosofía de la*

*nueva música*¹⁴ lo define como “nuestra atención a los sonidos del mundo” (Adorno, como se citó en Ormazábal, 2015, p. 2). La directora traslada este sentido a “nuestra atención a los sonidos del habla” (2015, p. 2). Asimismo, menciona los aportes de John Cage y Antonin Artaud en la configuración de su propuesta. De Cage le interesa la perspectiva material y performativa del sonido, quitando peso a la importancia de los significados en el habla. De Artaud toma la idea de “voz destratificada”, esto hace referencia a: “la entonación o pronunciación alterada como medio para acceder a la música subyacente al significado convencional de las palabras” (Ormazábal, 2015, p. 2). Estas consideraciones sumadas al concepto de rizoma hicieron de *AKRM* una investigación profunda acerca del lenguaje y sus posibilidades sonoras. Ormazábal presenta al habla como un tejido sonoro, una materialidad escénica viva, siempre mutable e inacabada. De esta forma el gesto del habla, además de contemplar las palabras, incluye al sonido y el efecto transitorio que este produce en el entorno y los oyentes. Con relación a esta consideración transitoria, Consuelo Zamorano (2020) indaga en la idea de la voz como experiencia presencial y establece que la naturaleza del fenómeno vocal es fugaz, al igual que el sonido mismo. “La voz nace y muere en un mismo instante, y desde esta perspectiva posee una autonomía espectral que le es inherente como fenómeno”. (Zamorano, 2020, p. 103). Sin embargo, esa cualidad espectral y efímera no debilita en absoluto la potencia de sus alcances. Zamorano toma como referencia al filósofo Mladen Dolar para señalar que las palabras siempre resultarán restringidas al compararse con las infinitas posibilidades tonales que ofrece la voz:

¹⁴ El libro está compuesto esencialmente por dos escritos en los que Adorno expone el cambio de función experimentado en la música hacia la segunda mitad del siglo XX.

“No es que nuestro vocabulario sea escaso y se deba remediar su deficiencia: ante la voz la palabra falla de manera estructural” (Dolar, como se citó en Zamorano, 2020, p. 99). De esta forma la investigadora manifiesta el poder que ejerce la oralidad o “palabra viva” por sobre la palabra escrita y señala que la naturaleza de la voz im-presiona a aquellos quienes la presencian. Acaso lo mismo que tantos años atrás señalara Artaud: “(...) en la palabra el sentido claro no lo es todo; hay también una música de la palabra que habla directamente al inconsciente”. (2005, p. 132).

En efecto, pensar la vocalidad de esta manera es una visión sumamente corporal, ya que la palabra aparece cuestionando el poder del significado, el contenido literal, lo cual la sustrae del ámbito intelectual donde usualmente la ubicamos para entregarla al terreno de los sentidos, como un lenguaje en reversa que muestra ante las y los oyentes toda la fuerza de la acción sonora, el impacto de la música de las palabras, para luego -en última instancia- dar paso a un significado que no es único sino múltiple, amparado en la potencia de las imágenes acústicas.

De este modo, Ormazábal abre posibilidades a la voz sin renunciar a las palabras, de hecho *AKRM* es una obra absolutamente de texto, las palabras se presentan como un flujo incesante de energía, llenan todo el espacio escénico con su vibración y reverberancia. Sin embargo, a diferencia del teatro dramático aquí lo fundamental no es lo que se dice sino cómo se dice. En su segunda obra *Antimétodo* nos muestra tres idiomas enfrentados al ejercicio de la traducción y sus posibilidades en escena. Parte de la propuesta consiste en ofrecer a las y los espectadores la oportunidad de ser parte activa de esa traducción, sin darle por

sentado a la audiencia el significado completo de lo que se dice, para que así cada quien llene de sentido según su propia identidad, saber e intuición. El gesto del habla se vuelve más determinante que nunca para transformar la palabra en acción y proveerla de significados diversos, es decir, cuerpo y voz implicados indivisiblemente en el acto de elocución. Tal como expresa Gabriela Aguilera: “La experiencia corporal (vocal, kinética, sensorial) amolda lo que hablamos, mientras lo hablamos” (Aguilera, 2018, p. 47).

En consecuencia, la propuesta vocal de *Antimétodo* está profundamente arraigada en la sonoridad, en el acontecimiento musical que cuerpo y voz pueden manifestar como vehículos de expresión. Si *Concierto* es la música del cuerpo, *AKRM* es la música de las palabras; pero, aunque parezcan veredas contrapuestas hay muchas interconexiones y principios vinculantes, así entonces, será tarea del análisis a cada puesta en escena demostrar que por sobre las diferencias cuerpo y voz no son un binomio separado, y de esta forma, poner en cuestionamiento la histórica paradoja que encasilla a la voz como canal del intelecto y al cuerpo como manifestación del instinto.

CAPÍTULO III:

Reflexiones en torno a la estrategia vocal en las obras de Antimétodo

3.1. *Concierto: el cuerpo del sonido*

Tal como Erika Fischer-Lichte (2011) menciona en torno a las realizaciones escénicas, estas tienen como principal característica ser un proceso dinámico, más cerca de un acontecimiento que de un artefacto u obra de arte. Este acontecimiento social y político¹⁵ es definido por la teórica alemana como un proceso “sinestésico”, en donde las y los espectadores reaccionan físicamente a los estímulos que la puesta en escena les ofrece. Así, tomando los aportes de Max Herrmann, Fischer-Lichte sostiene que la actividad creativa que despliega el espectador es un “furtivo revivir, una enigmática réplica del trabajo de los actores que se asimila no tanto por el sentido de la vista cuanto por el *sentido corporal*, un secreto ímpetu interno que lo lleva a ejecutar los mismos movimientos, a reproducir el mismo tono de voz en su garganta” (2011, p. 73).

Precisamente, el sentido corporal del que habla Fischer-Lichte es una de las dimensiones más poderosas en la relación actor-espectador que propone *Concierto*. No obstante, la propuesta de *Antimétodo* no se reduce solo a eso, ya lo expresa Umberto Eco en *Obra Abierta* al señalar que el arte contemporáneo posee

¹⁵ Para Fischer-Lichte toda realización escénica es un acontecimiento social, pues en ella estamos siempre ante una negociación o estipulación de relaciones de poder. Las realizaciones escénicas unen lo estético, lo social o político, y este vínculo no se debe a que en ellas se traten asuntos públicos o ideas políticas, más bien existe de antemano por la copresencia física de actores y espectadores, y está garantizado por ella (Fischer-Lichte, 2011).

un mensaje fundamentalmente ambiguo, que busca una pluralidad de significados. De este modo, podría plantearse que la primera obra de *Antimétodo* es, entre otras cosas, una reflexión profunda al formato de un concierto de música y todas las consecuencias que este produce en un escenario. Ormazábal se pregunta acerca del sentido de espectáculo que produce la música en vivo, a los alcances rituales que este encuentro sonoro tiene en las y los espectadores, pero por sobre todo, la directora se aboca a la tarea de poner en el centro de la escena al cuerpo y sus posibilidades de sonido.

En primer lugar, me parece importante detenerme en la estructura narrativa que propone la obra, y es que tal como menciona Eco “la primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha” (1985, p. 26). Es así como la puerta de entrada a *Concierto* es la fragmentación. La obra presenta escenas separadas que se unen sin necesidad de un correlato directo. Camila Rojas -actriz participante de este montaje- lo señala: “comenzamos a investigar y nacieron situaciones que se constituían como una serie de *tracks*, así como si fuera un disco y cada una de las escenas, en el fondo, es una canción” (*Antimétodo*, 2020). Además, para hacer patente la energía vital de un concierto cualquiera, todas las funciones de *Concierto* comienzan con un *telonero* o músico invitado. Esta acción invita a sumergirse de lleno en la performance de la música en vivo, ya que lo observado es un concierto real de un músico real. Pareciera que Ormazábal quiere predisponer la capacidad de escucha del público antes de mostrar su puesta en escena, abrir los oídos de la audiencia a la sensación oceánica, dejar que se abra la caja de resonancia de esos cuerpos que escuchan. Luego, una vez dispuesto el

sentido corporal de la audiencia, se presenta una nueva versión de un concierto. De alguna manera, Ormazábal presenta el original al comienzo y después su reversión propia, como si para apreciar el ejercicio de manera completa debiéramos observar el canon, la norma, y luego sus posibilidades de variación en escena.

En efecto, la variación de *Antimétodo* al formato concierto se define por el uso del cuerpo, es la música que viene desde los impulsos intuitivo-corporales la que organiza el sentido del espectáculo. Si bien hay instrumentos en escena, y los performers tocan dichos instrumentos, no es el virtuosismo técnico lo que guía la sonoridad de la puesta en escena. Actrices y actores asumen el rol de músicos espontáneos, aprendices que con un mínimo de conocimiento en guitarra, bajo o batería son capaces de articular una banda. Sin embargo, más allá de la banda y los momentos en que los instrumentos suenan, *Concierto* es una obra en donde la voz es el principal instrumento a explorar, pero no de manera convencional, aquí no se observa la performance habitual de la voz cantada. Hay canto y sonidos expresivos pero es el cuerpo quien conduce a la voz como un resultado, una consecuencia del movimiento interior que se manifiesta y transforma en sonido. Las preguntas que se hace el colectivo apuntan a reflexionar cómo es que una voz nace en un cuerpo, cuál es su trayecto y cuántos sonidos podemos arrancarle a dicho cuerpo.

En su primera puesta en escena *Antimétodo* libera a la voz de la supremacía del texto, solo hay dos escenas donde la palabra es relevante, por lo tanto, la voz solo aparece atada al movimiento, es a partir de esa estrecha unión que nace la vocalidad de toda la obra. Para indagar de manera más efectiva en esta idea me

parece necesario profundizar en un concepto fundamental cuando hablamos de voz, el concepto de escucha.

En el texto *Lo obvio y lo obtuso* (1986) Roland Barthes habla acerca del acto de escuchar. Lo primero que establece es que oír es un acto fisiológico y escuchar uno psicológico. Luego señala que existen tres niveles de escucha, con distintos objetivos, a saber:

- 1.- Orientarse hacia los índices: Aparece aquí una disposición de supervivencia (posible ruido de una presa, de un cazador o los pasos del ser amado).
- 2.- Desciframiento: La escucha del sentido, aquí lo que se intenta captar son signos (descifrar el código del habla).
- 3.- Espacio intersubjetivo: No interesa lo que se dice sino quién habla, es lo que se transfiere en el habla y está orientado hacia el inconsciente.

