

CUERPO –VOZ: RELACIONES, TRAICIONES Y CORRESPONDENCIAS.

Autor: Licenciado Marcelo Comandú

*El cuerpo en performance se constituye en lugar de confluencia de las dimensiones acústica y visual, y por lo tanto, primera arena de la escena*  
(DAVINI, 2007, p.86)

En performance, el trabajo de la voz adquiere una particularidad, dado que la presencia del performer<sup>1</sup> es a la vez corporal y sonora o vocal al mismo tiempo. Por supuesto que, siendo tan variadas las expresiones, pueden ser muchos los abordajes, pero, podríamos decir casi con seguridad, que el performer necesita abordar desde algún enfoque esta particularidad del cuerpo-voz, proceso que a menudo deviene problemático.

Encontramos en las prácticas teatrales, por ejemplo, una abundante crítica sobre el grado de veracidad de las enunciaciones de un texto en escena, o sobre la pertinencia de las afectaciones de la voz en el trabajo de construcción de algún personaje o partitura escénica. En el trabajo del cuerpo-voz, es común que se perciba cierta falta de complementariedad entre las corporeidades y vocalidades asumidas, que al parecer, no encuentran solución en las conceptualizaciones actuales sobre la fragmentación de la obra o del cuerpo. Claro que la fragmentación es un valor en la construcción escénica contemporánea. Pero aún allí, el

---

<sup>1</sup> Utilizamos la categoría *performe* de forma amplia, para referirnos al sujeto-artista que acciona/interviene corporalmente una situación artística/escénica y que en su hacer la construye. Podríamos hablar de “actor” cuando la performance referida es teatral o “bailarín” cuando la misma es dancística. (refiriéndonos específicamente al campo de las artes escénicas)

problema referido subsiste en un plano diferente al de la composición. El problema estaría inmerso en el trabajo particular del performer y la relación que entabla con las construcciones de su cuerpo-voz. Cuán adecuadas son las fuerzas, cualidades, impulsos, afectaciones impresos en las construcciones corporales-vocales que la performance requiere? Es que a veces pareciera que el cuerpo es abordado como un plano de referencia, es decir, un lugar de impresión de signos regidos por una idea o representación, en lugar de ser visto como un plano de consistencia, lugar donde se producen los deseos, las pulsiones, los estados, los afectos, los sonidos. Pensando lo específicamente vocal, pareciera que, cuando una expresión vocal está puramente sujeta a una idea o representación, sin encontrar los anclajes físicos que la sustentan, la misma carece de consistencia.

Qué ocurre con la voz ante esta problemática? Cómo podemos pensar la voz para promover un desencadenamiento de su expresión desde un lugar de contacto con los procesos corporales y subjetivos? Cómo operar cuando nos encontramos ante una voz encadenada, clausurada, negada, reproductiva, sin cuerpo, sin sujeto?

Para encarar esta problemática considero importante plantear algunas preguntas sobre los procesos de subjetivación que en el laboratorio artístico se producen. Qué sucede con el sujeto-artista que experimenta? Cómo esos procesos se materializan y producen cuerpos y voces? De qué modo permitimos que las expresiones corporales y vocales habiten esos procesos de subjetivación, no de un modo representativo sino productivo? Es decir, dejamos que las voces y cuerpos se produzcan a partir de esas experimentaciones?

Cabe aclarar que cuando hablamos de cuerpo, nos referimos a un cuerpo psico-físico, es decir, un cuerpo que trasciende la mera materialidad, pero que, sin embargo, encuentra en su materia, la superficie de expresión de aspectos humanos de otro orden, como el de los planos mentales, emocionales y espirituales, por ejemplo. El Taateatro brasilero, por ejemplo, propone la noción de “cuerpo extendido” para referirse a una concepción psico-física del cuerpo, concebido como un entramado de aspectos de diferente orden, interpenetrados. Esta noción funciona como una mirada integral que incorpora fuerzas y flujos de un orden no visible, a la pura existencia física del cuerpo. Particularizando en la

voz, el Taanteatro propone entonces un concepto de voz como “resonancia melódica” de ese cuerpo extendido. Es decir, la voz no es sólo un resultado de procesos fisiológicos, sino, un lugar de resonancia de esos aspectos interpenetrados que configuran un cuerpo.

En diálogo con Paco Giménez, gracias a una entrevista que me concediera a los fines de indagar sobre procedimientos vocales en el teatro, recuerda a quien fuera su profesora de voz y cuerpo durante un corto tiempo en México: Kozana Lucca<sup>2</sup>, artista cordobesa radicada en Europa, integrante del *Roy Hart Theatre* de Francia, grupo dedicado a la investigación del cuerpo-voz en performance.

