



Revista Brasileira de Estudos da  
Presença [Brazilian Journal on Presence  
Studies]

E-ISSN: 2237-2660

rev.presenca@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul

Grumann Sölter, Andrés  
Resonancias Vocales y Memoria Sonora en Helen Brown  
Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 6,  
núm. 3, septiembre-diciembre, 2016, pp. 481-501  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463546899009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



## Resonancias Vocales y Memoria Sonora en *Helen Brown*

Andrés Grumann Sölter

Pontificia Universidad Católica de Chile – Santiago, Chile

**RESUMEN – Resonancias Vocales y Memoria Sonora en *Helen Brown*<sup>1</sup>**– El artículo se concentra en indagar aspectos referidos a la intensificación de los usos de la voz y la sonorización musical que proponen Trinidad Piriz y Daniel Marabolí en *Helen Brown* (2013). Dando cuenta de un marco teórico que cuestiona la dimensión referencial con la que se analiza frecuentemente al teatro y proponiendo una aproximación fenomenológica que dé cuenta de la *materialidad performativa* que insta a intensificar las resonancias de la voz y la capacidad audible del sonido, el escrito analiza dos escenas o *tracks* en los que la memoria hecha cuerpo compromete de un modo particular a los espectadores que participan de la performance escénica.

Palabras-clave: **Voces. Memoria. Sonoridad. Helen Brown. Análisis Escénico.**

**ABSTRACT – Vocal Resonances and Sound Memory in *Helen Brown*** – The paper focuses on aspects related to the intensification of the uses of the voice and the musical sonority proposed by Trinidad Piriz and Daniel Marabolí on *Helen Brown* (2013). Rendering an account of a theoretical framework that questions the referential dimension in which theatre is often analyzed and proposing a phenomenological approach that accounts for the *performative materiality* encouraged to strengthen the resonance of the voice and the audibility of the sound, the essay analyzes two scenes or *tracks* in which the body undertakes the memory of the viewers involved in the scenic performance.

Keywords: **Voices. Memory. Sound. Helen Brown. Performance Analysis.**

**RÉSUMÉ – Résonances Vocales et Mémoire Sonore chez *Helen Brown*** – Le document met l'accent sur les aspects liés à l'intensification des usages de la voix et la sonorité musicale proposées par Trinidad Piriz et Daniel Marabolí sur *Helen Brown* (2013). Rendant compte d'un cadre théorique qui s'interroge sur la dimension référentielle au sein de laquelle le théâtre est souvent analysée et eu proposant une approche phénoménologique qui tient compte de la matérialité performative qui encouragé à renforcer la résonance de la voix et l'audibilité du son, l'essai analyse deux scènes ou pistes dans lequel la mémoire fait corps engage d'une manière particulière aux spectateurs impliqués dans la performance scénique.

Mots-clés: **Voix. Mémoire. Sonorité. Helen Brown. Analyse Scénique.**

Se dará a las palabras su sentido verdaderamente mágico, de encantamiento; las palabras tendrán forma, serán emanaciones sensibles y no sólo significado (Artaud, Teatro de la Crueldad, Segundo Manifiesto, 2001).

En el presente artículo me concentraré en la propuesta escénica *Helen Brown* de Trinidad Piriz y Daniel Marabolí aplicando metodologías provenientes de los estudios teatrales y sus estrategias de análisis escénico. Para ello, cabe remarcar, deseo poner en valor aquellos “momentos que marcaron” (Roselt, 2008, p. 44) mis vivencias como espectador de la escenificación en diversas temporadas. La primera visita en esta condición se dio durante su estreno el año 2013 en el *Museo de Arte Contemporáneo* del Barrio Lastarria. En la segunda tuve la oportunidad de ser invitado por el grupo para presenciar algunos ensayos de la escenificación y todas las funciones que se dieron en una temporada de la obra en el *GAM* de Santiago de Chile el año 2014. De esta última vez, surgen varias de las respuestas que complementan los efectos que dejó *Helen Brown* en mí como espectador.

A lo largo de este escrito estoy interesado en investigar las distintas situaciones de escenificación sonora y de intensidad vocal que emergen de la performance. Me detendré tanto en las estrategias de producción y escenificación que prepararon previamente los performers (Trinidad Piriz y Daniel Marabolí), como en los efectos que las voces dejan en los escuchantes-espectadores. Aparte de describir y analizar aquellos momentos del video que tenemos a disposición de la obra *Helen Brown* para distinguir niveles de intensidad vocal (en su dimensión acústica) y la memoria sonora (en su dimensión *performativa*) que desplaza, al menos por un instante, al tradicional texto de rol dicho (dimensión *referencial*) por la/los ejecutantes, la actriz, el performer.

De este modo, las interrogantes que deseo instalar para introducir mi interés investigativo rondan aspectos en torno a: 1. el modo en que se escenifican las distintas posibilidades de la voz en *Helen Brown*; 2. el rol que juega el material sonoro para que la voz adquiera su particular presencia en escena y 3. el tratamiento vocal y el espacio sonoro con el que Trinidad Piriz y Daniel Marabolí generan una particular atmósfera que levanta un espacio de memorias. Por lo anterior, estructuraré el escrito en tres partes. La primera, titulada *A Propósito de la Voz, el Recuerdo y la Sonoridad: perspectiva desde los estudios teatrales* introducirá al lector en las distintas perspectivas

teóricas que levantaremos como fuentes referenciales a mi argumento. La segunda y tercera, tituladas *Chanchita o la emergencia de un espacio de la memoria* y *La embajada de Nigeria, el lugar de la entrega y la pérdida*, harán uso de del marco teórico dando cuenta de dos momentos de intensidad en los que se analizarán tanto el tratamiento vocal, el espacio de la sonoridad como aquel espacio de memorias que propone Helen Brown.

