

Oralidad, ritmo y sentidos en textos liminares

Los abordajes sensibles a la oralidad y vocalidad en las textualidades de todas las épocas trabajan sobre una práctica compleja en constante movimiento que concibe 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 (Cf. Voltz, 2001). En esta vía, el texto, listo para ser proferido, es aprehendido como una materialidad, con su musicalidad, su respiración, su apropiación de los silencios y su ritmo específico. Muchas veces la puesta en página traduce o incita la oralidad con marcas en la notación gráfica que pueden percibirse como cambios en el volumen, el ritmo, la respiración, o como silencios, que inscriben pulsionalmente la pura vocalidad. La cooperación del receptor, lector, intérprete o espectador, se vuelve un elemento fundamental, empático-kinestésico, para construir sentidos.

La acción vocal denuncia la dicotomía falaz e improductiva de un teatro del cuerpo versus un teatro del texto. La poesía encuentra su casa en la voz del cuerpo, donde resonancias y sentidos conviven y son uno. Cuerpo, voz, canto, habla, son elementos estrechamente ligados o mezclados en la práctica, donde la oralidad juega un rol central, de *interfase*, se podría decir, entre cuerpo y palabra (cf. González, 2010: 2). El uso de la voz en el teatro y la performance, al igual que todos los medios de expresión del cuerpo son síntomas en la representación/presentación. Los efectos que producen, la emoción que pueden crear, afectan la recepción del público de manera tal que necesitan la atención de todos los que trabajan en la representación/ espacio del

ceremonial. El texto de teatro – y todo texto destinado a la oralidad performática- es un objeto complejo que busca su completitud semántica y su objetivo comunicativo e implica una mediación o construcción artística. Entre las nuevas propuestas y categorías para analizar los textos contemporáneos y el trabajo de composición escénica que centran su atención en la vocalidad y la oralidad, Patrice Pavis invita a la escucha:

Analizar un texto no consiste tan sólo en establecer la fábula, reconstruir las acciones y seguir los intercambios verbales, sino que, y en primer lugar, es abrirse a la experiencia concreta, sensible y sensual de entrar en contacto con la materialidad y la musicalidad de las palabras, es poder escuchar los sonidos, ritmos, juegos de ecos y resonancias de los significantes. (cf. Pavis, 2002: 07).

Nuestra propuesta es dejarnos persuadir por la textualidad, es decir la musicalidad y materialidad de las palabras. La primera indagación escénica-poética sería permanecer en la superficie de cada texto, para entrar en la estructura o forma de construcción, estableciendo analogías entre las estructuras literarias y musicales.

Se trata de una sensibilización a la sonoridad, al ritmo y a la composición material, buscando respuestas a interrogantes, tales como: ¿cómo suena?, ¿es un continuo?; ¿hay cambios abruptos? A partir de la enunciación como acto: ¿desde dónde y hacia dónde se emite?; ¿qué dirección asume la palabra? Y a partir de las imágenes del texto: ¿cómo surgen las repeticiones?; ¿sobrevienen cambios en la voz o voces?; ¿se dan contrastes lexicales, semánticos, prosódicos?; ¿podemos hablar de polifonía?; ¿podemos pensar formas musicales análogas?, ¿el dueto?, ¿el motete?; ¿qué sería un encantamiento a varias voces? ¿Cómo funciona la sonoridad?; ¿crea espacios?; ¿sugiere saltos temporales?

En gran medida, las voces de las dramaturgias contemporáneas participan de un lenguaje dramático que se oraliza. Las dramaturgias que potencian los juegos con el

lenguaje, fecundan una tendencia crítica¹ que en el paisaje variado de nuestra contemporaneidad, focaliza lo lingüístico, entendiendo al texto de teatro como una materialidad con una apropiación particular de los silencios y una ritmización específica según los sonidos y juegos de ecos y resonancias de los significantes.

En esta memoria estética, el paisaje polifónico asume una relación distendida con las tradiciones, todo puede resonar, volverse eco y materialidad dispuesta al juego. Los dramaturgos/poetas escriben/inscriben a sus personajes, figuras o voces ocupando el tiempo a través de una musicalidad que les es propia. Puede suceder que no necesiten situarlos en el espacio desde donde se emite y sostiene la palabra. Esta sí sería la condición *sine qua non* de la puesta en escena: la visión espacializada que completa el *logos* de la palabra e introduce un orden posible en el *caos* musical de las voces de un texto conversacional o confesional desprovisto de acotaciones espaciales.