La conjugación de estos tres niveles mantienen al oído humano siempre despierto, Barthes sostiene que escuchar consiste en averiguar lo que va a ocurrir ya que el oído siempre está captando sonidos, ya sea para sobrevivir, procesar los códigos del habla o percibir las sutilezas de la emocionalidad latentes en la comunicación.

“El acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro. La voz, que nos permite reconocer a los demás, nos indica su manera de ser, su alegría y su sufrimiento, su estado; sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología”. (1986, p. 252).

De esta forma, la imagen del cuerpo que entrega la voz proviene de ese encuentro íntimo entre lo visual y lo auditivo, aun cuando ambos sentidos tengan

características que puedan presentarse como opuestas. En el ensayo *A la escucha* (2002) el filósofo francés Jean-Luc Nancy indaga en la noción de escuchar y sus alcances, de manera similar a Barthes sostiene que “estar a la escucha” es un singular estar en el mundo, es “una intensificación y una alerta, una curiosidad o una inquietud” (Nancy, 2002, p. 6). Por otro lado, Nancy se aboca a diferenciar los sentidos de la visión y el oído, y señala que ahí donde el ojo representa manifestación, ostensión y puesta en evidencia, el oído en cambio muestra la retirada, el repliegue, la puesta en resonancia. Sin embargo, a pesar de las diferencias Nancy deja en claro que en este juego de opuestos ambos están profundamente implicados y abre la pregunta: “¿Por qué cada uno de estos lados conmueve también al otro y al afectarlo pone en juego a todo el régimen de los sentidos?” (2002, p. 4).

En consecuencia, la voz también implica imagen y sonido ya que es un proceso que contiene ambos sentidos en paralelo, por una parte, la voz es presencia corporal (característica de lo visual) y por otra, posee el carácter de venida y partida propio de lo sonoro. De este modo, *Concierto* presenta una vocalidad en donde las y los espectadores pueden leer claramente los vínculos entre ambas partes, es decir, de qué forma un gesto termina transformándose en sonido o cómo el hecho de sostener un grito en el tiempo cambia al cuerpo de manera inevitable. Ormazábal hace visible al público los impulsos corporales que se transforman en sonido -desde una respiración que se evidencia al ser amplificada por parlantes en la sala de teatro, hasta la manipulación directa del cuerpo de una actriz por parte de un compañero de escena- eso que Fischer-Lichte denomina como proceso de

corporización de la voz, y que a su vez, nos remite tanto al ámbito sonoro como espacial de la puesta en escena.

Precisamente, elegiré tres momentos o *tracks* de la obra para ejemplificar de manera concreta la idea de la voz como proceso corporal.

El Director y su orquesta

Como primera escena asistimos a la prueba de sonido de la banda musical de *Concierto*. Uno de los actores asume el rol de director de orquesta, se presenta haciendo guiños a la figura clásica del director, está vestido de traje, posee una baqueta y saluda al público con una reverencia. Luego, de frente a su orquesta, comienza a probar la afinación de la misma. Siete performers asumen su rol dentro de esta banda, cada uno con su instrumento. La imagen es la de una típica banda de rock, se aprecia una batería, bajo, guitarra, pandero, ukelele y dos coristas. El director da el pase a cada músico para que pruebe su instrumento y el público pueda conocer cuáles son los sonidos de la obra, pareciera una escena predecible de ante mano, sin embargo, los sonidos que se presentan no concuerdan con los instrumentos. Comienza la batería marcando el pulso con las baquetas, la actriz a cargo toca el conocido *un dos tres* previo al sonido de los tambores pero no llegan los tambores, se mantiene el pulso en baquetas de forma permanente, un ritmo base que sostiene toda esta primera escena. Luego entra el bajo, la actriz a cargo del instrumento levanta su mano pero en vez de pulsar las cuerdas para extraer sonido emite una voz desgarradora, una suerte de canto experimental lleno de

texturas y sonidos enrarecidos, aquí la situación comienza realmente a dislocarse. La tercera entrada es la de una corista que en vez de cantar frente a su micrófono hace movimientos percusivos con su cuerpo, ritmos y compases con pies y manos. La cuarta entrada corresponde al pandero, que en realidad es un beatbox¹⁶ que la actriz a cargo ejecuta frente a su micrófono. El quinto instrumento en presentarse es el ukelele, el cual es reemplazado por la voz hablada del actor, quien cuenta a las y los espectadores una historia que no alcanza a distinguirse del todo. La sexta entrada corresponde a la guitarra, aquí la actriz a cargo nos presenta una voz de matiz operático, específicamente un aria de la famosa ópera *Carmen* de Bizet. Por último, la séptima entrada corresponde a un corista que realiza todo tipos de ruidos y sonidos bucales¹⁷ frente al micrófono. Una vez que entran todos los “instrumentos” el director comienza a graduar intensidades, a pausar o dar protagonismo a los distintos sonidos que presenta la banda.

Bajo mi perspectiva, lo primero que establece Ormazábal en esta escena es que *Concierto* es una obra acerca del sonido, pero no del sonido de una banda de música popular, más bien sobre las posibilidades de sonidos que voz y cuerpo pueden entregar. La verdadera orquesta de esta realización escénica es el abanico sonoro que despliegan las y los performers en los distintos cuadros o tracks de la obra. El universo sonoro de *Concierto* se presenta en cada una de las voces o sonidos corporales que el director invita a entrar con su baqueta, es un momento

¹⁶ “El Beatbox humano es la recreación de patrones de ritmo y sonidos musicales usando sólo la boca, los labios y las cuerdas vocales. Se originó en su forma moderna a principios de 1980 con la cultura hip-hop, y los primeros grupos de rap generalmente incluían un beatboxer” (<https://vocatic.com/que-es-beatbox>).

¹⁷ Estos sonidos y ruidos comprenden: frotar los dientes con los dedos, mover la lengua en distintas direcciones e imitar sonidos de máquinas.

clave para el reconocimiento de los materiales de la escena, el momento en que nacen todas las vertientes de sonidos que se desarrollarán en el transcurso de este particular concierto, una panorámica de los elementos en su estado inicial.



Concierto, escena I, El director y su orquesta. Sala Anfiteatro Bellas Artes.

Asimismo, uno de los soportes de la vocalidad que presenta la obra se sustenta en el uso del cuerpo y su vínculo con el sonido. Ya lo expresaba Davini al señalar que “el cuerpo ofrece el material y los límites para el trabajo vocal” (2007, p. 47). Lo que se observa en esta primera escena es el material que cada actor o actriz pone de base para sostener y dar territorio al sonido. De la misma manera Fischer-Lichte señala que los cuerpos de los actores son los que definen la materialidad de la realización escénica, ya que lo importante reside en el “cuerpo real” del actor no en el personaje (Fischer-Lichte, 2011). Precisamente, *Concierto* no es una obra de personajes, más bien se trata de una puesta en escena en donde el valor principal está en cómo cada performer usa y acciona el status material de su cuerpo. Entre la voz operática, el beatbox y la voz hablada hay diferencias considerables, y estas diferencias nacen de un uso distinto del cuerpo que trae como consecuencia

sonidos de distinta naturaleza. “Para cada voz, un cuerpo” pareciera ser la estrategia de *Antimétodo*, por consiguiente, tenemos cuerpos diversos que sostienen voces diversas. En *Concierto* no hay solo una voz, sino múltiples voces que se ven potenciadas por la singularidad de los cuerpos de actrices y actores. Si el cuerpo es un “organismo vivo que deviene, siempre en proceso de transformación” (Fischer-Lichte, 2011, p. 189) entonces la voz está sujeta al mismo proceso cambiante y podemos observar de manera clara dicha transformación en el sonido de cada intérprete. En este *track* de apertura *Antimétodo* invita a reconocer el cuerpo del actor o actriz como primer escenario de la performance, un lugar de intersección entre lo visual (gesto) y lo acústico (sonido), pero también de movimiento, o como señala Deleuze y Guattari (1988) de “partículas en movimiento” que sostienen la entidad del cuerpo, generan variaciones dentro de ese cuerpo y afectan a las otras entidades corporales con quienes se vinculan.

La respiración amplificada

Este cuadro presenta a una pareja de actores vestidos con overoles que comienza a practicar tomadas, posiciones de equilibrio corporal y traspaso de peso. Al cabo de un momento, se incorpora un tercer actor que los secunda con un micrófono para captar el sonido de su respiración, luego este sonido se amplifica por la sala con algunos efectos que lo distorsionan.



Concierto, escena IV, La respiración amplificada. Sala Anfiteatro Bellas Artes.

En esta escena *Antimétodo* invita a observar la mecánica de la respiración como un suceso que también es musical. Los actores comienzan a sostenerse el uno al otro, ponen a prueba su equilibrio, destreza y fuerza física, de este modo la respiración se transforma progresivamente y se hace audible para el público a través del micrófono. El sonido de la inspiración-exhalación y su vínculo con el gesto es lo que interesa en este cuadro, para lograr que la respiración se modifique de manera orgánica el cuerpo necesita involucrarse en una acción cada vez más comprometida, más desafiante a nivel energético, ese es precisamente el juego que establecen los actores ya que los traslados de peso –en un comienzo simples- se van complejizando y eso trae como consecuencia cambios notorios en el sonido de la respiración.

En mi opinión, lo que aquí se presenta es la exposición de la voz más íntima que un cuerpo posee, la voz de la respiración. Si en la escena del *Director y su orquesta* parecía que habíamos oído todas las voces de *Concierto*, pues este cuadro lo

desmiente. Ormazábal reserva este momento para proponer que la respiración también es música, quizá la música primigenia, el primer paso que abre camino a la expresividad del sonido abierto. “La inspiración y expiración condicionan la posibilidad de la voz y dan la base de todos los sonidos de atracción y llamada de atención que acompañan como señales o puros gestos de expresión a las situaciones biológicamente importantes” (Butler, 2020, p. 86). Nada pasa en el cuerpo que no suceda antes en la respiración, y es que todo cuerpo al nacer se ve apremiado por la necesidad del gesto respiratorio, eso es justamente lo que nos emparenta con otros seres mamíferos, una corporalidad que se sostiene en el ritmo respiratorio y el pulso cardíaco. En este cuadro esa música primigenia se pone en juego a través de las tomadas físicas, y la huella que ese esfuerzo físico deja en los actores es capturada para ser puesta en primer plano a través de la amplificación sonora, aquí lo íntimo se vuelve evidente, se exhibe, se hace audible al espectador. Si se piensa al gesto corporal como la punta de un iceberg, la respiración y su sonido es todo lo oculto que ahora se rebela. En efecto, al poner un cuerpo en escena también se pone en escena a la respiración, podamos oírla o no, esto quiere decir que para un cuerpo vivo nunca existe realmente el silencio, el palpitar de los sistemas orgánicos no se detiene y puede ser música que envuelve al espectador con tanto poder como la palabra o el canto. No obstante, esta imposibilidad del silencio no es una idea nueva que descubra *Antimétodo*, ya en los años 70 el músico estadounidense John Cage, famoso por sus aportes a la música de vanguardia, señala:

El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos.

