

# La voluntad de la palabra

Victor Arrojo (UNCuyo)

## RESUMEN

La experiencia pedagógica exige una constante reflexión de prácticas y saberes. El registro y difusión de las experiencias más significativas de un proyecto de formación permiten, no solo el intercambio, sino mantenerlas en debate. En este trabajo nos proponemos dar cuenta del trabajo particular realizado sobre la oralidad como matriz de teatralidad y su abordaje a través de estrategias pedagógicas basadas en criterios de forzamientos didácticos.

## PALABRAS CLAVES

Actuación - didáctica - teatralidad - texto - oralidad

## SUMMARY

The pedagogical experience demands a constant reflection of practices and knowledge. The registration and dissemination of the most significant experiences of a training project allow, not only the exchange, but to keep them in debate. In this work we propose to give an account of the particular work done on orality as a matrix of theatricality and its approach through pedagogical strategies based on criteria of didactic forcing.

## KEYWORDS

Acting - didactics - theatricality - text - orality

*La oralidad como constructora de teatralidad: Un registro de la experiencia pedagógica transitada a cargo del espacio curricular Actuación IV de la Licenciatura en Arte Dramático de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.*

Un aprendizaje fundamental en el programa de Actuación IV de la Licenciatura en Arte Dramático es “el desarrollo técnico/expresivo para la actuación en la resolución de escena no realista”.

Para dicho desarrollo, en los primeros años a cargo del espacio, la praxis se estructuró en torno de tres propuestas: *el teatro del absurdo* como poética dramaturgía particular, (entrecomillamos para dar cuenta de la relatividad de esta denominación), *lo grotesco*, como estética particular (diferenciándolo del Teatro Grotesco) y una aproximación acotada sobre la *poética particular de Meyerhold* (tomando algunos axiomas básicos de los recursos técnicos de la etapa biomecánica y constructivista, como pilares de la convención consciente).

Con el tiempo, fue necesaria la puesta en cuestión y revisión de estos procesos de aprendizaje. Los emergentes teóricos, el devenir poético de nuestra escena contemporánea y el diálogo fructífero con otras miradas pedagógicas de espacios universitarios de formación, condujeron al replanteo de esta práctica, llevada a cabo por varios años.

De acuerdo con Hans-Thies Lehmann quien expresa que: “Durante la gestación de un nuevo paradigma, las estructuras y los rasgos estilísticos futuros surgen casi inevitablemente mezclados con los tradicionales” (2013: 40), se capitalizó la experiencia realizada con las poéticas anteriormente mencionadas y se replanteó la práctica de actuación como un espacio que pusiera en tensión las bases de lo dramático para entrar en la configuración de lo posdramático.

Esta nueva configuración condujo al alejamiento de la exploración de poéticas particulares mediante el “productivismo” de escenas como estrategia de aprendizaje, para centrarse en la problematización de la tarea de la actuación y en el desarrollo de capacidades de la actuación en función de la construcción de la *teatralidad* contemporánea en la que se integran recursos de diferentes poéticas.

Conscientes de su reduccionismo, se acordó tomar como criterio de *teatralidad* la apelación de la mirada del otro y el deseo de ser visto por parte del actor/actriz. Esta manipulación técnica de la mirada implica, como lo plantea Cornago, el énfasis en la *materialidad*.

“Como vemos, un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego. A través de un exceso de materialidad, el código llama la atención sobre sí mismo, haciéndose más visible. Este exceso de materialidad está relacionado con la necesidad de atracción de la mirada del otro” (2009:10)

Para trabajar la construcción de la teatralidad, se propusieron axiomas didácticos a los que llamamos “forzamientos”, entendidos éstos como consignas restrictivas que potencian el desarrollo de recursos y comportamientos de la actuación. Estas restricciones técnicas y expresivas permiten ampliar la investigación. Es así que la experiencia se estructuró en base a la exploración, producción y reflexión de tres unidades de aprendizaje: la construcción de teatralidad desde la oralidad (a partir de la restricción de la acción y la plástica), la construcción de teatralidad desde la desmesura expresiva y materialidad del cuerpo y el trabajo de la teatralidad desde la acción codificada y la exploración del verbo.

El presente registro se centrará en las experiencias realizadas a partir del trabajo de uno de estos tres ejes: La construcción de *teatralidad* desde la *oralidad* a partir de forzamientos didácticos que implican restricciones técnico expresivas.