### A Propósito de la Voz, el Recuerdo y la Sonoridad: perspectiva desde los estudios teatrales

*“Hey Trini! There is a problem?,  
Estás ahí Trini?. Tenemos un problema?”.*  
(del Cuaderno de trabajo de Trinidad Piriz)

De este modo, y precedido por dos notas emitidas por un sintetizador que sumergen al espectador a una atmósfera oscura, enigmática y lúgubre, se da por iniciado el relato y la historia en la que se vio envuelta la actriz-performer Trinidad Piriz al tratar de arrendar un departamento en la ciudad de Berlín durante el año 2012. Así, un hecho ocurrido en la vida real es transformado en elemento constitutivo y articulador de la ficción/creación teatral. Sin embargo, lo que presenta elementos ficcionales referidos a un teatro biográfico o documental en el que se cuenta la historia de “un hecho policial que le ocurrió a la propia actriz”<sup>2</sup> despliega, a través de materialidades sonoras y usos del cuerpo, un tipo particular de presencia que nos retrotrae “desde la fuerza comunicativa de las palabras que estructuradas crean sentido dramático a través de la figura encarnada” (Lehmann, 2013, p. 268), hacia la fuerza performativa de la sonoridad vocal que emerge como “palabra soplada” desde y en el cuerpo.

Fue justamente Jacques Derrida quien entendió, ciertamente persuadido por la voz de Antonin Artaud, el déficit en el que cae el lenguaje gramaticalmente ordenado cuando se percibe el salto al que nos conduce la sonoridad vocal. En palabras de Derrida:

Más bien señalan la cuestión misma que Artaud pretende destruir en su raíz aquello cuya derivación, si no imposibilidad, denuncia incansablemente, aquello sobre lo que sus gritos no han dejado de abatirse rabiosamente. Pues lo que nos prometen sus aullidos, articulándose bajo los nombres de existencia, de carne, de vida, de teatro, de crueldad, es, antes de la locura y la obra, el sentido de un arte que no da lugar a obras, la existencia de un artista que no es ya la vía o

la experiencia que dan acceso a otra cosa que ellas mismas, la existencia de una palabra que es cuerpo, de un cuerpo que es un teatro, de un teatro que es un texto puesto que no está ya al servicio de una escritura más antigua que él, a algún archi-texto o archi-palabra (Derrida, 1989, p. 240).

Esto porque Artaud, en palabras de Derrida, “[...] nos enseña esa unidad anterior a la disociación” (Derrida, 1989, p. 240) que es la dimensión sensible del cuerpo como forma de conocimiento<sup>3</sup> y en donde lo que se dice y hace adquiere un plus desde el cómo se llevan a cabo junto a la fuerza corporal que materializa la voz y el sonido. Por su parte, la intensificación de la dimensión performativa de la voz en Helen Brown nos conduce a poner atención en el *esfuerzo*, los *jadeos*, el *ritmo*, el *sonido* y el *grito* con el que trabaja Trinidad Piriz durante gran parte de la función. Desde este prisma es ella quien insistente y calculadamente enfatiza juegos con las entonaciones de su voz, emulando los modos del habla, los personajes y a ella misma respecto del idioma y país que esté en juego.

De este modo, la intensificación de los usos de la voz en Helen Brown está directamente relacionada con una estrategia que pone énfasis en la materialidad performativa<sup>4</sup> de la voz. Éste énfasis deja al descubierto una de las principales estrategias de escenificación propuestas por Piriz y Marabolí. Ahora bien, plantear una lectura de la voz como fenómeno eminentemente performativo, esto es, en su llevarse a cabo durante el acontecimiento escénico (la función), implica un marco referencial mínimo que de cuenta del estatuto metodológico que subyace a este tratamiento. Para ello resulta sugerente el modo como Hans-Thies Lehmann ha desplegado este giro metodológico haciendo uso de la noción del cuerpo real:

Lo real – es decir la corporalidad –[...] entra en juego mediante la presencia del cuerpo liberada de sentido, una vez que la presencia física ha socavado todo orden (verbal y no-verbal) y significación. La realidad corporal crea un déficit de sentido: lo que quiera que aparezca en la escena en términos de significado es siempre llevado un paso más allá de su consistencia a través de la sensorialidad del cuerpo; el sentido es desgajado del torbellino pre-conceptual de la *certeza sensorial* que, a partir de cada posicionamiento estable (tesis) de un texto, destaca su lado performativo, su carácter despreocupado de toda verdad, su profunda inconsistencia (Lehmann, 2013, p. 267).

De las palabras de Lehmann, en las que resuenan las ideas planteadas por Artaud, se deja desprender parte importante del



giro metodológico que han ido incorporando los estudios teatrales para dar cuenta de su *objeto* de estudio. Aquel *déficit de sentido* que despliega la inconsistencia profunda a la que nos conduce la certeza sensorial del cuerpo en escena y su particular sonoridad es lo que me interesa de Helen Brown. Un ejemplo de ello es *el diálogo* entre la *performer* Piriz y el *personaje* Shannon de Western Union: “*Señorita Piriz, le dio usted el número secreto a alguien más*”, dice la traducción simultánea en la voz en inglés de Shannon (entonada por una voz aguda y chillona que ejecuta la propia Piriz). La frase es vocalmente intensificada durante la función por la actriz alargando la última consonante de la palabra *mássssssssssssss*, cuya sonoridad se funde con las notas que insistentemente ejecuta Daniel Marabolí, emulando los tonos y la intensidad de un suspenso fílmico en su clímax dramático que se le busca imprimir al *track* (así le denomina el grupo, exacerbando la dimensión musical y sonora de la experiencia escénica, a las escenas) que se están escenificando. La respuesta: “Si, a Helen Brown” (ejecutada por Piriz en otro micrófono), en cambio emerge dislocada, tenue y lentamente, emulando una derrota insalvable: la pérdida del dinero y la consumación de la estafa que sufre en Berlín, Trinidad Piriz.



Imagen 1 - Trinidad Piriz frente a su set sonoro. Foto: Horacio Pérez Rodríguez.

En su *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes (2009, p. 269) sostuvo que “[...] el ‘grano’ de la voz no es – o no lo es tan sólo – su timbre”[...] sino que “[...] es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta” (Barthes, 2009, p. 270).

