

Dos puntos de referencia para la discusión sobre la enseñanza de la voz hablada en el teatro chileno

Two Points of Reference for the Discussion on Teaching of Spoken Voice in Chilean Theatre

Luis Aros

Universidad Mayor, Santiago, Chile

laaros@uc.cl

Resumen

A través de una retrospectiva crítica sobre la fundación de las academias de teatro y el análisis de dos acontecimientos ocurridos a principios de este siglo, se proponen dos momentos que referencien un trayecto de la pedagogía vocal en el teatro chileno. Basado en fuentes secundarias de investigación, el escrito propone un primer modelo pedagógico que aborda la voz como una habilidad de enunciación de un texto dramático y un segundo que abraza al cuerpo como punto de entrenamiento. De esta manera, este artículo aborda un arco de discusión sobre el nacimiento de una pedagogía para la voz hablada y el lugar que esta habita hoy en las escuelas de teatro en Chile.

Palabras clave:

Pedagogía vocal - teatros universitarios - estudios de la voz - teatro chileno contemporáneo.

Abstract

Through a critical retrospective on the founding of drama schools and the analysis of two main events that took place at the beginning of this century, two moments are proposed that refer to a trajectory of vocal pedagogy in Chilean theatre. Based on secondary sources of research, this article proposes a first pedagogical model that deals with the voice as an ability to enunciate a dramatic text and a second that embraces the body as a point of training. In this way, this text addresses an arc of discussion about the birth of a pedagogy for the spoken voice and the place that it inhabits today in Chilean drama schools.

Keywords:

Vocal pedagogies - university theatres - voice studies - contemporary Chilean theatre.

Introducción

La enseñanza de la voz hablada en el teatro chileno, a partir de la creación de las primeras escuelas de arte dramático en la década de 1940, estuvo vinculada particularmente a nociones técnicas de producción de sonidos y a la reproducción del texto dramático por parte de actores y actrices, omitiendo en su aplicación pedagógica las nociones estéticas, filosóficas e historiográficas que este campo ofrece. El investigador en los estudios de la voz Konstantinos Thomaidis (2017) sugiere esta omisión como un hecho que no es incidental ni accidental, sino, hasta cierto, punto programático, dado que los estudios teatrales han emplazado el rol del actor en la puesta en escena como médium del texto dramático, ligando la voz con la palabra escrita y proferida (10). Esta asociación descrita por el autor es la que circunscribió el arco pedagógico de la voz hablada en el teatro chileno hasta fines de la década de 1990, donde el texto dramático fue el lente desde donde operó su enseñanza.

Durante los últimos veinte años se han generado profundos cambios en la concepción de la educación vocal para actores al cuestionar su aplicación pedagógica y su relación con el terreno de lo performativo. Esto posicionó la voz como un vector que cruza más allá de la enunciación del texto dramático y que tensionó el debate sobre cuáles debiesen ser los enfoques y las metodologías para su enseñanza. De esta manera, se generó un cambio que vino a posicionar al cuerpo del/la intérprete como un contenedor por donde la voz crece y se desborda.

A partir de este contexto, este artículo sugiere dos puntos de referencia para localizar al lector en la problemática del cómo se han configurado las prácticas de enseñanza de la voz hablada en actrices y actores: la fundación de las escuelas de arte dramático y las transformaciones ocurridas durante los primeros años de este siglo. Para dicho propósito, mi aproximación metodológica está basada en fuentes secundarias como documentos, archivos, programas de estudios y entrevistas obtenidas en tesis de pregrado, así como, libros de historia del teatro, artículos de revistas especializadas y la experticia profesional propia en estas materias. Asimismo, hago eco del concepto “vocalidades” propuesto por la investigadora teatral argentina Silvia Davini (2007) para enmarcar “la producción de voz y palabra por parte de un grupo dado en un tiempo y lugar determinados” (86), obteniendo coordenadas específicas que establecen los puntos de partida y las referencias citadas en esta investigación.

