



# El accionar de la palabra en escena. Investigación escénica a partir de la obra “4.48 Psicosis” de Sarah Kane

**Néstor Curiqueo**

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba  
makropagano@gmail.com  
Licenciatura en Teatro

**Victoria Vaccalluzzo**

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba  
victoria.vaccalluzzo@mi.unc.edu.ar  
Licenciatura en Teatro

Recibido: 16/11/2020 – Aceptado: 18/05/2021

## Resumen

El trabajo recupera el desarrollo de una investigación basada en el montaje escénico del texto *4.48 Psicosis* de Sarah Kane. Consistió en el trabajo final para la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. Reflexiona sobre el decir escénico en términos de acción y la producción escénica como singularidad técnica generada al interior de cada proceso de creación. Se retoman aportes de los estudios teatrales, en particular, de Berry, Pavis, Barba y Dubatti, en diálogo con conceptos filosóficos como *devenir* (Deleuze), *acontecimiento* (Badiou) y *técnica* (Heidegger), y contribuciones específicas de los aspectos fisiológicos de la voz.

## Palabras claves

*artes escénicas - teatro contemporáneo - creación artística.*

## The action of the word on stage. Scenic research into the play *4.48 Psychosis* by Sarah Kane.

## Abstract

The work recovers the development of an investigation based on the scenic montage of the text *4.48 Psychosis* by Sarah Kane. It consisted of the final project for the Bachelor of Theater at Facultad de Artes - UNC. Reflects about the scenic saying in terms of action and stage production as

a technical singularity generated within each creation process. Contributions from theater studies are retaken, in particular, Berry, Pavis, Barba and Dubatti, philosophical concepts such as becoming (Deleuze), event (Badiou) and technique (Heidegger) are recovered, and specific contributions of the physiological aspects of the voice.

**Key words**

*performing arts - contemporary theatre - artistic creation*

## Introducción

pensar así el sentido no es sino pensar el acontecimiento: ese morir que pasa y se hace muerte, esa muerte que hace presente el problema eterno de morir. (Gilles, Deleuze, 2015)



Imagen 1. FUNCIÓN. Imágenes Julia Barnes Gormaz (Equipo RDA-CePIA)

Compartimos aquí los aportes producidos en el proceso de desarrollo del trabajo final de la Licenciatura en Teatro con orientación actoral realizada en el año 2018. Esta producción teórico-práctica aborda el interés por trabajar el texto teatral en relación con el tratamiento de la palabra en escena, que ha estado presentes en nuestro recorrido de formación. Los trabajos realizados en la carrera nos aportaron inquietudes que continuamos explorando en el marco de diferentes espacios de formación y trabajo. Este proyecto comenzó a perfilarse en el cursado de la materia Texto Teatral. El programa proponía entre otras lecturas, la obra de Sarah Kane, *4.48 Psicosis*<sup>1</sup>. El encuentro con la autora nos llevó a indagar sobre la dramaturgia contemporánea para producir la escenificación de la obra.

El texto nos capturó. El minucioso trabajo de la autora sobre la disposición de las palabras en el papel, por ejemplo, produce un funcionamiento textual más allá del sentido literal. La forma espacial de cada página y la ausencia de personajes que encarnen esos soliloquios, las narraciones o aún los diálogos, propone la presencia de una voz impersonal que, a la vez, genera una pluralidad de hablantes, casi un manifiesto de voces. A su vez, esa pluralidad de voces y el modo en que aparecen en el diagrama de la hoja, generan un ritmo en la lectura que necesariamente se traslada a la acción en el ensayo o en el escenario. Estas características, precisamente, se presentan como un desafío para el

<sup>1</sup> Sara Kane (3 de febrero 1971- 20 febrero de 1999) fue actriz, directora y dramaturga inglesa, perteneció al movimiento de dramaturgos "In yer face" de la década de los '90. La obra *4.48 Psicosis* presenta un aspecto biográfico de la vida de la autora. Es la última producción que escribe, el título hace referencia a la hora de la madrugada en la que se producen la mayor cantidad de suicidios, la estructura remite al fluir de la conciencia del hablante psicótico mediante una escritura de gran caudal poético.

trabajo actoral y la reflexión teórica sobre el decir escénico.

En el campo de las realizaciones escénicas contemporáneas detenerse en la palabra, tratar la tensión entre el texto escrito y el texto oral supone en cierta medida un retorno al origen de la teatralidad, la oralidad como soporte en el teatro, a lo esencial de la potencia de la acción-palabra. Hoy, vivimos en un mundo donde prima lo visual –la imagen letra- antes que lo sonoro -materialidad vocal. Y esta es precisamente una de las razones que nos motivaron a explorar más profundamente la intervención de la palabra en términos de acción escénica en el campo específico de la práctica teatral.

Esta labor nos exigió investigar en varias direcciones del plano dramático a partir del diálogo con conceptos de la filosofía del lenguaje y la fisiología de la voz, procurando conjugar distintas técnicas con el trabajo propiamente actoral a fin de componer procedimientos escénicos e imágenes poéticas en consonancia con las materialidades ya presentes en la obra elegida.

## Planteo de problema

Partimos de interrogantes acerca de la palabra en el entramado teatral. Si bien desde campos teóricos como la filosofía del lenguaje y la teoría del discurso se ha indagado sobre los modos de enunciación, el decir escénico tiene una especificidad que implica preguntarse cómo se enuncia el texto de una obra; el eje dramático es, en efecto, la palabra como suceso. Entonces, ¿qué pasajes supone en la creación actoral el universo de la enunciación escrita a la oral y qué sucede en esa operación en la que se hace “carne”/cuerpo la palabra?

La búsqueda fue entender cómo opera la palabra en tanto movimiento y corporalidad en el proceso de realización de una obra. La decisión de apostar al “decir” como la acción dramática medular en esta producción escénica no implica suponer que el teatro se reduce al tratamiento del texto, ni omite el tratamiento sobre los demás componentes que intervienen en la escena. Es simplemente la elección de explorar en torno al ejercicio de la vocalidad, es decir, como acción que se entrena y que es factible de operar como otros procedimientos físicos actorales.