[...] Quien haya penetrado en una cámara sorda, una habitación tan silenciosa como la tecnología lo permite, ha escuchado allí dos sonidos, uno agudo, uno grave –el agudo es el sistema nervioso del oyente en funcionamiento; el grave, su sangre circulando-. Hay, puede demostrarse, sonidos que oír y los hay siempre, si hay oídos para oírlos (Cage, 2002, p.8).

Lo que intenta Cage es cuestionar el concepto que culturalmente entendemos por silencio, usualmente este concepto hace referencia al lapso de tiempo entre sonidos y permite estructurar una partitura musical dando sentido y expresividad a esta última. Lo interesante radica en el momento en que esos objetivos de estructura y sentido desaparecen, allí el silencio se transforma en otra cosa, ya no es en absoluto silencio, sino sonidos del ambiente y por lo tanto, su naturaleza es impredecible y cambiante. “Podemos estar seguros de que estos sonidos (que llamamos silencio solamente porque no forman parte de una intención musical) existen. El mundo está repleto de ellos, y en ningún momento, en realidad, libre de su presencia” (2002, p. 22). En el caso del teatro, este “sonido ambiente” no solo abarca a lo que sucede en escena con los actores y actrices, sino a todo ruido que sea generado por parte de la audiencia. Cage insiste en la idea de que los ruidos están presentes dondequiera que estemos y su intención es utilizar estos ruidos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales. Precisamente esa noción es la que *Antimétodo* propone en esta escena, señalar que el sonido está siempre presente aún en su estado más primitivo. La respiración es el inicio fisiológico de la voz y puede constituirse como material de composición en la performance de manera tan sugerente como lo es una voz abierta en todo su caudal sonoro.

Me llamaron negra

En el quinto cuadro de *Concierto* observamos a la actriz Camila González ejecutar una coreografía mientras improvisa con su voz una secuencia de beatbox. Se desplaza por el escenario mientras el resto de sus compañeros de banda la observa sin interactuar con ella. Los gestos de González son amplios, energéticos –al igual que sus sonidos- y siempre orientados a la mirada del público. La actriz parece asumir el rol de “estrella del pop” cuando comienza a incluir poses, miradas y palabras que de inmediato remiten a las cantantes afroamericanas más populares. Aparece la palabra “nigga”, luego cambia a “negra” y continúa mutando a un grito intenso de “negra curiche”, en ese mismo momento se produce un apagón de luces y termina el cuadro.

Este *track* es la sucesión del anterior (*La respiración amplificada*) y lejos de recorrer otros caminos toma la hebra que deja el uso de la respiración para integrar elementos nuevos como el ritmo y la musicalidad. La performance que presenta González se sustenta en los patrones rítmicos del gesto corporal en conjunto a los sonidos musicales del beatbox. Si ya se ha establecido que la respiración tiene sonido, entonces existe la posibilidad de jugar con ese sonido en distintos niveles, por lo tanto, lo que antes sucedía como consecuencia del esfuerzo físico de sostener un cuerpo, aquí se transforma en una composición planificada de gestos y sonidos. La práctica del beatbox es un ejercicio tan musical como tocar un instrumento, en sus orígenes esta práctica nace en los suburbios de la comunidad afroamericana estadounidense de comienzos de los años ochenta, y se transforma en un elemento distintivo de la cultura Hip Hop, luego comienza a masificarse hasta

ser parte de la música popular contemporánea. Sin embargo, la postura corporal que adoptan las y los músicos al realizar los clásicos sonidos percusivos bucales siempre remiten a la cultura afroamericana, y en este *track* en particular ese aspecto es crucial para abrir un nuevo frente desde donde pensar el cuerpo: la identidad corporal.

En su texto *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002) el francés David Le Breton menciona que el cuerpo pertenece, por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre, o en sus propias palabras: “Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal” (2002, p. 7). Por otro lado, Erika Fischer-Lichte también toma aportes provenientes del ámbito de la antropología corporal y cita a Thomas Csórdas al señalar que: “la cultura tiene su fundamento en el cuerpo humano” (Csórdas, como se citó en Fischer-Lichte, 2011, p. 184). Esta mención hace pensar en todas las ideologías, en todos los dispositivos culturales desde donde podemos pensar un cuerpo. Le Breton señala que para los pueblos o comunidades ancestrales el cuerpo es visto como una parcela del cosmos, está hecho de los mismos materiales presentes en la naturaleza y, por sobre todo, el cuerpo no se distingue de la persona. De manera contraria, en las sociedades occidentales el cuerpo moderno se opone al hombre, es un factor de individualización, el signo del sujeto, su posesión o “alter ego”.

En relación a esta mirada contemporánea del cuerpo, sin duda, la primera escala de análisis a la que es sometido un cuerpo en escena suele ser la apariencia física, si llevamos esta idea al ejemplo particular de *Concierto*, lo primero a señalar es que

Camila González es una mujer de estatura media, piel morena, pelo negro, ojos oscuros y contextura media, es decir, su apariencia se ajusta a lo que en Chile se denomina “prototipo de mujer chilena”. De esta forma, *Antimétodo* pone énfasis en la tensión que se produce entre el cuerpo ilustrativo (soporte) y el cuerpo que se refiere a sí mismo (citando la concepción de Patrice Pavis). Por tanto, es la singular fisicalidad de González lo que le da sentido al grito desgarrador de “negra curiche”. Al comenzar a jugar con la imagen de las estrellas pop afroamericanas como Beyoncé o Rihanna, por citar a algunas, la actriz pone en marcha su cuerpo ilustrativo, es decir, representa el rol, pone su cuerpo al servicio de esa imaginaria simbólica, los movimientos son copiados de los referentes originales y causan goce en las y los espectadores. Sin embargo, cuando en medio de la improvisación beatbox aparece la palabra “nigga”¹⁸ toda intención ingenua desaparece y observamos el cuerpo cosificado del personaje en toda su fragilidad, como si el peso histórico que carga ese vocablo racista se hiciera carne y estableciera los límites de lo que un cuerpo de tez morena está destinado a ser. González sigue adelante con su coreografía pero la palabra se transforma y de pronto solo dice “negra”, en evidente cita a la performance *Me gritaron negra* de la coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz¹⁹, en ese momento el gesto se transforma en una mano que señala con

¹⁸ “Nigga, deriva de nigger, una palabra utilizada en Estados Unidos por los blancos para referirse a las personas esclavizadas durante el período de esclavitud hasta el siglo XIX. Ser nigger en EEUU era un insulto racial que pretendía deshumanizar a los esclavos y estereotiparlos como ignorantes, sucios, vagos, asesinos (...) Se empleaba como una distinción de inferioridad de los negros ante los blancos, dando cabida a la existencia de una supremacía blanca en la que los blancos anulaban los derechos de las personas negras”. (<https://afrofeminas.com/2020/07/30/que-estas-diciendo-cuando-utilizas-nigga-en-tu-lenguaje/>).

¹⁹ Bailarina, compositora, poeta y cantante. En 1968 funda la compañía *Teatro y Danzas negras del Perú*. Entre los años 1989-1999 imparte la cátedra de *Ritmo interior* en la Universidad de Carnegie Mellon en EEUU.

el dedo al público, ahora la denuncia es abierta e interpela, la actriz deja de bailar y se concentra en el impacto de la palabra que cae rotunda al quebrarse la ilusión de la parodia, el volumen de su voz aumenta, repite varias veces “negra” hasta llegar al grito intenso de “negra curiche”.



Concierto, escena V, *Me llaman Negra*



Victoria Santa Cruz, *Me llaman Negra*.

En efecto, la operación que se construye en esta escena muestra al cuerpo categorizado, reducido a la definición de las palabras, y es que las representaciones del cuerpo y los saberes acerca de él son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y en especial, de una definición de la persona (Le Breton, 2002). Por un momento la o el espectador puede pensar que el cuerpo de la actriz es simplemente un cuerpo ilustrativo, un soporte del personaje. Sin embargo, al avanzar la escena ese juego comienza a trocarse, los límites se confunden, ¿será que la actriz realmente interpreta a un personaje o está hablando de sí misma? Luego del grito destemplado de “negra curiche”²⁰ percibimos que no, que la potencia del sonido reclama algo personal, como si ese cuerpo que se nombra a sí mismo y

²⁰ La palabra curiche (persona de piel oscura) viene del mapudungun, está compuesta por *curi* (negro) y *che* (gente). (<http://etimologias.dechile.net/?curiche>)

denuncia fieramente a través de su voz pudiera rebelarse ante el lugar incómodo que la historia y la construcción simbólica-cultural le han asignado.

3.2. *Agnetha Kurtz Roca Method: la palabra como territorio sonoro*

En el texto *Oralidad y escritura* (1987) del académico y lingüista Walter Ong, se establece -a propósito de la obra de Ferdinand de Saussure- la absoluta primacía del habla oral en la comunicación humana. El texto de Ong posiciona a la escritura como una clase de complemento al servicio de la oralidad, en cambio, es el lenguaje oral la pieza clave en la formación de la sociedad humana y es en el centro del lenguaje que se encuentra el sonido articulado. “El mundo del sonido es el ambiente natural del lenguaje” (Ong, 1987, p. 7). Sin embargo, para la lingüística, este sonido no tendría razón de ser si no estuviera acompañado del pensamiento, es precisamente allí, en la unión del concepto (significado) y la imagen acústica (significante) que aparece la palabra o signo lingüístico (Saussure, 2005).