Soy consciente del amplio salto y discontinuidad del arco temporal propuesto en la descripción del objeto de estudio, lo cual podría llevar a la fuga, omisión de materiales y liviandad en la descripción de dichos periodos históricos. Sin embargo, la intención final de este artículo es proponer al lector un marco que lo sitúe en un posible mapa crítico de la enseñanza de la voz en el teatro chileno, estimulando futuros registros e investigaciones más acotadas de la materia.

Finalmente, el ejercicio de coleccionar información para este escrito me hizo caer en cuenta de la carencia feroz de información y la nula apreciación crítica por parte de la academia nacional de este objeto de estudio. Asimismo, la pérdida de materiales de archivo y el olvido absoluto de quiénes fueron las y los primeros en el linaje de la enseñanza de la voz en el teatro me hace aplaudir y homenajear la determinación y coraje con la que un grupo de actrices y actores inventaron modelos pedagógicos a partir de sus experiencias y aptitudes personales, donde la sala de clases y el espacio del ensayo se convirtieron en el lugar ideal para experimentar una pedagogía que respondió a las elecciones conscientes e inconscientes del actor o actriz en formación sobre la respiración, la vibración, el tono y el volumen.

Los primeros años de formación

La emergencia de los teatros universitarios durante la década de 1940 estableció un hito en el mapa de las artes escénicas nacionales, fundando las raíces de lo que hoy es el teatro chileno contemporáneo. Los autodenominados grupos Teatro Experimental de la Universidad de Chile y Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) —ambos ubicados en Santiago— surgieron con el deseo de instalar un teatro profesional que tomara distancia de los modelos reinantes hasta fines de los años treinta —comedias de salón, dramas sentimentales y melodramas desbocados así como la figura del divo actoral—, complejizando la idea de puesta en escena por medio del diálogo entre la dirección, el diseño y el texto dramático. Ambos grupos apuntaron a la adquisición de técnicas y metodologías en la educación actoral como factor primario para un teatro profesional, suscitando un pensamiento crítico sobre los procesos formativos de este oficio, lo que generó una transformación en los procesos de categorización del actor. Es decir, lo que hasta esa fecha se aprendía desde el hacer, con la creación de las primeras escuelas de arte dramático se estableció como una profesión que debía estudiarse en una institución formal, apegada a sistemas y metodologías de aprendizaje; potenciando la voz, el cuerpo y la interpretación como materias de estudio independientes.

En este sentido, lo vocal emergió en el campo del teatro chileno como un área que requirió de técnicas y métodos que sistematizaran lo que hasta 1940 operaba de manera circunstancial, así, la voz hablada en el teatro apareció como un objeto de estudio que pudo ser estructurado y categorizado desde su vertiente pedagógica. La constitución de los aspectos formativos para lo vocal emplazó el levantamiento de pedagogías que las sobrellevaran. Sin embargo, esta solicitud se vio enfrentada a un vacío de formas y contenidos durante los primeros años de las escuelas de teatro, debido a que los fundadores de las compañías universitarias fueron en su mayoría estudiantes y profesionales de diversas índoles que no poseían, necesariamente, los conocimientos actorales técnicos y metodológicos para sistematizar la enseñanza del oficio del actor. Ejemplo de aquello es la entrevista realizada a los actores Roberto Parada y Domingo Tessier, fundadores y parte del cuerpo docente de la escuela del Teatro Experimental de la Universidad de Chile durante los años 1950. Ante la pregunta “¿existía una base sólida en cuanto a conocimientos para formar una escuela de teatro?”, Parada y Tessier enfatizan el desconocimiento en metodologías de formación actoral o una instrucción técnica a la cual recurrir. Parada es claro al responder que “no existía[n] [conocimientos para formar una escuela]. Tuvimos que formarnos. Echamos a andar la escuela con lo poco que sabíamos” (Alfaro Rivera y Abu-Eid Charad 33). Por otra parte, Tessier señala las habilidades, experiencias y estudio personal de los actores y actrices como fuentes primarias para la creación de metodologías “cada uno de los integrantes de esta nueva escuela, asumió alguna responsabilidad de acuerdo con sus especialidades. Aprendimos ejerciendo; nos formamos trabajando y estudiando por nuestra cuenta” (33).