Para esto es necesario deshacer una lógica hegemónica texto-centrista y utilizar el texto a partir de lo que produce la palabra en términos de corporalidad en acto. En este sentido, la propuesta no es supeditar la actuación al texto, sino volver cuerpo la palabra, asumirla como movimiento corpóreo, que no está allí para contar algo, sino para intervenir, suceder y accionar, más allá y por fuera del relato.

## Marco teórico

El trabajo se basó en la exploración de tres universos disciplinarios: el de las artes escénicas, en lo relativo al *decir de un texto*; el de la foniatría, en relación con los aspectos *fisiológicos* de la voz; y el de la filosofía, para reflexionar sobre el carácter significativo de las *técnicas en escena*.

Dentro de las artes escénicas, recuperamos los aportes de Cicely Berry sobre el trabajo de la voz en escena. Su análisis de la relación entre la voz y el actor, el actor y el texto, y el texto en acción contribuye a la problematización del decir escénico. La autora sostiene que “toda obra de teatro tiene un universo propio y nos transporta a él mediante su lengua y entiendo lengua no solo el significado de la palabra, sino también el sonido, la estructura y el ritmo del idioma, las imágenes e incluso las pausas.” (Berry, 2014, p.18). “Asentarse en la voz” es una conceptualización propuesta por Berry que consiste en no borrar esa individualidad que posee cada hablante sino más bien situarse en esa experiencia del acto de habla que practicamos constantemente al comunicarnos y que singulariza nuestra voz. La manera en la que se enuncia el texto, su sonoridad, establece otras líneas que abren y alteran el sentido que compone a la palabra que se está diciendo.

Entendemos, entonces, que la enunciación es un hecho físico, la palabra dicha es cuerpo y es una producción de un accionar singular a partir de la propia de la vocalidad. Como señala Patrice Pavis

“es la voz considerada en su dimensión material, física, pulsional, afectiva” (Pavis, 2014, p.360). Desde este lugar nos pareció importante abrir la exploración a los aspectos fisiológicos de la voz.

El conocimiento de nuestro aparato fonador permite ser conscientes del comportamiento físico en el momento de enunciación, algo muy importante para el realizador teatral, ya que facilita el manejo de la vocalidad. Fue parte de nuestro interés descubrir, a partir de estas nociones físicas, la manera de desarrollar ejercitaciones propias para las necesidades de cada ensayo. El concepto foniatrico de “*apoyo respiratorio*” involucra diversas percepciones corporales del sujeto en su ejecución. A partir de esta idea es posible pensar en una práctica sensible de la emisión de la voz que permita la construcción del “*esquema corporal vocal*” propio de cada enunciador (Azócar Fuentes, 2008). El soporte acústico del habla es la voz, y tal como afirma Edwards Salas (2008) esa voz emerge, se proyecta y modifica en nosotros mismos y a través de todo nuestro ser. El concepto de apoyo respiratorio compromete también la percepción auditiva como la forma privilegiada de su apreciación.

El tercer eje de nuestra investigación se configura en diálogo con algunos aportes de la Filosofía, particularmente de autores que han pensado el problema del *devenir*, como G. Deleuze; la noción de *acontecimiento* de A. Badiou y la reflexión sobre la *técnica* en M. Heidegger. Deleuze define el concepto *devenir* sosteniendo que su sentido es el *acontecimiento*. La composición escénica supone un *devenir* continuo en el aquí y ahora de la escena, se palpa el correr de un presente que nunca vamos a capturar. Deleuze afirma: “...el *devenir-ilimitado* se vuelve el *acontecimiento* mismo, pues el *acontecimiento* infinitamente divisible es siempre los dos a la vez, eternamente lo que acaba de pasar y lo que va a pasar, pero nunca lo que pasa...” (Deleuze, 2005). El *devenir* es para el filósofo francés una identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, del más y el menos, de la causa y el efecto.

Finalmente la *pregunta por la técnica* de Heidegger (1994) nos permitió sostener el trabajo de indagación en los ensayos, es decir, orientó la metodología de trabajo escénico y de reflexión sobre ello. Para explicarnos mejor, nos permitimos aquí una pequeña digresión: definimos la tarea del actor y de la actriz como un “*hacer obras de teatro*”, es decir, un *obrar-haciendo-obras*. Y nos simpatiza la palabra “*obrar*” porque nos acerca a la idea del obrero del arte, ya que consideramos que el arte del teatro se oficia; trabajar en el teatro es un oficio que requiere el empeño de la práctica del día a día para desarrollar la habilidad teatral mediante el entrenamiento, voluntad y disciplina. El *hacer del arte dramático* supone desde cierto punto de vista, una artesanía, una técnica. Esta última no es anterior al proceso de creación, sino que se produce al interior del mismo y es un conjunto de estrategias escénicas propias de cada producción. La *pregunta por la técnica* de Heidegger, se dirige a interrogar el carácter de medio o instrumento para las tareas humanas; no se trata de la búsqueda de su esencia sino de un trabajo de desocultación de las relaciones causales, que permitan comprender un fenómeno o proceso.

En ese sentido, en el trabajo escénico con un texto dramático y más específicamente, en relación con el decir escénico, esta *pregunta por la técnica* es central; resulta fundamental reflexionar sobre la voz en el acto de decir. En efecto, el ensayo, un espacio privilegiado en el que tiene lugar la composición escénica, es en cierto modo el hábitat del caos pero en esa complejidad desordenada hace su aparición el *acontecimiento*, que se configura de manera efímera, azarosa y aleatoria. ¿Cómo repetir esa actualidad? ¿Cómo volver a pasar por esos lugares que permitieron la aparición del *acontecimiento*? Aquí sostenemos que encuentra su lugar la *técnica*, estableciéndose como aquella metodología creada por cada grupo particular para retornar y lograr repetir las condiciones necesarias en las que se gesta el *acontecimiento* cada vez. La *técnica* es esa táctica propia del proceso en permanente construcción para arribar a sucesos *acontecimentales* y recuperar estos sucesos en estructuras repetibles que, paradójicamente, nunca se van a repetir. El ordenamiento del caos propio del suceder es una tarea técnica en permanente construcción y que se configura en cada proceso de creación específico de forma singularizada.