Acordamos centrarnos en la definición de *oralidad* como un comportamiento fundante del lenguaje teatral, un recurso expresivo que implica comportamiento técnico, que integra las relaciones entre el texto, el habla y voz del actor. Es decir, la oralidad *es* escena, como lo expresa Soledad González, la oralidad es “matriz de teatralidad”:

“En muchas de las nuevas dramaturgias es muy difícil determinar la intriga y la fábula, y su potencia o especificidad está en el juego que hacen con el lenguaje: en el tipo de palabras, en el uso de los silencios, en el ritmo y en las marcas de teatralidad y oralidad.” “Los abordajes sensibles a la cuestión planteada trabajan sobre una práctica compleja y en constante movimiento y conciben a la voz como corporalidad profunda, sustituto y/o complemento del gesto visible, vehículo de emociones, matriz de teatralidad y significante de impulso y forma. En esta vía, el texto teatral es aprehendido como una materialidad, con su musicalidad, su respiración, su apropiación de los silencios y su ritmo específico. Y la cooperación del receptor, lector o espectador, se vuelve un elemento fundamental”. (2010)

## La construcción de teatralidad desde la oralidad

Al iniciar el proceso se propone a los estudiantes el cumplimiento de un axioma general, el planteado por Javier Daulte que aporta una visión más ética que instrumental: “*El compromiso con el procedimiento genera verdad*”, este axioma se articula con los forzamientos y juntos configuran la base procedimental de la experiencia para el actor y la actriz que deben construir la apelación (deseo) de la mirada del espectador a partir de su “oralidad” como

único recurso. *Forzadamente* se abandona, hasta el máximo de las posibilidades, el resto de los recursos técnicos expresivos como el uso de recursos de caracterización y escenotécnicos para sostener escena. Obviamente el cuerpo no desaparece, pero reprimimos la utilización de la acción operativa, transformadora y signica. Comenzamos a entender, cuales son “los cuerpos de la voz”, la materialidad de la voz se devela como volumen, resonadores, silencios, ritmos, timbre y estados.

Ese “cuerpo restringido” habilita respuestas corporales devaluadas, dando volumen expresivo a la columna y los músculos de la respiración. En relación con la sintaxis gestual, que se nos presenta como insoluble a la oralidad, nos proponemos su observación particular en cada proceso y analizamos hasta donde la sintaxis gestual es un “bastón” de la oralidad al que recurrimos por la falta de desarrollo de los recursos propios de la oralidad.

Con el compromiso de cumplir con los forzamientos propuestos, la exploración de la oralidad se practica en instancias individuales, con el texto memorizado, sentados en una silla o banqueta y mirando al espectador, con luz de ensayo.

Se trabaja en dos etapas, comenzamos investigando la *voluntad narrativa* primaria de la palabra, para luego construir teatralidad desde la oralidad.

Entendemos por *voluntad narrativa* a la construcción de un significante que vincula la semántica, la sintaxis y la interpretación pragmática de un texto. El actor a partir de los procesos técnicos y desde su subjetividad creativa, construye oralidad con *voluntad narrativa* y prefiere el acontecimiento con mayor apropiación de sentido.

En la mayoría de los estudiantes de actuación, la identificación de la *voluntad narrativa* no es espontánea, requiere de método y práctica constante. En el proceso de trabajo con el texto observamos dos comportamientos antagónicos, en un extremo la ausencia o retraso en la búsqueda del sentido y en el otro, una construcción de sentido precoz, una imposición de un sentido. Nuestra intención didáctica es recuperar el valor de la escucha en pos del “descubrimiento del sentido”. Proponemos un conocer para manipular. Este trabajo sobre el sentido primario no es restrictivo de las decisiones poetizantes de la dimensión artística, que pueden llegar a extremos tales como los planteados por Tadeusz Kantor en su Teatro de la Muerte: *la reducción a cero de los valores de significación y contenido*. En palabras textuales del director:

“Llevar las significaciones a valores puramente fónicos, jugar con las palabras, darles varios sentidos, “disolver” el contenido, aflojar los lazos lógicos, repetir”(1987:125)

Nuestro trabajo sobre *voluntad narrativa* encuentra referencialidad en la metodología de Vinaver. Tomamos algunos tópicos de su método de escritura teatral como la lectura en “cámara lenta” para explorar el nivel molecular del discurso, la identificación de las figuras textuales y los quince ejes dramaturgicos identificados por Vinaver. Cipriano Arguello Pitt, en su ensayo sobre dirección, también recupera la estrategia de Vinaver :

“Vinaver, a la vista del surgimiento de diversas manifestaciones contemporáneas de la literatura dramática, sostiene la importancia de cierta especificidad (del texto) aun en las diferencias, estilísticas y procedimentales. (2015:119)

Para desarrollar la *voluntad narrativa* de la palabra recuperamos ejercicios de análisis textual activo, paradójicamente muy simples desde su formulación pero de costosa resolución. Por ejemplo, usamos el ejercicio simple de sintaxis que consiste en diferenciar correctamente la intención entre pregunta, admiración y afirmación, a partir de una construcción simple como: Juan fuma. ¿Juan fuma? ¡Juan fuma! En las primeras lecturas no se logra la diferenciación vocal de la intención, no es suficiente la comprensión intelectual que tenemos de las normas de sintaxis para lograr que nuestra oralidad de cuenta de la *voluntad narrativa* de la frase.