Trabajar desde la materialidad textual, enfatizando la musicalidad y el ritmo del texto -elemento ya abordado por la lingüística, la semiótica del discurso, la semántica de los textos, la retórica, la poética, la estilística- nos sitúa en un objeto concreto y empírico: el texto teatral². Lo que buscamos es problematizar la articulación ritmo-producción de sentido en la actualización oral, vocal del texto.

Esta articulación en el teatro se funda en la orquestación de diversas disciplinas en pos del objeto común: el texto teatral. Mientras que si partimos de un texto dramático, éste ya es portador del placer de la narración: placer de ver presentado por palabras o

¹ Los antecedentes franceses en esta línea serían Bernard Dort (1966), Michel Vinaver (1993), Patrice Pavis (2002), entre otros. Dort en su artículo “L’état d’esprit dramaturgique” propone la distinción entre textos dramáticos y textos materiales. Mientras que Vinaver en *Écritures dramatiques*, introduce las categorías metafóricas de obra máquina y obra paisaje. En ambos autores, estas nociones nos permiten pensar nuevos horizontes estéticos para la crítica que van a fecundar también nuevas categorías como las de Michel Vinaver: *teatro del ceremonial* y *teatro del cotidiano*, según sean las apropiaciones y usos del lenguaje.

² Usamos el término *texto teatral* en el mismo sentido que *texto espectacular*, *representación como texto* y *puesta en escena* diferenciándolo del texto dramático o literario portador en su materialidad de una *puesta en página* la cual sería su matriz rítmica. Otra definición sería la de texto actualizado en la oralidad y vocalidad del cuerpo/escena.

por imágenes comunes lo que nos podría producir angustia o deseo; placer de ver representados modelos de mecanismos productores de acontecimientos humanos; placer de la materialidad o musicalidad de las palabras y de la apertura poética inscrita en la polivalencia de las figuras retóricas.

Si bien en el teatro cada disciplina posee su propio objeto ligado a sus expectativas teóricas, en los objetos empíricos y en algunos teóricos, existen nociones compartidas como son las de sentido y ritmo. Reunir disciplinas sobre un mismo *tema y/o texto*, exige que se instale una dinámica circulante de diálogo que haga avanzar la reflexión y provoque la aparición del objeto común. A este objeto tenderían las disciplinas, tal como los instrumentistas de una orquesta tienden, cada cual siguiendo su partitura hacia la realización de una pieza musical conjunta.

Al destacar la noción de ritmo como *interfase*, el objetivo común y fundamental es el de poner de relieve la relación ritmo - construcción/ interpretación de sentidos, privilegiando los diversos efectos de semiosis en la producción de formas escénicas. En otras palabras, el ritmo no es concebido como un dispositivo ornamental sino como un organizador y dinamizador de los sentidos y cuya percepción en la producción grupal interdisciplinaria nos permitiría leer estructuras narrativas semejantes a las estructuras musicales y producir señalizaciones retóricas en el campo poético de las resonancias.

Existen, además, puntos de contacto en todos los procesos compositivos, sean de escritura, actuación o puesta en escena: imágenes, indagación poética, improvisación, rescate, composición por capas de una complejidad emisora de sentidos. Para el maestro de dramaturgos Mauricio Kartún, las imágenes auditivas, visuales y las que involucran a todos los sentidos estarían en el inicio de todo proceso creativo:

Percibir la imagen es captarla con todos los sentidos. La magia nace de la empatía de la percepción total. Esto es igual para el actor y el dramaturgo. Si tengo imágenes, la primera indagación que hago es sensorial. Por acumulación, la indagación poética empieza a configurar significados, es decir ideas. El actor como el dramaturgo necesita sentidos, imágenes y emoción.³ (cf. Kartún, 2001: 27 y 34)