Badiou trabaja con el concepto «événementiel», que se traduce como «acontecimental» (Badiou, 1997, p.16). *Événementiel* no se confunde con el hecho, es el sitio con las circunstancias correspondientes para que el acontecimiento tenga lugar y tiempo. Los sujetos de la situación se ven sorprendidos por ese sitio inesperado, lo que hace necesario nombrarlo, ahí el acontecimiento, lo acontecimental. La existencia de ese sitio es la condición para que el acontecimiento ocurra. En la práctica teatral, se evoca la construcción de ese sitio permeable al acontecimiento en el campo del ensayo.



ENSAYO GENERAL  
DICIEMBRE 2018

Imagen 2. PROCESO. Imágenes Nahuel Polanco

## **Metodología**

Una investigación supone la construcción de un objeto, explica Bourdieu (1975), es decir, un camino de reflexión en el que se ponen en diálogo teorías y hechos, asumiendo un punto de vista, en nuestro caso, supuso problematizar las relaciones menos evidentes de la experiencia escénica en torno a la palabra.

El ensayo entonces fue el foco del estudio, el espacio de experimentación que funcionó como laboratorio para la prueba y el error de la práctica del decir escénico. Trabajamos en el ensayo la experimentación sobre la palabra en la escena en función de ejercicios tomados de profesionales de la voz para combinarlos y modificarlos en función de la efectividad escénica. Este proceso se desarrolló mediante un registro sistemático de la producción con el propósito de revisar y recuperar el trabajo realizado.

Dicha práctica sostuvo un proceso de reflexión y producción que se reiniciaba y recuperaba en cada ensayo de manera diferente, en cada nuevo punto de partida. En ese sentido, el ensayo ocupó el espacio-tiempo de práctica en donde la conceptualización teórica se volcó a los procedimientos escénicos y viceversa. Se podría describir como una dialéctica reflexión-acción-producción, en la que el proceso de ensayo adquiere un valor heurístico.

## **Consideraciones sobre 4.48 Psicosis: cruces teóricos con la práctica escénica**

El teatro presenta distintas -e infinitas- tipologías de prácticas enunciativas y, de ningún modo, estas pueden reducirse a clasificaciones fijas. El texto teatral se realiza en la puesta en escena, está pensado para ser interpretado y ejecutado en el acto de decir en la escena, podemos ubicar en ese aspecto un rasgo que lo hace singular. Así, cuando emprendemos la tarea de analizar el texto desde la finalidad de diálogo con la producción-creación teatral aparecen problemáticas específicas como la subjetividad. Resulta inevitable interrogarnos acerca de ¿quién organiza el discurso? o ¿quién es el hablante? o si ¿hay un narrador omnisciente que organiza el carácter subjetivo que se puede reconocer a nivel lingüístico o poético? También respecto al destinatario que crea el texto, nos preguntamos acerca de ¿a quién le habla? o ¿a quién está dirigido? o si su destinatario es múltiple, por ejemplo.

En la obra de Kane los enunciadores y enunciatarios son difusos, y parece ser este uno de los condicionantes de la composición en tanto rasgo de su poética. Las indicaciones de esos enunciadores pueden inferirse por ejemplo a partir de un uso determinado de la tipografía, o de la presencia de blancos. En *4.48 Psicosis* el discurso acotacional es indirecto; el mismo permite ser interpretado entre líneas en el texto, como señales destinadas a la puesta en escena. Entonces cabe preguntarnos ¿cuál es el interés que se pone en evidencia en la casi ausencia de indicaciones?

Con las herramientas de interpretación desarrolladas por Berry (2014) hemos explorado la riqueza teatral que tiene la voz propia, entendemos que no se puede trabajar actoralmente si no es con la singularidad del cuerpo propio. Sin embargo, hay una decisión de apostar por la voz “cruda” de la actriz evitando el artificio y el extrañamiento forzado del habla. Por esta razón, consideramos que trabajar a partir de las particularidades de la voz de la actriz, facilita la apropiación del texto escénico. Para emprender esta labor fue necesario atender y reconocer el espectro de variables de las tonalidades y volúmenes característicos personales de la voz que pueden jugarse en escena, considerando que la manera en la que se enuncia el texto configura una alteración y multiplicidad del sentido de la palabra que se está diciendo. La enunciación vista desde esta perspectiva es un hecho físico donde la palabra dicha es cuerpo que irrumpe el relato para dar lugar a la acción.

También desde el campo de los estudios teatrales Barba (1995) asume que la producción de la voz compromete a toda nuestra estructura física y, ella es una prolongación de nuestro cuerpo. La voz

ocupa un lugar en la escena como cuerpo que se proyecta en el espacio en un tiempo determinado. En consecuencia, la vocalidad nace a partir de un impulso físico y la voz es efecto de una acción corporal realizada. Por su parte Pavis (2014), retoma la metáfora de Barba e invita a pensar que *el cuerpo es una extensión de la voz*. En atención a lo expuesto para nuestro trabajo asumimos esa condición del cuerpo como una extremidad de la voz.

Si el cuerpo es una manifestación vocal y podemos ubicar la construcción física desde el impulso enunciativo, esto nos permite pensar que es la vocalidad la que deviene en modificaciones del cuerpo a partir de la acción física del decir. Esta es una forma de entender la relación entre el cuerpo y la voz que no trata de establecer un orden de preponderancia de uno sobre otra, sino de entenderlo como un conjunto que opera en simultáneo, en continuidad.

