



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

**MÁSTER OFICIAL EN ARTES VISUALES Y MULTIMEDIA
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA Y PINTURA**

**TRABAJO FINAL DE MÁSTER
VOICES, LA VOZ EMOCIONAL**

Realizado por:
D. Juan Pablo Sánchez Ricart

Dirigido por:
Dr. Francisco Giner Martínez

VALENCIA, Septiembre de 2015



*“Hay períodos en los que el mundo cambia,
y la voz precisa en el lugar preciso puede mover el mundo.”*

Orson Scott Card. ‘El Juego de Ender’.

*“Hay dos clases de personas. Los que viven, juegan y mueren.
Y los que se mantienen en equilibrio, en la arista de la vida.*

Los actores y los funámbulos.”

Maxence Ferminé. ‘Nieve’.

A mis padres, por su apoyo, siempre.

Mi sincero agradecimiento a los intérpretes que han confiado en este proyecto, dando lo mejor de sí mismos en cada paso del proceso: Manel Arrebola, Alicia Cabañero, Lorena Mendoza, Maik de Aguilar, Alicia Puchades, Silvia Martínez.

Gracias por su apoyo y guía en lo personal y en lo profesional a Joan Carles Roselló, Vicent Vila, Begoña Sánchez, Fabrizio Meschini, María José Peris, Gil Zorrilla, Miguel Arnau, Sandra Perelló, Roberto García, Alfred Picó, Ana Sanahuja, Ximo Rojo, Jose Alberto Fuentes, Resu Belmonte, Sergio Caballero, Pilar Almería, y Rafael Calatayud.

Agradecimiento especial al Escalante Centre Teatral, a todos sus técnicos y profesionales: Paula, Julio, Kique, Luis, Vicente, Andrés, Pau, Carmen, Luisa, Jose, y a su director Vicent Vila, por hacerme sentir como en casa y prestar sus instalaciones y su tiempo para ensayar VOICES.

A mi tutor de tesis, Paco Giner, por su confianza, paciencia infinita, y consejos durante el tiempo en que ha nacido y evolucionado este proyecto, que han sido unos años. Mi agradecimiento especial también a Roberto García y Bartolomé Ferrando por dedicarme su tiempo, vivencias, y concederme una entrevista sobre su trayectoria; a Moisés Mañas por su atención y ayuda; a Miguel Molina y María José Martínez de Pisón por sus consejos y referentes; a los profesores del Máster de Artes Visuales y Multimedia por su guía y su ayuda en el crecimiento de este proyecto, que empezó al asistir a sus clases.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. MOTIVACIÓN.....	8
1.2. OBJETIVOS Y NECESIDADES.....	10
1.2.1. <i>Objetivos principales</i>	10
1.2.2. <i>Necesidades específicas</i>	11
1.3. METODOLOGÍA.....	12
1.4. ESTRUCTURA DEL PROYECTO.....	13
1.5. CRONOLOGÍA.....	14
1.6. LÍMITES Y RESTRICCIONES.....	16
2. MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL.....	17
2.1 DEFINICIONES Y APROXIMACIONES TERMINOLÓGICAS.....	18
2.2 LA VOZ COMO SOPORTE DE EXPRESIÓN EN EL ARTE ESCÉNICO.....	19
2.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE LA VOZ EN LAS ARTES ESCÉNICAS.....	22
2.3.1. <i>Relajación y respiración</i>	22
2.3.2. <i>Musculación y palabra</i>	24
2.4 ESCENOGRAFÍA MULTIMEDIAL: TECNOLOGÍA Y ESCENA.....	26
2.4.1. <i>Los artistas pioneros (1950-1970): Cage, Cunningham, E.A.T.</i>	26
2.4.2. <i>Espacio y público (1970): La Fura dels Baus</i>	30
2.4.3. <i>Nuevas tecnologías en la escena valenciana: L'Horta Teatre</i>	32
2.4.4. <i>Escenografías digitales: Juan Pablo Mendiola</i>	33
2.5 EL USO DE LA VOZ EN LA PERFORMANCE.....	35
2.5.1. <i>¿Qué es performance?</i>	35
2.5.2. <i>Características y elementos de una performance</i>	36
2.5.3. <i>La experimentación sonora en escena. La poesía fonética</i>	41
3. MARCO PRÁCTICO.....	44
3.1 INTRODUCCIÓN AL MARCO PRÁCTICO DE LA INVESTIGACIÓN.....	44
3.2 ORÍGENES DEL PROYECTO.....	45
3.3 ESTRUCTURA Y TRABAJO CON LOS INTÉRPRETES.....	45
3.4 VÍDEOS PROYECTADOS Y SELECCIÓN DE TEXTOS.....	52

3.5 CONSTRUCCIÓN DE LA PIEZA.....	61
3.5.1. <i>Proceso de ensayos</i>	62
3.5.2. <i>Consideraciones técnicas</i>	64
3.5.3. <i>Evaluación y conclusiones de la práctica</i>	66
3.6. PRESENTACIÓN DE LA PIEZA (Hat Gallery, abril 2015).....	67
3.7. CONCLUSIONES TRAS LA PRESENTACIÓN DE LA PIEZA.....	68
4. CONCLUSIONES.....	71
5. BIBLIOGRAFÍA.....	73
6. ANEXOS.....	76
6.1 EL FENÓMENO TEATRAL: HACIA UNA TEORÍA DE LAS EMOCIONES.....	77
6.2 LA ACCIÓN DRAMÁTICA COMO UNA ESTRUCTURA DE SIGNOS.....	81
6.3 ENTREVISTA A ROBERTO GARCÍA (Director artístico de L’Horta Teatre).....	83
6.4 ENTREVISTA A BARTOLOMÉ FERRANDO (Poeta sonoro y performer).....	85

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto *VOICES: LA VOZ EMOCIONAL* surge de un proceso de investigación sobre la propia voz, como soporte de comunicación y expresión de las emociones primarias del ser humano en un entorno escénico y performativo. El punto de partida es el trabajo vocal de un grupo de intérpretes, y su capacidad de conexión con el público mediante su cuerpo y su voz en el acto de transmisión del mensaje. Los parámetros que he utilizado durante esta investigación, que ha dado como resultado un proyecto escénico y multimedial, son las posibilidades vocales y físicas de cada intérprete, su proyección sonora en el espacio, su capacidad de articulación de movimientos y su nivel de experimentación con el sonido. Como apoyo, he utilizado distintos textos teatrales, que detallaré durante el bloque dedicado a la parte práctica de la investigación, y su trabajo con cada uno de ellos. *VOICES* supone mi primera aproximación al estudio de dos factores del hecho escénico: la voz y sus mecanismos; y la íntima relación entre el teatro y la tecnología desde un punto de vista expresivo y artístico, con la creación de contenidos audiovisuales durante la puesta en escena de la pieza. Una investigación que deseo continuar con mayor profundidad durante mi tesis doctoral.

Este proyecto final de máster se inscribe en la tipología de proyecto aplicado del Máster de Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia, dentro de la línea de investigación sobre Lenguajes Audiovisuales y Cultura Social, donde tiene enlaces con los apartados de Arte Sonoro, Estudios de Cultura Visual y Narración Interactiva; también se inscribe en la línea que investiga la Estética Digital, Interacción y Comportamientos, dentro del apartado de Danza y nuevas tecnologías.

*“Un hecho fundamental en la vida de todo ser humano
Es el descubrimiento del mundo que lo rodea.”¹*

¹ Schafer, R. Murray, 'Hacia una educación sonora'. Radio Educación. México, 2006. pág. 9

El espectador de un audiovisual, de una pieza teatral, tiene una escucha muy limitada. No somos conscientes de la cantidad de información que llega a nuestros oídos, y de manera inconsciente seleccionamos aquella a la que le damos prioridad. El sonido es una forma de expresión, pero también lo es el silencio, como demostró John Cage en su famosa pieza 4'33", y la pausa. Todo tiene una cadencia y un ritmo propios. Si hablamos de teatro y de audiovisual son dos lenguajes a priori diferentes, con sus peculiaridades, pero en su base, el tratamiento del sonido resulta esencial para la comprensión del espectador, y aquí tiene mucho que ver no sólo la música, sino también el tratamiento de la voz y la creación sonora a partir de sus posibilidades:

“Trabajar la voz es atreverme a ser oído. Es el derecho a SER y ESTAR. Es el derecho a manifestarme. Es aceptarme tal y como soy. Es disponerme a crecer.”²

Por ello, al trabajar la voz buscamos la organicidad, su fluidez, su expansión. Trabajar la voz es en definitiva buscar la libertad del sonido a través de nosotros. Si nos atrevemos a hacer el proceso de crecimiento en nuestra voz, nos atrevemos a conectar con nuestra esencia y expandirla hacia fuera. Todo el cuerpo se abre para dejar que la voz salga hacia fuera, pero este proceso es un crecimiento, no una receta. Hay personas que tienen una mayor facilidad de proyección, dicción y articulación, así como apoyo en su respiración costo-diafragmática, y hay otras que no y necesitan un mayor trabajo personal. Muchas veces no se trata de barreras físicas, sino psicológicas. Rasgos tales como la tartamudez o una “voz ahogada” son fruto de la timidez o traumas que ha padecido una persona a lo largo de su vida.

La voz está y se expande. Por lo que desarrollar la voz es un proceso de crecimiento a todos los niveles. Es un proceso de autoconocimiento, de autoliberación y de autoafirmación de cada uno.

² García, Lidia. ‘Tu voz, tu sonido’. Ediciones Díaz de Santos. Madrid, 2003.

1.1 MOTIVACIÓN

La voz es un soporte de expresión, y por tanto una manifestación del arte, cuando se emplea en una práctica escénica o audiovisual. Siempre me ha fascinado la capacidad de los artistas para crear nuevas formas de lenguaje a partir del trabajo experimental con la voz. En la actualidad, cada vez es más frecuente asistir a una amalgama de elementos cuando contemplamos una manifestación artística, sea una videoinstalación, una performance, una obra de teatro o una pieza de ópera. Se aproxima a lo que Richard Wagner³ acuñó bajo el término de 'Gesamtkunstwerk' (obra de arte total), que integraba la música, el teatro y las artes visuales.

La voz es sonido, y el sonido se relaciona con el arte sonoro. La voz puede tener muchos matices, muchos colores, expresar cientos de cosas, diferentes tonos, modulaciones y timbres. Puede transformar una sala de teatro o un aula de investigación en un hábitat, en una atmósfera, en un espacio imaginario donde conviven los personajes de un texto ideado por un dramaturgo, o expresar sensaciones que nos llegan como espectadores de una pieza audiovisual y multimedia, a través de una videocreación o una instalación multipantalla.

La investigación principal de esta tesis son las potencialidades de la voz para expresar las emociones primarias del ser humano en un acto escénico y performativo; y buscar puntos de anclaje en el estudio de la voz desde el teatro y la performance, no como un hecho aislado y técnico, sino orgánico y creativo, algo de lo que adolecen obras que estudian las posibilidades de la voz en los intérpretes.

La motivación para llevar a cabo este proyecto final de máster empezó al descubrir el trabajo de R. Murray Schafer⁴ en la asignatura de Arte Sonoro, impartida por el profesor Miguel Molina. A través de una

³ Wagner, Richard: (Leipzig, actual Alemania, 1813-Venecia, Italia, 1883) Compositor, director de orquesta, poeta y teórico musical alemán.

⁴ Schafer, R. Murray: (Sarnia, 1933) es considerado uno de los compositores más importantes de Canadá, así como una de las figuras más interesantes de la vanguardia musical internacional.

serie de ejercicios, pudimos trabajar aspectos relacionados con la voz y el sonido desde un punto de vista experimental y sobre todo individual, desde nosotros mismos, creando con el silencio, con los ruidos de nuestro alrededor, con nuestra proyección y escucha en lugares con distintas características acústicas. Tiempo después, durante mi formación en arte dramático en el Escalante Centre Teatral⁵, pude asistir al aula abierta de primer curso, donde mi maestra de técnica vocal, Begoña Sánchez, realizó un ejercicio llamado ‘traductor-intérprete’, en el que un compañero trabajaba sonidos vocales realizados desde la improvisación y con un carácter instintivo, a los que el resto de compañeros reaccionaban y respondían con su movimiento corporal y vocal. El tratamiento vocal del ejercicio junto a la plástica del movimiento creó un conjunto experimental y cercano a la *performance*. Todo el espacio sonoro se generó automáticamente por los estímulos que sucedían en ese momento. Como espectador, experimenté y escuché sonidos con mucha más fuerza y apoyo, más proyectados en el espacio, y en los que cada compañero expresaba una parte de sí mismo. Estaban conectados con el sonido y su voz. No eran construcciones intelectuales, sino sonidos que surgían en ese momento desde el instinto, viviendo el ‘aquí y ahora’, y expresando las emociones primarias de cada uno, como establece Walter Benjamin,

*‘El aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en el que se encuentre [...] El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad’.*⁶

Así, la autenticidad del resultado recibido en este último trabajo, generaba una energía de grupo, y una comunicación directa y unipersonal con cada espectador. El público que había visto el ejercicio recibió sensaciones conectadas con recuerdos o sentimientos muy arraigados en cada uno, con sus vivencias.

⁵ El Escalante Centre Teatral es un reconocido espacio dedicado a la representación y enseñanza, que inicia su actividad en 1985, y que cuenta con su propia sala de teatro, espacio de exposiciones y escuela profesional de formación. Durante cuatro años, realicé el taller profesional de interpretación, donde aprendí los fundamentos y herramientas del oficio de actor. [<http://www.escalantecentreteatral.com>]

⁶ Benjamin, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (en línea) disponible en [<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/obra.php?id=2> Consulta: 02/08/15]

Durante la exposición práctica del proyecto, profundizaré en lo que ha sido el trabajo previo de ensayos con los intérpretes que han formado parte de este proceso y la construcción de la pieza. La base de su trabajo vocal ha sido buscar en el interior de sí mismos, encontrar sus resortes emocionales y trasladarlos al plano vocal y corporal.

En ningún momento me refiero únicamente a ‘técnica vocal’, que la hay, y forma parte de cada uno, pero no es el centro de la investigación. Esta tesis de máster también sirve para poner sobre el papel lo que pienso, tras mis primeros pasos en el mundo del audiovisual y el teatro, sobre el uso de la técnica, sea vocal o corporal en el acto escénico. La voz es unipersonal, de cada uno, forma parte de su individualidad, esa definición no parte de la técnica. La técnica se adquiere y es una ayuda, no la piedra filosofal para tener una gran proyección ni una mayor expresión de las emociones. Muchos intérpretes buscan en la técnica vocal el remedio para todos los males, pero en la práctica si el intérprete no está conectado consigo mismo no consigue transmitir ni expresar. El miedo al error o una excesiva necesidad de manual por querer controlar todos los aspectos vocales hace que aquellos intérpretes, que se escudan únicamente en la técnica, aborten cualquier posibilidad de crear arte con la voz.

1.2 OBJETIVOS Y NECESIDADES

1.2.1 OBJETIVOS PRINCIPALES

- Definir el tipo de sonidos, movimientos e imágenes de la pieza. Decidir la estructura y composición del audiovisual, así como su grabación, captura y edición.

- Establecer la estructura de conexión con el público desde sus componentes (imagen, movimiento corporal y sonido) y los flujos de información vinculados entre sí.

- Clasificar, describir y analizar prácticas artísticas o movimientos que sigan una línea de trabajo similar a la propuesta en este proyecto.

- Desarrollar y crear un proyecto multidisciplinar artístico y escénico: *VOICES*, con la posibilidad de conectar con el espectador a través de la evocación, respuesta sensorial y recepción de la propuesta.

- Diseñar y evaluar la propuesta de la pieza, así como documentar los ensayos y muestra final. Establecer conclusiones tras la investigación y creación de la pieza.

1.2.2 NECESIDADES ESPECÍFICAS

- Definición de las necesidades espaciales y selección del espacio para llevar a cabo la propuesta.

- Diseño sonoro y proyección vocal con los intérpretes.

- Maquetación y ordenación secuencial de los planos en imagen.

- Crear líneas de movimiento y recorridos para los intérpretes.

- Realizar, si es necesario, un presupuesto y guía de contratación de servicios y material técnico para la pieza.

- Montaje y ejecución de prueba de montaje, así como evaluación y ensayos previos de la pieza.

- Adecuación de la edición de vídeo, ajustar dimensionalmente la pieza en el espacio y establecer los lugares de conexión de los intérpretes y el público.

- Adecuación de la sonoridad.

- Realizar pruebas previas, así como una recopilación de datos y experiencias en el proceso de creación, hasta la presentación final de la pieza. Proceso documentado.

1.3 METODOLOGÍA

Los objetivos expuestos en el apartado anterior responden a una metodología de investigación aplicada de carácter híbrido. Por una parte, la consulta de fuentes y referentes se realizará de manera cualitativa e inductiva. La práctica y construcción de la pieza escénica y audiovisual será cuantitativa. A raíz del proceso creativo y en base a los ensayos, con sus aciertos y errores, se irá construyendo *VOICES*.

Para una mejor estructuración en la presentación del proyecto, su contenido ha sido dividido en dos grandes apartados:

El PRIMERO es el que cubre el análisis conceptual y referencial, donde se desarrollan los conceptos clave. Son dos campos que he estudiado por separado, el performativo y el escénico, para encontrar los nexos de unión y crear un discurso conjunto con los conceptos que se influyen, se estructuran y conectan dentro de este estudio.

El SEGUNDO conlleva una exposición y seguimiento de la parte práctica. Este segundo bloque se ha construido en base a ejercicios previos con los intérpretes, en los que han investigado de manera libre y fluida sus emociones primarias a través de un discurso sonoro. No ha habido, inicialmente, un esquema previo cerrado. He querido trabajar con ellos desde la improvisación. A través del proceso de ensayos, la pieza se ha ido construyendo y evolucionando, hasta generar un discurso completo que cierra el público.

1.4 ESTRUCTURA DEL PROYECTO

El proyecto se divide en dos grandes apartados, que forman el cuerpo teórico y práctico de la tesis. Los contenidos de la tesis final de máster VOICES están subdivididos a su vez en seis puntos:

En el primero se plantea una INTRODUCCIÓN del objeto de estudio, motivación, objetivos, necesidades, metodología, cronología y límites del proyecto.

El segundo punto concentra todo lo referente al MARCO TEÓRICO, desde tres ejes fundamentales de investigación: la voz, la escenografía multimedial y la performance. Cada uno de ellos está compilado en un capítulo con sus respectivos subapartados y referentes seleccionados. No es un proyecto en el que se haya pretendido hacer una investigación histórica y exhaustiva de antecedentes, ya que se trata de un trabajo eminentemente práctico, sino seleccionar aquellos específicos que tengan puntos de unión con el proceso que ha dado como resultado VOICES.⁷

El MARCO PRÁCTICO de la tesis es el tercer punto, donde se plantea todo el proceso de creación del proyecto, ensayos, ejercicios, bocetos, requisitos técnicos y proyección en sala.

El cuarto apartado corresponde a las CONCLUSIONES,

El quinto apartado es el de la BIBLIOGRAFÍA⁸,

El sexto y último apartado son los ANEXOS: características del fenómeno teatral; y entrevistas con Roberto García, director artístico de L'Horta Teatre, y Bartolomé Ferrando⁹, poeta sonoro y performer.

⁷ Se han presentado algunos referentes claves de la escenografía multimedial realizando un breve recorrido histórico, analizando su trabajo y extrayendo las obras más representativas para canalizar este proyecto de investigación y sus objetivos.

⁸ Que incluye libros revisados, artículos on-line, webs de referencia, webs de compañías y obras relativas al proyecto.