Retomando la tesis de Patrice Pavis, el texto de teatro aparece como una materialidad con una respiración propia y una ritmización específica; la lectura dramática empática en espacio sigue siendo un punto de partida del proceso para su representación; una lectura que promueva la indagación poética en el espacio y dejara surgir la intuición musical. Para construir/deconstruir la figura portavoz o personaje a partir del texto dramático, asumiendo el presupuesto según el cual la palabra en teatro es siempre motivada, la consigna sería detenernos, en “el decir/el habla” de cada personaje/figura, buscando respuestas a los interrogantes ya propuestos, que a continuación ampliamos: ¿El flujo es continuo?, ¿Existen marcaciones de pausas y silencios?, ¿Con qué ritmo habla?; pudiendo entrever en estos indicios los estados de relajación, tensión y grados de urgencia de las voces.

Esta indagación partiría, luego, en otras direcciones: ¿Desde dónde emite? y ¿Hacia dónde?; ¿A quién o a quiénes dirige su palabra?, disparando hipótesis sobre la proxemia de los cuerpos en el espacio y sobre el volumen de las voces, que también puede encontrar su correlato en la puesta en página a través del uso de mayúsculas o de una tipografía singular; e hipótesis de sentido en relación a la situación espaciotemporal o situación de enunciación. A partir de las palabras y de las imágenes se dispararían otros interrogantes: ¿Qué resonancias y qué campos semánticos surgen? ¿El habla hace progresar la acción o más bien la suspende? ¿Qué relación existe entre lo dicho y lo no dicho? ¿Qué dejan entrever los implícitos y los silencios? ¿Cómo

³ Mauricio Kartún. Notas de Conferencia dictada en el Seminario Jolie Libois de Córdoba, en 2000.

funcionan semánticamente las pausas? ¿Hay expresiones o palabras que se retoman?, ¿Qué efecto de sentido provocan las repeticiones y variaciones? ¿Aparece la ironía?, ¿De qué hablan las imágenes? ¿Qué imágenes se acumulan? ¿Hay metáforas; a qué campo semántico refieren las metáforas? Y finalmente, en una puesta en espacio: ¿Palabra, cuerpo-voz dicen lo mismo?

Una vez transitada estas instancias podríamos seguir focalizando el ritmo, cual una partitura: ¿Si tendiéramos un arco entre el inicio o “ataque” y el final del fragmento, qué podríamos inferir sobre la tensión y sobre las variaciones o modulaciones internas? ¿Cómo se presenta el ritmo: hay relación de causa-consecuencia o la progresión se da por sucesión de fracturas?, ¿cuál es el flujo del relato?, ¿hay un diálogo, o se trata de la superposición de monólogos?, ¿cómo funciona la acción-reacción y la organicidad con el “otro”?

¿Qué operaciones realizamos? Composición de una voz que puede connotar *estados de la figura portavoz/ personaje* a partir de la textualidad, de marcas de teatralidad y de imágenes asociadas al ritmo y al sentido; y composición de la *situación de enunciación*: ¿desde dónde y hacia dónde se emite? Este trabajo de indagación sensible que parte de la materialidad y musicalidad del texto nos permite unir incesantemente la práctica a la teoría, la literatura a lo plástico-sonoro, el texto dramático/poético a la actuación y al texto teatral/performativo/espectacular.

El tema puede construir sentido desde el contenido, pero también puede convertirse en procedimiento y construir sentido desde la forma, como ocurre con muchos textos contemporáneos. Una voz/figura o personaje puede afirmar: “no puedo decidir”, o puede hablar con afirmaciones contradictorias, simultáneas. En la primera vía, la información llega desde el contenido y en la segunda desde la forma. Lo mismo ocurre en relación a la estructura: cuando no hay progresión en el sentido convencional

de la conversación, cuando el climax se diluye en la digresión y nunca empieza a pasar algo que vaya a tensar el final; sólo hay una intriga que no se resuelve y por ello se vuelve tema. Tema que puede ser retomado como en la música. Nos encontramos frente a una obra de rupturas, que al igual que el teatro brechtiano y post-brechtiano ponen la tensión en el desarrollo y no en la espectación del final. Buscar acumular sentido desde la interpretación sería alejarse de la propuesta textual material. En la puesta en boca y puesta en escena la traducción/interpretación pasaría por transmitir el movimiento, las repeticiones, la respiración y los cambios de flujo del texto.