Desde una perspectiva fenomenológica, Merleau Ponty (1957) afirma que el cuerpo no es algo que ocupa un lugar en el tiempo y el espacio sino que los crea a partir de sus movimientos. El tiempo del cuerpo es el tiempo de la duración de la acción, de todos sus movimientos, incluyendo la duración de los sonidos de la voz. Pensar que la voz no es una parte del cuerpo, ni el cuerpo la matriz de la voz, habilita el trabajo de deconstruir progresivamente la dicotomía entre ambos. El cuerpo es la manifestación visible de la voz y, esta última es la sonoridad audible de la corporalidad vibrante. La proyección de la voz no depende exclusivamente de la capacidad vocal sino que se configura por la espacialidad que le posibilita el cuerpo como aparato de fonación. Desde los estudios teatrales, Barba (1995) advierte que la voz emerge del cuerpo, se extiende como materialidad sonora en el espacio y el tiempo, y a la vez modifica la fisicalidad. Hay una repercusión y afección mutua entre cuerpo y voz.

Estas consideraciones en torno al decir escénico nos llevaron a explorar los aspectos fisiológicos de la voz, por lo que acudimos a los estudios de foniatría, con el propósito de buscar algunas de sus herramientas y conceptualizaciones. En efecto, en este campo de aparente ajenedad con los estudios teatrales encontramos una serie de recursos técnicos significativos para las necesidades del ensayo. De esta forma, la idea de Berry acerca de “asentar la voz” encuentra nuevos argumentos desde la foniatría para focalizar en la importancia del capital vocal propio de cada hablante. Como ya señalamos, desde el campo fonaudiológico, la percepción auditiva es considerada como la *apreciación* del apoyo respiratorio y la voz como el anclaje acústico del hablante.

Profundizado el análisis en esta dirección, además, descubrimos la importancia de identificar las características de la voz con las que contamos al momento de trabajar el texto teatral para la puesta en escena. Identificar la sonoridad de la voz propia nos permitió optar de manera consciente por las tonalidades, volúmenes y cualidades de la voz de la actriz que consideramos efectivas para el decir del texto. Con esas herramientas nos propusimos ejecutar una suerte de equalización vocal en función de la polifonía que propone el texto: establecer las frases que requieren una proyección con potencia; identificar aquellas que responden a un fraseo más sutil o fragmentario; o bien las que requieren el primer plano de los silencios y la respiración, por citar algunos ejemplos.

En el caso del texto 4.48 *Psicosis* hay escasas acotaciones. Los únicos signos no verbales identificables son marcaciones que refieren a la temporalidad de la dicción del texto. Las didascalias –muy escasas por cierto- remiten exclusivamente a silencios y pausas, no refieren a contextualizaciones de la situación dramática sino al tiempo y rítmica del fluir discursivo. Como ya señalamos, el texto presenta modificaciones gráficas que operan como signos no verbales, aunque no se trate de didascalias explícitas. Esas decisiones de la escritura se comportan como señalamientos de ritmo, pausa o marcas de duración temporal del decir. En ese sentido, instalan la palabra anclada al suceso, destinada a la acción y evoca así el movimiento escénico más que una línea de relato narrativa. Por ejemplo, el aislamiento espacial de una frase o palabra en el esquema visual del texto *dice* algo sobre el modo de enunciarla, de hacerla ocurrir en el espacio y el tiempo escénicos; el uso repentino de mayúsculas marca un cierto sentido enfático en la intencionalidad con la que apela a ser dicha; del mismo modo que lo hace una línea de guiones que fijan un corte o, un cambio entre un momento y otro del texto.

Como reconoce Berry (2014), hay estructuras textuales que presentan una disposición visual/ espacial en el papel, un ordenamiento de los sonidos de las palabras, una rítmica temporal del texto y silencios que hacen al sentido y al estilo de cada obra. Específicamente, 4.48 Psicosis tiene esas características estructurales llevadas al máximo exponente: la repetición de palabras similares o la reiteración de algunas de ellas que inician con la misma vocal, son intenciones textuales de la poética que requieren ser atendidas en el trabajo del decir, más allá del significado, proponen como una sonoridad escénica. El tratamiento de una estructura como la que ofrece el texto escogido exige un trabajo de mucha implicancia actoral y de la dirección en la dramaturgia.

Por otra parte, como también explicamos, el texto no delimita claramente un personaje y ello abre el trabajo del decir a diversas alternativas de construcción a partir de la consideración y el reconocimiento de diferentes formatos textuales a saber, narrativos, dialógicos, poéticos, sin brindar mayores especificaciones. El texto en tanto unidad sólo demarca un mismo imaginario que contiene las palabras y puede reconocerse como discurso de una paciente psicótica en internación hospitalaria, que presenta diferentes registros de la subjetividad hablante.

Sobre esta urdimbre hemos encarado el trabajo de composición escénica, entendiendo que sin embargo, y a pesar de la ausencia de estas determinaciones específicas es posible distinguir dentro del mismo texto signos verbales que simultáneamente funcionan como indicaciones. Nos referimos, por ejemplo, a la mención de acciones físicas en el relato del discurso que pueden ser interpretados como sugerencias para el accionar escénico.

Para la realización de la obra, recuperamos la noción de *acontecimiento* de Dubatti porque nos ha interpelado fuertemente. Este autor estudia los procedimientos propios del teatro y comprende este hecho relacionado con el encuentro con el otro, lo define como *acontecimiento convivial*. Según su perspectiva, se trata de una:

...manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio, en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores a la manera ancestral de banquete o simposio. (Dubatti, 2012, p. 35)

Para que ocurra el teatro, lo imprescindible es la presencia de cuerpos *in situ*. Hacer teatro no es algo que sea posible en soledad, es necesaria la disposición presente de los participantes en una reunión a modo de ritual. Este hecho define su carácter no repetitivo en términos de suceso único. La obra de teatro es una situación en vivo, un hecho actual posible por los cuerpos vivos que se encuentran y construyen la experiencia escénica.

En efecto la obra teatral se representa, es decir se vuelve a presentar pero necesariamente es siempre una presentación nueva. Nos preguntamos qué es aquello que se vuelve a presentar y, respondemos con el contenido del ensayo. Aquello que vuelve a presentarse se recupera de lo que ocurre en el ensayo. Entonces, eso que sucede en el ensayo también tiene carácter de encuentro acontecimental, hay un otro que contempla las acciones presentes de la actriz, ese otro es el director como primer espectador. Para la presentación de la producción, la obra se re-origina en cada ocasión, pero a la vez parte de un origen. Ese punto de creación es el ensayo, en él se gestan las posibilidades del acontecimiento que se amplían y modifican en cada nueva presentación del espectáculo.