Todos los conceptos anteriormente expresados juegan un rol protagonista en la segunda obra de *Antimétodo*. Si *Concierto* se ocupa de escenificar la música del cuerpo, *AKRM* se ocupa de las posibilidades sonoras de la palabra. De este modo, el formato elegido es la conferencia. Agnetha Kurtz es una reconocida artista de performance que luego de treinta años viviendo en el extranjero vuelve a Chile a dictar una conferencia sobre su método creativo. En esta instancia la acompaña Patrick -su traductor- ya que luego de tantos años hablando inglés Agnetha no

puede comunicarse fluidamente en español. La obra, en apariencia, es extremadamente simple porque no presenta conflicto dramático, el personaje realiza una presentación en público acerca de sus investigaciones performativas pero, el valor de la puesta en escena reside en el juego de tensiones que se produce al articular varias lenguas (idiomas) al mismo tiempo. Sin ir más lejos la conferencia de Agnetha se titula: *Espacio lingüístico*, de alguna manera, eso ya determina los caminos que trazará la realización escénica. La obra comienza con Patrick (interpretado por Manoj V. Mathai) introduciendo la conferencia de Agnetha, la presenta al público y comienza a realizar preguntas en español que ella responderá en inglés, estas respuestas serán traducidas a las y los espectadores por medio de subtítulos en un proyector. La artista cuenta acerca de sus orígenes, por qué decidió radicarse fuera de Chile y cuál es el motivo de su regreso. Precisamente, en ese momento ella declara: “Spanish is my uterine space, I will not surrender to English” / *El español es mi espacio uterino, no me rendiré al inglés* (Ana Luz Ormazábal, 2016, 9m25s). Luego de esto Agnetha comienza a hablar español con acento extranjero, como si nunca hubiera sido una hablante nativa de esta lengua. Después de varias demostraciones del método *Agnetha Kurtz* junto a Patrick, comienza la última sección de la conferencia en donde se abre la palabra al público para que realice preguntas acerca de lo expuesto. Agnetha vuelve a responder en inglés y Patrick toma el rol de traductor activo de sus respuestas. Lo interesante de esta operación escénica es que Patrick no habla inglés, por lo tanto, toda su traducción es un ejercicio intuitivo guiado por un conocimiento muy restringido de la lengua inglesa. Por supuesto, el público -en mayor o menor medida según su grado de manejo del inglés- percibe la escasa relación entre lo dicho y lo traducido, es decir,

aquí se produce una crisis de sentido en el lenguaje y lejos de aclarar dudas surgen muchas más ¿Qué es lo que se nos intenta decir cómo espectadores? ¿Qué es exactamente lo que aparece cuando se instala la interrupción entre el sonido y el significado de las palabras?

Como ya se mencionó anteriormente, esta realización escénica fue creada por Ormazábal con motivo de su maestría en The Royal Central School of Speech and Drama, en Inglaterra. Al llegar a Santiago, luego de haber obtenido su Máster, Ana Luz decide volver a montar la obra readaptándola al contexto chileno, y para eso vuelve a trabajar con Samantha Manzur y suma a Manoj Mathai en el rol del traductor. Para que la dinámica de la obra funcione correctamente Ormazábal necesita que ambos actores no tengan al inglés como lengua materna, así Manzur es chilena y habla español mientras que Mathai es indio y su lengua materna es el malayalam.²¹ De esta forma, la obra gira en torno a la incapacidad de los personajes por adaptarse de manera cómoda a un territorio sonoro extranjero, y en esa lucha lingüística las palabras son el medio a través del cual Agnetha y Patrick intentan sostener su identidad, ser parte de la comunidad social y diferenciarse al mismo tiempo.

Por otro lado, si se analiza la estructura formal de la obra se aprecia una dirección muy distinta a *Concierto*, todo lo que en la obra anterior apuntaba a un desborde visual/sonoro, una exuberancia de las formas y una narrativa segmentada en *AKRM* es sobriedad visual, narración consecutiva y un aparente realismo. Esta última

²¹ También conocida como malabar, esta lengua pertenece al estado de Kerala, ubicado al sur de la India. Es una de las 22 lenguas oficiales del país y es hablada por alrededor de 30 millones de personas.

característica es, sin duda, una de las más interesantes de examinar. Comenzaré por detenerme en el formato de la conferencia, aquí *Antimétodo* juega a replicar de la manera más legítima posible una conferencia académica, y es que resulta evidente que la academia es el lugar del pensamiento, de la palabra intelectual o dicho de otra manera, el ambiente natural de la retórica. En occidente, desde los antiguos griegos la *technè rhètorikè* o “arte de hablar” se refería en esencia al discurso oral, aunque siendo un “arte” o ciencia sistematizado y reflexivo la retórica era y tuvo que ser un producto de la escritura (buen ejemplo de esto es el *Arte Retórica* de Aristóteles). Sin embargo, para W. Ong la escritura no hizo más que potenciar la oralidad y posibilitar la organización de los principios de la oratoria, aun cuando el análisis de los discursos u otras producciones orales fuera imposible de realizar en el momento mismo de la pronuntiatio²² (Ong, 1987).

En una vereda opuesta, Silvia Davini introduce una mirada crítica a la retórica como discurso normativo del cuerpo, para la teórica argentina Occidente ha tratado de subyugar la voz y la palabra mediante la retórica, ya que esta no opera desde la vocalidad sino sobre ella. “La configuración de un sistema retórico representa una ruptura en relación a una vocalidad dada, un intento de controlar y racionalizar la mutable fluidez de la producción de voz y palabra” (Davini, 2007, p. 26). De este modo, un sistema retórico se configura como un sistema normativo, organizando una serie de dispositivos con el fin de implementar estrategias discursivas y controlar su eficacia en performance. Según establece Davini: “la retórica griega

²² Hace referencia a la pronunciación del discurso. Es parte de los cinco cánones de la retórica clásica junto a *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *memoria*. Para revisar en detalle sugiero consultar el texto *Institutio Oratoria* de Quintiliano

representa el primer intento sistemático de configurar la idea de un uso, de una implementación instrumental de la voz y la palabra” (2007, p. 27) así, afirma que Occidente ha modelado vocalidades al servicio de un modelo de poder social, y opone esta idea a la visión de los sofistas, para los cuales la voz, la palabra dicha y el habla pertenecen a un territorio de vocalidad móvil, mutante y efímero.

Es por esto que al proponer el formato de conferencia *Antimétodo* permite confrontar a la palabra desde distintos ángulos. El comienzo de la obra hace creer a las y los espectadores que lo fundamental de la puesta en escena radica en el contenido, en el significado de las palabras, en la voz como soporte de las ideas, pero basta que Agnetha comience a hablar en un español con acento extranjero para comprender que la sonoridad del lenguaje es tanto o más importante que el enunciado. Aparece en *AKRM* un efecto de acumulación en las capas de sentido del lenguaje, por una parte está el significado, por otra la imagen acústica, también la corporalidad de la voz y a veces la traducción de la palabra (en el caso del inglés). Ormazábal se dispone a tensionar todas estas identidades del lenguaje y permite observar al público qué es lo que emerge cuando estas identidades no se corresponden. De esta forma, la sustancia de la voz se escapa de la normativa retórica y modelo de poder social que comenta Davini, más bien se convierte en discurso performativo, no está al servicio del enunciado sino que lo cuestiona, lo subvierte. Esto conlleva un alejamiento de la esfera intelectual de la palabra para entregarla al terreno de lo sonoro, rítmico y musical, ya que -tal como menciona W. Ong- las producciones orales son vocalizaciones y sobre todo, puro sonido:

Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las "llame" a la memoria, se las "evoque". Pero no hay dónde buscar para "verlas". No tienen foco ni huella, ni siquiera una trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos. (Ong, 1987, p. 26).

A continuación, tomaré tres momentos de *AKRM* para el análisis de la palabra como territorio sonoro.

Cuervo no es Raven

En esta escena Agnetha menciona que en sus comienzos como actriz obtuvo el personaje de *Lady Macbeth* en una compañía de teatro inglesa. Esa situación le generó mucho miedo por ser una extranjera que no manejaba completamente el inglés, a partir de eso buscó estrategias vocales que le permitieran acercarse al decir del personaje de Shakespeare, es así como pensó en su maestra Myriam Palacios²³ y su actuación en la obra *Tres Marías y una Rosa*.²⁴ En ese instante Agnetha realiza una demostración de performance vocal que recrea el trabajo de Palacios en la obra mencionada, esta vocalidad es conceptualizada por Agnetha con el nombre de: *Barroco vocal como signo político y sonoro*. La artista busca aplicar dicha técnica al texto de *Macbeth* pero tras una nueva demostración el resultado es un fracaso. La conclusión de Agnetha es rotunda: "(...) La palabra, esos textos me resultaban ajenos, no me pertenecían porque es distinto decir *raven*

²³ Actriz y comedianta chilena. Trabajó en cine, teatro y televisión. Fue parte del elenco de *Tres Marías y una Rosa* en el rol de María Luisa.

²⁴ Obra creada por el TIT (Taller de investigación teatral) escrita por David Benavente junto a la dirección de Raúl Osorio, fue estrenada en 1979 en la sala de teatro *El ángel*. Tuvo un éxito impensado para la época (plena dictadura militar chilena) y cumplió una gira por varios países de Latinoamérica y Europa.

que decir *cuervo*. Yo no veía un cuervo al decir *raven*. Yo veía un cuervo al decir *cuervo*. Al decir *raven* yo solo escuchaba sonido” (Ana Luz Ormazábal, 2016, 27m10s).



Agnetha Kurtz Roca Method (2015). Sala Centro Montecarmelo

Una de las constantes de *AKRM* tiene que ver con el cuestionamiento a la unidad estructural del signo lingüístico, es decir, a la relación indivisible entre la imagen acústica (significante) y el concepto (significado). Bastante tienen que decir al respecto los aportes hechos por Saussure en *Curso de lingüística general*, y luego por Emile Benveniste en *Problemas de lingüística general* (1971) este último autor señala que efectivamente el lenguaje es un sistema en dos planos de existencia, por una parte es un hecho físico que puede ser producido gracias a la mediación del aparato vocal -y escuchado gracias al aparato auditivo- bajo este aspecto concreto y material se presta a la observación, a la descripción y al registro. Por otro lado, el lenguaje es estructura inmaterial, comunicación de significados que reemplaza a los acontecimientos o las experiencias por su “evocación” (Benveniste,

1971). Por consiguiente, el signo lingüístico es una entidad de doble faz y mediatizante, ya que permite organizar el pensamiento y transmitir la interioridad de un sujeto a otro mediante una expresión articulada y representativa. No obstante, para que la operación del lenguaje se complete con éxito es necesario que se lleve a cabo en una lengua determinada, no en una emisión vocal común a la humanidad entera. “El lenguaje se realiza siempre en una lengua, en una estructura lingüística definida y particular, inseparable de una sociedad definida y particular. Lengua y sociedad no se conciben una sin la otra” (Benveniste, 1971, p. 31).

