

Voces fuera de escena. El vocear tecno-mediatizado de la voz en el teatro

Andrés Grumann Sölter

Escuela de Teatro, Facultad de Artes,
Pontificia Universidad Católica de Chile
agrumann@uc.cl

En *mapudungun*, el pueblo-nación mapuche utiliza la palabra *allkütun* para referirse al acto de oír y de escuchar.¹ Indica, para este milenarismo pueblo aún no reconocido en nuestro país, la acción de poner atención desplegando una acción de uso de nuestro aparato auditivo. Se trata de la acción de escuchar atentamente el vocear de las voces que configuran su imaginario ancestral. Me interesa esta reivindicación sobre todo por el énfasis que el pueblo-nación mapuche le entrega al oír como estrategia contrahegemónica que propone la acción de detenernos para poner atención en el vocear de las voces. En definitiva, por la necesaria acción de escuchar las cualidades de sus voces para la construcción de un nuevo paradigma de lo *común*.² La fuerza vocal en el *mapudungun* para proponer inflexiones, ritmos, oscilaciones, ecos y sentido en el marco de una temporalidad extendida de atención profunda, así como su capacidad de abrir canales de confluencia, encuentro y transformación, me inspiran al comenzar a compartir las siguientes ideas en torno a las voces fuera de escena.

En un reciente conversatorio de presentación del libro *Cartografías de la voz en el inicio y desarrollo de los Teatros Universitarios en Chile* (2020) de Luis Aros (ed.), el investigador griego-británico, Konstantinos Thomaidis se desprendió de la clásica y ya antigua definición dual de la voz como presente, resonante, que nos dice “aquí estoy ahora”, donde tanto el *aquí* como el *ahora* de la cita los sitúa en un espacio-tiempo presente, y donde la voz se aparece como un ausente, ya que no es nombrada, ni menos tratada por el paradigma del lenguaje hablado, diluyéndose como un fantasma en aquel aquí y ahora de la vivencia presente. La *cartografía*, en nuestros contextos de los usos de la voz, se deja entender como “un territorio no mapeado, en disputa, una topografía móvil”. Este desprendimiento se materializa, siguiendo a Thomaidis, como un viaje en el que la voz no se presenta ni en el punto de partida, ni en el punto de destino, sino *durante diversos instantes del trayecto*. La voz, así entendida, es parte del entremedio procesual en el que se intensifica el aquí y ahora de la percepción del presente vivido, abriéndose la vivencia del instante en el que la escucha atenta nos permite abrir otra topografía de la voz. De allí que la invitación de Thomaidis no se concentre en el viajante que dice algo con su voz, aquella que define el dibujo/la escritura de los mapas de la voz (*cartografía = representación gráfica de un territorio vocal*) bajo un imaginario y procedimiento de fijación escritural y eminentemente visual, sino que en los viajes del vocear en sí. Así, las voces se entienden como *cartofonías* (como la procesualidad o puesta en acción del vocear de los lugares que descubrimos) que desprenden imaginarios y vivencias de la escucha *en y a partir* de su performar. Del griego *phoné* (φωνή), el énfasis está colocado en el particular

1. He consultado el *Diccionario lingüístico etnográfico de la lengua mapuche* (Chiguailaf 2017).

2. Lo *común*, lo que somos todes, no lo que nos pertenece a todes. Una forma de reproducción de vida.

sonar de la voz. Se trata de puntos de encuentro a través de múltiples fronteras, también las del cuerpo de quienes emiten un habla, viajes en los que su punto de partida "no es el discurso, la conciencia y la abstracción, sino a la voz-nave que ya no tiene que arribar y entregar algo". Se trata, entonces, de una *phonografía*³ vocal que emerge en las particularidades del sonar de las voces. A estas particularidades del vocear (que se intensifican al sonar y ser escuchadas) de las voces (en el teatro) se les ha llamado, dentro de la teoría teatrológica contemporánea, la cualidad performativa de las voces.

En su *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte ha descrito el carácter performativo de la voz en el teatro como un sonar que "no perdura más allá de la expiración con la que abandona el cuerpo" (2013, 263). En sentido contrario a lo que acabo de formular, la teatrologa alemana delimita la existencia de la voz en el teatro a la materialidad del cuerpo de quien lo emite. Su perdurabilidad en el tiempo, su sonar en el marco de la escucha atenta, determinaría su existencia. Esto porque la voz "tiene que ser generada cada vez de nuevo", "escapa del cuerpo como respiración; como espacialidad, se expande por el espacio y penetra tanto en el oído del oyente y en el de quien la profiere" (2013, 263). Sin embargo, y he aquí la inflexión, el sonar de la voz en el teatro, sostiene Fischer-Lichte, "suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio" (2013, 255). De este modo, la cualidad performativa de la voz, su sonar, no está intrínsecamente entrelazado al cuerpo físico que la genera. Más bien, adquiere un espacio-tiempo otro, liminal, que le entrega valoración y sentido de existencia a través de un proceso de escucha atenta. Me interesa ese instante intermedio (performativo) del sonar de la voz, ese expandirse, ese resonar *por* el espacio-tiempo que se conecta en la escucha atenta. De allí desprendo la siguiente pregunta: ¿podría ser que la voz quisiera probar otras formas de sonar y salir de los bordes que definen la estética teatral en su sentido canónico? He aquí una pregunta que hace eco con mis búsquedas para desplegar algunas ideas respecto a lo que he llamado *voces fuera de escena* y, que, a la vez, conecta con áreas de investigación de la voz en nuestra contemporaneidad.⁴ Este énfasis en el *fuera de escena* apunta a la capacidad de analizar los usos de la voz en un vínculo de retroalimentación que pone atención en el sonar y el escuchar propios de un número de puestas en escena santiaguinas de la última década con el concepto de la *acusmática*.⁵ La pregunta, entonces, sería: ¿cómo se presenta la cualidad de lo performativo de las voces en el teatro si las entendemos y analizamos junto a su *cualidad acusmática* como un *teatro acusmático*? Y, ¿hasta qué punto el uso de los recursos sonoro-tecnológicos transforman la práctica artística en el teatro? La respuesta, en una primera aproximación, es: a través del uso de recursos tecnológicos electrónicos y, a la vez, a partir de un énfasis en la escucha como vivencia percibida.⁶