Paco pone en relieve la maestría de Kozana para estimular la voz del estudiante, una voz muchas veces clausurada, estrangulada, pero que en un proceso de trabajo, desde una técnica que ella misma llamaba *integradora y desencadenada* desde un lugar legítimo de la persona, encuentra expresión y expansión. También trae a nuestra memoria el concepto *esquizofrenia conciente* muy utilizado por la maestra, a través del cual intentaba hacer conciente al estudiante de la multiplicidad de voces que existen como potencial a explorar en una improvisación sonora, desde un cuerpo que se brinda para el sonido.

Es curioso que, tiempo después, en Brasil, Maura Baiocchi acuña el término *esquizopresencia* o *presencia esquizo-escénica* que, sin pretenderlo, se emparenta con la *esquizofrenia conciente* de Kozana Lucca, seguramente, influenciados ambos casos por el Esquizo-análisis de Deleuze y Guattari.

Dice Baiocchi...

...aquí, esquizo no designa un loco patológico, sino una presencia que no acepta restricciones, un inconsciente productivo no interpretante. (...) Una esquizopresencia está atravesada, en cada micro momento de la escena por fuerzas infra (campo político-socio-cultural), intra (paisaje interno) e intercorporales (entre cuerpos de cualquier tipo: humanos, animales, vegetales, minerales, objetos, etc.) que promueven buenos o malos encuentros de los más variados tipos. Cabe al performer aprender a discernir para, en vez de parecer un ser dependiente, movido por reglas y recetas, mecánico, fijo y repetitivo, vivir y

---

<sup>2</sup> Kozana Lucca también ha dictado numerosos cursos intensivos de verano en el Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba en los años 80s y 90s. He tenido la posibilidad de tomar dos de esos cursos en los años 1990 y 1991. Kozana Lucca fallece en el año 2010.

producir de manera creativa, intensa, responsable por sus metamorfosis e hibridaciones. (BAIOCCHI, 2011, p. 99)

Son variadas las propuestas que investigan y reflexionan en torno al problema de las fijaciones y actualizaciones expresivas del cuerpo-voz en el teatro, el canto y la danza. Creo que pueden encontrarse, en la indagación de propuestas de artistas de orden local, algunas claves que promuevan nuevas reflexiones. El espacio de laboratorio artístico, guiado a partir de pautas en resonancia con concepciones aquí propuestas, puede también arrojar resultados de investigación que pongan en valor el rol del artista y las cooperaciones productivas entre conceptos y prácticas en las metodologías de investigación en artes.

En Córdoba, por ejemplo, Oscar Rojo trabajó en sus prácticas actorales y pedagógicas el concepto “correrse de lugar” como procedimiento de auto-observación y cuestionamiento de los hábitos escénicos. Oscar observó que *“muchas veces los artistas investigan desde el abandono de sus lugares comunes durante el laboratorio, pero luego encuentran dificultades en la construcción de escenas desde esa singularidad”* (Comandú, en Nusenovich, Zablosky Dir, 2013, p.133) Su propuesta consistía en crear desde otros lugares expresivos y su pregunta fue: ¿cómo construir desde esos lugares?

En torno a esta problemática, Paco Giménez, quien fuera maestro de Oscar Rojo y de quien escribe, observa que muchas veces, el actor queda cautivo de una sonoridad que le resulta natural o espontánea y no puede salir de allí, explotando solamente esa única modalidad que no puede trascender. Paco considera necesario, por lo tanto, explorar mecanismos para que el actor logre jugar con su ideosincracia, poner en juego imaginación y creatividad, sin perder el contacto con cierta fuente genuina e íntima que se oponga a los estereotipos, pero que al mismo tiempo estimule con plenitud y desenfado una multiplicidad sonora de la que el actor puede servirse para crear. Aclara que para ello no hay fórmulas, el trabajo es exploratorio y se descubre en la propia dinámica de exploración.

Por otro lado, siguiendo en el medio local, en la cátedra Formación Sonora I<sup>3</sup> de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, cátedra en la que me desempeño como Profesor Titular desde el año 2010, nos interesamos particularmente por las indagaciones en torno al cuerpo-voz y las producciones de performance desde estas concepciones. Proponemos como instancia preliminar en la formación del actor, que el estudiante reconozca que el cuerpo y la voz no son aspectos separados o escindidos. Concebimos entonces el entrenamiento vocal como una práctica directamente ligada a procesos corporales. Según esta perspectiva, el cuerpo deviene voz e intensidad sonora que lo proyecta en el espacio, lo transforma y extiende. Al mismo tiempo, la voz es transformada en el devenir corporal que la produce y proyecta. El desarrollo de esta “reciprocidad cuerpo-voz” inmanente a la presencia corporal-sonora del performer requiere de una práctica específica en la que se hacen conscientes los procesos corporales y las tensiones/conexiones psico-físicas que en él operan.