⁹ Las entrevistas con Roberto García y Bartolomé Ferrando han sido muy satisfactorias para conocer su punto de vista sobre el arte escénico y performativo de primera mano.

1.5 CRONOLOGÍA

BLOQUES	ACTIVIDAD	SEP	OCT	NV	DIC	EN	FE	MA	AB	MA	JU	JL	AG	SEP
MARCO TEÓRICO	Determinar objeto de estudio.													
	Objetivos generales													
	Necesidades, límites.													
REFERENTES	Búsqueda de fuentes.													
	Revisión de bibliografía													
INVESTIGACIÓN	Escenografía multimedial													
PALABRAS CLAVE	Conceptos clave, técnicos y referentes.													
REDACCIÓN	Redacción de la parte teórica.													
MARCO PRÁCTICO	Planificación de ensayos.*													
	Calendario de montaje.													
MARCO PRÁCTICO	Creación y edición. Escenas vídeo Orden secuencial. Pruebas													

Ensayos Escalante	Documentación de ensayos.														
ESTRENO Hat Gallery	Adecuar espacio. Ensayos generales.														
CONCLUSIONES	Redacción de conclusiones														
PRESENTACIONES	Presentación de proyecto final de máster.														

* La planificación de ensayos la detallo con más profundidad en el punto 3.5 correspondiente al proceso de ensayos de VOICES.

1.6 LÍMITES O RESTRICCIONES

Al poner en marcha el proyecto VOICES, hubo una serie de condicionantes a tener en cuenta. Esta tesis y el proyecto performativo han madurado y crecido conjuntamente. Mis conocimientos académicos y artísticos provienen del campo de la Comunicación Audiovisual y las Artes Escénicas, no tanto del Multimedia y de la Performance. Esto supuso al inicio un obstáculo por el desconocimiento de obras y referentes, que he ido conociendo poco a poco a lo largo de mis estudios en el Máster de Artes Visuales y Multimedia. Soy consciente de que no he podido conocer todos los referentes necesarios, pero sí algunos de ellos, que me han servido y mucho para la creación de VOICES.

En un primer momento, VOICES era un proyecto experimental sobre el uso de la voz en radio y busqué, junto al profesor Miguel Molina, algunos referentes en las vanguardias artísticas para la posterior creación de un paisaje sonoro. Sin embargo, con el paso de los años y mi experiencia en el arte escénico, VOICES ha mutado en una investigación

sobre la voz en el intérprete y cómo se transmiten las emociones al espectador. Lo primero que tuve que plantearme es que VOICES no podía ser una tesis unidireccional de arte dramático. Uno de mis objetivos es establecer puntos de unión entre lo aprendido en el Máster de Artes Visuales y Multimedia y mis estudios de Arte Dramático.

VOICES es mi primer proyecto profesional realizado en el ámbito artístico. Durante todo el proceso, he notado mi falta de experiencia y agilidad para resolver algunos problemas que se han ido planteando, tanto técnicos como escenográficos.

Un gran obstáculo ha sido el aspecto tecnológico. No tengo conocimientos prácticos y técnicos suficientes sobre Arduino, Pure Data y 3D Mapping para implementarlos en la pieza; todos ellos ejemplos que hubieran enriquecido la experiencia. El resultado es una pieza escénica y multimedial con intérpretes y proyecciones y con un trabajo performativo en el uso y transmisión de la voz y su emoción.

Mi papel de director ha sido de guía, en ningún caso de imposición. A pesar de ser un equipo reducido de cinco intérpretes, ha habido que hacer frente a los problemas habituales de puesta a punto del material, proceso de ensayos y buscar fechas para compaginar los distintos compromisos laborales y personales, lo que ha obligado a pausar el proceso en más de una ocasión.

Aunque en un principio la pieza está pensada para un juego de proyecciones tanto frontal como lateral, por disponibilidad de equipos y presupuesto, el preestreno se ha realizado con una proyección frontal que ha acompañado la experiencia de la pieza. Espero en un futuro cercano disponer de fondos o solicitar ayudas y subvenciones para que la experiencia crezca de un modo más interactivo e inmersivo para el público.

2. MARCO TEÓRICO-REFERENCIAL

Conceptos clave: Voz. Emociones primarias. Multimedial. Performance.

2.1 Definiciones y aproximaciones terminológicas.

La **voz** humana, por su timbre característico, su flexibilidad, su fácil emisión, es el instrumento más natural que existe. Según la R.A.E.¹⁰, **voz** tiene varias definiciones, de las cuales he seleccionado las siguientes, en base al trabajo realizado en este proyecto: sonido que el aire expelido de los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales; calidad, timbre o intensidad de este sonido; grito, voz esforzada y levantada. Así, la **voz** es enraizamiento, es lo más íntimo que muestras de ti mismo; *'la voz eres tú con el aire, la voz es cada uno.'*¹¹ Los usos incorrectos de la voz, como señala Peter Brook, son aquellos que *'constrañen el sentimiento, limitan la actividad, embotan la expresión, nivelan las particularidades, generalizan la experiencia, vuelven ordinaria la intimidad.'*¹²

Las **emociones primarias** son algo innato y enraizado en nosotros como seres humanos y orgánicos, somos instinto. La **voz** es el soporte de la **emoción** y según la R.A.E.¹³, la **emoción** es la alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática. Lo **primario** es, según la R.A.E., lo primitivo, poco civilizado; primero en orden. En *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, Charles Darwin señaló que *'los principales actos de expresión que manifiestan el hombre y otros animales inferiores son innatos o heredados, es decir, el individuo no los ha adquirido'*, a lo que el psicólogo Theodor Ribot añade que *'nuestra*

¹⁰ Real Academia Española [<http://lema.rae.es/drae/?val=voz> Consulta: 05/03/2015]

¹¹ Las nociones de la voz que adjunto en este apartado las he aprendido de la actriz y directora María José Peris, una referente en el campo del entrenamiento vocal y actoral en las artes escénicas valencianas. Con una dilatada carrera en teatro y televisión a nivel nacional, su línea pedagógica es trabajar con la intimidad de la voz de cada uno, no sólo en un escenario sino también en la vida diaria, para encontrar tu propia voz.

¹² Berry, Cicely. *'La Voz y el Actor'*, Alba Editorial. Artes Escénicas. Barcelona, 2011, pág. 9

¹³ Real Academia Española [<http://lema.rae.es/drae/?val=emoción> Consulta: 16/05/2015]

*personalidad envuelve en su profundidad el origen de la gran trinidad afectiva constituida por el miedo, la cólera y el deseo.*¹⁴

El concepto **multimedial** es un rasgo definitorio de los nuevos medios, y lo mismo sucede desde un punto de vista escenográfico y teatral, que estudio en un apartado específico. La cualidad multimedial proviene de **hipermedia** o de **multimedia**, que según la R.A.E.¹⁵ se refiere a "*que utiliza conjunta y simultáneamente diversos medios, como imágenes, sonidos y texto, en la transmisión de una información*". Términos paralelos como sinestesia, realidad líquida e hipermedialidad están muy vinculados a la multimedialidad actual.

La **performance** ha sido definida en muchas ocasiones como un modo puro de manifestación del arte, por su inmediatez y espontaneidad. El antropólogo Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, 'parfournir', que significa "completar" o "llevar a cabo por completo"; mientras que teóricos provenientes de la filosofía y de la retórica, como J. L Austin, Jacques Derrida y Judith Butler desarrollaron términos como "performativo" y "performatividad". Un performativo, para Austin, refiere a situaciones en las que *'la emisión del enunciado implica la realización de una acción'*.¹⁶ Es un término inglés que tiene su origen en la palabra *performer* francesa, y deriva de la palabra latina *performare*; abarca hoy una extensa gama de modos de hacer, actuar o intervenir, que dan forma a manifestaciones muy diferentes entre sí, e incluso divergentes. En un apartado posterior, desarrollo con más detalle las características del acto performativo.

¹⁴ [<http://www.inteligencia-emocional.org/articulos/lasemocionesysecundarios.htm> Consulta: 08/09/2015]

¹⁵ Real Academia Española [<http://lema.rae.es/drae/?val=multimedial> Consulta: 09/07/2015]

¹⁶ Taylor, Diana. Hacia una definición de performance [<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> Consulta: 13/05/2015]

2.2 LA VOZ: SOPORTE DE EXPRESIÓN EN EL ACTO ESCÉNICO

Ligado íntimamente con el ser humano y su forma de comunicarse, el acto escénico es el lugar donde este hecho se produce, a través de un intérprete que genera un flujo de emisión-recepción con el público. El acto escénico y el trabajo, no sólo con la voz sino con todos los elementos artísticos, ha cambiado radicalmente en la actualidad, redefiniendo el arte escénico como un medio totalmente nuevo. Para Lev Manovich, “*todos los medios se convierten en nuevos medios*”¹⁷.

El arte escénico se convierte en un nuevo espacio multimedial que se aproxima al concepto de teatro de Cheryl Faver¹⁸, directora y fundadora de la compañía Gertrude Stein Repertory Theatre¹⁹, que recurre al término de *live-theatre* para hacer referencia a representaciones escénicas que aplican las nuevas tecnologías para generar nuevos espacios teatrales. Igualmente, en el terreno de la danza y la performance, Lisa Naugle y Johannes Birringer, hablan de *performance colaborativa* y *coreografía distribuida*, para definir ese punto de encuentro entre la danza física y la imagen digital en movimiento, posibilitando de este modo a intérpretes y *performers* navegar en una nueva esfera expandida del movimiento.²⁰

Comparando este nuevo panorama escénico y audiovisual actual con el teatro realista y naturalista, la diferencia es clara. Ese realismo totalizador da paso a una estética de los nuevos medios, que guarda una sorprendente afinidad con las vanguardias del siglo XX. Así, Bertolt Brecht fue un visionario en su momento, con su llamado “teatro épico”, donde se revelaban las condiciones de construcción de esa ilusión, y se generaba un efecto de distanciamiento con el público, a través de la puesta en escena y la voz del intérprete. Un aspecto que Antonin Artaud llevó

¹⁷ Manovich, Lev. “El lenguaje de los nuevos medios de comunicación”. Paidós Comunicación. Barcelona, 2001: p. 72

¹⁸ Faver, Cheryl. “Towards a digital stage architecture: A long-term research agenda in digitally enabled theater [http://www.gertstein.org/dpi.html Consulta: 29/08/15]

¹⁹ Gertrude Stein Repertory Theatre (GSRT) fue fundado en 1990 para promover y dar soporte a las innovaciones en el campo de las artes y la performance. [http://www.gertstein.org/ Consulta: 12/08/2015]

²⁰ Birringer, Johannes. “Distributed choreography”, *Performing Arts Journal*, v.71 (2002): p. 56-62.

mucho más allá al trabajar su llamado *Teatro de la crueldad*, donde el intérprete hacía uso de su voz para llegar a sus instintos más primarios, y romper las convenciones que hasta ese momento se estaban llevando a cabo.

A este respecto, Walter Benjamin, habla de “*percepción en estado de distracción*”²¹. Este ‘estado de distracción’ engloba a todos los elementos que participan en el acto escénico, incluida la voz.

En el teatro, se produce un encuentro entre el intérprete y el público en un espacio-tiempo determinado. Citando de nuevo a Walter Benjamin, “*hablamos de una experiencia aurática de co-presencia.*”²²

La presencia de un intérprete en un escenario tiene en el estudio de la voz y la palabra uno de sus pilares fundamentales. En los últimos cincuenta años la voz del intérprete ha cambiado, prueba de la evolución de nuestra cultura artística y teatral. En el siglo XIX y principios del XX, hablamos de declamación, ya que se asumía la musicalidad de la voz y de la lengua como algo inseparable del modo de hablar de los intérpretes, y era esa musicalidad lo que el público iba a escuchar.

Elsie Fogerty, fundadora del *Central School of Speech Training and Dramatic Art* en 1906, y William Poel, actor y director de comienzos del siglo XX, y un gran conocedor de los textos de William Shakespeare, ya estaban intentando mediar entre este estilo declamatorio en la forma de hablar y una expresión más naturalista y personal. Explorando el teatro europeo, a principios del siglo XX el estilo de interpretación comenzó a cambiar conforme se prestaba más atención a los matices de significado y alusiones literarias; se empezó a trabajar en un estilo más personalizado. Los intérpretes estaban empezando a hablar más que a declamar, pero la

²¹ Benjamin, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (en línea) disponible en [<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Benjamin1.pdf> Consulta: 29/08/15] “*Al reaparecer la maquinaria, la presencia continua del canal de comunicación está siempre presente. Esto impide que el público caiga en la ilusión durante demasiado tiempo.*”

²² Abuin, A. “Escenarios del caos: entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica” Tirant lo Blanch. Valencia, 2006, p.23.

musicalidad y la construcción retórica seguían siendo los pilares del estudio de la voz y la palabra.

Hasta mediados de los años 50 no se produciría un cambio radical de estilo: el realismo de Miller²³, Odets²⁴ y Williams²⁵ en Estados Unidos; y Osborne²⁶, Wesker²⁷ y Pinter²⁸ en el Reino Unido. Estos autores no escribían sobre las clases privilegiadas, sus obras trataban sobre la vida de la calle, con especial atención al aspecto psicológico. Cualquier síntoma de estilo declamatorio ya no resultaba adecuado. Los intérpretes intentaban que sus palabras sonaran naturalistas y cotidianas. Aquel momento marcó un punto de inflexión, ya que la psicología del personaje se convirtió en el centro de la investigación de un intérprete sobre su papel, y por tanto de su voz.

En la actualidad, ¿qué queremos escuchar cuando vamos al teatro?: el sonido del lenguaje, las variaciones de tono y ritmo, las emociones proyectadas; en definitiva, una vivencia que nos provoque sensaciones. Un don o una sensibilidad no se deben subestimar, porque muy a menudo los resultados vocales se reducen a lo que creemos que deberíamos oír y no a las posibilidades del momento, lo cual limita la

²³ Arthur Miller (Nueva York, 1915 - Roxbury, Connecticut, 2005) Dramaturgo estadounidense. Autor de obras emblemáticas como *'La muerte de un viajante'* y *'Las brujas de Salem'*, y ganador en dos ocasiones del premio Pulitzer, Arthur Miller está considerado como uno de los mejores dramaturgos del siglo XX.

²⁴ Clifford Odets (Filadelfia, 1906 - 1963) En la década de 1930 fue uno de los principales exponentes del teatro proletario estadounidense. Durante la segunda mitad de la década de 1930 fue uno de los pocos dramaturgos que se adhirió al proyecto del Federal Theatre, promovido por la administración Roosevelt para relanzar la cultura teatral después de la Depresión.

²⁵ Tennessee Williams (Columbus, Misisipi, 26 de marzo de 1911 – Nueva York, 25 de febrero de 1983), fue un destacado dramaturgo estadounidense. Sus personajes se hallan frecuentemente enfrentados con la sociedad y se debaten entre conflictos de gran intensidad, en los que terminan por aflorar las pasiones y culpas en su forma original, ajena a los convencionalismos sociales. Sus obras más famosas son *'Un Tranvía llamado deseo'* y *'La gata sobre el tejado de zinc caliente'*, que también han sido adaptadas con gran éxito a la gran pantalla.

²⁶ John Osborne (Londres, 1929 - Shropshire, Reino Unido, 1994) Su obra *'Mirando hacia atrás con ira'* fue fundadora de una nueva tendencia teatral que la crítica denominó la escuela de los jóvenes airados (*angry young man*) por la vitalidad, la sátira y el realismo de su propuesta, que expresó una reacción contra los viejos valores y el orden social establecido en la posguerra. Precisamente, Osborne fue uno de los autores teatrales más importantes y conocidos de esta nueva generación, caracterizada por sus valores materialistas y falta de fe.

²⁷ Arnold Wesker (Londres, 1932) es el autor de 43 obras teatrales que se representan en todo el mundo, dos libretos de ópera, ha publicado algunas colecciones de relatos breves, de ensayos, de no-ficción, además de un libro de literatura juvenil y una autobiografía (1992). Su trabajo ha sido traducido en 18 idiomas.

²⁸ Harold Pinter (Londres, 1930) Dramaturgo y poeta británico, considerado el máximo exponente del arte dramático inglés de la segunda mitad del siglo XX, premio Nobel de Literatura en 2005. Títulos como *'A Night Out'* (Una noche de juerga, 1959, su obra más realista), *'Night School'* (Escuela nocturna, 1960), *'The Lover'* (El amante, 1963), *'The Homecoming'* (Retorno al hogar, 1964), *'Landscape'* (Paisaje, 1967) o *'Silence'* (1968) lo convirtieron en una figura del teatro británico, cuya influencia sería determinante para toda una generación de dramaturgos.

capacidad de reacción como público y bloquean al intérprete. Cuantas veces en un ensayo o en una función he sufrido en silencio al ver cómo se impone el tono de una frase, de una palabra, hasta de una respiración, como *la forma en la que el personaje dice o se expresa*, llevando peligrosamente a mecanizar un proceso. La voz es algo vivo y cambiante, y las circunstancias de una obra en un ensayo o en un escenario fluyen y evolucionan; imponer una “manera” de expresar la voz es ir en contra del fundamento del hecho teatral: el ‘aquí y el ahora’.

2.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE LA VOZ EN LAS ARTES ESCÉNICAS

2.3.1 Relajación y respiración.

La voz es una complejísima mezcla entre lo que oyes, cómo lo oyes y cómo eliges inconscientemente utilizar eso que oyes en relación con tu personalidad y experiencia. Este proceso es complicado y viene condicionado por cuatro factores:

Entorno: Influencia en el tono. A temprana edad. Proceso imitativo.

Oído: La percepción del sonido. Si tienes buen *oído* estás más abierto a un número mayor de tonos diferentes en la voz y a los matices diferenciadores de vocales y consonantes.

Agilidad física: Se poseen diferentes grados de conciencia y libertad muscular, lo que se debe en parte al entorno, esto influye en la tranquilidad con la que sientes que te puedes expresar al hablar.

Personalidad: Cómo interpretas las tres últimas condiciones, cómo formas de manera inconsciente tu propia voz.

Básicamente, ¿cómo se produce el sonido? Para producir un sonido se necesitan dos elementos: algo que golpea y algo que es golpeado, que se resiste en mayor o menor grado al impacto y que, como resultado del impacto, vibra. Estas vibraciones mueven el aire alrededor y producen ondas sonoras que uno percibe y que luego interpreta.

En la voz, la respiración es el impulso inicial que impacta contra las cuerdas vocales en la laringe al juntarse y las hace vibrar. Esto produce ondas sonoras que pueden resonar en el pecho, la faringe (espacio hueco que hay sobre la laringe), en la boca, la nariz y los huesos de la cara, y en los espacios huecos de la cabeza (los senos). Las personas varían físicamente en tamaño y forma, siendo por tanto, la voz diferente en cada una. Pero lo que importa es la respiración, cómo la usas, cómo usas los espacios resonadores: es fundamental utilizarlos del mejor modo posible.

Como establece Cristina Rota, actriz y pedagoga teatral, '*somos un todo, una unidad inseparable*', y poseemos un '*circuito emocional-racional-energético*'²⁹; para adentrarse en el campo de la voz y la interpretación, el intérprete necesita su cuerpo libre, las tensiones localizadas, el dominio de su instrumento vocal y corporal, con la intención de adquirir una libertad expresiva, de modo que la voz y el cuerpo no sean carceleros de su imaginación; algo que sucede también con el *performer*, que añade el input de creación de experiencias artísticas en el momento único y presente.