El giro hacia la exploración y experimentación con las materialidades y, en particular, con la tecnología electrónica, conduce a los artistas hacia un distanciamiento de la sujeción de la voz al cuerpo que la emite. En particular, las tecnologías y los medios acústico-electrónicos hacen

3. Entendida como una técnica de grabación y reproducción del sonido.

4. Pienso en las formulaciones de la teatrológica alemana, los estudios de la acústica, el arte sonoro y los planteamientos de la música concreta hasta la música electrónica.

5. La "acusmática" refiere a un proceso de aprehensión que proviene de una antigua práctica de escucha atenta. Los acusmáticos eran discípulos de la hermandad pitagórica que debían escuchar en silencio las lecciones impartidas, desde el otro lado de una tela, de manera tal que el disertante no pudiera ser visto.

6. Por espacio, el presente escrito se concentrará en la primera pregunta, la segunda pregunta quedará más bien enunciada ya que requiere un trabajo de análisis de casos concretos.

sonar a las voces fuera de los cuerpos, pero simultáneamente insertan miedos en creadores y receptores producto de una pérdida del original, de una pérdida de la fuente que las emite. ¿Estamos frente a una voz real o frente a la mediatización electrónica de la voz? Esta pregunta, que oscila entre la presencia de la voz y su mediatización electrónica, se fue instalando en las artes. Tanto si buscamos en el radioteatro, como en el performance art, en los audio-libros, las audio-guías, en el cine, o el video-instalación, en las artes se posiciona un tratamiento experimental de la dimensión auditiva de las voces a través de los aparatos tecnológicos, generando nuevas preguntas respecto a la transformación de la percepción. En la música, los medios tecnológicos acústicos han introducido una transformación sin parangón que ha radicalizado la búsqueda interdisciplinar que se había instalado en las artes a partir del siglo XX. Surge un cuestionamiento de los modos de creación y se crea el arte sonoro. En esta línea, aparte de la figura de John Cage,⁷ destaca en particular la música concreta inaugurada por Pierre Schaeffer y la experimentación sonora con sistemas modulares de gran tamaño en los laboratorios de electroacústica de Radio Francia y Radio Colonia en la década del cincuenta. Schaeffer desconfiaba de los instrumentos nuevos y prefería “el contacto directo con la materia sonora, sin electrones interpuestos” (Pavón Sarrelangue 1981, 130). En su *Tratado de los objetos musicales* (1996), Schaeffer definió la experimentación con el sonido junto al concepto “objetos musicales”, entendiendo “lo acusmático” como una situación cognitiva que se desarrolla y disemina a partir de la invención de las tecnologías de fijación y reproducción del sonido en un soporte, así como por la trasmisión de señales de audio por medio de ondas electromagnéticas.

Si a partir de lo anterior nos concentramos en la cualidad de lo acusmático como capacidad de aprehender un sonido (esto es, de escucharlo) sin relacionarlo con la fuente que lo produjo (Wishart 2019), podríamos concordar, para los fines de mis indagaciones, que las voces no están directa e indivisiblemente sujetas a quienes las emiten, ni lo que estos desean inferir o dejar en claro al accionar sus voces desde el cuerpo, pero que esta particular cualidad se intensifica en el *vocear de las voces* en el marco de una escucha atenta que pone atención en la emergencia de las cualidades performativas de la voz. Se trata de una tentativa que persigue la intensificación en el sonar de las voces en el teatro.

A propósito de esta intensificación del vocear de la voz en el teatro, Hans-Thies Lehmann (2011) ha hecho mención de “la voz electrónica” en su *Teatro Posdramático*. Lehmann se refiere a la voz grabada “intensificada, descompensada, reproducida y artificialmente modificada” (2011, 268).⁸ Y, de este modo, las voces así tratadas, “hacen perder el estatus ontológico de la voz, dejándola, muchas veces, en un terreno indeterminado” (Kolesch 2004, 9), con el que se genera el giro que deseo enfatizar aquí. A esta pérdida, plegada a una intensificación del vocear de las voces le podemos denominar la cualidad acusmática en los usos de la voz en el teatro.

