

El cuerpo docente, lectura y escritura corporal personal

Jorge Adrián Di Bastiano
Claudia Díaz

El profesor de teatro llega al aula, se presenta con el grupo, reconoce a sus alumnos, se establecen acuerdos de trabajo, se pone en juego el vínculo, la confianza, los miedos, las consignas del docente atraviesan al grupo, pero también, y sobre todo sus gestos, su voz, sus movimientos, impactan de manera directa, no solo en los alumnos, sino en los distintos integrantes de la institución. Cabe entonces atender a las múltiples posibilidades corporales y vocales, que al igual que el uso de distintos recursos tecnológicos y didácticos, nos proporcionan una posibilidad de llegada, más plena, más certera, más rica, y dinámica a nuestros alumnos.

El profesor de teatro se forma en múltiples aspectos que no debería descuidar, por un lado todo lo referente al lenguaje propiamente dicho, las cuestiones y contenidos específicos del teatro como objeto de conocimiento, aspectos pedagógico/didácticos, y en áreas, como actuación, movimiento y voz, que impactan directamente sobre su cuerpo, durante los cuatro años de su formación.

Pero este docente no comienza a formarse en el profesorado, sino que es además y por sobre todo el resultado de sus circunstancias sociales y culturales, es un docente que durante su vida recogió distintos modelos y que por identificación o por rechazo aparecen constituyéndolo. Esa formación, sumada, en algunos casos, al docente *actor*, hace que éste tenga gran variedad de recursos incorporados. Nuestra actividad en el aula se desarrolla, en muchos de los casos, de manera innovadora para los alumnos. Cambia el espacio, se modifica el entorno, hay pautas para el trabajo que no son las mismas que para el resto de las asignaturas.

En general en las escuelas se pueden registrar distintos modelos corporales, que en muchos casos están ligados a la disciplina, como alumnos, sujetos a una rigurosa quietud o movimientos esquemáticos, o en el otro extremo, el dejar hacer, "el vale todo", agresividad verbal, gestual y corporal en forma creciente, este ejemplo es una clara muestra de que el cuerpo es tratado institucionalmente, como objeto de control de la disciplina, pero que no está siendo "escuchado". Una característica de muchas de nuestras escuelas es el bullicio y la hiperactividad de sus alumnos, cualidad que probablemente refleja el ritmo de la propia ciudad. Cuando el ambiente escolar se encuentre repleto de ruidos, o se observe en los niños dificultades para calmarse, atender o concentrarse, esto seguramente incidirá desfavorablemente en los procesos de enseñanza aprendizaje. Este entorno trasciende lo educativo y se extiende a más de una situación fuera del ámbito escolar. Atañe directamente a la salud, se relaciona con poder transitar fluidamente las polaridades de la calma y la actividad, del ruido y el silencio, de la tensión a la relajación. Esta exclusión del cuerpo en los procesos de enseñanza, puede incorporarse a la idea de un cuerpo no ausente, sino disciplinado, ordenado, dominado. El cuerpo se constituye en el lugar a través del cual se domina al otro, y se deposita el poder. Las múltiples situaciones impuestas, sobre las diversas posibilidades y necesidades de movimiento, dan cuenta de la represión sobre un cuerpo, limitado a accionar solamente como se espera desde afuera, que lo haga. (Gaggianesi, Prieto)

A diferencia de otras asignaturas, el trabajo teatral es esencialmente práctico y de conjunto, implica desplazamientos espaciales, vinculación con el otro, adaptación y fundamentalmente un cuerpo sin ataduras, pero con conciencia, y pleno conocimiento de sus posibilidades, un cuerpo libre pero con capacidad de repetir con certeza, aquellas cuestiones que fueron trabajadas, reiteradas y registradas conscientemente.

El docente, da una consigna, lee un texto, subraya un acierto, pide atención, crea climas, maneja los silencios, las velocidades de su relato, incorpora sonidos propios para crear códigos comunes, incluye con su mirada al grupo o selecciona a algún integrante, crea interés en un punto particular del espacio o simplemente usa su cuerpo como instrumento de demostración de los que podría ser una postura cerrada o una postura abierta.

Es un docente activo, que para comenzar un proceso con los niños, y lograr, que estos se hagan cargo del manejo de sus recursos, usa integralmente los propios.