Para Barthes (2009, p. 267), el *grano* de la voz equivale a su “peso significativo”. Es por ello que,

[...] si atribuyo a este grano un valor teórico (la asunción del texto en la obra), no puedo otra cosa sino rehacer para mí una nueva tabla de evaluación, indudablemente individual, ya que estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del que o de la que canta o toca y esta relación es erótica pero nada subjetiva (la parte que escucha en mí no es el sujeto psicológico; el placer que él espera no va a reforzarlo – a expresarlo – sino que por el contrario va a perderlo) (Barthes, 2009, p. 270).

En sintonía con los postulados de Barthes (2009, p. 264), que persigue dar cuenta del propio objeto musical (teatral) en directa vinculación con la materialidad del cuerpo “en el que una lengua se encuentra con una voz”, Hans-Thies Lehmann (2013) nos propone, en su *Teatro Posdramático*, las posibles transformaciones de la *physis de la voz* en estas nuevas formas de teatro. La *materialidad performativa* de la voz es destacada por Lehmann como una de las experimentaciones que proponen las nuevas formas teatrales.

En el caso de Helen Brown, la unión tanto de la “*physis de la voz*” como su diseminación “en forma electrónica o técnica” (Lehmann, 2013, p. 269) se presenta a través del recurso auditivo mediado por el uso escénico de instrumentación musical y micrófonos. Teniendo presentes estos aspectos, quisiera plantear mis reflexiones en torno a Helen Brown a partir de la *inconsistencia performativa* que plantea Lehmann para el teatro, poniendo de relieve para el análisis el *arranco* y la *vibración* de la voz, así como su *diseminación* a propósito de su sonorización electrónica. Sobre todo porque, como lo dice en otro lugar de su citado *Teatro Posdramático*: “[...] el desplazamiento *del sentido a la sensorialidad* es inherente al proceso teatral en cuanto tal, y es el fenómeno de la *voz en vivo* el que, de modo más directo, manifiesta la presencia y el posible dominio de lo sensorial *en* el sentido y es, al mismo tiempo, el corazón de la situación teatral” (Lehmann, 2013, p. 268) que “[...] difumina los límites entre el lenguaje como expresión de una presencia viva y el lenguaje como material lingüístico pré-fabricado” (Lehmann, 2013, p. 269). Complementando lo anterior, Erika Fischer-Lichte (2011, p. 255) argumenta que

[...] ‘la voz suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio’ manifestándose ‘al gritar, suspirar, gemir, sollozar o

reír. Todas esas actividades se producen en procesos que, innegablemente, afectan a todo el cuerpo, que se dobla, se contorsiona o se tensa al máximo. Asimismo, estas expresiones de la voz exentas de palabras pueden conmover corporalmente hasta lo más profundo a quien las oye’.

Planteamos con estas perspectivas teóricas que la voz que emerge del cuerpo de Trinidad viene cargada de su sentido propio, casi como una narración paralela al texto, la historia o situación narrada, pues se auto-sustenta en su materialidad-cuerpo y se expande por el espacio llegando en forma de vibración a los cuerpos de cada uno de los *espectadores-oyentes* como algo anterior a *lo que se dice*, desplazando así, a momentos, la importancia del contenido del texto (la narración de los hechos), por el canal material o por su pura sonoridad. Por lo anterior se genera en el receptor, así nuestra hipótesis, un déficit de *sentido* en el que la importancia ya no está concentrada únicamente en lo que la historia necesita contarnos acerca de los hechos que estructuraron la estafa sufrida por Trinidad en la ciudad de Berlín, sino que en la forma en que esta información sonora logra, de un modo complementario, inundar por completo el espacio de la experiencia escénica, como si fuera otro cuerpo/actor más. Entonces, la *pérdida de sentido* se manifiesta casi como una dinámica que envuelve a la obra conduciendo su movilidad y ritmo. Pero: ¿de qué forma lo hace? Esta operación no es lineal sino rítmica, es decir, la pérdida de la lógica que debiera seguir tradicionalmente una obra no nos conduce a entender cada vez menos, o a una incapacidad total de poder hilar los hechos de forma tradicional, es decir, lineal y creciente, sino que evoluciona *rítmicamente* con la construcción de la obra, dando la posibilidad de nunca caer en el mero entendimiento lógico de los hechos, para así tener acceso a otra dimensión alejada del contenido del texto y vinculada a las oscilaciones sonoras, los timbres vocales y la afección corporea. Una dimensión de voces y envoltura sonora total que se perfila o deja entender como una narración paralela que nos entrega otro tipo de *informaciones* del relato auto-biográfico, primordialmente sensoriales (performativas). Entonces, esta *pérdida de sentido* como efecto en la recepción responde a las múltiples posibilidades de la sonoridad, haciendo que en el momento justo en donde nuestro oído y nuestra mente comprendieron lógicamente todo, de manera absoluta, un algo se vele y quede fuera de aquel cómodo lugar de enunciación.



Esta dimensión performativa y material del sonido que envuelve el espacio, o esta vibración rítmica de la voz en el espacio cobra gran relevancia en *Helen Brown*, dado que es la matriz que guía el trabajo, tanto desde lo que más arriba denominé la “physis de la voz” como su “diseminación” a propósito del uso tecnológico en escena que potencia, aún más, la sonoridad vocal, generando vínculos físicos, efectos en el espectador. Es por esto que, desde una perspectiva fenomenológica, Fischer-Lichte (2011, p. 255) conduce la atención del análisis escénico hacia el contagioso “físico estar-en-el-mundo” de la sonoridad de la voz y el efecto que ésta deja en el espectador (*bucle de retroalimentación* escénica).