Considero importante que el performer reconozca su voz como “lugar” vocal, es decir, un territorio de habitabilidad, donde la subjetividad del artista encuentre un espacio de producción. Si el sujeto se hace y se produce en sus experiencias, al concebir la voz como “lugar” desplazamos el concepto de voz, desde una noción meramente comunicativa a otra exploratoria, expresiva y productora de subjetividad/es.

También trabajamos la tríada “silenciar-escuchar-resonar” como procedimiento básico para la improvisación corporal-vocal. Consideramos que para producir vocalidades arraigadas en los procesos subjetivos de un laboratorio artístico, es necesario vaciar la presencia de reproducción, representación o idealismo. El primer paso de este procedimiento es tratar de acallar ciertos automatismos expresivos en los que caemos constantemente como mecanismos de recurrencia. Vaciar la presencia y “correrse de lugar” en términos de Oscar Rojo. Silenciar para escuchar y desde allí potenciar los estados corporales es una práctica recurrente en ciertas concepciones del cuerpo en las artes escénicas. En estas prácticas es

---

<sup>3</sup> Actualmente la cátedra está integrada por: Profesor titular: Marcelo Comandú. Profesora Adjunta: Emilia Zlauvinen. Ayudantes Alumnos: Fabricio Cipolla, Santiago Pianta, Florencia Rubio, Natalia Buyatti, Gerardo Cordero y Ana Luz Córdoba Gatica.

común deshacer gestos fijados por el hábito y las costumbres asumidas como propias y estructuradas en el hacer diario o la técnica artística. Las fijaciones se presentan entonces como construcciones molares, sin dar lugar al devenir de nuevas composiciones y construcciones transitorias en proceso y transformación.

Volviendo al hilo de nuestras reflexiones primeras, dejamos en claro entonces que concebimos el cuerpo-voz como un “entramado” de diversos planos que exceden su fisicidad y lo constituyen en tanto lo habitan y determinan la cualidad de su presencia.

Pensamos que el performer es un sujeto situado en un espacio-tiempo, un contexto y una realidad personal que lo determinan, más, necesita realizar un trabajo de actualización de sus construcciones expresivas en función de una profundización del conocimiento de sí mismo y de las tensiones/conexiones que operan en su performance y transforman la cualidad de su presencia. Por ello, necesita reconocerse como sujeto mutable, emancipado, en devenir, y las construcciones expresivas necesitan ser percibidas como materia en transformación, como construcciones transitorias, también en devenir, ubicadas en un lugar de tensión entre flujos y estructuras.

Entonces, nos volvemos a preguntar, Cómo producir vocalidades en resonancia con esas construcciones de cuerpo?

Según Silvia Davini, tomando concepciones de Deleuze y Guattari, la voz *“está más allá del rostro en términos de devenir, de multiplicar el sujeto, de posibilitar diversos procesos de subjetivación, de estimular ensambles maquínicos de deseo”* (DAVINI, 2007, p 81)

Comprender la voz como “lugar” más allá del lenguaje, nos devuelve a su fisicidad y corporeidad. Rugidos, murmullos, susurros, graznidos, suspiros, gritos y todo tipo de ruidos vocales desprovistos de lenguaje, nos proporcionan la experiencia de una vocalidad no subsumida en la palabra, pero que, corporizada desde una concepción extendida de cuerpo, puede experimentar la palabra desde una materia sonora vulnerable, rica en variaciones, pliegues y texturas. Es que, en una lógica del devenir, la voz posee el potencial de multiplicar al sujeto, cuestionar creencias e identidades fijas, más allá del rostro. La voz

posee el potencial de devolvernos un “resto” que escapa de nuestras formas de organizar y comprender el cuerpo y el mundo y nos enfrenta a algo íntimo incógnito.

#### Bibliografía:

BAIOCCHI, Maura. PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Editorial de la UNC, El apuntador, Transcultura. Córdoba. 2011

COMANDÚ, Marcelo. Capítulo *Prácticas corporales. Mover desde el silencio* (pag.125 a 142) En el libro “Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba.” Directores: Marcelo Nusenovich y Clementina Zablosky Editorial Brujas y UNC. Córdoba 2013.

COMANDU, Marcelo. Zlauvinen, Emilia. *Programa de cátedra de Formación Sonora I* de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. 2014.

DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos aires a fines del siglo XX*. Universidad Nacional de Quilmes. Bernal. 2007

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro II*. Ed. Atuel. Bs As. 2010.