El trabajo con la sonoridad de la voz y su organización en el habla, en las palabras, es también un registro que se inscribe en el orden de lo corporal. En el terreno de las sensaciones, acciones y decisiones. Desde ese lugar se pretende en la Educación Vocal de un docente un trabajo donde los grandes objetivos son la *manejabilidad* y la *flexibilidad*. Para poder tomar más decisiones conscientes. Tener más posibilidades sin riesgos. Para adaptarse a la vertiente de la actuación y a la de la docencia y muy especialmente a la docencia teatral.

El cuidado vocal significa solamente conocimiento y experiencia corporal del sonido y de la palabra para elegir y tomar mejores decisiones.

También está demostrado el papel decisivo que juega un docente en la formación integral de los chicos, adolescentes, en nuevas generaciones, en personas que la sociedad le ha confiado. Por lo que la preparación y el desarrollo de sus recursos, constituye objetivo ineludible para estar a la altura del encargo social.

En la actualidad se sabe que quien se dedica a trabajar para educar y entrenar la voz no puede desentenderse del habla y el lenguaje como funciones humanas integrales y organizadas entre sí. Todo ello en conjunto es expresión corpórea, entidad más allá y más acá del significado.

Las cualidades de la voz que se recorren en este trabajo son, entre otras: la sonoridad, la proyección y la riqueza expresiva de los aspectos no verbales de la voz, más allá de los aspectos semánticos de los enunciados. Estos serían los rasgos de dinámicos de la voz o rasgos prosódicos (entonación pausas velocidad acentos), los que siempre implican uso concreto y una viva presencia vocal.

Aparte de las considerables diferencias existentes entre una persona y otra, en un mismo individuo la voz adopta múltiples aspectos, según el momento del día, la etapa de su vida y la tarea que se desempeña. En todos los casos se contempla el comportamiento de todo el individuo.

Cuando escuchamos un sonido vocal, sólo lo escuchamos. Siempre se nos genera una expectativa de encontrarnos cerca de alguna cosa dinámica, sea un ser que vive y respira, alguien que podemos imaginar, presentir y que hace sonido.

Partiendo de esta concepción integral, el trabajo tiene que apuntar a un comportamiento físico que involucra el movimiento, la voz, la imaginación, la emoción, la intención, la situación en la que se produce.

La voz como *expresión del cuerpo* involucra todos estos aspectos mencionados: es expresión de un cuerpo unitario. Los órganos vocales se integran a la totalidad del cuerpo; como *movimiento* encuentra matices y contrastes en relación a su proyección en el espacio, al tempo-ritmo, a la energía; y como hecho comunicativo se afecta con la intención involucrando la imaginación y emociones.

La rigidez, vinculada con las limitaciones en el manejo expresivo del cuerpo y la voz, obstruyen el proceso de comunicación. No sólo afectan la capacidad de interesar a un otro, a un espectador, a un alumno, sino que también repercuten mucho en etapas de adquisición y formación de hábitos de quienes reciben nuestra voz y nuestra palabra.

De ahí la necesidad de que el docente pueda observarse, escucharse a sí mismo en su práctica (cómo me paro, cómo camino, cómo miro, cómo escucho, cómo contacto a otro, cómo hablo...) y colocarse en otros lugares que le permitan ampliar sus posibilidades expresivas en la comunicación.

La capacidad expresiva es un recurso pedagógico importante que resulta indispensable desarrollar en los profesores de Teatro para alcanzar una mayor efectividad en el proceso. Esta capacidad, para ser promovida y ampliada, requiere el concurso de una serie de actividades más o menos complejas, es por eso que en la formación de docentes en Teatro conviene tener una mirada *resultadista* de lo sonoro. Esto es: lo que se escucha de la boca para afuera.

Debe tener el convencimiento de que en cada acto de emisión vocal y de producción oral con un fin expresivo-comunicativo se modifica integralmente todo nuestro cuerpo. Pero debe tener también el conocimiento de que es lo que se modifica y cómo lo hace. Reconocerlo, registrarlo y producirlo con estrategias.

Trabajar lo vocal desde esta perspectiva, con anclajes corporales concretos, es situaciones precisas, lo hace transmisible y posible de desarrollar. Saca la voz del lugar de lo etéreo, de lo místico, de lo mágico, del talento inasible y le da el lugar de lo humano, de lo posible de trabajar, adaptar y desarrollar, siempre y cuando nos avengamos a un proceso preciso, continuo, sostenido y consciente, siempre y cuando podamos ver y reconocer la realidad, de donde partimos y vayamos por el camino de crecer y ampliar y no por el de forzar y agotar.