La formulación de estas perspectivas, así nuestra suposición metodológica, no está tan lejos de la idea que presenta el propio Daniel Marabolí (2014, p. 115) en la revista *Apuntes de Teatro* al referirse a las estrategias de escenificación de *Helen Brown*:

La voz hablada refleja [...] todas las posibilidades que se le aluden al fonema, ampliando la visión cognitiva de la palabra y permitiendo que factores como el timbre, el tono, la intensidad, la entonación, el idioma, el acento, la modulación, la velocidad y los intervalos también sean considerados al momento de plantear contenidos dentro de la puesta en escena y, a la vez, brindarle a la audiencia alternativas al momento de conformar imágenes: el sonido sugiere y manifiesta sensaciones no necesariamente lexicalizables.

De este modo, plantear la resonancia auditiva y vocal como principio *performativo* en *Helen Brown* implica, entonces, poner atención como espectador en los instantes en que la performer (Trinidad Piriz) “[...] hace audible su voz en su singular fisicalidad, en la sensibilidad que le es propia” (Fischer-Lichte, 2011, p. 255), así como en los efectos físicos que tal resonancia vocal genera en mi como espectador de la experiencia escénica. Lo que trato de describir es que aquella dimensión performativa de la voz y el sonido que emerge de la experiencia y *compromete* la corporalidad de quienes participamos del acontecimiento escénico como una verdadera caja de resonancia escenificada. Aquel compromiso corporal que instala la voz es descrito por Fischer-Lichte (2011, p. 242), a propósito de la generación de atmósferas en el teatro, en donde:

[...] el cuerpo puede convertirse en caja de resonancia de los sonidos que oye, puede resonar con ellos; [...] Cuando los sonidos, los ruidos o la música convierten el cuerpo del

espectador oyente en su espacio de resonancia, cuando resuenan en su caja torácica, cuando le causan dolor físico, le ponen la piel de gallina o le revuelven las tripas, el espectador oyente deja de oírlos como algo externo que se adentra en sus oídos, los siente como un proceso corporal interno que a menudo desencadena una sensación *oceánica* (Fischer-Lichte, 2011, p. 242).

La experiencia/vivencia del cuerpo como caja de resonancia, he allí donde deseo detener mi análisis de la experiencia como espectador de Helen Brown. La musicalización y los sonidos que emergen resonantes desde el sistema de audio manipulados por Daniel Marabolí y la voz de Trinidad Piriz inundan el pequeño y acotado espacio del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago o la gran sala A del GAM en el que se escenifica Helen Brown.

### ***Chanchita* o la Emergencia de un Espacio de Memoria**

*Chanchita*, aunque presentado bien al comienzo de la obra, es un track<sup>5</sup> que narra *lo que ocurrió* a Trinidad Piriz en Berlín, y enuncia el tema del que se hablará todo el resto de la obra. El interlocutor, articulado por la voz de la performer Piriz, esta vez es su propia madre, a quien despierta para desatar una serie de emociones que la están inundando con este hecho desafortunado del que acaba de darse cuenta. Este *track* adquiere una particular relevancia para mí por dos razones: por un lado me permite darme cuenta del íntimo ejercicio de re-construcción que ejecuta la actriz-performer de la figura de su madre, pero con toda la intención de que sea la ficción la que se apodere de la escena, matizando elementos de vestuario a favor de aquel timbre particular que imita la voz de la madre, rescatando su propia velocidad e intensidad rasposa, soñolienta que están depositados en los recuerdos de Piriz. De pronto, nos vemos envueltos en la *situación* a través de un espacio de memorias conjuntas, nos transformamos en voyeristas de un hecho sin pretender serlo cuando sentimos el vínculo con nuestras propias madres. Un muy buen ejemplo de este juego de intercambio vocal es este extracto de conversación:

Voz Trini: (1) – *La Helen mamá, la Helen desapareció y se fue con toda mi plata, era mentira mamá.*

Voz mamá: (2) – *Noh te creoh... gooorda, que mála páaata cháaancha... igual / a mí siempre me tincóoh que esa mujer, era cosa raraa, gorda* (Transcripción del video revisado para el presente ensayo).

De este extracto de texto se dejan desprender dos aspectos para nuestra propuesta:

1. Por una parte, la cualidad de la voz que usa Trinidad para instalar la *propia voz* no parece tener ningún tipo de modificación acústica o física radical que, a diferencia de las otras, trate de remitirnos a una voz externa, por lo que este sonido nos parece natural y concordante a ese cuerpo. Las únicas alteraciones vocales que podemos percibir cuando es el rol de Trinidad el que habla son alteraciones de ánimo, expresadas en cambios de velocidad o ciertas variaciones del sonido que denotan urgencia como podemos ver, por ejemplo, en este fragmento en particular: Trinidad aquí continua con esta especie de sollozo, habla en un tono mucho más agudo, que es típico de cuando uno está en esa situación, y sus manos se mueven de una forma determinada, se agitan rápido, abiertas, tensas, y la mitad superior de los brazos se mantiene pegada al cuerpo. Podría decirse que esa es la forma de caracterizarse a ella misma, que quizás ella es así cuando llora y recurre a eso, pero la verdad es que todos esos movimientos rápidos, estacatos, si bien son muy orgánicos físicamente, permiten la salida de la voz en esta misma cualidad quebrantada y acelerada, del mismo modo que para cantar agudo abrimos, naturalmente, más la boca y los ojos, también pone sus manos en su estómago por lo que se puede percibir con más claridad que la respiración cambia cuando se encuentra en esa voz.

2. [...] y, por otra parte, Trinidad recurre a un gesto mucho más plástico, en el sentido, que es mucho más consciente de la partitura que no va en pos a la representación de su mamá, sino que a dirigir ella misma la propia bajada de tempo, volumen, y ritmo que instaló/definió como la voz de su madre. En esta frase puedo hacer un intento de codificar las particularidades del sonido, como los acentos que no son propios de las palabras, y que Trinidad marca con las manos, subiéndolas y dibujando un acento imaginario en el aire, o las vocales alargadas que también acompaña con sus manos hacia los lados, que hacen que las palabras sean más pausadas, o las *h* en cursiva que son una cualidad en la voz con la que se persigue darle más aire a una palabra, es decir, dejar salir aire y voz al mismo tiempo, para lo que todo su cuerpo se dispone hacia abajo, a la acción de *botar* aire, además su boca está más cerca del micrófono, por lo que se escucha con una cualidad distinta.