La relajación propicia un impulso libre, sutileza, sensibilidad; en cambio la tensión frustra o impide los impulsos y retrae la movilidad interna y física. El intérprete debe dirigir su energía y su relajación para establecer pleno contacto con el mundo que le rodea. El conflicto se produce cuando el intérprete no puede realizar ese contacto. Aparecen los bloqueos y se impide la interacción. Sólo un intérprete relajado puede percibir al otro, penetrar en sus intenciones, leer en la mirada del otro, percibir los movimientos que ese otro realiza y dejarse afectar por ello. La piedra angular del proceso de autoconocimiento de las tensiones y los centros energéticos del intérprete es la localización y el dominio de su respiración costo diafragmática abdominal. '*El apoyo respiratorio central o*

²⁹ Rota, Cristina, 'Los primeros pasos del actor' Ediciones Martínez Roca. Madrid, 2003. Pág. 25

diafragmático posibilita un mayor control respiratorio y otorga mayor flexibilidad expresiva a la vez que un buen hábito en la vocalización.³⁰

La respiración costo diafragmático abdominal se basa en el movimiento del diafragma (ese gran músculo que separa la cavidad torácica del vientre), que al bajar hacia el vientre succiona aire a los pulmones y al subir hacia éstos expulsa el aire. *‘Recibe también el nombre de respiración abdominal, pues el diafragma al bajar empuja los órganos del abdomen dando la impresión de que éste te hincha.’*³¹ El intérprete debe entrenar y dominar esta respiración para liberar sus tensiones y proyectar una voz plena llena de matices.



Es necesaria la paciencia de un artesano para alcanzar el placer que proporciona poder expresar la alegría, el dolor, la tristeza, el odio, la ternura... con un acto tan simple como expresivo: hacer vibrar nuestras cuerdas vocales con el paso del aire.

2.3.2 Musculación y palabra.

El intérprete, sea cual sea la emoción o texto, tiene que encontrar la medida específica de las palabras que está utilizando y transmitir las con claridad y precisión en cualquier espacio en el que esté, de modo que puedan ser escuchadas sin tensión. Hay cuatro factores importantes:

³⁰ Rota, Cristina, 'Los primeros pasos del actor' Ediciones Martínez Roca. Madrid, 2003. Pág. 39

³¹ Técnicas sobre respiración [<http://tecnicasderespiracion.com/tecnicas/respiracion-abdominal/> Consulta: 03/08/2015]

- Claridad básica en el habla individual.
- Adaptar esa claridad al espacio que estás utilizando.
- Colocación y equilibrio adecuados de vocales y consonantes que añadirán así otra dimensión a la resonancia de la voz.
- Realización de la intención que hay en la palabra.

Un pequeño exceso o una pequeña falta de presión en las consonantes, vocales que se encabalgan, demasiada resonancia vocal o una falta de conciencia de la diferente acentuación de las vocales puede desviar la correcta energía de las palabras. Si un intérprete tiene un habla poco clara o un problema concreto con un acento, lo que importa es que se concentre en dar una energía apropiada a la palabra y no en pronunciar vocales y consonantes. No existe un modo correcto de hablar, únicamente hay modos adecuados para cada individuo.

Es necesario preparar estos músculos de la misma manera que un atleta, para que después puedan desenvolver claramente su función. Con el punto de partida de un habla estándar, es importante descubrir la energía en los músculos que utilizas para emitir las vocales y las consonantes. No es sólo una cuestión de ser claro, sino también de ser consciente de la energía y vida que las palabras tienen por sí mismas. Cuanto mayor sea la conciencia de la diferente energía muscular contenida en las palabras, mayores posibilidades de longitud, acentuación y peso habrá.

Además, encontrando la energía en esos músculos el intérprete es capaz de adaptarse más fácilmente a cualquier espacio. Tanto si se trata de un amplio teatro o de un pequeño estudio, la proyección vocal de tu pensamiento y sentimiento depende de la claridad de la palabra, de su correcta energía y de su ritmo. Las palabras recogen reacciones físicas y emocionales, por lo que la musculatura del cuerpo interviene de manera directa. Un espacio amplio requiere una necesidad de consonantes un

poco más largas cuanto más lejos tenga que llevarse ese sonido. Además, y esto es importante, *'cuanto mayor sea la potencia vocal que estés utilizando, mayor será la cantidad de consonantes que necesitarás para descomponer el tono en palabras'*.³²

2.4 ESCENOGRAFÍA MULTIMEDIAL: TECNOLOGÍA Y ESCENA

En las últimas décadas, el concepto clave para hablar de la relación entre el teatro y las nuevas tecnologías sería el de 'hibridación', la creación de un espacio multimedial de investigación y transformación del hecho escénico. La escenografía, adaptada a los tiempos actuales, se presenta cada vez más desnuda, con un importante contraste entre la figura del intérprete y su entorno limpio de elementos tradicionales, que han sido sustituidos por medios digitales.

Como José Luis Brea señala, *'la unión de los medios electrónicos al arte' se debe principalmente a un 'panorama abierto, desjerarquizado, y descentralizado [...] se nos ofrece un mapa de posibilidades de distribución de las formas y prácticas artísticas que podemos calificar de postmedial, consecuente por una unificación de equipos profesionales y domésticos, multiplicación de canales y ámbitos mediáticos, y convergencia de las tecnologías de postproducción computerizadas'*³³

2.4.1 Los artistas pioneros (1950-1970)

Todos los avances actuales en las disciplinas artísticas y escénicas, además del nacimiento de la tecnología digital, vienen de las instalaciones interactivas, happenings, arte conceptual y videoinstalación de los años 50 y 60.

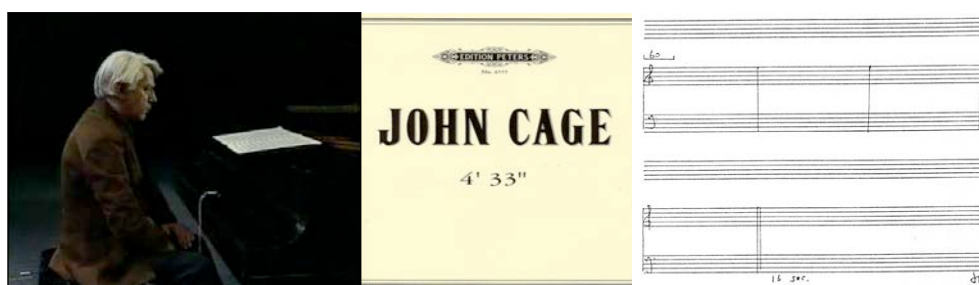
Entre los artistas pioneros, cabe destacar la figura de John Cage (1912-1994) con su carácter de ruptura, su revolución en la composición y su investigación en la estructura sonora. Su pieza 4' 33" trabaja de una

³² Berry, Cicely. 'La voz y el actor', Alba Editorial, Madrid 2000, p. 95

³³ Brea, José Luis. 'La Era Postmedia: Acción comunicativa, Prácticas (Post)artísticas y Dispositivos Neomediales. Consorcio Salamanca, 2002, p. 21

manera audaz con el silencio. Es su pieza más famosa y se ha convertido en un icono. En la interpretación con que se estrenó, el virtuoso pianista David Tudor³⁴ se sentó al piano, abrió la tapa del teclado y permaneció sentado durante treinta segundos. Luego cerró la tapa. Volvió a abrirla para permanecer sentado y en silencio por espacio de otros dos minutos y veintitrés segundos. Al cabo de ese tiempo, cerró y volvió a abrir la tapa una vez más, permaneciendo en ese tercer «movimiento» sentado durante un minuto y cuarenta segundos. Por último, cerró la tapa y salió del escenario. Eso fue todo. Si se cuenta con el tipo de intérprete adecuado, un acto como este puede resultar fascinante, y Tudor realmente dio la talla del tipo de intérprete idóneo, puesto que poseía una maestría indiscutible en su dominio del instrumento, y una gravedad de propósito que era palpable para todo el público.

En parte, si esta interpretación dramática resulta cautivadora es por la inmensa sencillez del concepto. El compositor no crea nada en absoluto. El intérprete sale al escenario y no hace nada. El público presencia este acto elemental, el acto de permanecer sentado y en silencio.



(David Tudor, durante la representación de la obra 4' 33" de John Cage, La presentación de los tres movimientos de 4'33" fue ofrecida por el 29 de agosto de 1952, en Woodstock, Nueva York.)

³⁴ Rosenstein, Michael. 'The Art of David Tudor' [<http://www.pointofdeparture.org/PoD44/PoD44Tudor.html> Consulta: 17/08/15] David Tudor pasó de ser un músico prodigio con el piano y el órgano como pupulo de Stefan Wolpe, a ser un performer colaborando con su música y piano con John Cage, Morton Feldman, y Christian Wolff, sirviendo de calatizador de su desarrollo de estrategias compositivas. Tudor además pudo establecer largas relaciones debido a sus viajes con compositores como Cage y Wolff. Incrementó su participación en experiencias performativas de cruce de géneros por parte de la compañía de Merce Cunningham, para explorar nuevas vías de exploración creativa.

Para John Cage, el carácter de evento y asombro es lo que resulta de este experimento, donde las ideas preconcebidas dan paso a otras nuevas no esperadas, fruto de la experimentación: *“Al principio íbamos en pos de lo que podríamos llamar una belleza imaginaria, un proceso de vacío básico en el que surgen muy pocas cosas. [...] Y entonces, cuando de verdad nos pusimos a trabajar, se produjo una especie de avalancha que no se correspondía del todo con aquella belleza que nos parecía debía ser el objetivo. ¿Hacia dónde vamos entonces? [...] Bueno, lo que hacemos es ir directos hacia adelante; por allí encontraremos, sin duda, una revelación.*

No tenía ni idea de que esto iba a pasar. Me imaginaba que ocurriría algo distinto. Las ideas son una cosa y lo que sucede es otra.” — John Cage,³⁵

Con esta pieza, John Cage demuestra la gran importancia del silencio en la transmisión del mensaje. En este caso, hablamos de música y sonido, pero también puede ser aplicable a la experimentación con la voz. Muchas veces, los intérpretes tienen miedo al ‘espacio vacío’, término que acuña Peter Brook, a la nada, al silencio. Cuando debería ser todo lo contrario, los intérpretes tienen sus pausas y sus silencios a la hora de transmitir su vivencia al público. Si hablamos de conexión con las emociones, con el instinto, el silencio es una herramienta fundamental para que el intérprete realmente se tome su tiempo para conectar consigo mismo y le dé verdad a su trabajo.

En el campo de las artes escénicas, John Cage investigó junto a otros artistas en proyectos como *‘Untitled Event’* (1952)³⁶. Este proyecto en concreto resulta una amalgama, con la unión de las artes del teatro, música, poesía, pintura y danza, provocando la multimedialidad entre diferentes disciplinas artísticas. Esto dará lugar a cambios esenciales en

³⁵ Cage, John. « ¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos? », Silencio: conferencias y escritos. Árdora Ediciones, Madrid, 2002, pp. 220-222

³⁶ ‘Untitled Event’, 1952, creada por John Cage, fue una intervención artística considerada el primer Happening. Acompañado por Cunningham, Tudor, Rauschenberg, y Watt. <http://www.ralphmag.org/ED/be-in.html>.

la manera de entender el teatro, como por ejemplo el uso de espacios no usuales que pasarán a considerarse teatrales, el empleo de medios digitales, y sobre todo que el texto dramático y teatral no es sólo texto, sino que ahora también es imagen, gracias a la incorporación de las nuevas tecnologías.

En 1965, John Cage trabajó junto a Merce Cunningham en una propuesta escénica multimedia, '*Variation V*', donde se construyeron sistemas interactivos que reaccionaban al movimiento de los bailarines, jugando con la iluminación y diferentes proyecciones en el espacio.³⁷



(*'Variation V'* (1965), un trabajo performativo de colaboración entre John Cage y Merce Cunningham.)

A finales de la década de los 60, 10 artistas de Nueva York realizaron la pieza colectiva '*9 Evenings: Theatre & Engineering*'³⁸, junto a una colaboración con 30 importantes ingenieros y científicos, dando lugar a una serie de performance artísticas que produjeron obras consideradas precursoras entre el binomio arte-tecnología. Uno de los nacimientos más importantes de esta amalgama de experiencias artísticas es la creación de la E.A.T., que nace en 1967, el año siguiente al diseño de esta pieza artística.

³⁷ '*Variation V*', 1965, realizado para *The Merce Cunningham Dance Company* por John Cage, y Cunningham en colaboración con Tudor, Billy Klüver, Cecil Coker, Witt Wittnebert, Stan VanDerBeek, Nam June Paik y Gordon Mumma. <http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/video/1/>

³⁸ '*9 Evenings: Theatre & Engineering*' son unas series artísticas multidisciplinares (danza, teatro, música, performance) realizadas en 1966 por los artistas Robert Rauschenberg, John Cage, David Tudor, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Robert Whitman, Steve Paxton, Alex Hay, Lucinda Childs y Öyvind Fahlström. <http://www.9evenings.org/>



(Billy Klüver and Robert Rauschenberg en el encuentro anual del Instituto de Electricidad y de Ingeniería Electrónica (IEEE), 1967.)

La E.A.T., *Experiments in Art and Technology*, es una organización sin ánimo de lucro que nació en 1967 y pervivió hasta 2001. Fue creada por los ingenieros Billy Klüver y Fred Waldhauer y los artistas Robert Whitman y Robert Rauschenberg. En la E.A.T. se desarrollaban colaboraciones entre artistas e ingenieros, ampliando así el papel del artista en la sociedad y ayudó a eliminar la separación del individuo en los cambios tecnológicos.

2.4.2. Espacio y público (1970): La Fura dels Baus.

La compañía *La Fura del Baus* se define como ‘*excentricidad, innovación, adaptación, ritmo, evolución y transgresión*’.³⁹ Bajo esta definición, la compañía catalana, cuyo inicio se encuentra en la localidad de Moià⁴⁰, se ha convertido en referente y pionera en reconceptualizar dos elementos fundamentales del acto escénico: espacio y público. La compañía nace de la mano de Carles Padrissa, Pere Tantiñá y Marcel·lí Antúnez Roca, todos nacidos entre 1959 y 1960. Desde la década de los años 70, *La Fura dels Baus* se ha caracterizado por un lenguaje de experimentación propio, arriesgado y pionero, adaptando la escena a los

³⁹ Marcel·lí Antúnez Roca, Quico Palomar, Carles Padrissa y Pere Tantiñá crearon en 1979 este grupo de teatro catalán. Dirección web de la compañía: <http://www.lafura.com>

⁴⁰ De la Torre, Albert, ‘La Fura dels Baus. Alter pirene’. Barcelona, 1992, p. 27.

diferentes espacios e interaccionando con el público con recursos escenográficos tecnológicamente avanzados, como en su obra *Noun*⁴¹.



(Fotografías de 'Noun', de la compañía La Fura dels Baus, un espectáculo estrenado en 1990.)

También cabe destacar *Turn On the Lights*⁴², donde sonido e imagen crean una escenografía que interactúa con el público, plasmando la noción de espectáculo total en el teatro de calle.



(Fotografía de 'Turn on the Lights', de la compañía La Fura dels Baus, estrenada en Dam Square, el 20 de noviembre de 2014, en Amsterdam. Diseñó este espectáculo para abrir la temporada de Navidad.)

La Fura dels Baus sembró la semilla del teatro de calle. Esta semilla desarrolló un concepto teatral basado en la idea clásica del espectáculo total que combina todo tipo de recursos escénicos.

Turn On the Lights es un acto eminentemente visual y poético que combina imágenes cinéticas y sonidos vibrantes. Representa el proceso de búsqueda interior en el ser humano, la sensibilización sobre el proceso

⁴¹ 'Noun' de La Fura dels Baus se estrenó el 15 de octubre de 1990 [Consulta: Julio 30, 2015] http://www.lafura.com/web/cast/obras_ficha.php?o=59

⁴² 'Turn On the Lights', pieza creada por Judy Lomas y Jürgen Müller. Se estrenó el 20 de noviembre de 2014 [Consulta: Julio 30, 2015] <http://www.lafura.com/obras/turn-lights/>

que, día tras día, ayuda al ser humano a concebir el mundo con una nueva y sorprendente visión.

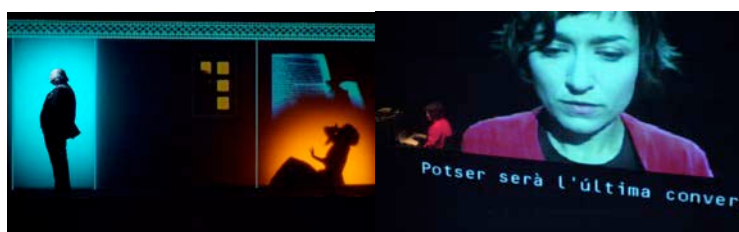


(Fotografías de 'Turn on the Lights', durante su presentación en Amsterdam, noviembre de 2014.)

2.4.3. Nuevas tecnologías en la escena valenciana: *L'Horta Teatre*.

En el ámbito de la Comunidad Valenciana, cabe destacar el trabajo artístico y escénico de *L'Horta Teatre*, tanto en sus espectáculos para todos los públicos como para público adulto. Compañía nacida hace cuarenta años, formada por los intérpretes Alfred Picó y Roberto García, quien ha asumido la labor de director creativo durante los últimos diez años.

Su trayectoria se define por la experimentación del audiovisual y del sonido, creando espectáculos de vanguardia, como el caso de '*Pica, Ralla, Tritura*' (2005).⁴³



(Dos imágenes de '*Pica, Ralla, Tritura*', obra protagonizada por Maribel Bravo y Juan Mandli en 2005)

La investigación constante de nuevas formas de expresión ha sido el motor para introducir nuevos medios, como el audiovisual, en sus espectáculos. '*Pica, Ralla, Tritura*' (2005) inaugura una línea de trabajo que se ha desarrollado en otros espectáculos de la compañía como '*Moby*

⁴³ Premio al Mejor Autor y Actriz de los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana y nominado como Espectáculo Revelación a los Premios Max.

Disc' (2009) y la más reciente *'Show Cost'* (2013). En su teatro para todos los públicos, *'Pelusa, la intrusa'* (2003) fue también espectáculo pionero, utilizando animación audiovisual como soporte escenográfico, el actor interactúa con la proyección. *'Maria Fideus'* (2005) sigue este planteamiento, con pequeñas cámaras dando soporte a la narración escénica, y en *'La Bella Durmiente'* (2006) se da un paso más allá, utilizando las marionetas.



Imágenes del uso de la tecnología en sus últimos espectáculos, *'Reset'* (2013) y *'Cyrano'* (2014)

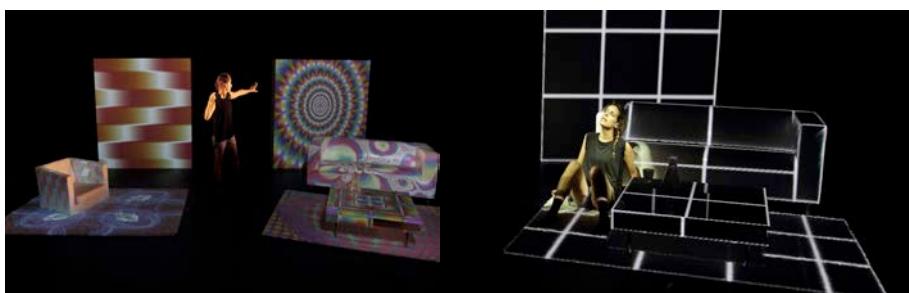
'Reset' (2013) y la aclamada *'Cyrano de Bergerac'* (2014) son los últimos éxitos de la compañía valenciana, que sigue su línea de investigación de nuevas formas y lenguajes escénicos con *'Mans Quietes'* (2015) y la próxima *'Guerra dels Mons 2.0'* (2016), donde la voz y el sonido tendrán protagonismo especial. En el apartado ANEXOS, he añadido una entrevista más en profundidad con Roberto García sobre su trabajo escénico en *L'Horta Teatre*.