Es decir no empezar nunca el proceso con un organismo agotado, deficitario y forzado, pero mucho menos que el trabajo propuesto para adecuar y ampliar genere agotamiento, dificultades y sobreesfuerzo.

De esto se trata la propuesta que tenemos: tomar la integralidad de la producción y asentarla en contextos dinámicos diferentes. Concretos. Posibles.

Trabajamos con *Entrenamientos Metodológicos Integrales* con vistas a desenvolver en nuestros docentes en formación esta importante capacidad expresiva y de proyección vocal.

Trabajar emulando y proponiendo tanto situaciones dramáticas, como situaciones áulicas, situaciones expresivas de interacción en el marco de la construcción dramática. Situaciones propias del lenguaje teatral, de la actuación como actividad y de la docencia en un marco diferente. En propuestas dónde deba verse accionando en la situación de ser el que proponga un ejercicio, el que brinda una consigna, el que crea un clima con su expresión gestual vocal. Y en esto también es importante reconocer, registrar y manejar una integralidad corpórea. Muchas veces no visible, pero detectable.

No es lo mismo una consigna dada con ciertas determinaciones con una expresión facial, una manera de articular las palabras, una tensión en el decir, una calidad de voz, una entonación determina, que cambiando cada una de estas variables.

La conciencia registrada de estas posibilidades, aun conservando la proyección necesaria es algo que se construye y esa construcción es necesario que se dé en el tramo de formación del docente, que se provoque esa necesidad y que se registren los cambios que provocan los cambios de estilos en las conductas vocales expresivo-comunicativas.

Desde esa perspectiva se hace necesario profundizar la investigación en cada caso, creando una línea de ejercitación acorde. De otra manera se corre el riesgo de no brindar las herramientas necesarias que permitan asumir conductas nuevas y establecer relaciones e interacciones definidas. En el trabajo se parte de la singularidad expresiva de cada individuo, se realizan exploraciones y preparaciones inducidas, exigencia de entrenamiento extra- áulico, búsqueda de causas y posibles soluciones a problemas, la propuesta personal en situaciones concretas posibilitados en trabajos prácticos individuales y grupales referidos a situaciones dramáticas y del quehacer del docente de Teatro que colocan al cuerpo en contextos variados. Por esto, como el hacer del profesor de Teatro tiene situaciones comunes pero también diferentes que las del actor, como propone combinaciones de entornos, acciones y emociones específicas, la educación de su cuerpo vocal y de su palabra accionada deben contener esas especificidades. En definitiva, no se puede separar el uso de la voz del resto del cuerpo: el impulso de comunicar verbalmente no se centra solo en los órganos vocales (aunque hay que conocerlos y tenerlos en cuenta), sino que se extiende al resto de la persona y es toda ella la que se ve afectadas por cosas como el entorno, la relación con sí mismo y con los demás y la intención del momento. Se trata de ofrecer en el trayecto formativo de los profesores de Teatro un aporte completo, profundo, práctico pero esencialmente fundamentado y actualizado.

Bibliografía

- Allió, M. (1983). *Reflexiones sobre la voz*. Barcelona: Colección Neuma.
- Animovich, R. *Transitar la Formación Pedagógica, Dispositivos y estrategias*.
- Badillo, C. (1997). *El Gesto que Respira. Taller Permanente de Investigación Teatral*. Gestus.
- Barragán Torre (1999). *El juego vocal para prevenir problemas de voz*. Ediciones Aljibe.
- Brennan, R. (1994). *La técnica Alexander*. Barcelona: Editorial KairósGardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Caramelli, L. (1990). *Desarrollo consciente de la voz*. Ed. Ricordi
- Chapato, M. E., Errobidart, A. *Historia, Actores e Instituciones. (Implicación personal y modelos docentes)*.
- Farías, P. (2012). *La disfonía ocupacional*. Editorial Akadia.
- Francois Le Huche y Allali, A. (1997). *Trastornos vocales*. Tomo 3. Editorial Masson
- (2000). *La voz*.
- Gaggiane, A., Prieto, E. *Los saberes Corporales, Lúdicos y Motores, en la Formación Docente*. G.C.B.A.
- Moreno Fernandez, F. (2002). *Producción, expresión e interacción oral*. Madrid: Arco Libros.
- Scivetti, A. R., Garraza, A. M. (1996). *El fenómeno vocal*. Editorial UNSL.
- Scivetti, A. R., y otros (1997). *Educación de la Voz*. Editorial Universitaria San Luis.
- Tulon Arfelis, C. (2000). *La voz*. Editorial Paidotribo.