Aquí se vuelve primordial el espacio de infinitas asociaciones que pueden producirse en nuestro imaginario, con la riqueza del sonido y la ausencia de la imagen representativa. La actriz-performer Trinidad Piriz está operando, llora, o habla con una voz que entrega una cualidad quebrantada del sonido cuando, como una acción más, se representa a ella misma, mientras que cuando representa a su mamá adopta una voz lenta y pausada, con un color más raspado y más bajo de volumen. Más allá de una caracterización, en el sentido de un rol o personaje, esto comienza a presentarse como una canción, la actriz-performer en sus movimientos trabaja en cuanto a construir esos sonidos, en la colocación de la voz, pues no parece haber mucho tiempo para la internalización psicológica de la situación narrada, como sí hay tiempo para darle forma a la musicalidad, por lo que esto se vuelve una especie de remix de dos materiales musicales que comienzan a loopearse en vivo.



Imagen 2 – Daniel Marabolí, interpretando frente a su set. Foto: Horacio Pérez Rodríguez.

De este modo, la construcción multi-vocal concentra la propuesta actoral de Trinidad Piriz. Ella misma se encarga de poner en claro este punto en su escrito “Helen Brown: autobiografía sonora” (*Apuntes* 137) cuando nos dice que “[...] las voces marcan el trabajo escénico de Helen Brown” porque “cada una de ellas remite a momentos vividos, a las personas con las que interactué, y las palabras que intercambié” (Piriz, 2014, p. 112). De los usos e inflexiones de la voz que emergen de la actriz-performer Piriz se desprenden un



conjunto de experiencias propias o autobiográficas, interacciones vivenciadas por ella de modo virtual (a través de Skype, el teléfono o el chat) durante su estadía en Berlín, y ajenas o construidas artísticamente con resultados vocales, motrices y dramaturgicos, las de Helen Brown, la de agentes de diversas embajadas, la de la policía alemana, la de la madre de Trinidad Piriz como la de ella misma. Desde esta perspectiva, que cruza la frontera entre ficción y realidad, ¿quién es realmente la protagonista, Piriz, Helen Brown? Pienso que ninguna de las dos, al menos mi propuesta apunta a la intensidad vocal y la construcción sonora que generan el universo escénico de la performance *Helen Brown*.

Pero además, en el inicio de este *track* también tenemos una sucesión de sonoridades, iluminación, gestos, etc. Que hace aparecer y ver más claramente este espacio privado del que estamos siendo parte como espectadores, del que nos permite ser parte *mirando por una ranura en la puerta*, como inocentes espías de un acontecimiento *semi-real*. El track inicia con un simple intercambio de textos de dos voces/roles hechas por la misma Trinidad Piriz, cada una en su propia particularidad vocal, musicalizada en vivo por Daniel Marabolí, quien se relaciona con los tiempos de habla de Trinidad, quien a su vez nos está narrando el inicio del desarrollo de la obra. Todo lo anterior se instala en escena dentro de este nuevo espacio melódico de la obra, generado por ambos cuerpos (Trinidad y Daniel), en relación a objetos que actúan como mediadores del sonido, como por ejemplo, los micrófonos, los parlantes, las mesas de sonido, etc. Esto comienza después de un cambio abrupto de ritmo que se entronca con la idea de entender esta obra como un *espectáculo sonoro*. A medida que se va subiendo la luz vemos a Trinidad un tanto despeinada hablando por un micrófono instalada en la voz/rol de su madre y cambiando inmediatamente al otro micrófono para interpretar a su interlocutor que sería ella misma en esa situación autobiográfica determinada. Esta convención de dos voces distintas en dos micrófonos distintos aparecía durante toda la obra antes, pero el tono que toma ahora está determinado por la atmósfera que comienza a darnos la sensación de una cierta intimidad que nos envuelve como espectadores. Esto es porque, por un lado, sabemos que es un momento íntimo, una conversación telefónica ya no con operadoras que hablan inglés en sus respectivos acentos, sino que con su propia madre, en su lengua de origen. Segundo, la luz está más baja y las expresiones de Trinidad



no son tan claras como antes, y tercero, no tenemos subtítulos por lo que la atención se concentra en ese pequeño lugar de conversación, y extrañamente nos da la sensación de que se hubiese encogido el espacio escénico. Así es como si nos volviéramos los *voyeristas* de esta situación, porque además sabemos que aunque esto sea una obra de TEATRO, es decir, aunque esto sea *FICCION*, es un hecho que realmente le sucedió a esta actriz que estamos viendo, ella es Trinidad Piriz, personaje al que le suceden todos los hechos que narra la obra y a la vez la actriz de carne y huesos que interpreta estas voces frente a nosotros. Es allí, entonces, donde caemos en la confusión, o más bien, en este frágil límite de lo que es real y lo que es ficción que se provoca tanto en el inconsciente como en la dimensión consciente. Trinidad parte el *track* con este pequeño intercambio de palabras:

[...] – *Trinidad: Mamá soy yo, la Trini tu hija, la de al medio* [...] –

(cambio de micrófono)

– *Mamá: ¡Chanchita!* – [...]

(Transcripción del video revisado para el presente ensayo)

Estas palabras van acompañadas de una música lenta y suave que podría remitir a una caja musical. Lo interesante es que esta referencia o imagen a una caja musical que estamos generando para definir esta melodía no apareció en el momento de ver por primera vez la obra, sino que en la revisión del video. De hecho, se podría decir que esa música no se percibe, no es un elemento que se distinga por sí solo, lo que es muy interesante también, pues en el momento de la primera vez que alguien se enfrenta a esta obra no existe la disociación de los elementos, jamás se percibe esta música como elemento aislado, como para poder seguir tarareando alguna melodía después de salir de la obra, sólo se pueden recordar y repetir textos con sus respectivas inflexiones, el recuerdo sonoro se percibe y se almacena como un todo que no se deja desmembrar. Así, por ejemplo, la palabra *chachita* que emerge de la voz de la madre, que tanta risa causa siempre en la audiencia, fue algo que quedó en la memoria de muchos espectadores, tal cual fue enunciada, con su cualidad lenta, volumen bajo, color determinado, y su *ch* particular por la actriz-performer Piriz.