Como ejemplo de “forzamiento didáctico” hemos construido un ejercicio sobre voluntad narrativa a partir de un texto constituido solo con deixis y signos de puntuación:

¡Voy!

¡Ya voy!

No puedo.

Si puedo.

Esto es muy fuerte para mí.

No puedo.

Ahí llegan.

¡Ya voy!

Son muchos.

Ellos y yo, yo y ellos y yo solamente yo.

¿Dónde puedo ir?

¿Allá?

No.

¡Acá ¡

Tranquilo...tranquilo...

Las deixis así presentadas tienen una carga importante de indeterminación, pero a la vez mantienen una voluntad narrativa bien definida desde su función sintáctica y sus signos de puntuación. La indeterminación de estos textos debe mantenerse lo más posible, evitando concretizaciones por parte del actor, que no debe tentarse en construir contexto, ni sujeto ficcional. Nos comprometemos con el axioma ético de descubrir antes que proponer. Es inevitable que la práctica del ejercicio y el compromiso con el procedimiento generen una verdad de la escena que ficcionalice la situación, pero será una consecuencia y no una imposición a priori sobre la palabra.

El trabajo sobre la *voluntad narrativa* encuentra obstáculo en la imposibilidad de establecer un sentido unívoco de la palabra, para ello hemos acordado el siguiente axioma: *Una construcción verbal puede tener más de una voluntad narrativa, pero nunca una voluntad narrativa infinita*. Llegamos a este acuerdo luego de presentarse en los procesos un nivel de “interpretación” que llegaba a los bordes de habilitar el cualquierismo de sentido.

Luego del trabajo sobre la *voluntad narrativa* del texto, contamos con un conocimiento sobre las posibilidades de sentido de la construcción discursiva. Con este insumo iniciamos una segunda etapa en la que exploramos los recursos que la oralidad nos habilita para constituir teatralidad.

En relación con la teatralidad, retomamos lo planteado por Cornago sobre la construcción de teatralidad y realizaremos una exploración que implica la ostentación de la materialidad propia de la oralidad.

Trabajamos como insumos de la oralidad: la sintaxis, la velocidad, la prosodia, la articulación, la respiración, los resonadores, el volumen, el ritmo, la musicalidad, el timbre y el tañimiento de estados. El trabajo molecular de Vinaver se aplica sobre los recursos propios de la oralidad. Cada insumo se explora aplicando “forzamientos”, es decir exploramos a cada uno de ellos como único recurso existente, por ejemplo, operamos sobre el volumen y solo

con ese recurso debemos generar material expresivo. En esta instancia es fundamental la realización de registro de los resultados, para de esta forma, recuperarlos en la etapa de cierre de proceso con la construcción de una “puesta en escena de la oralidad” o “partitura vocal”

En esta segunda instancia se va produciendo una dialéctica entre los procedimientos técnicos y las decisiones de selección, nuestra singularidad comienza a operar a pleno, pasamos de la dimensión técnica a la artística.

El mayor indicador de logro es la recepción, percibir como operan la puesta en signo de la oralidad en el grupo de trabajo. La atención, el deseo de expectación del grupo al percibir las partituras de oralidad construidas que logran la escucha interesada, por la singularidad lograda.

El tránsito por este proceso posibilita la apropiación de una herramienta de construcción de escena desde la oralidad, con el anclaje profundo que nos aporta el trabajo sobre la voluntad narrativa y la aventura performativa de la exploración de la oralidad desde los insumos propios de la materialidad vocal. Nos permite alejar algunos contaminantes en el trabajo de la palabra, que a nuestro entender, son los formalismos de la declamación clásica, el barroquismo extra cotidiano y la devaluación expresiva consecuencias del hiperrealismo.

Esta experiencia permite visibilizar una opción de construcción de teatralidad sin los “bastones” del teatro dramático, trabajar con y desde el texto y no para el texto. Entendemos que es un aprendizaje necesario para cerrar la etapa de formación básica del proyecto pedagógico de nuestra carrera.

Tal vez la esencia de la actuación es responder a los forzamientos sociales, políticos y estéticos que la historia y el teatro le han planteado, con la astucia de engañarnos y presentarlos como aportes propios.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Arguello Pitt, Cipriano (2015) *Dramaturgia de la dirección escénica*, Puebla, México, Ed Paso de Gato.

Cornago, Oscar (2009) ¿Que es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad (En línea)(ref 15 de octubre de2018) Accesible en: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2216/1788>

González, Soledad (2010) Oralidad y Vocalidad en las escrituras dramáticas contemporáneas. (En línea)(ref. de 15 de octubre de 2018) Accesible en: <http://prosopteatroyartesescenicas.blogspot.com/2010/05/soledad-gonzalez.html>

Kantor, Tadeusz (1987) *El Teatro de la Muerte*, Buenos Aires, Ed. De la flor.

Lehmann, Hans-Thies (2013) *Teatro Posdramatico*, México, Ed. Paso de Gato.