Una a una, las presentaciones de la obra renovarían el acontecimiento y la percepción del mismo; sin embargo reconocemos una estructura matriz, que se evoca para volver a presentarla. El acontecimiento se gesta como posible en el proceso de creación de la obra y aparece en virtud del encuentro que produce el espectáculo; hay en cada presentación una cierta reconstrucción de las condiciones para que el acontecimiento ocurra. Quien tiene una experiencia completamente nueva y actualizada, pura, es el espectador; ya que en los hacedores hay un sentido de reiteración de la estructura pautada anteriormente, una intención repetitiva, siendo conscientes de que la repetición no es posible ya que

siempre es una nueva obra.

La perspectiva filosófica de Badiou propone pensar el acontecimiento como aquello que ocurre aunque no estuviera previsto en las posibilidades de una situación. Como señalamos anteriormente, *événementiel* no se confunde con el hecho, es el sitio con las condiciones para que el acontecimiento ocurra. Los condicionantes que habilitan este sitio son contingentes y están en constante cambio. La existencia de ese sitio es la condición para que el acontecimiento suceda. En el teatro, ese lugar donde se gestan las condiciones para el acontecimiento es el espacio-tiempo en que se trabaja la construcción de estrategias para llegar a lo *acontecimental*, el espacio-tiempo del ensayo.

Badiou entiende que lo interesante del acontecimiento no es el hecho en sí sino cuál es la posibilidad de la que se hace cargo el sujeto que lo presencia y cómo decide tomar lo sucedido para trabajar con ello. El acontecimiento no es lo más importante sino lo que se decide hacer en función de las posibilidades inesperadas que presenta. Badiou (2013) adjudica lo *acontecimental* a la corporalidad, sostiene que el acontecimiento es el cuerpo mismo; lo entiende de este modo porque el cuerpo está en permanente movimiento, es materia y energía viva que muta constantemente, por lo tanto la corporalidad es *acontecimental* por sí misma.

En la práctica teatral esta característica es aumentada al máximo ya que es el cuerpo actoral el motor de movimiento de la escena. En nuestro caso, es la actriz la que desarrolla el movimiento de la palabra y su cuerpo es el que sostiene la secuencia de acciones escénicas que se inscriben en una temporalidad evanescente. El cuerpo es el productor del acontecimiento escénico, en nuestro caso, el sujeto que ejecuta el acontecimiento es la actriz, su cuerpo. En esta producción -al ser un unipersonal- es ella la que lleva a cabo y encarna esa capacidad *acontecimental* en la construcción de su corporalidad en acto.

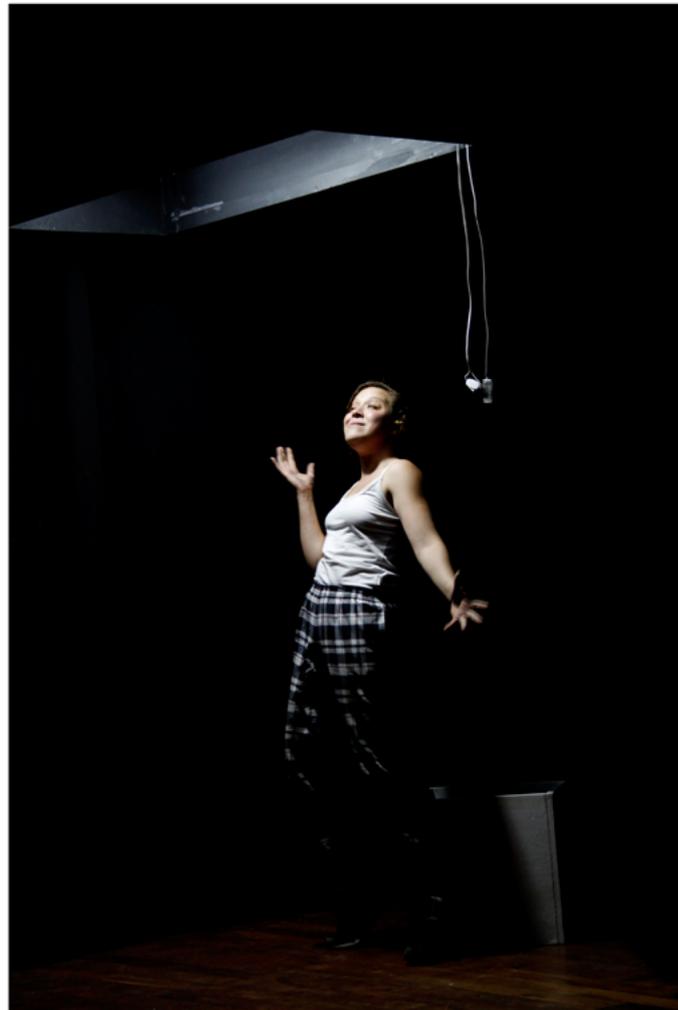
La concepción de acontecimiento propuesta por Badiou dialoga con la definición que trabaja Dubatti (2012). Según los aportes del investigador argentino podemos deducir que el otro define el acontecimiento en tanto estar reunidos genera las condiciones para que se suscite. El *convivio* es la circunstancia en la que se desarrolla y aparece el *acontecimiento*. Así, podemos inferir que el encuentro con el otro abre una posibilidad antes impensada u oculta. Para divisar esa posibilidad no vista en forma previa, es necesario que el observador -director/a o espectador/a- sea capaz de deconstruir la mirada del sentido común, que permita un corrimiento de la mirada para entrar en un mundo- otro. En nuestro proyecto, durante los ensayos, desde la dirección se propusieron ciertos aspectos a trabajar, pero desde la actuación se subvirtió las pautas y ello generó otra variación de la escena.