### La Memoria Sonora: del recuerdo hecho cuerpo

Una de las claves que articula las estrategias de escenificación en Helen Brown, como lo enuncia claramente Daniel Marabolí (2014, p. 116), se concentró en relevar “[...] el *recuerdo* de Trinidad [...] como material sonoro: rescatando desde las impresiones internas sonoras de la misma Piriz y versionando según criterios compositivos y rítmicos”. Es así como el *recuerdo*, no como mera idea, sino como *el recuerdo hecho cuerpo* en el sentido que le da Aleida Assmann<sup>6</sup>, implica la corporalidad de la performer-actriz como una experiencia resonante en la que “[...] es sobre todo el cuerpo, el que recuerda cosas y el que se hace responsable de ese recordar” (Schultze, 2010, p. 85) como lo sostiene, para la danza, la coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmeaker. De este modo, la estrategia empleada por Piriz y Marabolí se concentró, en palabras de éste último, en *re-visitar* los recuerdos de la experiencia de Trinidad Piriz como la “[...] posibilidad de archivo que llevamos registrado en nuestro cerebro y que es evidenciado en nuestro cuerpo” (Marabolí, 2014, p. 115). Así, a través de la técnica del *sample*, se rescata “[...] el testimonio hablado, [convirtiéndose] en la matriz sonora de la cual se deben extraer los muestreos sonoros” (Marabolí, 2014, p. 117).



Imagen 3 – Daniel Marabolí mesclando sonidos. Foto: Horacio Pérez Rodríguez.

Con respecto a este lugar donde convergen el re-visitar de la memoria y la idea de un recuerdo hecho cuerpo, Hans-Thies Lehmann (2013, p. 333) en *El Teatro Posdramático*, dice que:

[...] La memoria opera en palabras de Heiner Müller; <cuando algo no visto se torna casi visible; cuando algo no oído se torna casi audible; o cuando algo no sentido entre sensaciones se torna casi palpable>...Mediante al recuerdo de un sufrimiento, de posibilidades desperdiciadas o promesas incumplidas que dormitan en los cuerpos y sus afectos, el yo mira de a fuera por encima del muro fronterizo de su identidad y se abre, aunque sea de modo inconsciente, a su historia como miembro de una especie, a la conexión con otros, a la dimensión de responsabilidad que está ligada a su historicidad.

Este espacio donde se materializan y encuentran corporalmente las memorias en forma de recuerdos, permite la emergencia de un nuevo lugar de la percepción que se abre en el espectador: un lugar de sensaciones, conexiones y asociaciones donde se comienzan a crear imágenes y una atmósfera interna propia sólo a partir de la sonoridad de la voz que instala aquella sensación *oceánica* de la que hablaba en una de las citas anteriores Erika Fischer-Lichte. Lo que genera finalmente esto es un grado de identificación superior a la asociación lógica de parecidos entre la historia personal y una ficticia, o la madre de Trinidad Piriz (performer-actriz) y la de cada uno de los espectadores de cada función. La memoria aquí aparece, en cambio, desde una dimensión más profunda e inexplicable, hay un grado de identificación con una voz y una atmosfera particulares, por lo que no asociamos dos imágenes entre sus parecidos, sino que somos partícipes de un recuerdo que, a pesar de estar cada vez más lejano del hecho *real* y verídico, trae al presente una ausencia, y lo hace en forma de sonido vocalmente emitido, esta *persona* a la que no tenemos corpóreamente aquí toma la fuerza de un cuerpo y se instala como vibración en cada uno de los espectadores oyentes, por lo que tal como remarca la cita anterior a Lehmann, entramos a un lugar que está por encima de la identidad y se relaciona con el reconocimiento de una dimensión mucho más humana e invisible de la memoria, un espacio indescriptible al que podemos acceder y en el que podemos habitar durante el tiempo que dura la función, este espacio de experiencia que se mantiene inexplorado en el apurado mundo cotidiano.

## La Embajada de Nigeria, el Lugar de Entrega a la Pérdida

El siguiente *track* que expande la concepción *oceánica* de la voz en Helen Brown emerge cuando el lenguaje es anulado por nuestro entendimiento de un idioma (o de diversos idiomas, tales como el inglés estadounidense, británico, alemán, o el nigeriano) enfatizando, a través de la *resonancia de la voz* (Lehmann) y la *atmósfera* (Fischer-Lichte) de los arreglos musicales y *tracks* sonoros. Este *track* surge después de una conversación entre la protagonista, es decir, la voz de Trinidad re-interpretándose, con la particular voz y forma de expresarse de *Karen Cónsul*, la secretaria del cónsul chileno en Alemania, ambas voces en español *Chileno* hechas por la misma Trinidad en dos micrófonos distintos, pero jugadas desde lugares muy diferentes en cuanto a cualidades sonoras, repitiendo así la misma dinámica que ya se estableció para toda la primera parte de la escenificación<sup>7</sup>.

El inglés es un idioma que tenemos muy presente en nuestro contexto, podemos reconocerlo fácilmente, aunque sea un par de palabras, pues además en Chile usamos una gran cantidad de anglicismos, entonces por mucho que alguien no sepa nada de inglés, no es un idioma lejano, tenemos alguna referencia, y el ejercicio que se tiende a hacer al ver los subtítulos y escuchar la lengua activa un modo de relacionar lo que se escucha con lo que se ve, a tratar de *entender*, de establecer una relación lógica entre el sonido con la imagen para no *perderse* en el vínculo referencial. Sin embargo, resulta tan interesante la tipografía particular a la que nos remite el ejemplo de los subtítulos, además de ese inglés *extraño* a la hora de referirnos a Helen Brown, que uno suele entregarse al vértigo de aquellos sonidos, pero con la seguridad tramposa de que aún entendemos lo que *nos están contando*.