Domingo Piga actor, director y miembro fundacional del Teatro Experimental, relata que aquel vacío metodológico fue completado “con una educación teatral personal, cada uno según su inclinación y sus intereses culturales y sociales, con lecturas, conversaciones con las personas inteligentes que viajaban y conocían más de cerca de los creadores de las nuevas tendencias europeas” (40).

La necesidad por levantar metodologías para la enseñanza de la voz hablada en el teatro llevó a los miembros de las primeras escuelas de arte dramático a buscar un formato de enseñanza que estuviese encuadrado en algún método particular en profesionales provenientes de la ópera y el radioteatro como Humberto Duffau, María Maluenda, Consuelo de Guzmán y Clarita Oyuela, ya que se trataba de áreas afines debido al desarrollo técnico que las procedía. Sin embargo, el mayor soporte en la construcción de las primeras pedagogías de la voz hablada fue la influencia producida por el trabajo de artistas escénicos de alto renombre de aquella época. Por ejemplo, la figura de la actriz española Margarita Xirgú —famosa por su voz y sus interpretaciones dramáticas de las obras de Federico García Lorca y catalogada como “la madre de los teatros universitarios” (Piña 149)— tuvo una vasta influencia sobre lo que se esperaba vocalmente para un actor o actriz en formación en las primeras décadas de las escuelas de teatro universitarias en el país. Su trabajo sobre la entonación, los matices y el cuidado del ritmo del texto fueron los lineamientos para los primeros trazos de una enseñanza de la voz, la cual estuvo basada en la palabra y en su expresión fónica (Piña): “Margarita Xirgú tenía una manera especialísima de hablar. Una manera que ha sido imitada, sobre todo en esa época [1940-50]. Yo recuerdo que Santiago del Campo [actor] imitaba a la Xirgú exactamente como la Xirgú hablaba en el escenario” (Lowey cit. en Piña 143).

El trabajo de Xirgú fue admirado profundamente por los actores de la época, llegando al punto de imitar los códigos vocales de su actuación. La representación para ella recaía totalmente en los ritmos, tonos y matices de la voz, los cuales enriquecían la enunciación del texto dramático. Aquello instaló un juicio estético del cómo debiesen sonar las voces en una buena actuación, afectando directamente la formación de las nuevas generaciones de intérpretes. Xirgú dejó una profunda huella entre los fundadores de los teatros universitarios, superior a cualquier otra personalidad artística extranjera, debido a la periodicidad de sus visitas y el carácter docente de sus actividades con las escuelas nacientes, llegando al punto de declarar que su trabajo “decidió, en cierto modo, el futuro inmediato del teatro chileno” (Piña 149).

Otro ejemplo es el trabajo mostrado por el director y actor francés Louis Jouvet, quien visitó el país en 1942. Jouvet llevó a la práctica un sistema que buscaba desestructurar los aspectos comerciales que encuadraban la estética y contenidos del teatro, suprimiendo en el actor su carácter de divo y resaltando la interpretación actoral como “la arquitectura esencial de la obra” (Piña 208). Famoso por el dominio técnico de su voz y el apoyo de esta en la construcción de sus personajes, el despliegue escénico del actor influyó profundamente en los procedimientos y abordajes técnicos de lo vocal entre los actores y estudiantes de los teatros universitarios durante la década de 1940 y 1950; así lo relata Domingo Piga, miembro del Teatro Experimental de la Universidad de Chile durante aquella época:

Yo me interesaba seriamente en la técnica de la actuación y la creación de personajes. Había visto todos los filmes (los que llegaron a Chile). Salvando las diferencias y las similitudes de la actuación en el cine y en el teatro, había observado los aspectos de producción de voz y de su expresión corporal como actor. Observé cómo emitía el sonido de la voz con un resultado idéntico en todos sus personajes. Producía una resonancia especial, vibrante, profunda y calmada . . . Físicamente su apostura era siempre la misma: los hombros hacia atrás, la cabeza erguida con el tronco muy derecho y su mirada penetrante con ojos como dardos. Le pedí respetuosamente que me

permitiera ver su actuación entre bastidores en el escenario para observarlo de cerca, a lo cual accedió . . . Verlo fue una gran lección de producción de la voz. Entonces me di cuenta de cómo la respiración, la técnica del control de la respiración, era fundamental y decisiva para producir la emisión del sonido. Era la base del prodigio de esa voz suya, que me pareció la mejor del teatro hasta ese momento . . . (Piga cit. en Piña 210).

El efecto producido por las figuras de Xirgú y Jovet me sirve como precedente para proponer una transformación con respecto a la apreciación de la voz hablada y su aplicación pedagógica en el teatro. Ambos aluden a un marco de estudio vocal que proviene desde la experiencia escénica, tomando como punto de partida el despliegue enunciativo del texto dramático. Así, el uso por parte de los intérpretes de las consonantes, vocales, tonos y ritmos propios de la estructura textual irrumpen como ejemplos que levantaron los hitos para la elaboración de un mapa de su enseñanza de la voz en las nacientes escuelas de teatro. Por consiguiente, la transformación a la que aludo se basa en el establecimiento de una pedagogía vocal que sumó la experiencia escénica del teatro al canto lírico y al radioteatro en el ejercicio formativo.

Por otra parte, las escuelas estuvieron ligadas, en sus inicios, a las compañías de teatro universitario, lo que estableció una relación simbiótica entre la formación actoral y el trabajo escénico. Dichas compañías basaron sus primeros trabajos desde el respeto absoluto hacia la figura del director y el texto dramático. Por ejemplo, en el año 1960 la naciente revista *Apuntes de Teatro* de la UC publicó dos artículos que me ayudan a observar desde una retrospectiva crítica la relación a la que aludo. El primer título, "Relaciones del director con los elementos del espectáculo", fue escrito por Eugenio Dittborn, director del Teatro de Ensayo de la UC entre 1954 y 1979, quien describe la figura del director como "responsable del concepto completo y total del arte del teatro" (11), siendo este quien debe dictaminar los cánones para el despliegue escénico a partir del conocimiento, interpretación y punto de vista que el texto dramático le ofrecía. De igual forma, especifica el lugar de quienes forman parte de una puesta en escena refiriéndose a los actores como quienes "deben interpretar el texto y dar vida a los personajes" (Dittborn 12). El segundo artículo, "La Academia en la Preparación del Actor", fue escrito por el actor y director teatral Hernán Letelier. En este el autor se refiere a las bases desde donde se ha articulado la educación actoral, subrayando que el aprendizaje escénico ha estado ligado a las técnicas de la emoción y lo vocal a las ideas del texto dramático.

En consecuencia, la necesidad de una técnica que pudiera entrenar el sonido y la capacidad elocutiva de los actores, con el fin de hacerse oír frente a una audiencia y comunicar las ideas vertidas en el texto dramático, levantó una primera práctica pedagógica de la voz, la que se articuló a partir de un modelo esencialmente retórico, es decir y de acuerdo con la especialista en los estudios de la voz Silvia Davini (2007), como un "marco que organiza una serie de dispositivos, con la finalidad de implementar estrategias discursivas para controlar la eficacia de la voz en performance" (65). Así, la enseñanza de la voz operó desde el desarrollo de habilidades, normas y formas asentadas en la estructura del texto dramático. De esta manera, una obra dramática que ha sido escrita para ser performada en acciones, fue considerada desde este modelo básicamente vocal-verbal, sugiriendo que el texto dramático guiaba la organización de la voz del actor y la actriz en los primeros años de las escuelas de teatro.