Recordemos en este punto la pregunta por la *técnica* en Heidegger y la búsqueda de la interpretación como desocultación. En este sentido, se trata de buscar lo oculto, o lo no evidente, lo que está por detrás de esa superficie *acontecimental* y las posibilidades que presenta. Lo que estaría oculto es, de alguna manera, la decisión de optar por una de esas posibilidades. Nuestra tarea es desocultar dichas decisiones y desarrollar la posibilidad impensada que guarda ese acontecer. La *técnica* como búsqueda radica entonces en identificar qué posibilidades presenta el acontecimiento, no en descubrir el acontecimiento en sí. Asumir la aparición del acontecimiento para decidir cuál va a ser la posibilidad a desplegar para su reconstrucción. En la práctica escénica, la decisión de trabajar una de las posibilidades que presenta el acontecimiento es una tarea conjunta entre la dirección y la actuación.

## Tiempo y espacio de la palabra teatral

En relación con la temporalidad, la palabra teatral -el decir- configura la duración y la rítmica de la obra; en relación con la espacialidad, el decir organiza la disposición y el movimiento actoral de la escena. La palabra -el decir escénico- es creadora de mundos pero sabemos que no alcanza para instalar una referencialidad teatral, es imprescindible situarla con otros lenguajes que organicen el espacio-tiempo de la obra. La propuesta escénica estuvo basada en tres elementos principales que

dialogan de manera diferente a lo largo de la obra: la luz, el cuerpo y la voz. La apuesta fue a que dicho diálogo operase el tiempo y el espacio en función de mantener *el decir escénico en primer plano*. Las estrategias de composición aplicadas a las artes sonoras y visuales apuntaron a ubicar el *decir* del texto en el foco de atención.



FUNCIÓN  
DICIEMBRE 2018

Imagen 3. FUNCIÓN. Imágenes Julia Barnes Gormaz (Equipo RDA-CePIA)

El lenguaje de la luz operó la delimitación del espacio para la puesta en escena de la palabra. Contextualiza un territorio abstracto del estado mental, que la autora busca expresar. Atendimos en el planteo de iluminación a los cambios y a la singular concreción espacial del texto en el espacio de las hojas. Las luminarias escogidas y sus variaciones de intensidad buscaron una forma de funcionamiento que diera lugar e hiciera visibles los cambios en esos mundos posibles que propone el texto.

La iluminación en esta puesta viabilizaba la espacialización del decir, demarcaba un espacio para la intervención del *decir*, en otros términos, espacializaba la palabra. Frases empleadas en los ensayos como “el foco puesto en la palabra” buscaba dar cuenta del decir como materialidad de atención en la puesta en escena, que organiza los demás lenguajes escénicos en el tiempo y el espacio. La planta de luces se concibió como un dispositivo de iluminación de estética industrial-hospitalaria, de una temperatura-color fría, ubicados en tres puntos del espacio, de izquierda a derecha y desde el frente al fondo del escenario. Algunas de las luminarias son manipuladas por la actriz, y con esta acción ma-

neja la disponibilidad de los tiempos y cambios de intensidad lumínica y de espacio en función de las demandas del accionar enunciativo del texto.

La iluminación buscó resaltar y crear distintos espacios-tiempos disgregados dentro de la escena para la intervención de la palabra. El texto propone por momentos un decir fragmentado que se sostuvo con intermitencias en la iluminación que, de ese modo, permitían recortar la imagen corporal, justamente, como espacialidad de ese decir fragmentado, es decir, sostener desde la luz el cuerpo como lugar de intervención de esa palabra teatral en su singularidad. Así, la aparición parcial de la imagen del cuerpo, luego la desaparición repentina, contribuyeron a presentar una variación de imágenes que le dan una dinámica rítmica de movilidad marcada por el texto accionando. La estrategia de juego actoral de mostrar/ocultar partes del cuerpo contribuye con esta operación a espacializar la palabra y darle una temporalidad particular.

En cuanto a la propuesta corporal de la actriz, también articula la rítmica y la espacialidad de la palabra porque los tiempos de los movimientos, las detenciones y los traslados en el espacio marcan el pulso del decir y su ubicación. En esta operación se desarrolla la capacidad de administración de la actriz y su decir como una maquinaria textual-corporal que se compone del agenciamiento del movimiento vocal del cuerpo entre el tiempo y el espacio. El decir del texto que desarrolla la actriz se comporta como nuestra unidad de tiempo y espacio. El texto de Kane es discontinuo, por lo tanto nuestro diálogo en consonancia con la autora crea una puesta en escena también desde una imagen fragmentada al modo de las frases e imágenes alternantes e inconexas.

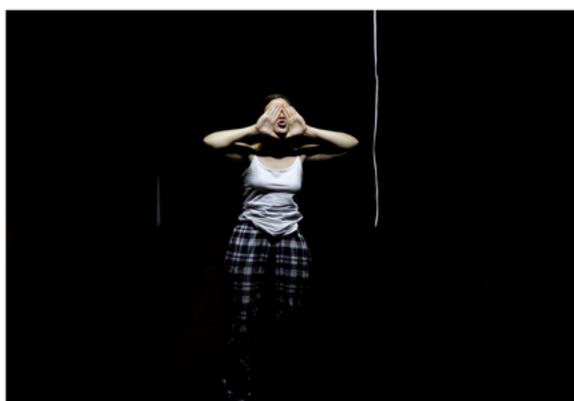
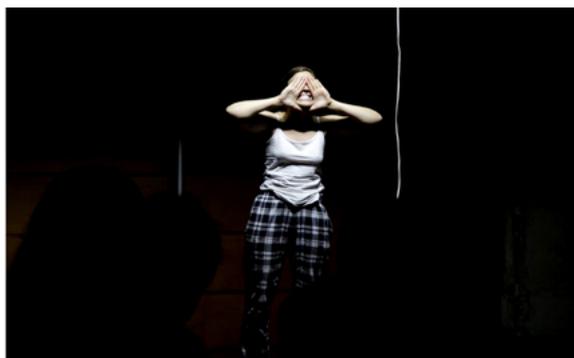
## Voces corpóreas, cuerpos vocales

La palabra tiene un alcance y una esfera de intervención dados por las posibilidades del cuerpo del actor/actriz. La palabra vocalizada es una acción que opera en el espacio y el tiempo haciendo presente una intencionalidad a través de sus detalles expresivos como la duración del sonido, la rítmica y la musicalidad.