En efecto, Agnetha no puede asumir la lengua inglesa como si fuera una hablante nativa, no puede unir ambas naturalezas del signo lingüístico, le resulta extraña la imagen acústica y esto la lleva a sentirse extranjera, ya que -tal como menciona Benveniste- lengua y sociedad son inseparables, por lo tanto, al quedar fuera de la lengua también queda fuera de la sociedad de la que pretende ser parte. Judith Butler (2020) va un paso más allá con esta idea y establece la relación entre los sonidos/demandas y la representación política. Para Butler, los sonidos que emitimos resultan cruciales a la hora de establecer la presencia de quienes no acostumbran a ser escuchados. “¿Qué hay de esas personas que hablan en un idioma que suena como ruido a los oídos de los demás? ¿de esas cuya lengua es un tipo de ruido para el que no existe una traducción aparente a las estructuras democráticas vigentes?” (Butler, 2020, p. 72). Lo que sostiene la teórica estadounidense es que si un idioma no es reconocido dentro de una sociedad, los sujetos hablantes de ese idioma excluido tampoco son reconocidos como sujetos y su lengua aparece como solo ruido en el ámbito político y social. Asimismo, Agnetha

es consciente de su situación como extranjera y se plantea la siguiente pregunta: ¿Puede un relato transformar el espacio? Al hacer esta pregunta la artista busca generar espacios a través del lenguaje, intentar que el ruido aparente de su lengua extraña encuentre un lugar a través de la palabra, un territorio seguro que la afirme y construya comunidad en relación con las y los otros. Finalmente, la voz aparece como un espacio identitario forjado en el interior de una corporalidad que se extiende por el espacio escénico envolviendo a las y los espectadores con la sonoridad de la palabra, independiente de la lengua en que esa palabra sea pronunciada.

Hiéreme con la palabra

En este momento de la obra Agnetha hace un ejercicio performativo con Patrick. La dinámica consiste en que él debe herirla con la voz, con sus palabras. El traductor comienza a increparla en su idioma nativo (malayalam) pero Agnetha le pide subir la intensidad. Patrick accede y aunque las y los espectadores no pueden entender nada de lo que él dice se torna evidente la violencia de su actitud. En ese momento Agnetha comienza a responderle con textos de la obra *HP*²⁵ de Luis Barrales²⁶ (monólogo de la madre).

Bajo mi perspectiva, lo que sucede en esta escena está profundamente ligado a temas ya expresados anteriormente, pero lo distintivo de este momento tiene

²⁵ Obra chilena escrita y estrenada en 2007. Basada en el crimen del joven Hans Pozo, quien fue descuartizado por su amante en la comuna de Puente Alto.

²⁶ Dramaturgo chileno contemporáneo. Autor de reconocidas obras como *Niñas araña*, *La mala clase*, *Xuárez* entre otras.

relación con la palabra como hecho performativo y a la influencia determinante de la lengua materna en el habla. Si se piensa a la palabra como hecho performativo -o como acto de performance en palabras de Diana Taylor- significa que estas palabras accionan de manera concreta en el mundo material, eso se puede observar claramente en esta escena. Patrick modela su discurso para ofender, agredir, maltratar a Agnetha y a pesar de que es imposible acceder al significado de lo que está diciendo, es el cuerpo de Patrick con toda su energía y expresividad el encargado de transmitir la cualidad emotiva de las palabras. Aquello tiene relación con lo que el destacado director teatral Eugenio Barba denomina como *acción vocal*, esta acción considera a la voz como extensión invisible del cuerpo, y al cuerpo como la parte visible de la voz (Barba, 1986). De esta manera, la interacción entre el traductor y la artista cumple con el acto de performance, aquí efectivamente las palabras “hacen algo”. Patrick hiere a Agnetha con sus palabras y como resultado ella contesta con una réplica que viene desde un lugar ajeno a la misma obra. En mi opinión, este choque de mundos instala un diálogo de apariencia incongruente, pero bajo esa apariencia se tejen vínculos sutiles con la idea de la lengua materna, la pertenencia y la sensorialidad de la palabra.

En la ponencia de Ormazábal realizada en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (2015) Ana Luz comenta que para la conformación de su tesis *La musicalidad del lenguaje como un particular proceso del devenir* tomó aportes de la fonología que le permitieron indagar en las transformaciones vocales que sufre el extranjero cuando habla otro idioma. Gracias a autores como Joanne Kenworthy, o B. Collins & I. Mees, pudo descubrir que “cada idioma hace una selección dentro

de la gama de sonidos que el ser humano puede producir” (Ormazábal, 2015, p. 4). En otras palabras, sostiene que ningún idioma está cerca de usar todas las posibilidades de sonido que el aparato vocal produce, de esta manera, hablar otra lengua exige que el hablante produzca sonidos que no son familiares. Además, agrega que los sonidos del lenguaje que escuchamos siempre son interpretados a partir de los fonemas de nuestra lengua materna, por lo tanto, hablar otro idioma siempre está determinado por el idioma madre, ya que los patrones sonoros de esta se transfieren a la nueva lengua.



Agnetha Kurtz Roca Method (2015). Sala Centro Montecarmelo

Precisamente, en esta escena no vemos la lucha de Patrick ni de Agnetha tratando de alcanzar con sus voces, con su aparato vocal, los sonidos de una lengua que no les pertenece. Los vemos y escuchamos fluir en su lengua nativa con el “inventario de sonidos” que su idioma materno ofrece y, en efecto, entender que esos sonidos biográficos y familiares conforman la musicalidad de su expresión completa. Solamente desde ese lugar sonoro, desde ese territorio personal es que se aproximan a las otras lenguas. Si la voz es materialidad fónica, aquí podemos

asistir al momento en donde se revela la matriz originaria de esas voces. Lo que Roland Barthes denomina *el grano de la voz*, “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna” (Barthes, 1986, p. 265). De este modo, el cuerpo fabrica sonido y sentido modelando a la voz como un espacio privilegiado de diferencia, de individualidad. En el momento en que Agnetha responde con textos de *HP*, lo hace con un monólogo de la madre y aunque parezca antojadizo, a mi parecer tiene absoluta relación con el sentido de identidad y pertenencia. La madre es la matriz de la vida y la que entrega la lengua, esa herencia trasciende y marca al sujeto para insertarlo en la vida en comunidad. Al intentar aprender un nuevo idioma la voz no comienza de cero, todo lo contrario, suma a su inventario de sonidos otros nuevos adaptándose de manera fisiológica sin olvidar el territorio sonoro de donde viene, ya que tal como señala Benveniste: “pensamos un universo que primero nuestra lengua modeló” (1971, p. 8).

Preguntas del público

En el último tercio de la obra Agnetha invita al público a hacer preguntas. Ella responde en inglés mientras Patrick traduce al español, sin embargo, lo que Patrick traduce dista mucho de lo que Agnetha realmente dice. El traductor toma lo poco que entiende del inglés e improvisa a partir de sus intuiciones. Por consecuencia, cada espectador realiza su propia traducción interna según su grado de comprensión de la lengua inglesa. Este es un momento de alta improvisación debido a las preguntas espontáneas del público y, además, de apertura a múltiples significados.

Aquí, *AKRM* vuelve a cuestionar la unidad del signo lingüístico de una manera opuesta a la ofrecida en la escena *Cuervo no es Raven*. Si en ese momento anterior Agnetha no siente pertenencia con la imagen acústica de las palabras lo que aquí se instala es un desplazamiento del significado. Patrick escucha lo que la artista dice pero su lengua aparece ante él como puro ruido, es decir, accede a la materialidad fónica de las palabras pero no puede significarlas porque no conoce lo suficiente el idioma, por lo tanto, al intentar traducirlas se produce un efecto perturbador en las y los espectadores que ya que no todos entienden lo mismo. La porción de espectadores que tienen escaso manejo del inglés no pueden seguir las respuestas de Agnetha y tendrán que creer en la traducción de Patrick, por otro lado quienes manejan la lengua inglesa pueden entender claramente lo que ella dice y constatar que lo dicho por Patrick tiene escasa relación con el discurso original. Se siembra la duda en el público: ¿Quién es la voz oficial en esta escena? ¿A quién seguimos, a la lengua extranjera o a la traducción en español?



Agnetha Kurtz Roca Method (2015). Sala Centro Montecarmelo

Con relación a este distanciamiento entre concepto y traducción fónica Benveniste señala -citando a Saussure- que la unidad estructural del signo lingüístico debe ser consustancial o correspondiente entre sí:

La lengua es también comparable a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso; no se puede cortar el anverso sin cortar al mismo tiempo el reverso; igualmente, en la lengua no podría aislarse el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido; habría que hacer una abstracción cuyo resultado sería hacer psicología pura o fonología pura. (Saussure, como se citó en Benveniste, 1971, p. 52).

No obstante la afirmación anterior, resulta evidente que la propuesta de *Antimétodo* se dirige precisamente a la subversión de la integridad de la palabra. En su intención de profundizar en la musicalidad del habla *AKRM* se desdice de la importancia del significado para abrazar el sonido como soporte de la realización escénica. Asimismo, resulta provocador que en una obra tan atestada de palabras el foco de interés no esté puesto en el significado sino en el significante, en el reverso de la lengua. ¿Será acaso que *Antimétodo* se propone hacer fonología pura? En mi opinión, se trata más bien de liberar a la voz del peso histórico del contenido, tal como proponía Artaud hace más de ochenta años atrás: “que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida” (Artaud, 2005, p. 133). Esta vocalidad centrada en el sonido permite un efecto de distanciamiento con relación a la lógica discursiva y devuelve a las palabras su sensorialidad innata. “La carne de la palabra, su

intensidad, el grito que la articulación de la lengua y la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra” (Derrida, 1989, p. 328).

En definitiva, *AKRM* instala al lenguaje como centro de la puesta en escena pero con intención de ir más allá de lo puramente intelectual, aquí las palabras hacen música, parecen nuevas en su sonoridad y la riqueza de esta vocalidad tiene relación directa con desmantelar a la voz como soporte del enunciado dramático. La voz en su materialidad sonora ya es lenguaje, puede o no estar atada al contenido pero no necesita de él para existir. Es un “físico estar en el mundo” que interpela y vincula a las personas, es -en palabras de Erika Fischer-Lichte- un material que se da como éxtasis.