Paola Volpato (1992) al estudiar la historia de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, hace una reseña del nombre con la que fue concebida la asignatura de voz en la escuela del Teatro Experimental desde 1941 hasta 1957; además presenta a los profesores y algunos contenidos propios del ramo rescatados de archivos de la Facultad de Artes de aquella casa de estudio.

Año	Nombre de la asignatura	Horas/Créditos	Profesor	Objetivos	Contenido
1941	Foniatría e imposición de la voz	Sin registro	Humberto Duffau	Sin registro	Sin registro
1946	Foniatría e imposición de la voz	2 hrs. Semanal	Consuelo de Guzmán	Sin registro	Sin registro
1947	Producción de la voz, literatura dramática y elementos de interpretación	Sin registro	María Maluenda	Sin registro	Sin registro
	Conjunto coral I	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Producción vocal	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Conjunto coral II	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
1948	Diálogo	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Recitación	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Interpretación	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
	Interpretación	Sin registro	Sin registro	Sin registro	Sin registro
1949	Práctica de diálogos	6 hrs. semanales durante 1 mes	Alejandro Marambio	Sin registro	Se practicará producción de la voz, expresión corporal, rítmica y cualquier otro elemento de técnica teatral. Metodología: El plazo de preparación de cada uno de estos diálogos será como máximo de un mes, bajo la dirección de diferentes profesores-directores, en forma rotativa.
	Práctica teatral	Sin horario fijo	Profesores rotan	Montaje de obras breves	Se aplicarán elementos de técnica teatral: producción de la voz, expresión corporal y otros. Metodología: Práctica dirigida en forma rotativa por profesores-directores. La preparación no debe durar más de dos meses.

el uso constante de fuentes secundarias como entrevistas encontradas en tesis de pregrado y menciones en libros de historia del teatro chileno. En consecuencia, resulta tremendamente evidente la necesidad de crear marcos y áreas de estudio que conceptualicen y entiendan estas prácticas con el fin de determinar referencias sociales, históricas y artísticas que definan el abordaje de la enseñanza de la voz en la escena chilena, y así avanzar hacia un concepto ampliado de los estudios de la voz en el país.

Los casos abordados aquí y los datos surgidos en este proceso esperan configurar un punto de partida para futuros desarrollos de la materia. Las preguntas que dieron origen a esta investigación plantearon cuestiones cuyo desarrollo excede los límites de este trabajo, pero que esperan ser aliciente para el despliegue de esta área de estudio. En este sentido, me es posible observar cómo las nuevas formas de pensar la voz en las prácticas artísticas chilenas contemporáneas presentan un nuevo desafío que va más allá de sus pedagogías; este se inscribe en la necesidad de establecer materiales académicos que dialoguen desde la interfaz de lo vocal con las diversas áreas del conocimiento, más allá de una plataforma informativa de anatomía y fisiología. Así, pone en tensión la formación vocal en los actores, la relación de la voz con la evolución estética de los géneros teatrales y el rol de los preparadores vocales en un contexto global de las artes.

Por último, investigar la voz en todas sus dimensiones y cruces con el teatro chileno aparece como una tarea aún pendiente en la academia nacional, pero que se ha ido abriendo paso y estableciendo caminos con firmeza. Este escrito no tiene otro propósito más que dejar registro de una práctica invisible que cuestione sus aplicaciones y provoque preguntas como ¿de qué hablamos cuando hablamos de la voz en el teatro?