2.4.4. Escenografías digitales: Juan Pablo Mendiola.

Todos los elementos escénicos, incluido lo escenográfico, se han transformado al ritmo de una sociedad postmedial, habituada a convivir con los nuevos medios y su hibridación. Este nuevo escenario *"define las convenciones que están surgiendo, los patrones de diseño recurrentes y las principales formas de los nuevos medios"*⁴⁴

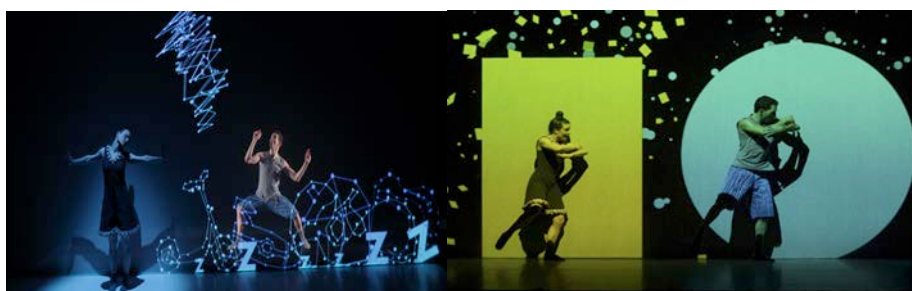
⁴⁴ Manovich, Lev. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital. Editorial Paidós, 2005, p.56.

En la actualidad, también se juega con las nuevas tecnologías, programando y creando espacios digitales para potenciar la narración interactiva y multimedia. Actualmente, el director y dramaturgo Juan Pablo Mendiola ha creado dos piezas de éxito y reconocimiento internacional, que han sentado los mimbres escenográficos del teatro del futuro en la Comunidad Valenciana. Dicha escenografía multimedial es un espacio vacío con cámara negra y marcas en el suelo, para después a través de un proceso de videomapping generar una escenografía virtual que envuelve a los intérpretes, construyendo el mundo que les rodea. *'Harket Protocolo'* (2013) tiene como escenografía este proceso, donde la intérprete recorre un entorno digital en el que el público está inmerso.



(Imágenes de *'Harket Protocolo'*, Premio BBVA 2014 a Mejor Espectáculo y Mejor Actriz, Cristina Fernández)

En el caso de *'DOT'*, Premio FETEN 2014 y Premio MAX 2015, dos intérpretes coreografían a través de la danza una pátina de colores y formas, creando la ilusión de fusión entre ellos y el entorno a través de una puesta en escena proyectada. La escenografía se convierte en digital, y el único elemento físico es una pantalla blanca en el suelo y en la pared que sirve de expansión para lo digital.



(Imágenes de *'DOT'* de Maduixa Teatre, con dirección de Juan Pablo Mendiola. Actualmente en gira.)

2.5 EL USO DE LA VOZ EN LA PERFORMANCE

2.5.1. ¿Qué es *performance*?

Hablar del concepto de *performance* es recorrer un camino trazado por Marcel Duchamp y John Cage, pero también dejado por las veladas futuristas, el dadaísmo, los postulados teatrales de Antonin Artaud, el surrealismo, las huellas de la Bauhaus, los inicios del *happening* con el grupo Gutai, Allan Kaprow, Jean Jacques Lebel, Wolf Vostell y Marta Minujin, los manifiestos de George Maciunas, el movimiento Fluxus, el Arte Conceptual, la música, las instalaciones de Nam Yune Paik, el Accionismo Vienés y el *Body Art*.⁴⁵

El arranque fundamental fue para Pierre Restany, crítico de arte francés y fundador del movimiento Nuevo Realismo, consecuencia de los años 50 y 60. Desde los límites de las diferentes disciplinas artísticas, el video y la tecnología informática, el *performer* construye y articula modos de hacer anclados en dos o más áreas específicas, las fusiona y las entremezcla de tal modo que pierden o casi abandonan los rasgos que las hacían pertenecer a un área concreta de la práctica artística. La *performance* invade el territorio de lo común, de lo cotidiano, a fin de encontrar un espacio habitable en el que convivir, hacer uso de los elementos que lo componen, trastocar el equilibrio establecido como norma y desajustar el orden impuesto. Además, se hace uso de cualquier material, un objeto entero o un fragmento de éste, en estrecha relación con la idea que subyace y articula la acción.

Una simple acción o un gesto mínimo son mostrados como acontecimientos artísticos. Ese gesto se sitúa a medio camino entre la palabra y el silencio. El gesto detalla y muestra al sujeto que interviene, hasta tal punto, que supera con creces lo que el lenguaje hablado pudiera decir de él, e incluso llega más lejos, ya que tiene la capacidad de matizar y definir rasgos propios de la acción misma. '*El gesto*- señala Barthes- es

⁴⁵ Restany, P. 'La otra cara del arte'. Edición Galilé, París, 1979. p.97.

la suma indeterminada e inagotable de pereza y pulsión que rodean el acto.⁴⁶

La *performance* no es lógica. Deshace lo normativo. Desarticula el discurso. A veces, incluso, puede resultar molesta, porque no tiene fácil encaje en la lógica de la convención ni del discurso artístico, ni pretende ser grata al público que la contempla. Toda *performance* se muestra tejida o entrelazada con la manera de vivir, de hacer y de pensar del sujeto que la crea, el cual, a su vez, interviene en ella, construyéndola y dándole forma; y esa actividad constructiva revierte de nuevo sobre el sujeto que la ha creado, potenciando su equilibrio y su desarrollo personal.

'La intención de la performance no es decir, sino hacer sentir', como establece Josette Féral⁴⁷, nos abre al proceso, lo desencadena; una *performance* consigue tener interés cuando es portadora de una fuerza interna o de un grado de intensidad elevado, que sea capaz de remover, agitar o alterar la energía del otro.

2.5.2. Características y elementos de una *performance*.

Uno de los elementos que cobra especial relevancia es el **espacio**, que se convierte en un componente de la propia *performance*. Hay un desarrollo en la capacidad de percibir y sentir el espacio envolvente, y esto se traduce en el uso del cuerpo y la voz. El espacio de la *performance* es previamente delimitado, por lo que no dispone del mismo interés visual una parte escogida y no recorrida por el *performer*, que aquella atravesada por las líneas del movimiento de la acción.

⁴⁶ Las referencias en este apartado son de la obra 'El arte de la performance: elementos de creación', del poeta sonoro y performer Bartolomé Ferrando, con el que he tenido el privilegio de hablar y adjunto como anexo una entrevista realizada en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Frase extraída de Barthes, R. 'Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces', Paidós. Barcelona, 1986, p.148

⁴⁷ Féral, J. 'La performance i els media: la utilització de la imatge' Estudis escènics nº29, p.171

De entrada, *'no existe en el espacio ningún punto prioritario'*⁴⁸, afirma Jean-Yves Bosseur al referirse a las teorías sobre la danza de Merce Cunningham, por lo que aceptar cualquier posible emplazamiento para las partes más relevantes de la acción, multiplica la pieza.

Mirar una *performance* es introducirse con los ojos, con los oídos, con todo el cuerpo, de manera muy personal en el interior del espacio, y sentirlo como propio.

En una *performance* importa notar y conocer el propio **tiempo** y ritmo. Tomar consciencia del tiempo subjetivo es habitar en lo inmediato. John Cage afirmaba que *'eliminando la intención, la consciencia aumentaba'*⁴⁹; tomar consciencia del tiempo exige sentir y prestar atención al proceso desde tu posición simultánea de observador y de observado. Podría entenderse como una mirada interna de la cadencia personal, abierta a la propia identidad.

Toda *performance* transcurre en un tiempo real; se desarrolla en ese tiempo. Un tiempo cambiante que se muestra como si fuera la piel de la acción misma. En toda *performance*, señala Jorge Glusberg, *'el tiempo es a la vez interno y externo'*.⁵⁰ Para Paul Virilio, *'el tiempo ya no es un tiempo que pasa, sino un tiempo que se expone, intensivo'*⁵¹.

La presencia del **cuerpo** se hace necesaria. *'El performer está presente con sus vivencias, sensaciones, inquietudes y deseos'*⁵², como establece Bartolomé Ferrando. Se crea así una cierta unidad entre la acción y el propio *performer*, sintiendo su cuerpo como una materia única, que se relaciona con otra u otras presentes y que forman parte de su intervención.

⁴⁸ Bosseur, J. 'La conjonction Cunningham Cage'. Editorial Minerve. Evreux, 2000, p.93

⁴⁹ Kostelanetz, R. 'Conversaciones sobre Cage' Édit. Des Syrtes. Paris, 200, p.291

⁵⁰ Glusberg, J. 'El arte de la performance' Ediciones de arte Gaglianone. Buenos Aires, 1986, p.56.

⁵¹ Virilio, P. 'El procedimiento silencio'. Editorial Paidós. Barcelona, 2001, p. 30.

⁵² Ferrando, B. 'El arte de la performance: elementos de creación' E. Mahali, Valencia, 2009, p. 37.

Un aspecto fundamental en la *performance* es la **conciencia del propio cuerpo**. '*Todo es cuerpo, todo es transparente, todo es acústico*'⁵³, establece Wolf Vostell; la actitud mental del *performer* es uno de los factores principales que hace posible esta integración.

No es cuestión de esperar a la audiencia, sino más bien de ir hacia ella. Se trata de '*penetrar en lo público, desde lo íntimo, creando interferencias con él*',⁵⁴ como decía Richard Martel. A lo que Gina Pane añade, '*mi cuerpo no está en relación, sino que es relación, refleja el cuerpo del otro*'⁵⁵.



"For the love of you: the other" (1969), Gina Pane.

En algunas de sus primeras acciones, Pane⁵⁶ se mimetizaba entre un montón de piedras o adoptaba una posición en el horizonte, entre la tierra y el cielo, produciendo y estableciendo conexiones entre su cuerpo y la naturaleza. Ana Mendieta⁵⁷ trataba a la tierra como un ser vivo sobre el que dibujaba la forma de su cuerpo. Mendieta por medio de los dibujos-escultura de la silueta de sí misma, se unía a la naturaleza. En estos casos, la naturaleza se había hecho cómplice de unas acciones que solicitaban integrarse y fundirse con el paisaje a fin de formar un solo cuerpo con éste.

⁵³ Vostell, W. 'La nova forma de bellesa és coneixement'. Entrevista con Gisela Nauck y Sabine Sanio, en Vostell Sarajevo. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundació Joan Miró de Barcelona, entre el 9 de septiembre y el 30 de octubre de 1994, p.87.

⁵⁴ Martel, R. 'Los tejidos de la performance', en Arte Acción I. IVAM documentos nº10, Valencia, 2004, edición en castellano del libro Art Action 1958-1998, editado en Québec en 2001 por Éditions Intervention, p.33.

⁵⁵ Pane, G. 'Lettre à un(e) inconnu(e)'. École Nationale Supérieure des Beaux Arts, París, 2003, p.136.

⁵⁶ Gina Pane (Biarritz, 1939 - París, 1990) está considerada una de las artistas más significativas del body art. A finales de los años 60, inició una serie de intervenciones solitarias en el paisaje que confrontaban su cuerpo con la naturaleza. [<https://performanceartbodyart.wordpress.com/2013/07/09/gina-pane/> Consulta: 09/09/2015]

⁵⁷ Ana Mendieta (La Habana, 1948 – Nueva York, 1985) La muerte prematura de Ana Mendieta y el carácter efímero de sus creaciones han contribuido a que su obra, poética y crítica al mismo tiempo, se conozca de un modo insuficiente en la actualidad. Nacida en La Habana en 1948, en una familia acomodada, fue enviada a Estados Unidos a los doce años junto con su hermana Raquelín, y se crió en distintos orfanatos americanos.



De izquierda a derecha dos imágenes de su serie 'Siluetas' 1973- 1977 (México), Ana Mendieta.

Tanto en el grupo Zaj⁵⁸, como en algunas acciones del movimiento Fluxus⁵⁹ se puede hablar de cuerpo musicalizado. Los gestos, los movimientos y los desplazamientos del performer son entendidos también como música. A lo que Llorenç Barber añade *'una música que suena, aunque no suena siempre'*.⁶⁰ Una música más bien *'visible, silenciosa, ligada al proceso y alejada de la intención'*.⁶¹

Tras la herencia de Marcel Duchamp⁶² y Piero Manzoni, tanto el Accionismo Vienés de Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf

⁵⁸ En 1964, los españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce, junto al italiano Walter Marchetti fundan el grupo Zaj. En este grupo, que supuso una auténtica sacudida en el lúgubre escenario artístico español, colaboraron artistas como José Luís Castillejo, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria y un largo etcétera. En 1967 Barce abandonó la agrupación y se incorporó Esther Ferrer. A partir de ese momento el grupo se convierte en un trío con la propia Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti. [<http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html> Consulta: 09/09/2015]

⁵⁹ La palabra *fluxus* fue creada por George Maciunas, arquitecto, diseñador, promotor, coordinador y organizador de muchas de las actividades de este grupo. Inicialmente, el término daba vida a una publicación; posteriormente, fue usado para nombrar la labor de artistas y músicos. *Fluxus* fue una revolución creativa, un movimiento artístico controversial y provocativo del siglo XX que partía de la idea de que cualquier persona podía ser "artista, porque el arte deber ser para todos". Este movimiento neo-dadaísta, surgió en oposición a los principales movimientos internacionales de la época: arte-pop, neo-realismo y minimalismo. [<http://www.lahojadearena.com/todo-es-arte-el-arte-es-vida-fluxus/> Consulta: 09/09/2015]

⁶⁰ Barber, Ll. 'Acercamientos varios al fenómeno ZAJ desde el mundo musical', en ZAJ catálogo de la exposición celebrada en Madrid en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 23 de enero al 21 de marzo de 1996, p.36

⁶¹ Ferrando, B. 'El arte de la performance. Elementos de creación' Ed. Mahali, Valencia, 2009, p.43.

⁶² Artista dadaísta francés, cuya obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte de vanguardia del siglo XX. Nació el 28 de julio de 1887 en Blainville, y era hermano del artista Raymond Duchamp-Villon y del pintor Jacques Villon. Duchamp comenzó a pintar en 1908. Después de realizar varias obras en la línea del fauvismo, se dedicó a la experimentación y al arte de vanguardia e hizo su obra más famosa, *Desnudo bajando una escalera* (1912, Museo de Arte de Filadelfia), en la que expresa el movimiento continuo a través de una cadena de figuras cubistas superpuestas. La pintura causó furor en el Armory Show que tuvo lugar en Nueva York en 1913. Después de 1915 pintó muy pocas obras, aunque continuó trabajando hasta 1923 en su obra maestra, *Los novios desnudando a la novia* (1923, Museo de Arte de Filadelfia), una obra abstracta, conocida también como *El gran espejo*. Realizada en óleo y alambre sobre espejo, fue recibida con entusiasmo por parte de los surrealistas. En el campo de la escultura fue pionero en dos de las principales innovaciones del siglo XX, el arte cinético y el arte ready-made. Su *Rueda de bicicleta* (el original de 1913 se ha perdido, tercera versión de 1951, Museo de Arte Moderno, Nueva York), uno de los primeros ejemplos de arte cinético, estaba montada sobre una banqueta de cocina. Su periodo creativo fue corto y después dejó que fueran otros los que desarrollaran los temas que él había ideado, aunque no fue muy prolífico, su influencia fue crucial para el desarrollo del surrealismo, el dadá y el Pop Art. En 1955 Duchamp se nacionalizó estadounidense. [<http://www.moma.org/collection/artists/1634> Consulta: 09/09/2015]

Schwarzkogler, como el Body Art de Vito Acconci, Chris Burden, Michel Journiac, Gina Pane o Dennis Oppenheim inauguraron otro orden de cosas, así como un nuevo modo de crear en el arte de acción. En ellos, el propio cuerpo del *performer* se transformó en múltiples ocasiones en el soporte de la intervención.⁶³

Otra pieza clave de la *performance* es el **público**. Para Marchel Duchamp, *'el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones, para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo'*.⁶⁴

Toda *performance* se opone a la representación o se resiste a ella, en mayor o menor grado; se lucha contra ella porque la disminución de la presencia de lo representativo constituye un elemento de alejamiento de la práctica teatral, con la que la *performance*, en general, no se identifica, salvo con aquellos modos de hacer teatro que están abiertos a la relación, contagio y fusión con otras prácticas artísticas como la pintura, el vídeo o la música.

La voluntad de alejamiento de la representación no es propiedad exclusiva del arte de acción. Tanto el cubismo, el dadaísmo, la Bauhaus, el expresionismo abstracto, el arte Povera, el Land art, el arte conceptual, el arte Minimal, el Letrismo, la poesía concreta y visual y algunos modos de hacer propios del teatro actual, manifestaron de un modo u otro su oposición al hecho representativo en general. *'Los cantos de Maldoror'* de Lautréamont, los *ready made* de Duchamp, los *merz* de Kurt Schwitters, el teatro de Antonin Artaud, las composiciones Zaj o los recorridos de Richard Long son muestras de ello.

⁶³ Ferrando, B. 'El arte de la performance. Elementos de creación' Ed. Mahali, Valencia, 2009, p.43

⁶⁴ Fragmento de un texto publicado en la revista INTER, Art Actuel, bajo el nombre 'De la participation dans l'art' Québec, Canadá, 2005, p.8

Toda *performance* exige la presencia de la **idea**. De una idea que, aunque no se manifieste explícitamente, se comporte como el elemento que articule, que cohesione y que relacione entre sí las partes de la *performance* si las hubiere, o que al menos sirva como punto de apoyo para el desarrollo de ésta.

La obtención de una idea no es suficiente, es sólo un punto de partida; hará falta desarrollarla, enriquecerla, transformarla y adaptarla a la situación concreta o a la acción que vayamos a llevar a cabo. Y cada acción tiene sus particularidades que la hacen única. Y es que una idea indica una posibilidad. Producir algo a partir de una idea implicará relacionarla con algún material o con algún acontecimiento, tras un proceso de selección, de combinación y de integración. John Cage proponía que no fuera sólo la idea la que determinara la elección del objeto o del hecho en donde se fuera a plasmar, sino que también éstos influyeran en aquella, transformándola e incluso sustituyéndola por otra si se consideraba conveniente, desarrollando así un proceso de creación en múltiples direcciones. Esa red creada no hará evidente la idea en una *performance*, pero sí dará indicios de su existencia. '*Las ideas cuando son eficaces, llevan su energía consigo*', escribía Antonin Artaud.⁶⁵

2.5.3. La experimentación sonora en escena. La poesía fonética.

El arte sonoro y la poesía fonética son una arquitectura plástica del lenguaje escrito. Filippo T. Marinetti⁶⁶, Giacomo Balla, Fortunato Depero,

⁶⁵ Artaud, A. 'El teatro y su doble' Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1971, p.82

⁶⁶ Filippo Tommaso Marinetti, fundador del movimiento cultural conocido "futurismo", nació en Alejandría (Egipto) el 22 de diciembre de 1876; y murió de un ataque cardíaco en Bellagio, Como, el 2 de diciembre de 1944. Después de haberse doctorado en las carreras de Letras en París y de Jurisprudencia en Génova, publicó sus primeros libros. En Milán, en 1905, y con la colaboración de Sem Benelli, fundó la revista *Poesía* a cuyo éxito contribuyeron Jean Cocteau, Miguel de Unamuno, William Butler Yeats, Gian Pietro Lucini, Giovanni Pascoli, Trilussa –seudónimo de Carlos Alberto Salustri –, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Ada Negri y Biagio Marin. En 1909 publica en el periódico francés *Le Figaro* el *Manifiesto futurista* cuya traducción ofrecemos a continuación. De amplia actuación en el movimiento político fascista, participa en varias manifestaciones belicistas, y en 1935 parte para la guerra de Etiopía, y más tarde (1942) pelea en el frente ruso. El movimiento futurista por él fundado, responde a la actitud desdenosa y aristocrática de los intelectuales de vanguardia en relación con las realidades comunes y con los valores clásicos y tradicionales. Busca la originalidad, el irracionalismo, la exaltación de la euforia por los momentos fugaces y la exaltación de la tecnología. A través de veladas poéticas de encuentro con el público, y de revistas como *Lacerba*, los futuristas difunden sus ideas, en las que exaltan sentimientos ultra <http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocslglCont/Marinetti-manifiesto.html> Consulta: 09/09/215]

Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hugo Ball, Theo Van Doesburg y tantos otros, fueron los creadores de piezas poéticas destinadas a ser recitadas y declamadas, a posteriori, englobadas bajo el término '*poesía fonética*'.