El *track* cambia sin necesidad de cambiar la luz ni las posiciones de la escenificación, sino que parte exactamente en el momento en que Trinidad da vuelta a una página de las hojas que tiene el atril, que ha estado leyendo todo este tiempo, dando así paso al cambio de su interlocutor: *La embajada de Nigeria*. En ese momento llama nuestra atención que Trinidad lea una partitura, puesta en un atril de música, primero porque de inmediato nos delata un mecanismo no usualmente *teatral*, es decir, devela un mecanismo propiamente musical y no la música como atmósfera escondida, frecuente acompañante de la escenificación para resaltar algún aspecto específico



del texto y comprenderlo mejor. Segundo, porque por la fluidez de su enunciación se percibe que el texto está claramente memorizado y que lo que está haciendo como acción no es leer el texto como tal, con el objetivo de no equivocarse y decir las palabras exactas, sino que ahí debe haber algo que tiene relación con lo que se dice, pero que me da la impresión que tiene más que ver con la forma musical que con la forma teatral. Con esta supuesta paradoja en el aire de mis percepciones como espectador, observo que la actriz realiza acciones concretas y vivas (en un particular presente) al avanzar con las hojas que están en el atril: las lee, e inmediatamente ejecuta la información que va decodificando, además opera el computador que, por el reflejo de la pantalla en el vidrio que contiene la exposición de objetos precolombinos en el Museo de Arte Contemporáneo, le iba mostrando los subtítulos, por lo que ella sabía exactamente cuándo hablar para ir paralelamente a las letras y no desfasarse, y sabía exactamente donde acentuar y cómo manejar ese viaje entre fonéticas distintas.



Imagen 4 – Trinidad Piriz ejecutando los efectos de la voz. Foto: Horacio Pérez Rodríguez.

La última palabra de *Frau* para decirle a Piriz que se dirija a la embajada es *Exacto*, a lo que Trinidad responde *ok*, da vuelta a la página de su partitura y comienza a hablar en una especie de dialecto inentendible, inmediatamente aparecen los muy particulares *subtítulos* de este track: un grupo de figuras geométricas que de alguna



manera responden al sonido (o melodía, si se prefiere) de la voz de Trinidad hablando este nuevo idioma, los subtítulos se presentan proyectados sobre la escena según en el orden que iban apareciendo y desapareciendo:

Triángulo – cuadrado – círculo

Círculo – círculo – círculo – círculo – círculo – círculo – círculo.

Círculo – círculo – círculo – círculo

Triángulo – cuadrado – círculo

Triángulo – cuadrado – círculo – círculo – círculo – cuadrado – cuadrado

Triángulo – círculo

(Transcripción de los subtítulos)

En realidad, lo que sucede con este *subtítulo* es que se vuelve aún más claro el texto escrito como otra representación del sonido puro, como otra forma de enunciación que juega rítmicamente con lo que estamos escuchando. La clave está en cómo se mueve este texto geométrico, sin significado decodificable en palabras/frases/oraciones claramente estructuradas, tampoco entendemos las palabras que se están diciendo, entendemos que no se está tratando de reemplazar a las palabras escritas por un símbolo, como por ejemplo, que un cuadrado corresponda a cierta palabra, si no que se prioriza el movimiento del sonido, pues las figuras aparecen y desaparecen según el impulso meramente sonoro de intensidad, o altura, o velocidad del sonido de la voz de Trinidad Piriz y las notas que ejecuta Daniel Marabolí con su controlador midi en escena. Como espectadores percibimos como el movimiento de dichos símbolos altera al cambio de los parámetros del sonido. A medida que avanza este track, esta dinámica se va extremando, pues ya no son *palabras extrañas* las que dice Trinidad, sino que derechamente sonidos un tanto guturales, acentuados, que dejan de dar la sensación de ser un idioma que no entendemos, y comienza a estructurarse como una canción, una melodía, acompañada de los gestos extremados de Piriz, quien sube las manos para ir a los agudos, mueve la cabeza de adelante hacia atrás, mueve las manos hacia los lados desplazándose en vaivén. El conjunto de estos elementos nos invitan a abandonar la idea de “entender la historia” lógica y racionalmente, esa idea de entender para no perderse a la que tendemos, a la que estamos acostumbrados cuando vamos a ver teatro.

Quien tenga la oportunidad, con posterioridad a la experiencia de la escena en vivo, de revisar el texto escrito por el grupo de artistas, puede llevarse una gran sorpresa:

*Embajador de Nigeria: Mafia? No mafia aquí en Nigeria. Buena gente, bello país, rica comida, tenemos magia, pero no mafias. No, no, no. Regresa a la policía y diles que vengan a Nigeria y allí hablamos. Y diles que terminen de blasfemarnos por cualquier cosa. Gente africana: buena gente, gente pobre, pero buena gente! No mafia. ¿Cuál es el nombre de esa mujer?*

*Trinidad: Helen Brown*

*Embajador de Nigeria: Ese no es un nombre africano, ese es un nombre inglés. No africano, no. Vuelve a la policía y diles. Buena suerte mi amiga<sup>8</sup>.*

El relato escrito por los artistas denota que el énfasis y la intención no se concentran en que no exista algo que decir, no es usar material vacío, sino que se trata de desplazar, a través de la *materialidad performativa* (Fischer-Lichte, 2011) que plantean en escena Piriz/Marabolí, la jerarquía del significado; bajo esas texturas hay información, pero esa información emerge como vivencia desde el cuerpo, los recuerdos hechos cuerpo que expanden la sonoridad y vocabilidad tanto desde los performers como en el espectador.