La palabra existe siempre que haya un cuerpo en relación con su enunciación; el cuerpo es el soporte para que la palabra accione en el espacio y el tiempo. Así, la palabra dicha es cuerpo. Al mismo tiempo, la producción de la voz brinda las posibilidades para que emerjan cuerpos. Para identificar esas posibilidades, trabajamos en una suerte de fragmentación analítica del cuerpo sonoro, en un itinerario que alternaba entre un registro cantado y uno hablado. En cada uno de ellos se afecta el tono muscular de manera diferente, alterando la corporalidad. Otro aspecto a tener en cuenta es la dicción y cómo ella transforma lo escrito, incluso, construye –y también desarticula– el sentido de la palabra que está siendo dicha desde la sonoridad. Exploramos en esta dirección, el efecto provocado con la delimitación de las manos en la zona de la boca como forma física explícita de enmarcar la dicción del texto enunciado en la escena, afectando el cuerpo desde la sonoridad. La manera en que se pone en boca y se enuncia expresa una diseminación múltiple del sentido de la palabra que se está diciendo.

Solemos pensar comúnmente que es el cuerpo lo que le da posibilidades de variación a la voz, pero cuando las palabras son enunciadas modifican el tono muscular del cuerpo y la gestualidad del rostro. Si en el trabajo actoral de construcción sonora de la voz concebimos el cuerpo como consecuencia vocal, podemos arribar a resultados de diferentes calidades de sonido. El cuerpo no es un mero instrumento para la ejecución vocal sino la corporalidad, en tanto devenir, también es resultado de lo que produce la voz. Así al trabajar modos de proyección de la voz genera diversas posibilidades corporales.

Un teatro del decir sería, entonces, una búsqueda orientada desde la valorización de la palabra en tanto acción. Se trata de no acotar la palabra a su función narrativa, que solo cuenta lo que sucede; se trata más bien de hacerla presente como suceso y no únicamente como un relato. Esto supone habilitar una relación distinta con el decir que permita ampliar el espacio de acción de la palabra lo que, a su vez, deriva en posibilidades corporales que se originen desde la sonoridad.



FUNCIÓN  
DICIEMBRE 2018

Imagen 4. FUNCIÓN. Imágenes Julia Barnes Gormaz (Equipo RDA-CePIA)



ENSAYO GENERAL  
DICIEMBRE 2018

Imagen 5. PROCESO. Imágenes Nahuel Polanco

## Entre el habla y el canto, la voz actúa

Hemos analizado ese intersticio entre la voz hablada y la cantada, al que ya hicimos referencia, para examinar dónde se sitúa *la voz actuada*. Interpretar la voz actuada desde aquí ha sido una estrategia y un mecanismo que nos sirvió como modo de entrenamiento de la voz y en el trabajo de encontrar variaciones sobre el acto de decir. Sin embargo, es preciso advertir que esto no implica buscar resultados generalizables a otras realizaciones teatrales u otras instancias de creación escénica, aún cuando trabajen procedimientos relacionados al decir escénico ya que cada proceso tiene sus propias demandas sobre el uso de la voz. No creemos que haya una fórmula de enunciación teatral e incluso sería en vano intentar alguna porque es imposible establecer un modelo unívoco de la voz que actúa en el teatro. Nuestra tarea de búsqueda, de prueba y error, nos ha permitido solamente un registro de la propia práctica que habilita ciertas hipótesis sobre la especificidad del decir escénico para esta puesta particular-singular.

Cada texto dramático demanda y habilita formas o modos de ser enunciado. En nuestro caso, 4.48 *Psicosis* implicó un trabajo sobre la poesía, la narración, el diálogo y el monólogo, habilitando un amplio imaginario de posibilidades para el decir. Encontramos que en esta producción escénica la tensión entre la voz que se utiliza cotidianamente para la comunicación diaria y la voz que se desarrolla al cantar, configura y sostiene el juego de la voz actuada. El objeto de trabajo, el decir escénico y la sonoridad de las palabras están presentes en el hablar cotidiano que se desarrolla convencionalmente en la rutina y en la actividad del canto. Esos usos de la voz son herramientas para la actriz, en tanto resultaron útiles para construir un instrumento y mecanismos de desarrollo de la sub-partitura sonora vocal de la obra.

Como dijimos, la voz actuada es un amplio espectro juega en el intersticio de ambos parámetros, el cotidiano y el canto. Los elementos particulares presentes en la voz del habla cotidiana y en el trabajo vocal del canto, permiten complejizar el espectro vocal que se desarrolla en la escena. Para el trabajo vocal de la actriz resultó eficaz servirse tanto de modificaciones más del orden musical, técnicas, sonoras, como de características que dieran cuenta de una voz más cercana al habla del día a día y que permite aprovechar la materialidad vocal propia de ella. En ese “entre”, la voz actuada llega a los límites del habla y el canto; empuja esos bordes sin romperlos, ampliando su campo de acción.

Durante el proceder de los ensayos identificamos ciertos apoyos físicos del habla que facilitan la efectividad escénica del decir. Por ejemplo, la mirada es un músculo que sostiene la actuación y es uno de los medios de proyección escénica más potentes del decir. También, reconocemos que la escenificación de la palabra supone corporizarla, hacerla espacio y tiempo en el aquí y ahora del decir en escena. Volver cuerpo la palabra es permitir que la fisicalidad sea un resonador, receptor y multiplicador de los sentidos e impactos vocales para producir desde ese impulso sonoro los movimientos corporales.

La voz actuada exige que las acciones físicas sean ejecutadas a partir de la escucha para que el modo de decir las palabras sea la fuente de fuerza energética del movimiento corporal. Ubicar al cuerpo en el lugar de oído receptivo de aquellos movimientos que incita y provoca la voz cuando se ejecuta, produce entonces que la acción corporal sea un resultado de la excitación vocal.