Los poemas fonéticos o sonoros tienen como elementos clave la pulsión rítmica y la repetición. '*Lo que es repetido*,-dice Barthes- es *necesariamente discontinuo*⁶⁷.

La discontinuidad y la repetición invaden nuestros actos, nuestros gestos, y también como apuntaba Henri Michaux, nuestro pensamiento. Como establece, '*la repetición es uno de los principios que rigen los movimientos de la mente*'⁶⁸. El sentido de lo fragmentario también tiene especial interés en estas piezas. '*El fragmento es un discontinuo*- según Roland Barthes,- *que habita en el cuerpo ilusorio de la continuidad*⁶⁹.

En la poesía fonética, las palabras bailan al ritmo de la respiración del poeta. En ocasiones, todo el cuerpo de éste secunda la danza, mediante movimientos múltiples de las manos, de los brazos, del cuerpo o de la cabeza.

Ernst Jandl (Viena, 1925) construyó poemas fonéticos con unidades mínimas de lenguaje, alternando y entremezclando partículas con sentido y sin él. Junto a lo fragmentario, la repetición y el ritmo, presentes en la poesía fonética y sonora, también influye en gran medida la permutación. La permutación como elemento de creación artístico, estuvo presente en algunas composiciones *Merz* de Kurt Schwitters como en la poesía concreta tanto del grupo Noigandres, como de Ferdinand Kriwet y de Franz Mon, o en la poesía sonora de Gerhard Rühm y de Brion Gysin.

⁶⁷ Barthes, R. 'El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura' Ed. Paidós, Barcelona, p.29

⁶⁸ Michaux, H. 'Escritos sobre pintura' Ed. Del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 2000, p.31

⁶⁹ Barthes, R. 'Lo obvio y lo obtuso' Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.220.

El sentido de lo aleatorio también es importante. Término que acuñó Pierre Boulez, a fin de describir las operaciones de azar más convenientes, algo que John Cage denomina '*azar domesticado*'. Lo aleatorio estaba ya presente en muchas obras dadaístas y surrealistas, así como en el lenguaje zaum o transmental de Velemir Chlebnikov o en las composiciones de pintura-escritura de Henri Michaux. La aleatoriedad también está presente en nuestra percepción, en nuestro pensamiento y en nuestra consciencia. Friedrich Nietzsche así lo escribió, diciendo que '*tenemos una consciencia y una visión subordinada a factores aleatorios*'⁷⁰. Para Joseph Beuys, '*es fundamental la forma abierta y la indeterminación de la acción.*'⁷¹

⁷⁰ Dorfles, G. '*Fatti e fattoidi*', Editorial Neri Pozza. Vicenza, 1997, p.81

⁷¹ Beuys, J. '*Par la presente, je n'appartiens plus à l'art*'. L'Arche Éditeur, Paris, 1988, p.143.

3. MARCO PRÁCTICO

3.1 Introducción: la voz como soporte de la emoción.

La voz humana es un elemento esencial de comunicación. No sólo la voz entendida como ‘voz hablada’, como ‘lenguaje’ en el sentido de un ‘idioma’. Como mencionó el director de cine Pedro Almodóvar en la rueda de prensa⁷² sobre una de sus últimas películas, *“Hable con ella”, ‘la voz, y no la cara, es el reflejo del alma’, de las emociones. La voz expresa sentimientos, instintos, algo que podríamos denominar y englobar bajo el término de ‘primario’, y que muchas veces nace de nosotros sin que sepamos conscientemente por qué. La voz está en contacto con nuestro yo más íntimo, y como el rostro, muestra la huella de lo que hemos vivido, y sobre todo cómo lo hemos vivido.*

Las emociones, en un sentido amplio del término, y en este caso sí hablamos de ‘primarias’, que podríamos entroncar con el ‘instinto’ de cada uno, están entendidas como fenómenos de raíz psico-fisiológica y, según los expertos, reflejan formas eficaces de adaptación a diversos cambios ambientales. Desde un punto de vista psicológico, las emociones generan sobresaltos en el índice de atención y aumentan el rango de diversas conductas en la jerarquía de respuestas del individuo que las experimenta. En cuanto a la fisiología, las emociones permiten ordenar las respuestas de diversas estructuras biológicas, incluyendo las expresiones faciales, la voz, los músculos y el sistema endocrino, con el objetivo de definir un medio interno adecuado para el comportamiento más óptimo:

“Entiendo la voz como el sonido de todo el ser humano: el ser humano como unidad, como totalidad, como ser holístico. La voz es nuestra manifestación. Todo yo soy mi voz. La voz nos identifica y nos define.”⁷³

⁷² Pedro Almodóvar presentó en Madrid su película tras el éxito de ‘Todo sobre mi madre’, 12 de mayo de 2002.

⁷³ García, Lidia. ‘Tu voz, tu sonido’. Ediciones Díaz de Santos. Madrid, 2003.

Las emociones le permiten a todo individuo establecer su posición respecto al entorno que lo rodea, siendo impulsado hacia otras personas, objetos, acciones o ideas. Las emociones funcionan también como una especie de depósito de influencias innatas y aprendidas.

3.2. Orígenes del proyecto.

‘VOICES’ nace de diversas experiencias artísticas, y sobre todo de mi interés por el estudio de la voz: los experimentos de R. Murray Schafer, las imágenes de Bill Viola, los silencios de John Cage, el trabajo de Golan Levin y Zachary Lieberman con ‘Messa di Voce’, la poesía fonética de Bartolomé Ferrando, las enseñanzas de mis maestras Begoña Sánchez y María José Peris, los ejercicios sonoros del profesor Miguel Molina, mis estudios sobre arte dramático, y sobre todo la participación en varios proyectos audiovisuales y escénicos durante los últimos años, son las razones por las que esta propuesta poco a poco ha ido fluyendo y creciendo.

VOICES es un proceso de trabajo amplio y orgánico sobre las posibilidades de la voz desde la más absoluta intimidad. Los intérpretes de la pieza son compañeros míos que ya trabajaron el ejercicio vocal y performativo ‘traductor-intérprete’, del que adjunto pruebas de ensayos en aula en el DVD que acompaña este escrito, donde además se puede encontrar material fotográfico de los ensayos, pases generales y estreno de la pieza. El ejercicio ‘traductor-intérprete’ es el punto de arranque sobre el que se ha construido el resto de la pieza performativa y escénica.

3.3 Estructura y proceso de trabajo con los intérpretes.

El trabajo interpretativo de VOICES parte de la investigación. Cada intérprete llega con su bagaje de experiencias y con su forma de entender el arte y el teatro. A veces, ha resultado difícil romper algunas barreras que ya tienen aprendidas por otros medios académicos y dejarse llevar.

Lo primero que quise plantearles es la 'no técnica' en este proceso ni las ideas preconcebidas. Si un intérprete no es capaz de sentirse libre y con ganas de experimentar y no juzgar su trabajo, el proceso no avanza y crea laberintos sin salida.

Para ello, los ensayos siempre han empezado con un entrenamiento psicofísico, relacionando la emoción, el cuerpo y la palabra. La repetición de ejercicios a lo largo de las sesiones permite al intérprete poner su cuerpo y voz en un estado energético óptimo para comenzar el trabajo y soltar tensiones.

Con los intérpretes, la guía tanto en los ejercicios previos como en el proceso es esencial. Conocer las fortalezas y debilidades del intérprete es prioritario para una buena comunicación. Es imprescindible investigar aquellos obstáculos o resistencias que pueden impedir la libre expresión y la fluidez creativa. Si una compañera tiene excesiva preocupación por la dicción adecuada, o un compañero se bloquea por pensar siempre en cómo decir un texto en vez de sentirlo, como director y guía tengo que conseguir llegar a ellos sin imposición ni haciendo que se sientan incómodos. Siempre tendemos a escudarnos y defendernos porque nos sentimos vulnerables ante la mirada del otro.

Desde los ejercicios técnicos a la improvisación individual, la pretensión y objetivo del trabajo es eliminar la resistencia que el organismo del actor opone a los procesos psíquicos, para lograr la liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, para que impulso y reacción fluyan conjuntamente.

Objetivos en los ensayos de la pieza:

- Que el intérprete logre descifrar todos aquellos problemas de su cuerpo que le sean accesibles.

- Que el intérprete logre la plasticidad de su aparato vocal y respiratorio. Este aparato debe poder producir reflejos de sonido instantáneos sin que el pensamiento intervenga en absoluto. Se busca lo orgánico, no lo mental.
- Que el intérprete investigue en su intimidad del trabajo su voz y sus posibilidades vocales.

Entrenamiento en los ensayos:

Para conseguir estos objetivos, lo primero y necesario para empezar un proceso de investigación es que el intérprete localice sus tensiones, aumente su concentración y logre una relajación activa.

Siguiendo las recomendaciones de teóricos y referentes en el estudio de la voz y las herramientas del intérprete, como Cicely Berry⁷⁴ y Cristina Rota⁷⁵, establecí una selección recomendada por ellas de ejercicios para el proceso de ensayos. Los ejercicios no están propuestos como un refuerzo físico, sino como una preparación tanto física como para la propia persona, para su yo interno. Son ejercicios que no son refuerzo de la técnica, sino que están pensados para conseguir ser un intérprete más libre que pueda reaccionar ante cualquier situación.

Los ejercicios y sus pautas también los he trabajado personalmente durante mis estudios de arte dramático en el Escalante Centre Teatral, y he experimentado sus beneficios en la activación de los centros energéticos del intérprete, su relajación activa y su desbloqueo emocional.

⁷⁴ Cicely Berry es la directora de la *Royal Shakespeare Company* y una autoridad mundial en el campo de la técnica vocal y la interpretación. Ha publicado varios libros al respecto y recientemente he terminado de leer uno de los más conocidos: "La voz y el actor". El libro data de 1973, pero hace pocos años que se puede conseguir en castellano, publicado por Alba Editorial. Para la adaptación a nuestra lengua han contado con Vicente Fuentes, actor e investigador, que fue alumno de Berry. De Cicely Berry, también he analizado para esta tesis su obra 'Texto en acción', un libro más enfocado a la labor del actor en el proceso de ensayos.

⁷⁵ Cristina Rota nació en La Plata, Argentina (1945) Es madre de los actores María Botto (1974), Juan Diego Botto (1975) y Nur Al Levi (1979), los dos primeros hijos del también actor Diego Fernando Botto, que fue víctima de la dictadura argentina. A finales de 1978, y mientras Cristina Rota estaba embarazada de su tercera hija, emigró a España. Fue premiada con la Medalla de Oro a las Bellas Artes en 2010. Ha sido profesora en su escuela de muchos actores españoles. [<http://www.fcnc.es/escuela-historia> Consulta: 09/09/2015]

Su aplicación en VOICES ha resultado satisfactoria para la rutina actoral, y la posibilidad de implementar una secuencia de entrenamiento para el intérprete que le ayude a investigar en condiciones óptimas.

Ejercicio introductorio: Relajación activa y desbloqueo.

Los ensayos siempre han comenzado con un ejercicio de conexión del intérprete con su respiración costo diafragmática abdominal. Boca arriba el intérprete deja su peso en el suelo, localiza sus tensiones y zonas del cuerpo en las que se siente bloqueado a través de su respiración. Deja que las imágenes de su mente pasen aleatoriamente sin concentrarse en ninguna en concreto, activando su apertura.



Ejercicio de respiración costo diafragmática abdominal.

A partir de este momento, se plantean una serie de ejercicios de flexibilidad, peso y respiración, que dependiendo del tiempo de ensayos se han hecho de forma colectiva o cada intérprete de manera individual.

Ejercicios de flexibilidad y conciencia psico-física y emocional.

El intérprete tendido boca arriba en el suelo localiza su tensión en las extremidades a través de la sección del movimiento en brazos y piernas en tres fases, que controla a través de su proceso respiratorio (inspiración/espriación).

Estiramientos y flexibilidad: Cada intérprete trabaja series de ejercicios para desbloquear tensiones en cuello, hombros, codos, brazos, manos, rodillas, tobillos y pies. La pauta son ocho/cuatro tiempos en la inspiración para realizar la primera parte del ejercicio, y ocho/cuatro tiempos para volver a su posición original, boca arriba en el suelo y mirada enfocada al techo. Entre un ejercicio y el siguiente, el intérprete siente los beneficios y su estado después de cada serie.



Ejercicio de rotación de caderas. Rodillas y pies juntos para facilitar una mayor torsión.



Ejercicio 'V Invertida', estiramiento de codos, brazos, isquiones y talones. Cuello abierto y relajado.

Desarrollo de columna: Tomando como base la parte superior del cráneo y con conciencia de nuestra columna vertebral, con la sensación de que alguien 'nos estira con un hilo invisible', el intérprete llega a una posición erecta, con los pies ligeramente separados y con su peso repartido y asentado en el suelo. A partir de ese momento, y sin cerrar los ojos, el intérprete realiza una inspiración profunda, espira articulando una 's' con presión de aire, y desciende al suelo hasta quedar 'colgado', con

brazos y hombros relajados, cuello suelto, con las rodillas ligeramente flexionadas. El objetivo es soltar las tensiones acumuladas. Desde la parte superior del cráneo, el intérprete comienza una inspiración profunda hasta volver a posición erecta, finalmente realiza una espiración profunda.



Posición de reposo, el intérprete siente su columna vertebral y localiza tensiones.

Ejercicio de extensión del tórax

Boca abajo, puntas de los pies juntas, brazos flexionados, peso en manos y cadera asentada en el suelo. Cuello y cabeza se extienden, mirada al techo enfocada a un punto, se extiende pecho y apertura de tórax, como se indica en la imagen.



Con este ejercicio se potencia el estiramiento y conciencia de nuestra columna vertebral y apertura del pecho, considerado uno de los centros energéticos y emocionales por excelencia en el trabajo del intérprete.

Entrenamiento vocal: el método Houseman⁷⁶

⁷⁶ Bárbara Houseman ha trabajado con actores como entrenadora vocal y de actuación durante los últimos treinta años. Ha participado en la preparación de actores para muchas presentaciones del WestEnd, ayudando a la construcción vocal de roles cinematográficos y televisivos. Desempeñó también su trabajo en la Royal Shakespeare Company, trabajando con actores y directores de alto nivel.

Este método parte del principio *‘ayudar a cada actor a encontrar su propia voz y liberarla, ayudándolo a descubrir las propias potencialidades expresivas de tal manera que pueda comunicar plenamente sus propios pensamientos y sentimientos con sensibilidad, versatilidad y fuerza’*.⁷⁷ El trabajo se ha basado en desbloquear y trabajar las siguientes zonas: cabeza-cuello-espalda-mentón, labios-lengua y cara, resonancia y gama sonora, claridad-articulación.

Ejercicios de resonancia

Cada intérprete trabaja de manera individual con su voz, en los campos de resonancia, articulación y proyección en el espacio. Primero desde sonidos inarticulados y orgánicos, después con palabras aleatorias de los textos que ellos mismos han escogido, y finalmente la emoción con el texto en un discurso completo. Se trabaja grupos de consonantes (p,t,c y b, d, g,) la s sonora, la resonancia de la r, la nasalidad de la m, n y ng. Las vocales abiertas y cerradas y su posición entre los dientes, el velo del paladar y la base de la lengua. Se parte de un entrenamiento muscular y articulatorio para liberar la organicidad de la voz y su personalidad.

Una vez localizados y comprendidos los posibles problemas o patologías vocales, se encuentran infinitos métodos para trabajar la voz del intérprete. Entre ellos, destaco la Técnica de Alexander, que parte desde una patología de carácter funcional (afonía por hiperfuncionalidad) y que termina en la elaboración de un método que centra la atención en la postura y los movimientos cotidianos para encontrar y corregir los malos hábitos que afectan a nuestro instrumento vocal.⁷⁸

⁷⁷ Houseman, B. *‘La voce e l'attore’*. Dino Audino, Roma, 2007

⁷⁸ Frederick Mathias Alexander (Tasmania, Australia, 1869-1955) era un actor que se especializó en dar recitales teatrales en solitario. Al cabo de unos años de actuar con cierto éxito empezó a tener problemas con su voz. Después de las actuaciones padecía de ronquera. Con la ayuda de un espejo, empezó a observar qué hacía a la hora de recitar. Se dio cuenta que antes incluso de empezar a hablar, su cabeza tendía a irse hacia atrás, provocando una gran tensión en los músculos del cuello, deprimía la laringe, el pecho se encorvaba hacia delante, tensionaba la espalda y hasta se ponía de puntillas. En este punto, llegó a la conclusión que cambiaría su vida: lo que debía hacer era justamente *‘dejar de hacer’*. Dejar de producir esas tensiones que le provocaban la pérdida de la voz y que afectaban no sólo a su aparato vocal sino a todo su cuerpo. Cuando conscientemente *‘dejaba de hacer’*, es decir de interferir con el funcionamiento natural de su cuerpo, este recobraba su equilibrio, coordinación y libertad. Pronto su fama se extendió, se trasladó a Londres, donde impartió sus lecciones a una larga lista de actores, médicos y gente de todo tipo que acudía su consulta. Era conocido como *‘el hombre que respira’*.

3.4 Vídeos proyectados y selección de textos.

Para el trabajo audiovisual, es imprescindible citar como referencia a Bill Viola⁷⁹ y su exposición '*Expérience de l'infini*' en el Grand Palais de París en 2014. Su trabajo con los elementos, su fascinación por el agua, por sumergirse en su superficie, la virulencia del fuego, la potencia de sus imágenes, sus pausas, su evocación, la técnica empleada de *slow motion*, han inspirado y marcado el trabajo en el audiovisual de VOICES.



Fragmentos de la exposición '*Expérience de l'infini*' de Bill Viola en el Grand Palais de París (2014)

También ha sido un referente, sobre todo en la composición de la abstracción que da inicio a la *performance*, el trabajo de Golan Levin y Zachary Lieberman con '*Messa di Voce*' en 2003⁸⁰, donde el uso de la voz crea un sistema interactivo de proyecciones; y la película '*Flamenco, flamenco*'⁸¹ de Carlos Saura de 2010, por su uso del color y la luz al crear el espacio escénico, buscando el sentido más puro del arte flamenco.