CONCLUSIONES

Al llegar al término de esta investigación puedo aventurarme a establecer cómo desde la propuesta vocal de *Antimétodo* es posible dar luces sobre la naturaleza de la voz y el cuerpo como recursos imponderables, siempre al servicio de las realizaciones escénicas. Para llevar a cabo la tarea de conectar lo específico con las reflexiones más generales en torno a los temas mencionados, partiré por conceptualizar la forma en que el colectivo *Antimétodo* aborda el uso de la voz en escena, para luego expandir esa visión a conjeturas más globales y personales, luego de revisar las propuestas de las y los autores consultados en el marco de esta investigación.

Uno de los primeros objetivos en esta tesis fue descubrir de qué forma el colectivo dirigido por Ormazábal se planteaba el uso de la voz en escena, desde qué frente era pensada la vocalidad en este grupo. Luego de examinar a fondo las dos primeras obras estrenadas por el colectivo, y en relación con todos los conceptos mencionados en mayor o menor medida en el transcurso de este escrito, puedo establecer que para *Antimétodo* la voz es una materialidad escénica que se define por:

1.- La preponderancia de la dimensión sonora

La musicalidad es el principio guía en ambas realizaciones escénicas. El sonido aparece como un material legítimo para construir capas de sentido y abrir posibilidades en el escenario. Esta musicalidad puede conducirse a partir de la

tutela del cuerpo como sucede en el caso de *Concierto*, o a partir del ámbito de la palabra desplazada de significado como sucede en *AKRM*. Así, el sonido deja el lugar secundario o de acompañamiento al que suele ser relegado habitualmente en el teatro. Esta no es una música al servicio de la palabra o de las emociones, sino un principio estructurador que jerarquiza las acciones de la escena y construye la dramaturgia de base en estas obras.

No obstante, esto no significa que ambas puestas en escena se vuelvan abstractas y carezcan de emoción, goce o un punto de vista crítico, más bien, lo que aquí sucede es que la naturaleza del sonido emerge con tanta expresividad como un caudal que se derrama, imprevisible e incontenible en sus múltiples significados.

2.- La subjetividad del actor/actriz es la que da forma al sonido

Parece una afirmación corriente, que podría aplicar universalmente a toda voz en escena, ya que toda voz pertenece a la singular fisicalidad del actor o actriz que la produce, sin embargo, Ormazábal reconoce que en la observación de los cuerpos y voces de sus performers encuentra el material preciso para la arquitectura de la escena, sus obras no cuentan con textos dramáticos ya que se construyen en base a principios teóricos que son traducidos a dinámicas, juegos y ejercicios que tejen acciones fuera del marco del teatro dramático, por lo tanto, uno de los pilares creativos radica en la presencia y biografía particular de cada uno de sus actores o actrices. La voz que se pone en escena en *Antimétodo* no es una voz genérica, no busca dar cuenta de “todas las voces”, al contrario, es una voz profundamente arraigada en la persona que suena, es desde ese lugar particular e íntimo que logra conmover al espectador, lo envuelve en la sensación oceánica para devolverle su

reflejo extendido, amplificado, se transforma en la proyección indirecta de los cuerpos que escuchan. Esta característica es reafirmada por la escasa intervención de la tecnología en las voces. Si bien *Concierto* cuenta con un sistema de amplificación de sonido esta decisión tiene que ver con que todo concierto de música popular lo tiene, asimismo, en gran parte de la obra las voces no son mediatizadas por los micrófonos, por consiguiente, la experiencia de la escucha es fundamentalmente análoga, lo que instala con mayor vehemencia la particularidad de cada timbre, de cada sonido expresivo -grito, risa o canto- que nos viene a recordar que al igual que una huella dactilar, no hay dos voces idénticas en el mundo.

3.- El uso de la voz como acción performática

En la propuesta de *Antimétodo* el sonido además de ser musicalidad también opera como principio de acción, como detonante de los sucesos que se establecen en la escena, es decir, el sonido -tenga origen corporal o esté anclado a la palabra- empuja el ciclo de la acción-reacción y puede guiar los acontecimientos de la puesta en escena. Si el lenguaje es un acto, tal como señalaba Austin, podemos decir entonces que desde esa perspectiva las palabras crean realidades y eso en *Antimétodo* se extiende más allá del contenido de las palabras. El sonido es una manifestación que se prolonga en el espacio acústico y busca respuesta de otros cuerpos, los provoca, los interpela, instala el conflicto en escena. Sin ir más lejos en *AKRM* la imposibilidad de habitar una lengua extranjera, el esfuerzo notorio que significa la transferencia de sonidos de la lengua madre al idioma desconocido es lo que sostiene y sustenta la obra.

Es por esto que la vocalidad en *Antimétodo* se entiende también como gesto, no solo en su status de musicalidad, no solo como materia modelada en el cuerpo de las y los performers, sino como un hecho, un suceso que acontece más allá, o mejor dicho *a través* de sus características sonoras. Esto significa que al atravesar las habituales categorías de belleza o armonía nos encontramos con que el sonido simplemente existe y el impacto de esa presencia moviliza, da sentido y crea realidades en el escenario.

Por otra parte, a medida que avancé en la realización de esta tesis, las reflexiones en torno a la voz como material escénico fueron decantando en dos ideas fundamentales que señalo a continuación:

a) La relación cuerpo-voz supera el binarismo forma-contenido

La relación cuerpo-voz en escena ha sido históricamente pensada a través de dicotomías y binarismos. El cuerpo entonces ha pasado a simbolizar todo lo emocional, instintivo y biológico, la voz por su parte ha simbolizado lo intelectual, racional y etéreo. Así las cosas, el cuerpo ha sido pensado como soporte y se lo ha encasillado en la forma, al mismo tiempo que la voz, por su cercanía con las palabras ha sido vista como materia del pensamiento, la expresión máxima del contenido. Sin embargo, la misteriosa e intrincada relación cuerpo-voz supera por mucho esas definiciones, y es que el cuerpo es un plano de consistencia, un *ser y estar en el mundo* que puede ser leído desde muchos frentes. Elijo, personalmente, entenderlo como un decodificador orgánico de la experiencia humana, que cumple la función vital de mediar o dar forma a la subjetividad de las y los sujetos. Esta subjetividad -puesta en marcha por “la compleja relación de partículas en

movimiento”, según Deleuze y Guattari- se conecta con otras subjetividades o cuerpos quienes se afectan mutuamente en un diálogo que da paso al intercambio de montos de energía, suceso que observamos tanto en el escenario como fuera de él. Aquí la voz aparece como una de las dimensiones posibles para la expresión del cuerpo, no solo como una vía de expresión intelectual que sostiene los códigos del habla, sino como un sistema de autenticación de las y los sujetos quienes a través de esta materia que supera los límites del propio cuerpo, pueden extenderse sonoramente hacia otras subjetividades, generando en la huella de ese sonido compartido un deseo de pertenencia, de construir una comunidad en el instante fugaz de la puesta en escena.

b) La voz es lenguaje por sí misma

La voz antecede a las palabras, no necesita del lenguaje para existir y validarse en escena. A pesar de ser relegada históricamente por el teatro occidental y la retórica a cumplir su rol como sustento del discurso, su vasta naturaleza de variadas connotaciones la convierte en un material escurridizo, difícil de abarcar en una sola definición. Por lo tanto, luego de examinar la vocalidad que *Antimétodo* propone en escena puedo entender a la voz como un lenguaje que se sustenta a sí mismo, pero con profundas conexiones al cuerpo que le da origen. La voz no es un órgano (aunque depende de los órganos fonadores para existir) no es una herramienta ni es un instrumento, está a merced de las emociones y permite la canalización de estas a través del sonido, es una presencia viva que rodea, penetra y resuena en el oyente, una fracción de cuerpo que se desterritorializa y se comparte en el aire

invitando la relación con otras y otros. Un objeto de deseo que al oírse evoca la imagen del cuerpo que suena.

Así también, la naturaleza versátil de la voz le permite habitar la dimensión sonora y la dimensión visual al mismo tiempo, por un lado, es innegablemente sonido porque resuena en el aire, pero también es imagen porque nace de un gesto vocal, de una acción física que podemos ver o incluso imaginar, esto es precisamente lo que ocurre en una escena de *Concierto* cuando la luz se apaga y solo quedan las voces de las y los performers sonando *a capella* en medio del escenario. Sentimos su presencia amplificadas, imaginamos esos cuerpos vibrando, jugamos a adivinar cómo es la imagen de esas voces. En el ámbito de la palabra, la dimensión sonora del habla puede dismantelar el dispositivo racional del lenguaje, lo expande a otras capas de sentido, otorga a las palabras la opción de ir más allá del significado, de romper su exclusividad con el intelecto e instalarse en un nuevo orden musical, uno que pone en su centro la fuerza arrolladora de las imágenes acústicas.

Finalmente, para cerrar esta investigación pienso en cómo seguir trazando caminos teóricos y prácticos en los estudios de la voz. Al ser una disciplina relativamente nueva hay mucho por reflexionar y descubrir. En lo personal, me parece relevante seguir investigando sobre el vínculo entre imagen y sonido que posee la voz ¿Es posible dismantlar la unión entre cuerpo y sonido? ¿Podemos llevar a la práctica un teatro solo de voces? ¿Hasta qué punto la palabra puede prescindir del significado y pensarse como música? Algunas de las inquietudes que comienzan a surgir.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. (trad. Alfredo Brotons). Akal.

Aguilera, G. (2018). *Principios de desarrollo vocal para corp-oralizar el texto escrito en la actuación teatral*. [Tesis].

Allendes, G. (2017). *Una escena sonora en Chile*. [Tesis].

Antimétodo. (1 de octubre de 2019). *Somos práctica escénica transdisciplinaria de investigación y creación*. <http://antimetodo.cl/>

Aros, L. (2020). Cartografía de la pedagogía vocal en el inicio y desarrollo de los teatros universitarios. En L. Aros (Ed.), *Cartografía de la voz en el inicio y desarrollo de los teatros universitarios en Chile 1941-1960*. (pp. 27-56). Editorial Cuarto Propio.

Artaud, A. (2005). *El teatro y su doble*. (trad. Enrique Alonso). Editorial Sudamericana.

Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. (trad. Toni Cots). Gaceta.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. (trad. C. Fernández Medrano). Paidós.

Benveniste, E. (1971). *Problemas de lingüística general*. (trad. Juan Almeda). Siglo XXI editores.

Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Alba editorial

Butler, J. (2020). *Sin miedo, formas de resistencia a la violencia de hoy*. (trad. Inga Pellisa). Taurus.