A lo largo de este artículo me he propuesto abordar un ejercicio de análisis escénico (*performance analysis*) que levantara algunos aspectos del marco metodológico fenomenológico a propósito de dos *tracks* (y algunos ejemplos aislados) de la escenificación Helen Brown. Es un híbrido escénico de la nueva generación de creadores teatrales chilenos que pone en cuestión el canon teatral referencial, exacerbando, a través de distintas estrategias de escenificación, las resonancias vocales, así como la memoria sonora de un hecho real. Para ello es interesante percatarse cómo el recurso vocal de la actriz-performer, así como las estrategias de composición del músico-performer tensionan el evidente mundo de la ficción, deslizando capas de performatividad que adquieren sentido en los espectadores que tienen la oportunidad de visitarlos. Al final, y como metáfora del híbrido escénico que complementa la des-jerarquización del significado en la escenificación de Helen Brown, escuchamos a la performer Trinidad Piriz sacando sus propias conclusiones en la agonía solitaria berlinesa: “Helen, eras un híbrido entre Tracy Chapman, el conserje de mi edificio en Chile y yo”. De allí en más...las risas del público.

## Notas

1 La formulación del presente ensayo forma parte de una investigación Fondecyt de Iniciación (Nr. 11130532) a cargo del profesor Andrés Grumann Sölter. En la discusión y elaboración del mismo contribuyó decisivamente la estudiante Belén Fajardo quien formó parte del *Seminario intensivo de análisis escénico* realizado durante el primer semestre del año 2015 en dependencias de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

2 Ver: <<http://sangria.cl/2013/04/critica-helen-brown/>>.

3 En su texto *Posiciones sobre la carne*, Artaud es elocuente al respecto: “Y quien dice sentimiento dice pensamiento, es decir, conocimiento directo, comunicación vuelta sobre sí misma y que se ilumina desde el interior... Y quien dice carne también dice sensibilidad. Sensibilidad, vale decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de mi dolor de mí mismo; por consiguiente solitario y único de dicho dolor” (Artaud, 2005, p. 79).

4 A diferencia del tratamiento de objeto material que le dio la semiótica del teatro a los signos o componentes teatrales, el rescate de la materialidad performativa en entendida y presentada por Erika Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo* (2004; 2011, p. 155) en contraposición a la concepción tradicional de obra de arte en forma de “artefacto material fijado”, ya que “las realizaciones escénicas [...] son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación”. Los modos en que emerge la materialidad performativa desde la realización escénica (performance, función) son la *corporalidad*, la *espacialidad*, la *sonoridad* y la *temporalidad*.

5 Este es el nombre con el que los performers de Helen Brown definen las escenas.

6 Aleida Assmann distingue entre Gedächtnis (memoria) y Erinnerung (recuerdo). Desde el punto de vista de Assmann, el recuerdo remite a la acción de mirar hacia atrás evocando un acontecimiento pasado, mientras la memoria es la responsable de que esas actividades del recuerdo se hagan *operativas*, ella está anclada en el órgano biológico del cerebro y la red neuronal. Esto quiere decir que sin memoria nadie puede realmente recordar, mientras que el recordar refiere al conjunto de los actos concretos y discontinuados que llegan a mi memoria. Assmann también llama la atención de la palabra en inglés *memory* toda vez que sus usos remiten a un espectro mucho más abarcador y amplio. *Memory* refiere a “[...] remembrance, recall, recollection, reminiscence, souvenir, commemoration, memorization” por lo que las dos palabras que rescataba el idioma alemán tienden a transformarse en sinónimos en el inglés. Este punto es justamente el que, según Assmann, por ningún motivo deben camuflarse entre sí. Ver Assmann (2011, p. 184).

7 Cabe destacar que esta escena habíamos escuchado español, alemán y *distintos tipos* de inglés con modificaciones fonéticas y de acento según hablante y su origen en la ficción autobiográfica, interpretadas por Trinidad (que es una hablante nativa de español *Chileno*), además estos idiomas van acompañados de subtítulos, cada uno con su tipografía particular, que cumplen su función: hacernos entender qué se está diciendo y de qué va tratando la obra.



8 El texto original extraído del cuaderno de notas de Trinidad Priz dice:

“EMBAJADOR DE NIGERIA: Mafia? No mafia here in Nigeria. Good people, nice country, nice food, we have magic but not mafias. No, no, no. Go back to the police and tell them to come to Nigeria and then we talk. And tell them to stop blaming us for everything. African people: good people. poor people. But good! No mafia. What is the name of this woman?

TRINIDAD: Helen Brown.

EMBAJADOR DE NIGERIA: That is not an African name...that is English name. No African...no. Go back to the police and tell them. Good luck my friend”.

### Referencias

ARTAUD, Antonin. **El Teatro y su Doble**. Barcelona: Editorial Edhasa, 2001.

ARTAUD, Antonin. **El arte y la Muerte/Otros escritos**. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2005.

ASSMANN, Aleida. **Einführung in die Kulturwissenschaft**: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 2011.

BARTHES, Roland. **Lo Obvio y lo Obtuso**. Barcelona: Editorial Paidós, 2009.

DERRIDA, Jacques. **La Escritura y la Diferencia**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Posdramático**. Murcia: Cendeac, Centro Párraga, 2013.

MARABOLÍ, Daniel. Helen Brown: una experiencia sonora. **Apuntes**, Santiago de Chile, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 137, p. 114-117, 2014.

PIRIZ, Trinidad. Helen Brown: autobiografía sonora. **Revista Apuntes**, Santiago de Chile, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 137, p. 110-113, 2014.

ROSELT, Jens. **Phänomenologie des Theater**. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.

SCHULTZE, Janine (Ed.). **Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?** Zur Archivirbarkeit von Tanz. München: Epodium Verlag, 2010.

Andrés Grumann Sölter es doctor en estudios teatrales por la Freie Universität Berlin. Actualmente se desempeña en la Escuela de Teatro y el Posgrado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Además de dictar clases en el Magíster em Teoría e Historia del Arte y el Doctorado en Estética de la Universidad de Chile. Sus área de investigación se concentran en la teoria y estética de las artes performativas, la filosofía del arte y el análisis escénico.

E-mail: agrumann@uc.cl

*Recibido en 24 de abril de 2016  
Aceptado en 21 de mayo de 2016*