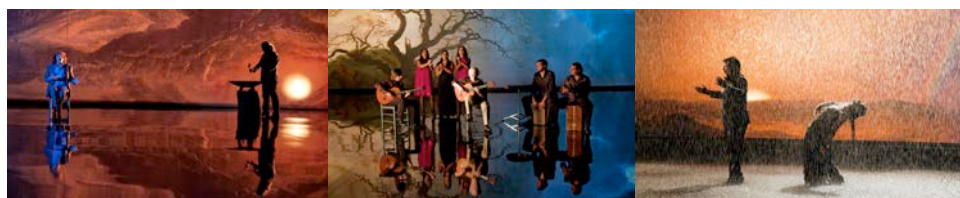
⁷⁹ Bill Viola es uno de los pioneros del video arte a nivel mundial. Las imágenes compiladas en este apartado corresponden a sus obras '*The Dreamers*' (2013) y '*Fire Woman*' (2005). Para uno de los textos teatrales y su puesta en escena me inspiré en su pieza '*Reasons for Knocking at an Empty House*' (1983).

⁸⁰ '*Messa di Voce*' (2003), Goran Levin, Zachary Lieberman y Joan La Barbara consiguieron unir su discurso y sonidos vocales con visualizaciones interactivas en tiempo real. El proyecto aborda temas de comunicación abstracta, las relaciones sinestésicas, el lenguaje de la historieta, y sistemas de escritura y de puntuación, en el contexto de una narración audiovisual sofisticada. Mediante un software personalizado se transforma cada matiz vocal en gráficos complejos, que se proyectan, sutilmente diferenciados y altamente expresivos. '*Messa di Voce*' se encuentra en un cruce entre lo humano y lo tecnológico, combinando la espontaneidad impredecible y las técnicas vocales de improvisación de los intérpretes con lo último en tecnologías de visión artificial y análisis del discurso. '*Messa di Voce*' está diseñado para provocar preguntas sobre el significado y los efectos de los sonidos del habla, los actos de habla, y el medio ambiente de inmersión de la lengua.

⁸¹ '*Flamenco, flamenco*' (2010), dirigida por Carlos Saura. El gran mérito de esta película es la creación del espacio en el que se van a desarrollar los números. El lugar elegido por el equipo de producción es el Pabellón del Futuro de la antigua Expo de Sevilla. Un estudio visual del espacio escénico que concluye con la búsqueda, por parte de la cámara, del espacio exterior. Lo que se persigue con ese movimiento es subrayar la condición de decorado, de espacio creado para que tengan lugar los números, jugando con la luz, simulando desde el anochecer hasta el amanecer en la sucesión de los números artísticos. Si hay algo nuevo que incorpora la película es la presencia de la pintura en buena parte de los bailes. No faltan reproducciones de cuadros de Rafael de Penagos, Romero de Torres, Goya, Anglada Camarasa, Ignacio Zuloaga, Sargent, Gustavo Doré o Gonzalo Bilbao, entre otros.



Fragmentos de 'Messa di Voce' (2003), performance de voz y medios interactivos.



Fragmentos de 'Flamenco, flamenco' (2010), película documental dirigida por Carlos Saura.

Volviendo al esquema de trabajo de VOICES, cada intérprete ha tenido su proyección individual, en la que se ha trabajado lo sensorial desde el concepto de edición, y en muchos casos buscando una cadencia o *loop* de repetición, y con el objetivo de una experiencia conjunta de voz, texto y proyección. Para el trabajo y la gestión del contenido de las proyecciones he trabajado con distintos software de edición audiovisual: Resolume⁸², Vegas Video⁸³ y Final Cut⁸⁴.

⁸² Resolume Arena es una herramienta de interpretación audiovisual. Te permite lanzar clips de vídeo, de audio o de vídeo con audio; te permite mezclarlos, manipularlos, aplicarles efectos y mostrar el resultado para una actuación en directo o para grabarlo. Muchos de los usuarios de Resolume son VJs (VideoJockeys ó Veejays). Ellos mezclan vídeo en directo para acompañar música. Estos artistas no emplean la salida de sonido de Resolume Avenue 4 pero, definitivamente, suelen usar las opciones de mezcla de vídeo y los efectos de vídeo OpenGL. Otros artistas emplean Resolume para performance audiovisuales, aprovechando las opciones de sincronización BPM para lanzar clips a la vez, a tiempo o en secuencias y dividiéndolos por capas para crear así una pieza completa. Aunque en la mayoría de los casos se emplea Resolume en actuaciones en directo, también es muy útil en cualquier proyecto que tengas o quieras manipular contenidos A/V (audiovisuales). Las opciones de MIDI, DMX y Open Sound Control hacen de Resolume la elección idónea para shows programados e instalaciones. [https://resolume.com/manual/es/r4/start Consulta 09/09/15]

⁸³ Sony Vegas Video Pro. En la pieza he usado la versión 12; actualmente ya en su versión 13. El software de Sony, muy similar a otros del mercado audiovisual como el conocido Adobe Premiere Pro, proporciona un entorno de creación de contenidos intuitivo, fácil, eficiente e integrado para profesionales de vídeo y de televisión. En esta versión 12, el software de Sony proporciona un rendimiento óptimo, con su aceleración de GPU con dispositivos compatibles con OpenCL, impulsando las tareas de procesamiento de vídeo y renderizado con facilidad. Posee además innovadoras herramientas 3D estereoscópicas, compatibilidad con formato amplio, control de audio y efectos de transformación y procesamiento impulsados por la GPU. Es el software de referencia al que recorro para proyectos de edición y postproducción audiovisual. [http://dspcdn.sonycreativesoftware.com/releasenotes/vegapro12_readme_esp.htm Consulta 09/09/15]

⁸⁴ Final Cut Pro. Es un software de edición de vídeo no lineal desarrollado por Macromedia y posteriormente por Apple. Su versión más reciente es Final Cut Pro X, la cual funciona en computadoras personales que cuentan con el sistema operativo Mac OS X a partir de su versión 10.6.7 o posterior y procesadores Intel. El software permite a los usuarios registrar y transferir vídeo a un disco duro (interno o externo), donde puede ser editado, procesado y posteriormente publicado a una gran variedad de formatos. [http://www.apple.com/es/final-cut-pro/ Consulta 09/09/2015]

El Resolume Arena es una opción muy potente y espero implementarlo en un futuro para la proyección de los audiovisuales, ya que permite lanzar distintas proyecciones a la vez en diferentes puntos del espacio, generando un efecto envolvente para la pieza. La edición de los audiovisuales se ha llevado a cabo casi en su totalidad con Sony Vegas Video Pro 12; y el Final Cut para perfilar algunas transiciones de la pieza.

El uso y selección de las proyecciones ha tenido dos objetivos: crear una experiencia de trabajo conjunta, donde el intérprete y la proyección generan un resultado simbiótico, a través del ritmo vocal y las pautas de movimiento; y acompañar el trabajo interpretativo y textual desde un punto de vista sensorial. Cada intérprete ha seleccionado su propio texto, teniendo total libertad en la búsqueda de fuentes. Las únicas pautas han sido que los textos tuvieran una gran carga emocional para el trabajo vocal y pudieran trabajarse desde un punto de vista gestual y corporal, pensando también en el propio contenido audiovisual. Así, en la selección de textos y autores podemos encontrar una amalgama de piezas, mezcla entre lo clásico y lo contemporáneo, que especifico con más detalle en este apartado.

Los vídeos proyectados se dividen en dos grandes bloques:

1. Un vídeo abstracto creado a partir de distintos *loops*, en el que se ha jugado con la figuración, la geometría, los efectos de fusión y ruptura de los elementos, la amplificación o disminución de ruido en la imagen, la cadencia y el silencio; todo ello apoyado sobre el trabajo del intérprete. Cada *loop* ha sido trabajado en ensayos, primero por separado, para la construcción de una cadena de movimiento acorde a su ritmo y plasticidad. A partir de los ensayos, se ha ido construyendo el audiovisual con ajuste de tiempos y etalonaje de la imagen, y ensamblado mediante edición hasta generar un montaje compacto.

El trabajo corporal del intérprete respecto al audiovisual ha sido gestual y físico, buscando momentos de conexión grupal, así como separación, intimidad y trabajo individual.



En esta proyección basada en plantillas* de *loops* y formas geométricas se combina la luz, las formas abstractas y las partículas, todo ello generado a través de efectos 3D, combinado con el software Vegas Video.

*Las plantillas han sido seleccionadas desde distintos paquetes de software gratuitos usados por distintos VJ, bajo licencia Creative Commons y con el permiso de sus respectivos propietarios.

2. El segundo bloque audiovisual de la pieza está dedicado al teatro textual. Contiene elementos performativos con coreografía y pautas en los movimientos de los intérpretes, pero la improvisación con la voz y la generación de una experiencia para el público conjunta y espontánea corresponde a una parte de la tesis situada entre el bloque 1 y el bloque 2 de los vídeos proyectados.

En esta parte intermedia, se prioriza el trabajo vocal y la presencia del intérprete, con espacio escénico vacío y sin apoyo de proyección, trabajando con sus estímulos y con sus compañeros en la creación de un paisaje sonoro a través de su voz. Este apartado de la pieza recupera la estructura y el espíritu del ejercicio 'traductor-intérprete' que adjunto en el DVD del proyecto.

Volviendo al segundo bloque de proyecciones audiovisuales, los vídeos están íntimamente relacionados con el trabajo en ensayos. Cada intérprete ha seleccionado y trabajado un elemento de la naturaleza (agua, viento, fuego y aire) para su partitura de movimientos, y el audiovisual está también impregnado de imágenes de guerra, fragmentos de cristal,

gotas de lluvia, llamaradas y abstracciones de colores fríos en forma de referencia a estos elementos. El trabajo con los elementos recupera una investigación realizada en el segundo curso del taller profesional de la escuela Escalante, donde cada alumno planteaba una serie de imágenes sobre un elemento de la naturaleza, para después construir una cadena de movimiento físico-emocional como trabajo final. Imágenes y gestos estaban conectados a través de la emoción.

Monólogo #1: '*La más fuerte*', de August Strindberg.⁸⁵

El monólogo que abre la parte de trabajo textual de VOICES es una versión libre de la obra teatral '*La Más Fuerte*' cuyo autor es August Strindberg, que corresponde al movimiento literario y teatral llamado naturalismo, cuyas características son mostrar al individuo inmerso en aspectos negativos de la sociedad, obedeciendo inconscientemente a impulsos primarios y dando lugar a sus bajas pasiones, las cuales difieren cualitativamente según sea el grupo social al cual pertenece. Lo anterior se expresa en el conflicto que enfrenta a dos mujeres por el amor de un hombre: la esposa y la amante.

El tema mantiene siempre la vigencia en nuestra sociedad y su tratamiento ha evolucionado desde la época en la que se escribió, pasando de estar en un tabú, para después crear un tema de discusión y análisis de las implicaciones que tiene sobre la familia actual, sobre el individuo, sobre la sociedad y los componentes y valores que la sustentan.

Desde el punto de vista textual y su expresión teatral, para VOICES, este texto permite trabajar emociones como la rabia, la ira, el instinto maternal o la insatisfacción, así como plantear un trabajo de apoyo de

⁸⁵ Johan August Strindberg (Estocolmo, 22 de enero de 1849 – 14 de mayo de 1912) fue un escritor y dramaturgo sueco. Considerado como uno de los escritores más importantes de Suecia y reconocido en el mundo principalmente por sus obras de teatro, se le considera el renovador del teatro sueco y precursor o antecedente del teatro de la crueldad y teatro del absurdo. Su carrera literaria comenzó a los veinte años de edad y su extensa y polifacética producción ha sido recogida en más de setenta volúmenes que incluyen todos los géneros literarios.

grupo con movimientos pautados en varios momentos de la pieza, articulados en base a resortes o palabras clave. Este monólogo está interpretado por Lorena Mendoza, quien lleva el peso del texto y del personaje principal, una mujer que se siente engañada por su marido. Alicia Puchades es Amelia, el personaje de la amante, que encontramos secuestrada, en esta versión libre, por el personaje de la esposa, creando una ratonera imaginaria, una prisión donde la vida de la protagonista se hace añicos como el cristal.



En esta proyección, la fragilidad y ruptura del cristal provoca con su sonido el incremento de la tensión interpretativa en la pieza, un monólogo con dos personajes en escena, obra de August Strindberg.

Monólogo #2: 'Ofelia' (*Máquina Hamlet*), de Heiner Müller.⁸⁶



Proyecciones que acompañan el tema instrumental que da inicio al monólogo de Ofelia.

'*Máquina Hamlet*' es uno de los textos más potentes y experimentales que he podido trabajar durante mis años de formación actoral. Las proyecciones durante la ejecución de este monólogo apoyan

⁸⁶ *Máquinahamlet* (*Die Hamletmaschine*) es un texto teatral del dramaturgo y escritor alemán Heiner Müller, escrito en 1977 y estrenado en Saint Denis (Francia) en 1979, y posteriormente reestrenada en Alemania, en 1988. La obra surge a raíz de la obsesión que Müller sentía por la obra de William Shakespeare y como un intento de dinamitar ese complejo dramático, de reducirlo a su esqueleto. El autor Alemán retoma el personaje de Hamlet y lo presenta inmerso en un problemática contemporánea, a través de una forma que busca la subversión de los límites del drama, que ya no funciona como principio arquitectónico del arte escénico.

el desgarrador relato de la protagonista del texto, cercada por la guerra y siendo testigo de un panorama de muerte y desolación. Las geometrías y vídeos toman como referentes imágenes de la Segunda Guerra Mundial, con la utilización de la bandera nazi y un efecto de ruptura con tres colores principales: rojo, blanco y negro. Dicho efecto acentúa metafóricamente el peligro y la impunidad de los estragos reales que causó la II Guerra Mundial, con bombas atómicas, soldados muriendo en las trincheras y el rastro de destrucción y abandono de millones de hogares.

Para este audiovisual se ha procedido a una aceleración de los fotogramas y un ritmo visual rápido, con cambios de plano por segundo. Todo ello, antes del inicio del monólogo de *Ofelia*; mientras cobra protagonismo el texto se mantiene en *loop* la geometría para contextualizar el relato.

En este monólogo protagonizado por Alicia Puchades, sus compañeros son la propia escenografía del relato, creando unas trincheras imaginarias desde el trabajo corporal donde Ofelia clama al mundo su sino y todos los estragos y víctimas que crea la guerra en los demás y en ella misma.

Monólogo #3: '*Antes del desayuno*',⁸⁷



Imágenes de la proyección de 'Antes del desayuno', es el monólogo más poético y sensorial de la pieza.

⁸⁷ '*Antes del desayuno*' de Eugene O'Neill es uno de los monólogos más representados en la historia del teatro actual.

Unas nubes de lluvia y el sonido de agua salpicando el alfeizar de la ventana dan paso a una pareja, un matrimonio que vive en un auténtico laberinto de destrucción e insatisfacción mutua. Alicia Cabañero y Manel Arrebola protagonizan este monólogo centrado en el personaje femenino, la señora Rowland, una mujer con problemas de alcohol, depresión y autoestima, que un día decide romper con su situación. Un monólogo sobre la condición de la mujer anulada por su marido, que sigue vigente en nuestros días. En esta versión libre de *'Antes del desayuno'* sí está presente la figura del marido en escena, algo que se intuye en el texto, pero que en muchas ocasiones se ha tratado como una presencia imaginaria que está fuera del espacio escénico.

Las proyecciones de este monólogo tienen el agua y su sonido como principal protagonista junto a una música que simboliza lo que la pareja fue y nunca podrá ser. La señora Rowland ha vivido esta situación y sus ganas de huir muchas veces, pero algo le hace detenerse, seguramente su amor por su marido o su miedo a escapar de lo único que conoce. Al final de la pieza, y así se ha trabajado en VOICES, da la sensación de ser un bucle, donde podríamos volver al principio como si fuera un laberinto sin salida que no para de repetirse.

Monólogo #4: *'Mefisto' (Fausto)*⁸⁸



La virulencia del fuego en distintas formas y velocidades marca el audiovisual de este monólogo.

⁸⁸ 'Fausto' de Goethe, sin duda el relato más teatral y clásico de todos los seleccionados por los intérpretes. 'Fausto', de Johann Wolfgang von Goethe es una obra trágica enteramente dialogada, concebida más para ser leída que para ser representada. Fue publicada en dos partes: *Faust: der Tragödie erster Teil (Fausto: Primera parte de la tragedia)* y *Faust: der Tragödie zweiter Teil (Fausto: Segunda parte de la tragedia)*. Se trata de la obra más famosa de Goethe y está considerada como una de las grandes obras de la literatura universal.

En contraposición al trabajo sensorial de *'Antes del desayuno'*, la pieza audiovisual que acompaña la adaptación del texto de Goethe, versada en el personaje de Mefisto, interpretado por Manel Arrebola, es puro ritmo e impacto. El fuego se presenta en muchas de sus facetas a un nivel de ritmo alto, mientras el intérprete permanece con su movimiento interno, pero en pausa física. En esta pieza, los compañeros sirven de apoyo para que el personaje de Mefisto establezca sus postulados sobre el mundo que le rodea y los personajes vacíos que lo pueblan. Desde un fuego que nace y que poco a poco llena la pantalla, hasta una explosión y una chispa que genera un terremoto emocional en el texto de Goethe. La proyección y el texto han sido trabajados al unísono para crear un clima de comunicación entre la emoción del intérprete y la reacción del fuego en la proyección, dotando de un carácter más espontáneo al conjunto.

Monólogo #5: *'El chico del puente'*⁸⁹



Imágenes de la proyección de 'El Chico del Puente', monólogo que cierra la pieza.

Este texto es una versión libre y adaptada de un monólogo cinematográfico, titulado *'La Chica del Puente'*, interpretada en la gran pantalla por Marion Cotillard. En este caso, Miguel de Aguilar interpreta a un joven insatisfecho con su vida, con tendencia a la depresión, que acude a una fría consulta donde un psicólogo, personaje que se desdobra en el resto de compañeros, le acompaña en escena. La frialdad y el trato casi inhumano del psicólogo, que formula sus preguntas como si de una plantilla se tratara y sin prestar atención al relato del personaje, frente a la insatisfacción y relato de sus vivencias crean un conjunto emocional muy potente. En el audiovisual, he querido jugar con ambas sensaciones

⁸⁹ *'La Chica del Puente'* es una película protagonizada por Marion Cotillard,, dirigida por Patrice Leconte (1999)

contrapuestas. Por un lado, la falta de identidad y definición del personaje, se siente perdido ante el mundo que le rodea; y por otro la frialdad de la consulta, que he recreado mediante figuras geométricas abstractas, buscando mediante el tratamiento de la luz y el color una paleta de colores fríos para dotarles de cualquier conexión empática con el espectador y creando un efecto de distanciamiento entre la propia proyección y el relato emocional del personaje.

‘*Que me ocurra algo*’ es la última frase del personaje, un deseo que comparten el resto de personajes que llenan el espacio con el eco de esta frase, dirigida directamente al público, mostrando su insatisfacción ante el mundo que nos rodea. Todos queremos cambiar las cosas y que nos ocurra algo, pero parecemos conformarnos con ‘*esto es lo que hay*’.

3.5 Construcción de la pieza

El trabajo está estructurado en tres grandes apartados:

- a. El primer apartado es una coreografía corporal colectiva trabajada en base a improvisaciones y sensaciones de los intérpretes a través de proyecciones⁹⁰ de figuración abstracta y sonido experimental.



Imágenes de varios momentos de la coreografía en Escalante Centre Teatral y Hat Gallery.

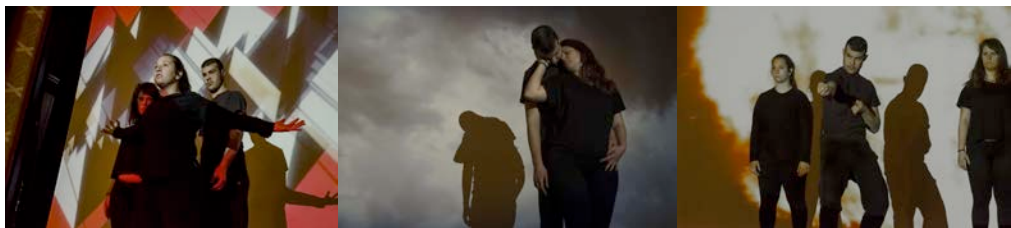
- b. El segundo apartado no lleva vídeos proyectados porque se centra en la performance sonora de los intérpretes.