7. Es conocida y ampliamente citada, su afirmación: “yo amo los sonidos tal como son y no tengo necesidad alguna de que sean nada más de lo que son. No quiero que sean psicológicos, no quiero que un sonido pretenda que es un balde, o que sea un presidente, o que esté enamorado del otro sonido. Solo quiero que sea un sonido”.

8. Para Lehmann, la intensificación apunta a un desplazamiento de la atención desde el sentido hacia la sensorialidad en el que se emerge, para el tratamiento de la voz, “la pura physis de la voz en su esfuerzo, jadeo, ritmo, sonido arcaico y grito” (2013, 268).

He titulado mi ensayo "Voces fuera de escena".⁹ No cabe duda de que esta condición del *fuera de escena* de la voz buscaba denotar una inflexión en las reflexiones sobre el teatro en general basada en un grupo de prácticas teatrales concretas desplegadas durante la última década por diversos creadores y grupos con el objetivo de posicionar los problemas de la auralidad (del sonido y la escucha) en su quehacer.

Cuando hablo del *sonar de voces fuera de escena* en el teatro santiaguino hoy, me estoy refiriendo al trabajo de diversos grupos teatrales y dancísticos con el sonido, la voz y la atención en la escucha. En particular quiero nombrar a: Teatro de Chile en las obras *Ernesto* (2010), *Loros Negros* (2011); a Manuela Infante con *Estado vegetal* (2017) e *Idomeneo* (2018); el trabajo dramaturgico y escénico de Alejandro "Chato" Moreno en *Gastos de representación* (2014) y *Teatro nacional* (2015); Cristián Plana en *Castigo* (2014) y *Gastos de representación* (2014); Piriz y Marabolí en *Helen Brown* (2013) y *FIN* (2015); la compañía AntiMétodo en *Concierto* (2015) y *Ópera* (2016); *Franco* (2017) de Alexandra von Hummel; *Azul* (2019), *radiobra* de la Cía. Tercer Abstracto y *Sistema sonoro* (2020) de Luis Aros. Todos estos grupos y compañías despliegan estrategias de escenificación en las que se explora la mediatización de la voz hablada, dislocándola del eje referencial tradicional (por ejemplo, a través de técnicas de granulación de la voz). Lo que se sobrepone aquí es la materialidad performativa de la voz, por sobre lo que esta quiere decirnos o hacernos entender. Este grupo de creadores crea modificaciones tecno-electrónicas de la voz usando pedaleras, looperas, como remixes de lo sampleado previamente. Además, se genera una rehabilitación del coro y de la inmaterialización vocal¹⁰ en clave electrónica con medios lumínicos y procesos sonoros con síntesis modular. Es allí donde concentro mis actuales investigaciones para determinar lo que he nombrado como un teatro *acusmático* en Santiago. Un teatro que, como el *allkütun* del *mapudungun* mapuche, me invita a escuchar atentamente el vocear no como un fantasma, sino como *eco* que es voceado tecno-performativamente en el teatro.

Bibliografía

Aros, Luis, ed. 2020. *Cartografías de la voz en el inicio y desarrollo de los Teatros Universitarios en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Blanquez, Javier y Omar Morera, eds. 2002. *Loops. Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Reservoir Books, Mondadori.

Catrileo Chiguailaf, María. 2017. *Diccionario lingüístico etnográfico de la lengua mapuche*. Valdivia: Ediciones Universidad Austral de Chile.

Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Ediciones Abada.

9. Las reflexiones presentadas tanto en el citado conversatorio como en este escrito recopilatorio del mismo son parte de un proyecto de investigación que está siendo desplegado por mí en el marco de mis actividades académicas.

10. Utilizo aquí el concepto de la inmaterialización en conexión con el tratamiento que le dio Yves Klein al referirse a un "teatro del vacío". La búsqueda del pintor francés perseguía invalidar las leyes de la física haciendo flotar al ser humano. Para mayor detalle, ver Grumann 2020.

- Grumann, Andrés. 2020. "Teatro del vacío, cosmovisión y escucha atenta. Yves Klein y el pneuma sonoro de Azul de Cía. Tercer Abstracto". En *Azul, cartografía de un proceso*, 135-146. Proyecto financiado por Fondart 2019. Santiago de Chile.
- Kolesch, Doris, ed. 2004. *Kunst-Stimmen*. Berlín: Theater der Zeit Verlag.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. Murcia: Ediciones CENDEAC.
- Oliveros, Pauline. 2019. *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. Valencia: EdictOràlia.
- Pavón Sarrelangue, Raúl. 1981. *La electrónica en la música... y en el arte*. México: Publicaciones Cenidim.
- Schaeffer, Pierre. 1996. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stubbs, David. 2019. *Sonidos de Marte. Una historia de la música electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Thomaidis, Konstantinos. 2019. *Theatre and Voice*. Gran Bretaña: Macmillan.
- Toop, David. 2013. *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Wishart, Trevor. 2019. *Sobre el arte sonoro*. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

R