- Cage, J. (2002). *Silencio*. (trad. Marina Pedraza). Árdora ediciones.
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo, el caso de Buenos Aires Argentina*. Editorial Universidad de Quilmes.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (trad. José Vásquez). Pre-textos.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. (trad. Patricio Peñalver). Anthropos.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. (trad. Rosar Berdagué). Planeta-De Agostini.
- Elgueta, N. (2020). Voz y texto en los teatros universitarios, dinámicas móviles desde los clásicos al realismo. En L. Aros (Ed.), *Cartografía de la voz en el inicio y desarrollo de los teatros universitarios en Chile 1941-1960*. (pp. 57-81). Editorial Cuarto Propio.
- Féral, J. (2015). Teoría y práctica del teatro más allá de los límites. En E. Garnier, F. Grande y A. Corral (Eds.), *Antología de teorías teatrales*. (pp. 179-232). Editorial Artezblai.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. (trad. Diana González). Abada Editores.
- Garín, I. (2018). Artes vivas: definición, polémicas y ejemplos. *Estudis Escenies*, (43), 1-9.
- Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales: manual de uso*. Editorial Frontera Sur.

- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. (trad. Esther Pérez). Editorial Imago Mundi.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. (trad. Paula Mahler). Ediciones Nueva Visión.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. (trad. Diana González). CENDEAC.
- Lyotard, J.F. (1987). *La condición posmoderna*. (trad. Mariano Antolín). Cátedra.
- Nancy, J.L. (2002). *A la escucha*. (trad. Horacio Pons). Ediciones Galilee.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura*. (trad. Angélica Scherp). Fondo de cultura económica.
- Ormazábal, A. (abril de 2015). *La musicalidad del lenguaje como puesta en escena* [Ponencia]. Encuentro del NIV: Diálogos en torno a la voz, arte y ciencia. Santiago, Chile.
- Ormazábal, A. [Ana Luz Ormazábal M.] (22 de enero de 2016). *Agnetha Kurtz Roca Method*. [Archivo de Video]. Youtube. https://youtu.be/_Tm_Sbc5-mY
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. (trad. Jaume Melendres). Paidós.
- Razon, M. y Villalobos, E. (2015). Proyecto Neomestizo: un ejercicio transdisciplinar en la escena teatral universitaria. *Panambí* (1), 149-164.
- Revista Hiedra. (2 de mayo de 2021). *Ana Luz Ormazábal y el Antimétodo en HiedraFM*. <https://revistahiedra.cl/hiedrafm/ana-luz-ormazabal-y-el-antimetodo-en-hiedrafm/>

- Sánchez, J. (1999). *La escena moderna*. Akal.
- Saussure de, F. (2005). *Curso de lingüística general*. (trad. Amado Alonso). Losada.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. (trad. M. Ana Diz). Editorial Libros del Rojas.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. (trad. Mariel Mambretti). Ed. Asunto impreso.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. (trad. Ricardo Rubio). Fondo de cultura económica.
- Toro de, A. (2001). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría posmoderna. *Gestos* (32), 105-159.
- Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria.
- Zamorano, C. (2020). El cuerpo vacío de la voz, al encuentro de espectros en el origen de los teatros universitarios. En L. Aros (Ed.), *Cartografía de la voz en el inicio y desarrollo de los teatros universitarios en Chile 1941-1960*. (pp. 83-112). Editorial Cuarto Propio.

ANEXO

Este anexo comprende la entrevista realizada en octubre de 2020 a Ana Luz Ormazábal.

-¿Tienes una metodología vocal para enfrentar el proceso creativo de tus obras? ¿Podrías decir que es una metodología o un conjunto de dinámicas más instintivas?

Antimétodo es la reunión de harta gente que tiene trabajos disciplinares específicos. Desde la dirección, que es el lugar que tiene todo en mente, está pensado trabajar con gente que tenga un dominio vocal o técnico que responda a discusiones teóricas, a propósitos artísticos, a ideas, a imágenes. Entonces, mi diálogo con José Gatica (músico de varias obras de la compañía) o Macarena Rozic (intérprete de varias obras de la compañía) es homólogo al que tengo con Diana Carvajal, Diana se hace cargo de los trainings corporales, José y Macarena -José más que la Maca- de los vocales, pero el training también pasa por mí. Eso es lo lindo de lo que hacemos, que las partes no están separadas, están en diálogo, y eso es también porque hay *expertise* de mi parte en esas áreas.

Depende de la obra el training, por ejemplo en *Agnetha* era yo la que comandaba todo y estaba Samantha que era la actriz, en ese trabajo tomé una perspectiva de la tesis que hice que se llama *La musicalidad del lenguaje como proceso de devenir* que tenía que ver con la desterritorialización de la palabra, lo que buscaba era que el sentido de la palabra estuviera corrido, fragmentado, para que apareciera la musicalidad de la palabra. Entonces, con esa premisa en mente armaba varias improvisaciones posibles y a partir de esas improvisaciones miraba el material que aparecía, así determiné que fuera una conferencia (...) El training en el sentido del juego, porque el training no es solo técnico, es un juego, una dinámica. En *Agnetha* hice una dinámica teórica que después traspasé a ejercicios concretos, por ejemplo, que Samantha escuchara una serie en inglés y repitiera al mismo tiempo con micrófono, mientras yo veía cómo lo hacía (imita un balbuceo en inglés) ella en ese momento tenía un pésimo inglés (cuando estábamos en Inglaterra estudiando el Master) entonces sucedía algo que yo encontraba bien fascinante y es que aparecía la fonética del idioma, ella se hizo experta en la fonética más que en hablar inglés y a través de la fonética entró al idioma, eso nos lleva -de alguna manera- a la perspectiva del cuerpo como instrumento, que es una premisa de *Concierto*. Entonces todo va amarrado a una cosa que me interesa que tiene que ver con el virtuosismo, con ser un instrumento, como si el intérprete fuera un elemento que se pone al servicio. Todas las posibilidades que pueden suceder en el acto del habla, en el caso de *Agnetha* por ejemplo, en la traducción, en lo que es un idioma y lo que es otro. En lo que es hablar con alguien que no conoce un idioma (...) El training siempre está ligado a preguntas que son creativas.

-Considerando que no trabajas con un texto previo ¿Cómo aparece la palabra en la puesta en escena? ¿De las improvisaciones con los actores?

Depende de la obra, en el caso de *Concierto* la premisa era hacer una obra donde los cuerpos son instrumentos y hacemos música. Empezamos a jugar con los toques, te toco y sueñas, te toco y sueñas. Un día yo vi a las chicas (actrices) que estaban improvisando canto, como las conozco sé su gusto musical, sé cómo cantan, sé lo que dan. Las dejé juntas y les pedí a los demás: "Tóquenlas, y cada vez que sean tocadas ustedes deben cantar como si fuesen cantantes negras". Empezaron a improvisar, a tocarse y apareció el "mmm" (imita textura gospel) y otras cosas muy graciosas. Me acuerdo que llegué a ese ensayo con esa idea en mente después de haberlas visto mucho rato

sonando, pero eso todavía no era algo. Igual sucedía el hecho de ser un instrumento, de que tú tocas algo y sucede ahí mismo, no es un acto coreográfico sino instantáneo, como una causa-consecuencia, como performance. Pero eso se me ocurrió cuando las vi y pensé en la música que les gusta, a partir de usar sus biografías, que es algo que yo hago bastante. Yo pregunto: ¿qué te gusta? ¿quién es tu actriz favorita? etc. Les dije: "hagamos esto como si ustedes fueran unas negras que cantan increíble" así nació la escena de *Las Supremes*, y de inmediato quedó, entonces ellas comenzaron a afinarse en términos de coro, de textos elegidos, todo a partir de la improvisación, de algo muy sencillo como tocar y sonar.

Concierto era una obra súper poco pretenciosa (o muy pretenciosa, según como lo mires) pero era solo eso: "vamos a hacer música con el cuerpo y a ver qué sale". Lo que empezó a aparecer fue un registro generacional de nuestros referentes, lo globalizados que estamos. Cuando Nicole Sazo dice: "yo no canto en inglés", que es muy distinto a las otras chicas que sí cantan en inglés, eso habla de muchas cosas. Era un asunto muy personal, de nuestro gusto por la música. Las personas que convoqué tenían una conexión con la música desde la danza o el canto, no es que dijéramos: "vamos a hablar de esto", no había una tesis, eso apareció. Fue importante para mí como primera obra descubrir que el juego, el entrenamiento, las dinámicas que me interesaban, hacían aparecer los temas.

-Hay un momento que me parece crucial en *Concierto*, que es cuando Camila González aparece bailando, haciendo beatbox y poco a poco eso comienza a transformarse, aparece la palabra "negra" -que la actriz repite varias veces- y termina en un sonoro "Negra curiche". Es el primer momento en que aparece la palabra hablada y es muy contundente.

Sí (piensa) Yo les pedía tareas. Les pedí que trajeran su canción favorita bailada. Recuerdo que la Cami trajo una secuencia de puro *staccato* y era muy buena su calidad de movimiento, entonces dije: "hagamos algo con eso". Viéndola en los trainings -jugábamos mucho a una dinámica que le llamamos "La Bandita", donde un maestro de ceremonias empieza a pedir cosas- se me ocurrió que hiciera Beatbox. Eso es lo genial del training que al posibilitar un espacio de juego la gente te muestra lo que tiene, su registro. Camila comenzó a trabajar, montamos la escena, y ella tiene un tema con ser morena, se lo han dicho toda la vida entonces al bailar incluye la palabra "nigga" y desde ahí pasa al "negra" y al "negra curiche". Ese material aparece gracias a que es *ella* la que lo está haciendo, a que tiene la inteligencia y sensibilidad para entender que cuando dice "negra curiche" está diciendo muchas cosas más.

-¿Qué rol le asignas al silencio? ¿Es tan importante como la palabra o el sonido?

Sí, mucho (piensa) Por una parte podríamos decir que el silencio no existe. (pausa) A mí me gusta mucho la danza y la danza es en silencio, me agrada ver acciones, más que palabra. En *Agnetha* me metí en las palabras pero desde otro lugar. Siento que en el teatro se habla mucho pero pasa poco. La gente está de pie hablando o sentada hablando, es como si la palabra cubriera todo. Me gusta ver acciones y que cuando la palabra aparezca sea significativa, no un relleno, que sea precisa, que accione y performe, que pasen cosas con la palabra que no sea solo narración. Ahora, estudiando performance, es como cuando Erika Fischer-Lichte dice que lo mínimo en performance es que "algo sucede" y cuando leí eso pensé: "obvio, a mí me interesa que algo pase y después que algo se cuente". Por eso cuando te instalas desde la dimensión de la acción el hablar pasa a ser una acción más. El silencio vocal siempre está, instalar las cosas a partir del cuerpo, a través de la acción para que el acto de hablar pase a ser un acto nuevo, distinto.