Para desarrollar la voz actuada, es necesario el entrenamiento de una conciencia física-vocal que permita percibir eso que la voz le otorga al texto, aquello que la palabra escrita no puede decir por sí misma. Descubrir y entrenar esas calidades expresivas que nos revela la voz para que se trasladen a todos los movimientos corporales y así, permitir que el sentir de la palabra configure múltiples sentidos y sea metabolizada por el cuerpo. Para desarrollar esta habilidad de la propiocepción sensorial-auditiva concebimos a la voz en tanto corporalidad, ya que no funciona de manera independiente a la fisicalidad, a los estados de ánimo, a la emotividad, a las posiciones corporales. Cuando hablamos de “la voz” habilitamos una separación para el análisis y la comprensión, nombrar “la voz” es una ope-



FUNCIÓN  
DICIEMBRE 2018

Imagen6. FUNCIÓN. Imágenes Julia Barnes Gormaz (Equipo RDA-CePIA)

ración de distanciamiento a modo de unidad pero no existe como tal, su existencia es posible en y a partir del cuerpo.

### **Algunas conclusiones: la palabra otra**

La palabra teatral, la voz actuada, el decir escénico, ofrecen posibilidades de modificación plástica de su imagen sonora. Asumimos también que ocupa un lugar en el espacio y que puede llegar a tocar, a tomar contacto con el espectador. En su materialidad, la palabra admite una plasticidad, pero, al mismo tiempo, es incapturable. Es decir, se hace presente de una manera “invisible” y cobra sentido escénico cuando despliega su dimensión aurática. Eso que emana y provoca impresión, aquello que captura es una potencia inmaterial, incorpórea aun cuando la enunciación sólo es posible por la intervención del cuerpo. Es decir, la palabra es a la vez y al mismo tiempo (in)material.

En ese *entre* se sitúa y circula la palabra teatral, y por eso supone más que una dimensión energética o material, implica la aparición de una terceridad compleja. Esta última está *soportada* en una serie infinita de variables intervinientes, a saber: el público, la actuación, las condiciones técnicas, el contexto. Esos componentes mantienen una dinámica de relación dialéctica como fuerzas en tensión que, a su vez, los excede completamente como componentes individuales.

Otro tanto ocurre con la facultad personal e impropia de la palabra teatral. En la escena, la palabra es tan ajena como propia en la medida en que es una palabra escrita por un otro que la actriz enuncia como propia. La actriz puede hacer llegar al espectador/a a través de su voz las palabras ajenas, siempre y cuando haya realizado un proceso de apropiación de ese discurso. Esto no sólo pasa en el teatro sino que es una condición de toda palabra. Cuando uno logra transmitir lo que piensa personalmente lo está haciendo a través de palabras que son una construcción social. No es que las palabras que utilizamos en el discurso cotidiano no nos pertenecen, pero tampoco son completamente nuestras, son ambas cosas que simultáneamente forman otra, un conjunto, una alteridad. Nuevamente son las dos cosas que conviven y generan una tercera dimensión, una palabra otra y la corporalidad se ve afectada por ella.

Esas frases que vienen de un texto que es de otro, con palabras que nos pertenecen a todos, en el momento en que pasan por el cuerpo propio de la actriz al decir, generan un cuerpo/palabra otro/a. Es decir, con lo propio y con lo que pertenece a la autora, se produce una corporalidad alterada, ahí radica la tarea de la actuación en nuestro proceso, entre el cuerpo propio y la palabra ajena. La palabra *otra* es (im)personal, (in)material, no está fija en un espacio o en otro, no se sitúa en un punto u otro, (sobre)vive y aparece en esa tensión. Encuentra su lugar en esto que llamamos una terceridad.

Este trabajo está muy lejos de ofrecer soluciones a los problemas identificados, sólo permite renovar preguntas e inquietudes que son la motivación para seguir buscando con perseverancia en el goce del juego teatral.

---

## Bibliografía

- Azócar Fuentes, M. J., Edwards Salas, B., Monsalve, S. A., Ortega Villegas, F. & Wulf Díaz, F. (2008). *Caracterización de la técnica de apoyo respiratorio utilizada por cantantes líricos y actores de teatro* [Tesis de pregrado]. Universidad de Chile, Facultad de Medicina, Escuela de Fonoaudiología, Santiago de Chile.
- Badiou, A. (1997). *Deleuze "El clamor del ser"*. Buenos Aires: Manantial.
- Barba, E. (1995). *Más allá de las islas flotantes*. México: Escenología.
- Berry, C. (2014). *Texto en acción*. Madrid: Fundamentos.
- Bourdieu, P.; Chamboredon, J.-C. y Passeron, J.-C. (1975). *El oficio de sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Heidegger, M. (1994). *La pregunta por la técnica, Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Kane, S. (2009). *Ansia 4.48 Psicosis*. (Trad. de Rafael Spregelburd Prólogo de Jorge Dubatti). Buenos Aires: Losada.
- Pavis, P. (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de gato.

## Néstor Curiqueo

Licenciado en Teatro de la UNC (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Experiencia variada en el campo teatral y formaciones complementarias, desarrollo en diferentes áreas dentro del oficio escénico (Pedagogía, Dirección, Actuación, Dramaturgia, Gestión y Escenotecnia). Participación en producciones escénicas, de investigación, trabajos de acompañamiento y coordinación grupal.

[makropagano@gmail.com](mailto:makropagano@gmail.com)

## Victoria Vaccalluzzo

Victoria Vaccalluzzo es actriz paranaense, reside en la ciudad de Córdoba, dónde realizó sus estudios teatrales. Licenciada en Teatro con orientación actoral de Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba (FA-UNC). Es estudiante del Profesorado de Teatro y del Doctorado en Artes (FA-UNC). Ha participado en proyectos de realización escénica y de investigación en artes.

[victoria.vaccalluzzo@mi.unc.edu.ar](mailto:victoria.vaccalluzzo@mi.unc.edu.ar)

---

### Cómo citar este artículo

Curiqueo, N. y Vaccalluzzo, V. (2021). El accionar de la palabra en escena. Investigación escénica a partir de la obra 4.48 Psicosis de Sarah Kane. *Sendas*, 4(1), 155-172.