Obras citadas

- Alfaro Rivera, Ilse y César Abu-Eid Charad. *La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940-50)*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile. Santiago, Chile, 1982. Impreso.
- Aros, Luis. *Filling the gap: toward a transference of Cicely Berry and Patsy Rodenburg text work approaches, to the voice curriculum of the University of Chile actor training programme*. Tesis de magíster. The Royal Central School of Speech & Drama, Universidad de Londres, Reino Unido, 2014. Recurso electrónico.
- Davini, Silvia. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo, el caso de Buenos Aires*. Argentina: Editorial Universidad de Quilmes, 2007.
- Dittborn, Eugenio. "Relaciones del director con los elementos del espectáculo, 2ª parte". *Apuntes* 3 (1960): 11-13. Recurso electrónico.
- Letelier, Hernán. "La academia en la preparación del actor. 2ª parte". *Apuntes* 2 (1960): 2-4. Recurso electrónico.
- Piña, Juan Andrés. "Fundación e ideario de los teatros universitarios" "Una década y media de teatro universitario y modernidad escénica" "Consolidación de nuestra modernidad teatral". *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Chile: Editorial Taurus, 2014. Impreso.
- Thomaidis, Konstantinos. *Theatre & Voice*. Reino Unido: Editorial Palgrave. 2017. Impreso.
- Volpato, Paola. *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de teatro de la Universidad de Chile*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1992. Impreso.

el uso constante de fuentes secundarias como entrevistas encontradas en tesis de pregrado y menciones en libros de historia del teatro chileno. En consecuencia, resulta tremendamente evidente la necesidad de crear marcos y áreas de estudio que conceptualicen y entiendan estas prácticas con el fin de determinar referencias sociales, históricas y artísticas que definan el abordaje de la enseñanza de la voz en la escena chilena, y así avanzar hacia un concepto ampliado de los estudios de la voz en el país.

Los casos abordados aquí y los datos surgidos en este proceso esperan configurar un punto de partida para futuros desarrollos de la materia. Las preguntas que dieron origen a esta investigación plantearon cuestiones cuyo desarrollo excede los límites de este trabajo, pero que esperan ser aliciente para el despliegue de esta área de estudio. En este sentido, me es posible observar cómo las nuevas formas de pensar la voz en las prácticas artísticas chilenas contemporáneas presentan un nuevo desafío que va más allá de sus pedagogías; este se inscribe en la necesidad de establecer materiales académicos que dialoguen desde la interfaz de lo vocal con las diversas áreas del conocimiento, más allá de una plataforma informativa de anatomía y fisiología. Así, pone en tensión la formación vocal en los actores, la relación de la voz con la evolución estética de los géneros teatrales y el rol de los preparadores vocales en un contexto global de las artes.

Por último, investigar la voz en todas sus dimensiones y cruces con el teatro chileno aparece como una tarea aún pendiente en la academia nacional, pero que se ha ido abriendo paso y estableciendo caminos con firmeza. Este escrito no tiene otro propósito más que dejar registro de una práctica invisible que cuestione sus aplicaciones y provoque preguntas como ¿de qué hablamos cuando hablamos de la voz en el teatro?

Obras citadas

- Alfaro Rivera, Ilse y César Abu-Eid Charad. *La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940-50)*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile. Santiago, Chile, 1982. Impreso.
- Aros, Luis. *Filling the gap: toward a transference of Cicely Berry and Patsy Rodenburg text work approaches, to the voice curriculum of the University of Chile actor training programme*. Tesis de magíster. The Royal Central School of Speech & Drama, Universidad de Londres, Reino Unido, 2014. Recurso electrónico.
- Davini, Silvia. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo, el caso de Buenos Aires*. Argentina: Editorial Universidad de Quilmes, 2007.
- Dittborn, Eugenio. "Relaciones del director con los elementos del espectáculo, 2ª parte". *Apuntes* 3 (1960): 11-13. Recurso electrónico.
- Letelier, Hernán. "La academia en la preparación del actor. 2ª parte". *Apuntes* 2 (1960): 2-4. Recurso electrónico.
- Piña, Juan Andrés. "Fundación e ideario de los teatros universitarios" "Una década y media de teatro universitario y modernidad escénica" "Consolidación de nuestra modernidad teatral". *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Chile: Editorial Taurus, 2014. Impreso.
- Thomaidis, Konstantinos. *Theatre & Voice*. Reino Unido: Editorial Palgrave. 2017. Impreso.
- Volpato, Paola. *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de teatro de la Universidad de Chile*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1992. Impreso.