-¿Aún te moviliza la pregunta del sonido como generador de un lenguaje escénico?

Sí, estuve haciendo tres obras (*Concierto*, *AKRM* y *Ópera*) donde el formato escénico apuntaba a espacios donde uno va a escuchar, espacios escénicos donde la comunicación se da a través del sonido. Eso corresponde a un gusto particular por la música, es una de las cosas que más me conmueve y creo imposible escaparme de eso porque es mi aproximación primera al arte. La música tiene una dimensión tan concreta por una parte, porque todos cuando escuchamos oímos lo mismo

pero a la música nadie le pide explicaciones, nadie le pide a una canción que diga qué significa -eso lo dice John Cage- no, es solo si funciona o no funciona, si te gusta o no, se mete en el cuerpo. Es una perspectiva de vida para el arte, una perspectiva que me encanta y que tengo de las cosas y que la nombro a través de la música (piensa) La danza, el ritmo, poder componer con los ritmos, ese aspecto tan catártico y ritual que tiene la música (...) La gente que canta bien tiene un don, es brutal cuando alguien apenas abre la boca y te emocionas, eso que no sabes qué es, esa emocionalidad es fundamental en el arte; porque también abre otras cosas cuando eres público, no necesitas capital cultural para entenderlo, la música, lo sonoro se entiende desde otro lugar, quizás sí necesitas capital cultural para entender la música concreta pero cuando una pieza está bien compuesta funciona igual.

Al Pacino era otra cosa pero también estaba la pregunta por el sonido ahora desde la imagen. Estaba la intención de llevar la palabra, la conversación a otro plano, que no es un plano cotidiano, ni siquiera es extra cotidiano, es otra dimensión como el canto, el sonido. Estamos acostumbrados a que la palabra sea solo un vehículo de mensajes, que sea transparente pero no nos detenemos en cómo se dicen las cosas...

-La musicalidad como propones en tu texto...

Sí, me gusta mucho la idea del formato como mensaje. Entender la ideología que hay detrás de las formas.

-En Agnetha hay una cita, a mi parecer, muy acorde a esta idea de la musicalidad, el momento en que Agnetha cuenta que cuando decía "Raven" no veía un cuervo. Eso nos devuelve a la idea del sonido junto a la imagen, así construimos el lenguaje, no van separados

Claro, a mí se me ocurrió la idea de *Agnetha* cuando estaba viviendo en Inglaterra, si bien hablo inglés desde chica, estaba todo el tiempo en otra estructura, que es la de otro idioma e igual te pasan cosas. Era súper interesante habitar ese problema, ese problema de obra estaba en mi vida. Pensé: "quiero hacer este monólogo pero yo no quiero actuar", así que llamé a Samantha y le pregunté si quería actuar. Dirigir este problema, que era de las dos, fue muy interesante, me sentí súper autónoma.

-El tema de la traducción en Agnetha me parece importante, se da en muchos niveles. Por un lado lo que comentas en el texto La musicalidad del lenguaje... acerca de cómo el aparato vocal se adapta al nuevo idioma; o cómo al ver la obra podemos observar no solo la traducción de Agnetha sino también la de Patrick, por otro lado empieza a aparecer una traducción que podríamos definir como "sentimental". Cuando Agnetha le dice a Patrick: "Hiéreme con la voz" efectivamente él la hiere y no necesitamos entender lo que dice pero sabemos que la está maltratando porque se ve, se siente.

Sí, es que la comunicación no tiene que ver solamente con el contenido, eso es muy actual, es lo que hoy nos pasa con la plataforma Zoom, en Zoom te quedas solamente con los contenidos pero no está toda la otra dimensión "blanda" por así decirlo, de los gestos, de la energía, de toda la performance que rodea a esas palabras, que también está hablando y generalmente es la que habla más fuerte.

- Esa presencia aurática como diría W. Benjamin de la que no da cuenta la pantalla

Claro (pausa) Recuerdo una compañera que tenía en el magíster que era china y hablaba un pésimo inglés pero yo le entendía todo. Era genial estar viendo sus gestos corporales, su performance, todo eso también habla, entonces no necesitamos tanto las palabras como creemos.

Me metí harto rato a estudiar el tema de los fonemas. Samantha aprendió inglés de grande entonces su lengua madre siempre iba a salir, en uno de los textos que estudié aparecía esa idea, que tu aparato vocal cuando no aprendes una lengua desde niña va a delatar la lengua madre, porque esas son tus herramientas. La performance de Samantha hablando inglés era buena porque todo el rato mostraba que ella era chilena, cómo ponía la s, la ch, que tienen un uso distinto en inglés.

-¿En relación a lo vocal qué hallazgos obtuviste en tus proyectos *Concierto* y *AKRM*? ¿Se abrieron nuevas preguntas sobre la voz en esos procesos?

En *Concierto* apareció de manera muy concreta la idea de lo coral y en cuanto a metodología improvisaciones como "La Bandita" (maestro de orquesta). La primera escena de *Concierto* fue una estrategia de improvisación (que luego quedó como escena) que nos permitía encontrar material ya que libera la mente, alguien te está diciendo qué hacer y solo tienes que responder. A veces en el teatro más clásico uno tiene que siempre intencionar, pero aquí era solo reacción, dejar de trabajar desde la opinión. Eso es muy de la danza contemporánea, en donde estuve metida durante un rato, las acciones son las que mandan y eso vocalmente fue interesante hacerlo con gente que tiene dominio vocal. Tú puedes jugar con esa gente, ese goce es fundamental, que sea un juego gozoso, aparecen cosas que no te vas a imaginar y debes tener la inteligencia para tomar lo que sirve, bueno, lo que significa dirigir un proceso, trabajar en la composición de las escenas.

En relación a lo específicamente vocal... (piensa) cómo el cuerpo está completamente en el acto del habla o del canto, pensar que el cuerpo está, porque a veces el cuerpo está anulado, pero en *Concierto* era todo lo contrario. Era un cuerpo que sonaba, que cantaba, un sujeto, una persona. Un cuerpo totalmente comprometido con ese sonido, estirándose, cayéndose. Tratar de dominar ese cuerpo es un caos pero la idea es entrenar ese caos, esa bomba que aparece. (pausa) Ahora recuerdo que elegí las escenas y las probamos durante un mes entonces la obra se estrenó con madurez, con juego. Es como decir: "ésta es la cancha que se engruesa mediante el juego". Nicole Sazo canta *Joteo Barsa* y queda exhausta pero puede. *Las Supremes* después de mucho rato cantando llegan a esa armonía bellísima porque pueden. Diana con el theremin lo mismo, entonces no es algo que se queda solo en la idea, está en el cuerpo, es una práctica. Todo está hecho en función de que pueda sostenerse, para que pueda sostenerse debemos saber qué es y permitir que se descubra la idea. Hay que dar tiempo a que las ideas se practiquen. Ese trabajo sonoro es corporal, es totalmente corporal.

-Lo que Barthes llama el "grano de la voz", la carne de la voz, el cuerpo que se implica a fondo para poder sonar

Claro que sí

-Y en relación a *Agnetha* ¿Qué hallazgos obtuviste?

En *Agnetha* yo venía de *Concierto* y pasé al texto con una actriz que hacía puros textos serios, que no le interesaba la danza, entonces era otro tipo de persona -con la que yo no estaba acostumbrada a trabajar- pero había una cosa actoral muy potente y me puse a dirigir actuación de manera profunda, cada mirada, cada detalle...fue rico trabajar con alguien que quiere ser dirigida y entramos de lleno al tema de la verborrea. El punto estaba en cómo se dice lo que se dice, más aún pensando en lo importante que es la palabra en el contexto de la academia, porque en la academia la palabra vale. Meterse en el lugar donde las palabras son importantes: un podio, un discurso, una conferencia. No es lo mismo dos personas hablando en un café, esas palabras no valen lo mismo que en una conferencia. Eso me llevó a quitarle todo tipo de poder a la palabra para que aparecieran otras cosas, ahí apareció el término "musicalidad", eso fue un descubrimiento para mí, además yo estaba haciendo un Magíster, entonces se me engrosó teóricamente con cosas que había hecho antes, como por ejemplo hablar de una práctica o de las prácticas. (pausa)

El tema de la musicalidad del lenguaje apuntaba a que el sentido de las palabras estuviera corrido, desplazado; porque el acto de habla busca velar y develar, mostrar y ocultar (algo que también trabajé en *Ópera*). También me interesaba jugar con la performance de las palabras -muy en la línea de Austin- estuve bien pegada con eso pero no le di tantas vueltas porque creo que es simple lo que dice, pero es muy fascinante, y es que las palabras hagan cosas. Entonces cuando ella (*Agnetha*) le dice a él: "Hurt me Patrick", pensé: "qué le podrías decir a alguien que sea fuerte", es decir "hazme daño" y que él le haga daño con las palabras pero que ella no sepa lo que es pero le llegue una

violencia potente. Lo curioso es no saber pero igual, en el fondo, saber y eso habla de una postura del arte que tiene que ver con no solamente entender sino sentir, y sentir es entender y viceversa.

-Para terminar te comparto una cita de Heiner Goebbels, compositor alemán: "Las palabras son importantes en el texto, pero solo si tienen una cualidad adicional como ritmo, estructura o sonido." ¿Qué piensas de eso?

De todas maneras. Más allá de la escena, en la narrativa o en la poesía el ritmo es muy importante. Para mí tiene que ver con la composición, cómo el director ordena, hacer aparecer o desaparecer, cuánto tiempo está cada elemento en escena hace la diferencia de lo que uno hace, eso es puro manejo de la experiencia. La composición de cosas vivas, ahora lo nombro como "la juguetería filosófica", la magia de la luz, el texto junto al gesto, los artilugios, la artesanía. Lo único que tenemos en las artes escénicas es el tiempo y el espacio. El espacio no cambia pero el tiempo va avanzando, es certero, sabemos que esto va a comenzar y se va a acabar, por eso las palabras no tienen que tener predominancia por sobre la experiencia, deben ser parte, estar dentro de la experiencia. (pausa) El ritmo es muy importante, el orden en que están las cosas, cómo se van acumulando. Por qué comenzamos de una manera y hacia dónde te lleva eso. Siempre lo que funciona, lo que recordamos y se nos queda en el cuerpo, va más allá de la palabra.