El texto como la fisicalidad de los decidores/actores habla por sí mismo, es por eso que en cada lectura empática o ensayo, el texto y los cuerpos friccionando en el espacio nos dicen cosas nuevas. El conflicto no suele ser lo primero que aparece pero es necesario para los cambios de equilibrio en la acción, aunque sólo sean micro conflictos que modulen cambios de estados en el cuerpo-voz. Hay que detectar la dialéctica que aparece cuando algo se mueve porque tiene tensiones internas. El teatro necesita un grado de abstracción en la visualización de esas tensiones, semejante a la escucha musical, de tal modo que el texto pueda ser traducido/aprehendido como movimiento; sus propias contradicciones funcionando como en una melodía con sus tensiones y reposos.

Una vez que el lector/actor acopió material a través de la indagación sensorial de la musicalidad, las imágenes y la situación de enunciación, puede ahondar en la improvisación desde los estados de la figura portavoz o personaje, conociendo además la forma o modo de composición del todo; en otras palabras, puede improvisar resonando con el todo. En esta vía, la percepción musical se vuelve fundamental a la hora de entrar en el análisis de lo literario, ya que en nuestro cotidiano, la percepción del tiempo está ritmada por regularidades y rupturas de esas regularidades, pero la

composición rítmica en la ficción puede ser construida desde una alta complejidad narrativa y filosófica. En toda obra hay una dramaturgia implícita o una forma particular de organizar el tiempo, la acción en el espacio y la idea de progresión y de final de la historia/acontecimiento, que cualquier receptor puede descubrir si conoce la historia teatral y sus procedimientos. El sistema teatral y sus formas de representación están dentro de la obra escrita. La pregunta que surge es si estamos preparados para leer la forma; sobre todo a partir de las rupturas que se siguen hibridando y retomando al infinito.

Desde hace más de un siglo, en diferentes disciplinas los artistas se avocan a generar sus propias conceptivas a partir de sus procesos creativos-compositivos, haciendo estallar los modelos canonizados y proponiendo un nuevo paisaje hecho de singularidades y resonancias. En el teatro del siglo XXI, muchas voces acuerdan en percibir el tiempo presente como una gran conmoción, antes que una revolución o evolución. El ingreso al texto a través de una lectura dramática empática espacializada y rítmica nos permite abordarlo como un objeto de arte que se autosatisface o clausura en su relación forma y contenido; un abordaje sensorial antes que analítico que abone la tesis según la cual los sentidos en la interpretación nacen de la imbricación entre significado y ritmo, siendo el significado el contenido y el ritmo la matriz sensual del lenguaje/mensaje. Detenemos en este punto la reflexión, sin duda en un momento inaugural de una investigación que seguiremos en los años y la práctica por venir. Sólo podemos con este breve ensayo alinearlos en la teoría y la práctica de un teatro en donde la textualidad se acerca a la poesía y la precepción apela al oído; un teatro de la escucha rítmica y musical.

Soledad González

Córdoba, 2015.-

Bibliografía

Libros

Kartun, Mauricio. 2001. *Escritos 1975-2001*. Buenos Aires. Ed. Libros del Rojas.

Pavis, Patrice. 2002. *Le théâtre contemporain*, Paris, Editions Nathan.

Artículos

González, Soledad. 2010. “Oralidad y vocalidad en las escrituras dramáticas contemporáneas”. Revista virtual *Experimenta* N° 5.

<http://experimenta.biz/revistaexperimenta/archives/184>

Pavis, Patrice. 2001. « Thèses pour l’analyse du texte dramatique » in *Degrés, revue de synthèse à orientation sémiologique*.

Voltz, Pierre, 2001. « La voix au théâtre » in *Degrés, revue de synthèse à orientation sémiologique*.

Ponencias

Soledad, González. 2011. “Aire líquido, un proceso fundado en las nociones de ritmo y situación de enunciación”. *II Jornadas de crítica genética. Análisis de procesos creativos en artes escénicas*. CIFYH y DocumentA/Escénicas. UNC.

----- 2012. “Espacio, tiempo, oralidad y música en las obras de Samuel Beckett, Harold Pinter y Philippe Minyana.” *XXV Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona*, Facultad de Lenguas, UNC.