⁹⁰ Por necesidades espaciales, las proyecciones de toda la pieza han sido el último elemento en añadirse al proceso, y su ensayo se ha llevado a cabo tanto en las aulas y escenario del Escalante Centre Teatral, como en el espacio en el que se ha representado la pieza, Hat Gallery.



Imágenes de 'traductor-intérprete' durante la performance en Hat Gallery.

- c. El tercer apartado es un trabajo textual con proyecciones de apoyo. Los intérpretes han trabajado un elemento: agua, fuego, tierra, viento.

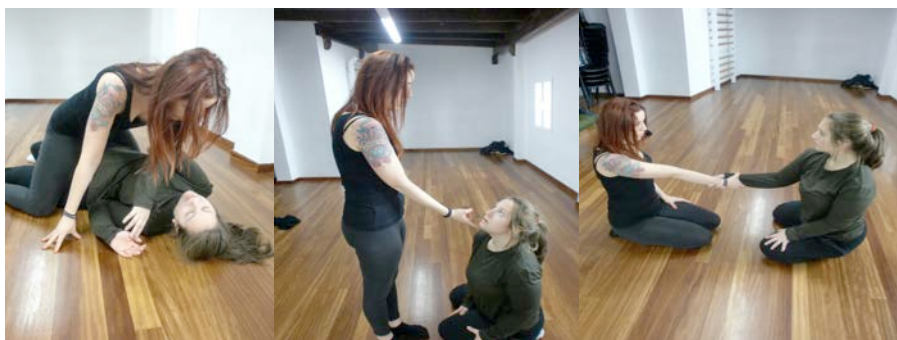


Imágenes de 'Ofelia', 'Antes del desayuno' y 'Mefisto' durante los ensayos en el Escalante Centre Teatral.

3.5.1 Estructura y planificación de ensayos

Mes de enero: 1 día / 2 días a la semana.

- Selección definitiva de textos y cierre de reparto.
- Trabajo individual sobre las escenas



Imágenes de trabajo de los ensayos del monólogo 'La Más Fuerte', de A. Strindberg.

Mes de febrero: 2 días / 3 días a la semana.

Dinámicas de trabajo físico e improvisación de la voz:

(1 febrero – 17 de febrero)

- Coreografía grupal y creación de cadenas de movimiento.
- Improvisación vocal. Cambios de intención en el texto.



Ensayos de coreografías grupales en el escenario del Escalante Centre Teatral (abril, 2015)

Definición de la estructura de la pieza. (18 febrero – 24 de febrero)

Sobre las improvisaciones y el trabajo realizado en ensayos, se define la estructura de VOICES, que finalmente queda dividida en tres grandes áreas de trabajo.

Mes de marzo: 3 días a la semana.

- **Montaje de proyecciones y testeo con los intérpretes en el escenario y aulas del Escalante Centre Teatral de la Diputación de Valencia: (1 de marzo – 14 de marzo)**
- Ensayos de toda la pieza y grabación: (23 de marzo – 31 de marzo)



Ensayos generales con público en el escenario del Escalante Centre Teatral (abril, 2015)

Mes de abril: ensayos intensivos de 3 a 4 días por semana. Pases generales y ajustes de movimiento y coordinación de los intérpretes.



Imágenes de ajustes de proyección y movimiento. Pase generales en Escalante Centre Teatral (abril, 2015)

26 de abril estreno de la pieza en Hat Gallery



Imágenes promocionales de piezas y eventos realizados en Hat Gallery, Calle Denia 37.

Mes de mayo: Revisión de resultados y conclusiones de todo el proceso.

3.5.2 Necesidades técnicas.

VOICES es una pieza pensada y estructurada para poder representarse en un local con unas condiciones mínimas y en sala de teatro. No es un espectáculo de gran formato, ni requiere una gran infraestructura técnica, además de un alto rango de adaptación al espacio. Para el estreno del espectáculo, la pieza se representó en un espacio no teatral, con unas características específicas de aforo.

Adjunto en esta ficha las necesidades técnicas de VOICES en caso de representación en sala teatral:

Escenario

- Anchura: 10m Anchura de boca: 7m Fondo: 8m
- Altura a varas: 6m
- Suelo preferentemente negro.
- Cámara negra y maquinaria completa.
- Telón de fondo, cuatro bambalinas y ocho patas para aforo lateral.
Telón de boca o cortina americana.
- Pantalla de proyección 9 x 6 m (compañía).

Sonido

- Equipo de P.A. frontal (1000-2000 W).
- Monitores en boca a derecha e izquierda (500-600 W).
- Doble lector de CD profesional con opción de auto parada (single).
- Mesa de sonido (16/4/2).
- Intercom con dos puntos (control, hombro izquierdo). Cableado.

Proyección

- Proyector de vídeo 4.500/10.000 lúmenes para proyección cinematográfica desde sala o cabina. Entrada VGA/HDMI.
- Soporte informático para reproducir vídeo con tarjeta de sonido externa (compañía). Cableado.

Iluminación.

- Regulación: 24 canales de 2 KW.
- Focos: 10 PC 1 KW con visera. 1 recorte 15-40° con 1 iris.
- 9 recortes 25-50° con 1 portagobos.
- PAR 64 nº 2 (CP 61).
- Panoramas asimétricos 1KW.
- Todos los focos con portafiltros.
- Mesa de iluminación digital y programable, con monitor.
Preferiblemente series de LT.
- Cableado. Varas electrificadas en escenario.
- 6 envíos electrificados en sala o puente frontal. 4 envíos en suelo.
- Pemas para foco (recorte).Guardias para paso. Escalera enfoque.

Nota: las mesas de sonido e iluminación han de estar una cerca de la otra, a ser posible en la sala, fuera de cabinas cerradas para permitir el seguimiento de la obra.

Sastrería.

Un encargado de vestuario previamente al pase técnico para plancha y posibles retoques.

Montaje

- Montaje: 2 h
- Pase técnico y ajustes 2 h.
- Desmontaje: 1h
- Duración de la obra: 1h

Personal

- 1 técnico de iluminación/audiovisual.
- 1 maquinista.

Otros

- Camerinos acondicionados para 5 personas.
- Agua mineral para técnicos, ayudantes y actores.

3.5.3 Conclusiones tras el ensayo de la pieza.

La gran oportunidad que nos ha brindado el Escalante Centre Teatral de la Diputació de Valencia y su director Vicent Vila han posibilitado crear un proyecto con la tranquilidad de saber que los ensayos se han podido realizar en las mejores condiciones de aulas durante varios meses, y en el escenario en la parte final del trabajo. Un lujo que agradezco en esta tesis al Escalante y a su personal por todo su apoyo prestado durante los meses en los que se ha ensayado VOICES.

Trabajar con actores profesionales ha enriquecido la pieza y algunas ideas nuevas han salido del proceso de ensayos, lo que es muy importante a la hora de dotar a la obra de un carácter original y no

preestablecido. Como director, he sido un guía en el trabajo, nunca he impuesto una manera de hacer. Conocer personalmente a los intérpretes ha ayudado y mucho en los ensayos. Aparte de las dudas e inseguridades propias de todo proceso, el resultado ha sido plenamente satisfactorio. Pienso que podríamos haber profundizado más en el carácter performativo del espectáculo y haber arriesgado en algunos aspectos, pero los objetivos se han cumplido.

En el escenario del Escalante Centre Teatral y al implementar las proyecciones, la pieza ha cobrado una dimensión espectacular. Los gestos y partitura de movimientos han crecido y he sido consciente de que es un espectáculo que puede disfrutarse perfectamente desde el patio de butacas. En el proceso de ensayos, sobre todo en su inicio, busqué las miradas, los gestos pequeños, la intimidad del trabajo, listo para ser contemplado por el público en un espacio cercano; sin embargo ver el proyecto puesto en pie en un escenario con un gran ciclorama donde tienen cabida las proyecciones, ha hecho que me plantee llevarlo a espacios teatrales y adaptarlo a un escenario convencional.

3.6 Presentación de la pieza: Hat Gallery.

El estreno de la pieza tuvo lugar en Hat Gallery el pasado 26 de abril; un estudio de arquitectura y co-working propiedad de Sanahuja & Partners, situado en la calle Denia, 37.

Dos pases: a las 19:00 y a las 20:30

Aforo limitado: 30-35 espectadores

Duración: 50 minutos aprox.

Para el estreno de VOICES hubo que ajustar el espectáculo a las especificaciones técnicas del local. La razón en la elección del espacio se debe a una decisión personal, tras asistir a varios eventos musicales y teatrales, y ver las posibilidades de VOICES en este espacio. Por su acústica, su espacio diáfano y su grado de intimidad, es un espacio idóneo para representar VOICES, acentuando su carácter performativo.



Hat Gallery: Especificaciones técnicas y características.

El espacio de Hat Gallery, situado en calle Denia, 37, forma parte del estudio de arquitectura Sanahuja&Partners, que a su vez posee una serie de espacios con carácter y ambiente diferenciado:

- Sala de reuniones
- Zona con puestos de trabajo informatizados (espacio de co-working)

- Amplio altillo, con sala de trabajo flexible.
- Mini apartamento tipo *loft*.
- Patio posterior ajardinado.
- Patio ajardinado con mucha luz y ventilación.

Equipamiento y soporte técnico

- Proyector de alta definición.
- Pantalla móvil con audio de alta fidelidad.
- Acústica excelente.
- Equipo de sonido BOSSE alta definición.
- Uso de un PC en perfecto estado.
- Iluminación con sistema Lutron, autoregulable y modificable.
- Tomas de luz en suelo y paredes.
- Sistema de alarma y puerta blindada.
- Conexión adsl 210 mb. Bajada y 600 kb subida
- Posibilidad de uso del teléfono.
- Luz, agua, calefacción y aire acondicionado, servicio de limpieza permanente incluido.
- Persona de apoyo durante las sesiones, en este caso Ana Sanahuja, a quien le agradezco todo el apoyo y soporte al proyecto VOICES.

3.7 Conclusiones tras el estreno de la pieza.

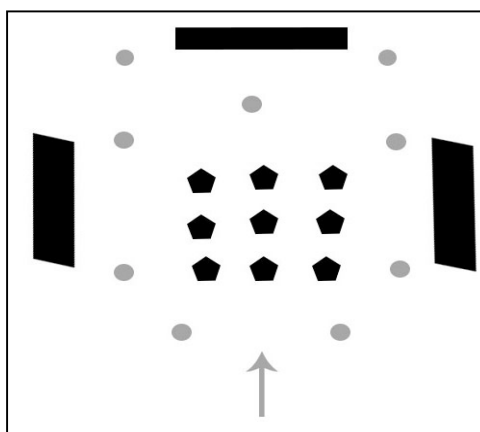
El principal desafío en el estreno de VOICES es el sistema de proyecciones que acompaña a la performance. El espacio de HAT GALLERY, donde se representó finalmente VOICES planteaba ventajas e inconvenientes:

Ventajas: Cercanía y acústica. Su resonancia y proyección de voz fue todo un acierto en el estreno de la pieza. Pese a ser un espacio más pequeño que una sala de teatro al uso, su sonoridad y dimensiones permiten una intimidad para la pieza necesaria. La comunicación entre intérpretes y público debía ser directa y cercana.



Imágenes de los dos pases con público en el estreno de VOICES en la HAT GALLERY.

Inconvenientes: Falta de material técnico necesario y cableado insuficiente para cubrir la distancia entre la mesa de trabajo y el lugar donde se representaba la pieza, aforo limitado y disposición espacial del público con respecto a la pieza. El espacio posee proyector frontal, pero no de pantalla con dimensiones necesarias para generar el efecto envolvente de intérprete y proyección que sí puede trabajar durante los ensayos en el escenario del Escalante Centre Teatral.



Diseño conceptual de la disposición del público en el espacio de representación.

En un principio, y como se observa en la imagen, el proyecto está planteado de manera inmersiva para el espectador, que ocupa el centro de la imagen, mientras que la acción se desarrolla a su alrededor. Sin embargo, en el estreno de la pieza se tuvo que optar por una solución de teatro a la italiana con el público viendo la pieza de manera frontal, para adecuarnos al espacio. Fue una decisión mal tomada; porque además de disponer al público en forma de U alrededor del espacio para no perder visibilidad, que era la mejor opción y no fue contemplada con suficiente efectividad, el resultado perdió el carácter inmersivo que buscaba y que tiene VOICES. Para futuras representaciones, todas las consideraciones de ensayos, así como el estreno de la pieza en HAT GALLERY, están contempladas, tanto si es en un espacio de teatro no convencional como en sala.

4. CONCLUSIONES

VOICES: la voz emocional es un proyecto de investigación multidisciplinar; ha supuesto mi primera producción profesional en el arte escénico y performativo. Ha sido un buen proceso de aprendizaje, con sus aciertos y errores, y una experiencia formativa profunda tras descubrir el trabajo de artistas e intérpretes. En esta tesis, he querido recopilar mi estudio en los campos del teatro y la *performance*, y documentar de la mejor manera posible el proceso de ensayos de la pieza.

La escenografía multimedial es uno de los campos de estudio más abstractos y complejos dentro del arte escénico. Ha sido enriquecedor descubrir como artistas y *performers*, ya desde los años 50 y 60, realizaban experimentos pioneros que cambiaron el arte, la manera de percibir los estímulos, el mérito de conseguir resultados sin los recursos tecnológicos modernos, y el gran legado que han supuesto para los creativos actuales. Estoy seguro de que me falta conocer muchos más referentes y obras relacionadas con el trabajo que he llevado a cabo con

VOICES, pero los que he podido seleccionar han sido una fuente de inspiración constante para esta tesis. El objetivo de buscar puntos de anclaje entre el arte escénico y la *performance* es uno de los más importantes en mi investigación y el más arduo, pero con un resultado gratificante. Los audiovisuales han sido un resorte emocional para los intérpretes, no sólo en su trabajo vocal, sino también en su construcción escénica de los personajes. Las sensaciones del público tras ver la pieza han sido de conexión emocional con lo que sucede en escena.

Con respecto al estudio de la voz, he seleccionado aquellas fuentes y trabajos que tuvieran algo especial, algo orgánico. Es un campo difuso donde parece haber mucho material, pero en la práctica realmente es una repetición de conceptos. Tras estudiar obras sobre la técnica vocal del intérprete, y sin desmerecer a autores y dramaturgos, siguen faltando obras que realmente hablen del trabajo de la voz desde la persona. Como he defendido en este trabajo y en los resultados con los intérpretes ha quedado probado, la voz es algo orgánico, no solamente técnico. Si sólo hubiera tenido como aliada la técnica, VOICES no se habría podido realizar.

5. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- AUGÉ, M., *¿Por qué vivimos?*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2004.
- ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1997.
- BASSETS, L., *De las ondas rojas a las radios libres*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- BAZZANA, K., *Vida y arte de Glenn Gould*, Turner, Madrid, 2007.
- BENJAMIN, W., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1991.
- BERRY, C., *La voz y el actor*, Alba Editorial, Barcelona, 2011.
_____, *Texto en acción*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2014.
- BLASCO, V., *Manual de Técnica Vocal*, Ñaque Editora. Ciudad Real, 2003.
- BORGES, J.L., *El aleph*, Alianza, Madrid, 1997.
- BREA, J.L., *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2007.
_____, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Editorial Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.
_____, *El tercer umbral*, Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.
_____, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. El arte en su "fase poscrítica"*, Akal, Madrid, 2005.
_____, *Las auras frías*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- BRECHT, B., *El compromiso en literatura y arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1974.
- BROOK, P., *El espacio vacío*, Nexos, Barcelona, 1994.
_____, *Más allá del espacio vacío*, Alba Editorial, Barcelona, 2004.
_____, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el Teatro*, Alba Editorial, 1994.
- CAGE, J. *Para los pájaros*. Monte Avila Editores. Caracas, 1974.
- CAMACHO, L., *El radioarte. Un género sin fronteras*, Trillas, México, 2007.

- CEBRIÁN, M., *La radio en Internet*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2008.
- CHEJOV, M., *Sobre la técnica de actuación*, Alba Editorial, Barcelona, 2008.
- _____, *Lecciones para el actor profesional*, Alba Editorial, Barcelona, 2006.
- COPLAND, A., *Cómo escuchar la música*, Fondo de cultura económica, México, 2006.
- COTT, J., *Conversaciones con Glenn Gould*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2007.
- DELGADO, M., *El animal público*, Anagrama, 1996.
- DEWEY, J. *El arte como experiencia*, Fondo de cultura Económica, México, 1949.
- ECO, U., *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1988.
- GARCÍA, L., *Tu voz, tu sonido*, Ediciones Díaz de Santos, Madrid, 2003.
- GLUSBERG, J. *El arte de la performance*, Ediciones de arte Gaglianone. Buenos Aires, 1986
- GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, Madrid, 2009.
- KNAPP, M. L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Paidós. Barcelona, 1982.
- MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona, 2005.
- _____, *when the software takes command*, 2008.
- McCALLION, M., *El Libro de la Voz*, Ediciones Urano, Barcelona, 1989.
- ÓSIPOVNA KNÉBEL, M., *La Palabra en la Creación Actoral*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.
- PAIK, N. J. 'Du cheval a Christo et autres ecrits' Editions Lebeer Hossmann, Bruselas, 1993.
- PALACIOS, MONTSERRAT Y BARBER, LLORENÇ, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor – SGAE, 2010.
- ROTA, CRISTINA, *Los primeros pasos del actor*, MR Ed., Madrid, 2003.

SCHAFFER, R. M., *Hacia una educación sonora*, Radio Educación, México D.F., 2006.

SEMPERE, P., *La galaxia McLuhan*, Fernando Torres editor. Valencia, 1975.

TATI, J., *Humor y cine moderno*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999.

TENORIO, I., *La nueva radio: manual completo del radiofonista moderno*, Marcombo, Barcelona, 2008.

VIRILIO, P. *El procedimiento silencio* Editorial Paidós. Buenos Aires-Barcelona-México, 2001

V. V. A. A., *Memorias de la Sexta Bienal Internacional de la Radio*, Radio Educación, México, 2006.

_____, *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia, Editorial UPV, 2004.

WATKINSON, J., *El arte del audio digital*, IORTV, Madrid, 2002.

ARTÍCULOS Y TEXTOS PUBLICADOS EN RED

ABUÍN González, A. *Teatro y Nuevas Tecnologías: Conceptos Básicos*, [Edición digital a partir de Signa: revista de la Asociación 88 Española de Semiótica, núm. 17 (2008), Madrid, p.29-56]

<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29456&portal=0>,.

[Consulta: febrero 01, 2012].

BIRINGER, J. *Dance and Interactivity* [en línea] Disponible en:

<http://people.brunel.ac.uk/dap/dai.html>

[Consulta: marzo 12, 2012]

LA FURA DELS BAUS, *Teatro Digital* [Texto Online] Disponible en:

<http://www.lafura.com/entrada/esp/manifest.htm> [Consulta: mayo 25, 2012]

PROYECTOS ARTÍSTICOS CONSULTADOS EN RED

CAGE, J; CUNNINGHAM, M. *Variations V*.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/video/1/>.

Realizado para The Merce Cunningham Dance Company en 1965

Con la colaboración de Tudor, Billy Klüver, Cecil Coker, Witt

Wittnebert, Stan VanDerBeek, Nam June Paik y Gordon Mumma.

[Consulta: agosto 25, 2012]

CAGE, J., *Untitled Event*. <http://www.ralphmag.org/ED/be-in.html>.

Acompañado por Cunningham, Tudor, Rauschenberg, y Watt en

1952. [Consulta: junio 12, 2012]

LA FURA DELS BAUS. *Noun*.

http://www.lafura.com/web/cast/obras_ficha.php?o=59 Estreno: 15

91 Octubre 1990 [Consulta: junio 10, 2012]

LA FURA DELS BAUS. *Turn on the Lights*.

http://www.lafura.com/web/cast/obras_ficha.php?o=72. Estreno: 1

Mayo 2000 [Consulta: agosto 24, 2012]

LEVIN, G.; LIEBERMAN, Z. *Messa di Voce*.

<http://www.tmema.org/messa/messa.html>. Estrenado para el Ars

Electronica Festival (Austria) en septiembre del 2003 [Consulta:

Noviembre 10, 2011].

OBRAS CONSULTADAS EN SOPORTE DE VÍDEO/DVD

SAURA, C. 'Flamenco, flamenco' (12 agosto, 2015)

VIOLA, B. *Expérience de l'infini*. Documental de la exposición realizada en el Grand Palais de París, dirigido por Jean-Paul Fargier. (23 julio, 2015)

6. ANEXOS

6.1 CARACTERÍSTICAS DEL FENÓMENO TEATRAL:

HACIA UNA TEORÍA DE LAS EMOCIONES.

El carácter específico del fenómeno teatral se puede definir como una estructura múltiple de signos que se desenvuelven en diversos niveles. Para Meyerhold⁹², el teatro, y más concretamente el hecho teatral, viene definido por sus cuatro fundamentos: autor, director, actor y espectador. Para Mounin⁹³, se subraya el carácter complejo del teatro en su realidad de cubrir un cuadro heterogéneo de fenómenos diversos: procesos culturales y significativos, relaciones de tipo estímulo-respuesta, circuitos emocionales, aspectos psicofisiológicos, ideologías, etc.

El teatro es acción. En el caso de que el punto de partida y el soporte de la acción dramática sea un texto que se recita, siempre hay un momento en el que el teatro, por definición, se realiza: cuando el actor y el espectador se encuentran. En la tradición occidental es importante el uso de la palabra, no así en gran parte del teatro no-occidental, donde se realiza el acto de comunicación sin requerir o utilizar la palabra. Si se eliminan los elementos no imprescindibles nos quedamos con lo que Grotowski⁹⁴ reivindicaba, con el actor y el espectador, o más concretamente con la relación entre el espacio escénico y el espacio no escénico. El hecho de la representación es definitivo, hasta el punto de que un texto es dramático en virtud de su potencialidad para funcionar sobre la escena. Sin embargo, este acto es efímero, fugaz, e incluso irrepetible, pues, en el fondo cada función de teatro es una interpretación.

⁹² AAVV: V. E. Meyerhold. '*Textos teóricos, Selección y notas*', Ed. Fundamentos, España, 1971

⁹³ Gubern, R. '*La mirada opulenta*', Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

⁹⁴ Grotowski, J. '*Hacia un teatro pobre*' Ediciones SIGLO XXI, 2009.

La apertura del intérprete a lo que le rodea es vital para el hecho de la representación teatral. Su labor se caracteriza por transformar y transmitir sus sensaciones a través de su voz y su cuerpo. Todo está relacionado con sus emociones: sensaciones kinestésicas, conciencia del eje y del peso del cuerpo, del esquema corporal y del lugar de sus compañeros en el espacio-tiempo.

En el teatro, las emociones de los intérpretes no tienen por qué ser reales o sentidas, deben ser ante todo visibles, legibles y conformes a convenciones de la representación. La expresión del ser humano, que agrupa los rasgos de comportamiento con los que se revela la emoción (sonrisas, llantos, mímicas, actitudes, posturas), encuentra en el teatro una serie de emociones estandarizadas y codificadas que figuran como comportamientos identificables, que generan situaciones psicológicas y dramáticas que forman la base de la representación. En el teatro, las emociones se manifiestan siempre gracias a una retórica del cuerpo y de los gestos en la que se sistematiza, e incluso codifica, la expresión emocional.

‘El actor si sitúa en el corazón del acontecimiento teatral; es el vínculo vivo entre el texto del autor (diálogos o indicaciones escénicas), las directrices del director de escena y la escucha atenta del espectador; y es el punto por el que pasan todas las descripciones del espectáculo.’⁹⁵

La voz es el soporte de la emoción y una de las herramientas de gestión del intérprete. Como profesional, sabe gestionar y dar a leer sus emociones. Nada le obliga a experimentar realmente los sentimientos de su personaje, y más cuando gran parte de su formación consiste, desde Stanislavski⁹⁶ y Strasberg⁹⁷, en cultivar su memoria sensorial y emocional

⁹⁵ Pavis, Patrice. *‘El análisis de los espectáculos’*, Paidós Comunicación 121. Barcelona, 2000, p.70

⁹⁶ Stanislavski, K. *‘El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia’*, Alba Ed., 2003.

⁹⁷ Strasberg, L. *‘Un sueño de pasión: elaboración del método’*, Emece Ediciones, 2008.

para encontrar de un modo rápido y seguro el estado psicológico sugerido por la situación dramática. Más que el dominio interior de las emociones, lo importante en última instancia para el intérprete es que esas emociones que interpreta resulten legibles para el espectador. No es necesario que este último encuentre el mismo tipo de emociones que encuentra en la realidad.

Las emociones están recopiladas, codificadas, y catalogadas en un estilo de interpretación; por ejemplo en la interpretación melodramática del siglo XIX, en las actitudes retóricas de la tragedia clásica, o en las tradiciones no europeas, por ejemplo en la danza hindú Odisi. En Occidente con pedagogos como Lecoq, que han intentado codificar las emociones con la ayuda de un tipo de movimiento o de actitud. Según Jacques Lecoq, *'cada estado pasional se encuentra en algún movimiento corriente: el orgullo sube, los celos tuercen a un lado y se esconden, la vergüenza se inclina y la vanidad gira.'*⁹⁸

En la práctica contemporánea, el intérprete da a leer directamente emociones ya traducidas en acciones físicas cuya combinatoria forma la fábula misma.

La voz del intérprete no puede dissociarse de su cuerpo y no se puede separar de él ni del texto lingüístico que encarna o transporta. El aparato vocal consta de aparato respiratorio, laringe y cavidades de resonancia. La intensidad de la voz resulta de la presión pulmonar sobre las cuerdas vocales y su resistencia. Es un factor que depende tanto de la anatomía y de la fisiología del sujeto como de sus costumbres y de su educación vocal. La expresión de las emociones está ligada a un cambio de intensidad que suele encontrar una codificación adecuada: la ira, por ejemplo, será más palpable cuando la intensidad y la tensión de la voz sean mayores.

⁹⁸ Lecoq, Jacques; 'Le théâtre du geste', París, Bordas, 1987, pág. 20.

En el escenario, el intérprete tiene que situar y proyectar su voz, disponer de sus cavidades de resonancia de tal modo que amplifiquen el sonido de su laringe. De lo contrario, al aumentar la intensidad de su voz, se agotaría y no aguantaría hasta el final del espectáculo. El timbre resulta del modelado del sonido de la laringe por parte de las cavidades resonadoras, y su variación está ligada a los individuos. El análisis de la voz debe apreciar la modulación del timbre y los motivos de sus cambios.

El intérprete usa la voz para incidir en su interlocutor, el público o en otro intérprete, varía su intensidad, su tonalidad, su caudal y sus gestos paralingüísticos.

*‘Por medio de la voz la conciencia se abre al inconsciente, y el hombre a sí mismo y al otro.’*⁹⁹ La proyección vocal en el escenario es doblemente necesaria, puesto que el intérprete tiene que lograr que le entienda no sólo su compañero, sino también, y sobre todo, el público. También es difícil descubrir qué depende de la técnica de proyección y qué pertenece a la técnica vocal del personaje y revela su ser psicológico y social. Para caracterizar mejor a un personaje, el actor debe sentir y a la vez poseer el arte de modificar los parámetros de su propia voz. No solamente persigue una actitud corporal, gestual, mímica, un ‘gesto psicológico’, término que acuña Michael Chéjov, sino que también busca una identidad vocal para su personaje.

Según Antonin Artaud, ‘allí donde el grueso de la multitud resiste ante un discurso sutil cuya rotación intelectual se le escapa, no resiste efectos de sorpresa física, ni resiste el dinamismo de los gritos y los gestos violentos, ni toda una serie de efectos tetanizantes’.¹⁰⁰ Escuchar las voces del escenario es una experiencia que puede provocar una descarga afectiva, cuando nos recuerda a una u otra persona, viva o muerta.

⁹⁹ Denis Vasse, ‘L’Ombilic et la Voix’, París, Seuil, 1974.

¹⁰⁰ Artaud, Antonin. ‘El teatro y su doble’, Edhasa, Barcelona, 1997.

El análisis del fenómeno teatral es también un análisis de nuestras emociones, que nos dice tanto de nosotros mismos como del objeto que percibimos.

*'El cuerpo es el que canta a través de la voz'*¹⁰¹

6.2 LA ACCIÓN DRAMÁTICA COMO UNA ESTRUCTURA DE SIGNOS.

En torno al Círculo Lingüístico de Praga se inicia a principios del XX, y especialmente en el período de entre las dos grandes guerras la reflexión sobre el teatro, y la definición de la acción dramática como una estructura de signos que debe mantener su equilibrio en cada situación.

Los rasgos más característicos del signo teatral:

- El teatro constitutivamente es *representación*: normalmente el intérprete es una persona que habla y se mueve en el escenario, pero la esencia del intérprete no es que sea una persona que habla y se mueve en el escenario, sino que 'represente' a alguien, que 'signifique' un personaje. El signo teatral, que es voluntario y artificial, es independiente de su configuración extrateatral, es decir, por ejemplo como un escenario rectangular, a la italiana, se puede representar un prado, etc.
- En cuanto *estructura de signos* la acción teatral debe mantener un equilibrio. La estabilización de los signos teatrales se produce a base de aumentar su potencial significativo. El teatro oriental (Nö, Kabuki)¹⁰² o el 'teatro' folklórico de Occidente, por ejemplo, apenas presenta cambios en el transcurso de sus celebraciones anuales; a cambio de ello se realiza una codificación densa de significados de

¹⁰¹ Barthes, Roland. 'Essais critiques', París, Seuil, 1972.

¹⁰² Artaud, A. 'Teatro oriental y teatro occidental' (en 'El teatro y su doble'. Barcelona, Edhasa, 1978, pp. 77-82)

cada gesto, salidas y entradas, movimientos. Los signos teatrales poseen también la función de determinar un espacio como espacio dramático para los espectadores. De la primacía del texto en Strindberg a la del cuerpo en Artaud, o del teatro de la palabra de Shakespeare a la biomecánica del gesto de Meyerhold, asistimos a concepciones y manipulaciones en las que el signo teatral y sus elementos se transforman.

- El teatro es acción *temporal* de varios códigos *simultáneos* y *heterogéneos*. Hay dos dimensiones (horizontal-vertical) y dos canales (visual-auditivo). La noción de escena cobra un nuevo significado. De este modo la característica fundamental de la situación, será el formar en el texto dramático una unidad coherente, es decir, invisible en los dos planos, tomados conjuntamente, ya que en la situación una parte ininterrumpida de la línea textual corresponde a un grupo de elementos escénicos que no cambia.

Además de la voz y el cuerpo del intérprete en el hecho escénico, también destaca la diferencia entre el espacio de la arquitectura teatral respecto del espacio escénico, o lugar de la acción dramática. Definimos la escena como una realidad que sugiere un lugar dramático, ya que la función del teatro consiste en situar un drama en el espacio. Este espacio es susceptible de albergar objetos cuya función es doble: *caracterizador*, determina eficazmente los personajes y el lugar de la acción; y *funcional*, participar en la acción dramática.

6.2 ENTREVISTA A ROBERTO GARCÍA

(Dramaturgo y director artístico de L'Horta Teatre)

¿Qué aspectos de la tecnología te interesa implementar en tus proyectos escénicos?

Aquellos que enriquezcan la dramaturgia desde dentro y no sean un mero adorno.

¿Qué papel juega la voz en tus obras?

Yo englobaría la voz dentro de un territorio más amplio, el del espacio sonoro: texto, producción y manipulación del sonido, música, planos sonoros... Desde este punto de vista, en algunos casos, ha jugado un papel muy importante.

¿Has realizado algún trabajo experimental o específico con la voz en alguno de tus proyectos con L'Horta Teatre o personalmente?

En el terreno específicamente sonoro destacaría "ORAL", para el Festival VEO. Y "MOBY DISC", "LA VOLTA AL DIA EN 80 MONS", "EUFÒRIA" y "PARAULES MAJORS" para L'Horta Teatre.

La línea de investigación de la compañía está marcada por la vanguardia y la tecnología, ¿cómo fue el proceso de trabajo de 'Pica, ralla, tritura' y el papel que jugaron las proyecciones en la transmisión del relato?

El proceso fue intenso y minucioso en su preparación, resultado y exhibición. Quería que las proyecciones, combinadas con la iluminación, potenciaran el alma de la historia y de los personajes. Para ello debían de tener una personalidad estética poderosa, mágica y cargada de emoción.

¿Qué es para ti la voz en un escenario?

La voz es un recurso fundamentalmente actoral pero también, por su uso y manipulación no convencional, puede ser un recurso narrativo.

¿Trabajas tus obras de algún modo específico en el tratamiento vocal o búsqueda de intenciones en los personajes?

Desde el punto de vista de la dirección de actores, trato de expresar al máximo el trabajo de texto y subtexto buscando una organicidad “organizada”.

Quiero preguntarte por 'La Guerra dels Mons', la nueva producción de L'HORTA Teatre y cómo se tratará la voz en este espectáculo.

¿Puedes avanzar algún detalle?

Todavía no. Aún es un poco pronto.

¿Cómo valoras tu trayectoria como director artístico de L'Horta Teatre durante estos años?

Me ha dado la oportunidad de tener una continuidad en el trabajo y hacer evolucionar un discurso teatral, con el necesario juego de aciertos y errores que ello conlleva. También me ha ofrecido la oportunidad de compartir camino con profesionales maravillosos en una de las Compañías de Teatro más veteranas del País Valencià.

¿Crees que la tecnología y el teatro están condenados a entenderse para dar pie a nuevas formas de narrativa escénica y audiovisual?

No es una condena. Puede ser una relación matrimonial sólida o una relación extramatrimonial excitante.

Roberto García. (13/09/2015)

6.3 ENTREVISTA A BARTOLOMÉ FERRANDO

(Poeta sonoro y performer)

¿Cómo nació en ti esa necesidad de experimentar con la voz?

Desde hace tiempo, desde que empecé a hacer poesía en acción, en el año 81, práctica inicial basada en la fragmentación del discurso. Estamos hablando de los años 80, para después introducirme en un trabajo de voz distinto, una voz articulada con el canto y en mi caso también con el absurdo del lenguaje. Había una combinatoria entre la articulación y el discurso roto. También por esas fechas nacieron algunas piezas que sigo haciendo, como 'Sintaxis', también otro texto, pero basándome en lo real y lo virtual. Fue una de las prácticas más relevantes que tuve para después hacer otras, por ejemplo en relación a una camisa, a la que iba recortando con unas tijeras los trozos y los colgaba del atril; y leía lo que esa lectura producía, era muy abierta. Había puntos de anclaje del texto previo que estaba pegado en la camisa, pero el orden era completamente aleatorio.

En una performance, ¿qué parte hay de estructura y qué parte hay de improvisación?

Por ejemplo, en el trabajo con Flatus trabajaba con una estructura muy definida. Había una estructura definida, pero improvisábamos y repetíamos tantas veces que la gente nos decía que parecía una improvisación, pero no lo era. Cuando alguien decía una cosa, el otro tenía que repetir otra. El trabajo podía durar entre 10 y 12 horas diarias. La pieza de la camisa que comentaba, es más improvisada, pero también está anclada en la parte escrita que yo no he memorizado, que se produce por el corte de unas tijeras en la camisa y por el corte de esa camisa en unos anzuelos en el atril. Otra pieza es una pre-improvisación basada en la lectura de libros, pero libros quemados. Quemo tres libros y voy pasando las páginas con guantes y voy leyendo lo que queda. Lo que

queda es improvisado parcialmente, porque está escrito, pero yo no sé lo que va a surgir.

La relación entre gesto y sonido en las tribus primitivas y la herencia sonora y fonética me ha influenciado. Algunas tribus, según algunos estudios antropológicos, se siguen comunicando sin lenguaje y con sonidos inarticulados. Es una forma cercana a lo que se trabaja en la poesía sonora. Escribía mis propias grafías, mis propios textos y a partir de ahí ha ido evolucionando el trabajo.

¿Cómo expresa la voz las emociones primarias? El instinto.

Desviar el factor expresivo. Que se considere como un recipiente orgánico que se vacíe ante otro. Que el performer se sienta como una especie de orificio, por ese orificio circula y pasa lo que ocurre a su alrededor. Que el performer esté abierto al suceso que le ocurre al lado, al otro, al contexto. Que lo que uno hace no es expresarse, circular. Está el sujeto, pero está diluido. Dejar abierto ese orificio, que lo que suene no sea tanto yo, sea la sensación de lo que me rodea. Lo que pasa a nivel internacional o en tu vida cotidiana. La situación de equilibrio de un arbolado. Que seas tú, más todo lo que ocurre.

Cuando hablas de la emoción me siento alejado. Si expresas tu emoción te impones al otro, cuando hablas también te impones, tendríamos que hablar en silencio. Cuando te encuentras con alguien de otro país es algo menos impositivo. Cuando proyectas tu emoción te impones al otro. Si intentas que no sólo seas tú sino el entorno el que circule por ti, lo sientes como tuyo pero no eres sólo tu, que el otro no lo intuye como un peso. Apertura del concepto de emoción.

¿La voz es instinto?

El instinto tiene que ver con el concepto de animalidad. Si hablábamos de una poesía sonora de lo que imagino que sería el habla entre dos tribus en Brasil, también está anclada en el instinto. El arcaísmo prelingüístico. Una reacción si se quiere más cercana a lo animal, que a una noción de discurso depurado. Ese aspecto me interesa. El instinto tiene elementos menos reductivos que el propio lenguaje y abarca un sinfín de sugerencias.

Una propuesta de anulación del sujeto, de pérdida del sujeto. Hasta que punto puedes desaparecer en una acción. El sujeto en una acción puede estar disuelto. Idea de Cage de descentralización del sujeto. Tú te separas de la posición central, no eres el núcleo, lo que ocurre a tu alrededor es más importante de lo que puedas sentir tú. Dejar de lado al menos de forma parcial ese yo.

¿Performance grupal?

Suiza. Cuatro músicos que improvisaban. Era una conjunción extraña. Es lo más grupal. Era como un collage, yo tenía las acciones perfectamente estructuradas y ellos improvisaban. Yo recuerdo una radio que la freía con una sartén y las emisoras eran al azar y luego la cambiabas, esta es la parte más improvisada de la pieza. Improvisación derivada del free-jazz y lo que yo hacía que era performance. Aunque yo ahora trabajaría con la voz improvisada.

¿Cuál es tu línea de trabajo actual?

Línea de trabajo con la voz y el trabajo con el objeto. Con una persona que improviso o con un objeto que me sirve para improvisar. Sobre esa base hay muchas posibilidades.

Bartolomé Ferrando (08/09/2015)