

La evolución del habla escénica contemporánea: La preparación de la palabra

Begoña Frutos Fuentes

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. RESAD.

begona.frutos@educa.madrid.org | 

Recepció: 12/02/2024, acceptació: 29/11/2024, publicació: 30/12/2024

Resumen: Desde que los antiguos griegos se ocuparan por primera vez de hacer posible el aprendizaje de hablar bien, han sido numerosas las personas que a lo largo de la historia han recogido este testamento para desarrollar sus capacidades profesionales a través de una serie de técnicas que subrayaban la influencia que por medio de la palabra hablada se tenía sobre un auditorio. Estas prácticas son más relevantes dentro del campo teatral. Para una mejor comprensión de estos puntos y tomando como referencia algunos de los entrenamientos que en el ámbito vocal se han instaurado en la docencia teatral, desde Aristóteles hasta Anne Bogart, el presente artículo expone la evolución de las diferentes técnicas centradas en el uso de la voz escénica a lo largo de los siglos XX y XXI.

Palabras clave: técnica vocal, habla escénica, palabra actoral, metodologías contemporáneas, actuación.

L'evolució de la parla escènica contemporània: La preparació de la paraula

Resum: Des que els antics grecs es van ocupar per primera vegada de fer possible l'aprenentatge de parlar bé, han estat nombroses les persones que al llarg de la història han recollit aquest testimoni per desenvolupar les seves capacitats professionals a través d'una sèrie de tècniques que subratllaven la influència que, per mitjà de la paraula parlada, es tenia sobre un auditori. Aquestes pràctiques són més rellevants dins l'àmbit teatral. Per a una millor comprensió d'aquests punts i prenent com a referència alguns dels entrenaments que s'han instaurat en l'àmbit vocal en la docència teatral, des d'Aristòtil fins a Anne Bogart, aquest article exposa l'evolució de les diferents tècniques centrades en l'ús de la veu escènica al llarg dels segles XX i XXI.

Paraules clau: tècnica vocal, parla escènica, paraula actoral, metodologies contemporànies, actuació.

The evolution of contemporary stage speech: Preparing the spoken word

Abstract: Ever since the ancient Greeks first attempted to make it possible to learn to speak well, many others throughout history have taken the baton in order to develop their professional skills through a series of techniques that underscored the influence that the

La evolución del habla escénica contemporánea: La preparación de la palabra

© Begoña Frutos Fuentes (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi: 10.1344/LSC-2024.22.1

spoken word allows one to have on an audience. These practices are most relevant within the theatrical field. For a better understanding of such practices, this paper presents the evolution of the various techniques centred on the use of stage voice throughout the 20th and 21st centuries, taking as a reference some of the voice training methodologies that have been established in theatrical teaching, from Aristotle to Anne Bogart.

Keywords: vocal technique, stage speech, actors' speech, contemporary methodologies, acting.

1. LA EVOLUCIÓN DEL HABLA ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA: LA PREPARACIÓN DE LA PALABRA

La historia de la voz teatral contemporánea es rica y extensa, a la vez de ser una cronología dinámica en constante evolución y cambio. Las cuestiones sobre la palabra y la voz en escena y la pedagogía y docencia en la preparación vocal son aspectos primordiales e ineludibles en la formación de actores y actrices.

A lo largo de los siglos, los actores y las actrices han ido constantemente desarrollando nuevas técnicas y perspectivas para mejorar su voz y poder utilizarla así de manera más expresiva y eficaz. Una voz audible y bien timbrada, articulada e inteligible, con una gestualidad vocal flexible, un fraseo sutil y variado y una dinámica de timbres e intensidades favorece y enriquece el resultado actoral en escena.

La evolución de la palabra en la escena teatral ha ido de la mano del desarrollo de la técnica vocal, y han sido muchos los precursores de lo que hoy llamamos *voz teatral contemporánea*. Dicha evolución comprende desde Aristóteles, que asentó la definición del ritmo en el habla como un movimiento ordenado en el tiempo (Aristóteles, 1999), pasando por Talma como el iniciador de una consciencia de metodología formal relacionada con la técnica vocal y hasta Isidoro Máiquez, con su compromiso para conducir al público hacia una naturalidad superior mediante el esfuerzo constante por descender la emisión vocal (gritar menos), para ganar de esta manera matices expresivos y una mayor cercanía en el comportamiento de los personajes que representaba (Colao, 1980). Este deseo de intimidad vocal y naturalidad para crecer en riqueza expresiva ocurre también en el propio Stanislavski, introduciendo el naturalismo y la terminología de *acción verbal*, donde sostenía que si el actor realizaba la acción propicia se generarían los sentimientos adecuados, y que una vez estos apareciesen, la voz respondería entonces de manera espontánea (Stanislavski, 1997).

Las investigaciones sobre el habla actoral también se amplían con las indagaciones sobre diferentes metodologías de entrenamiento psicofísico actoral tales como el descubrimiento de las áreas de resonancia de Grotowski, que identifica áreas y cavidades corporales a las que dirigir la voz para que adquiriera una sonoridad diferente (cabeza, pecho, laringe, región nasal, occipital, maxilar o incluso el cuerpo entero), con la posibilidad de dirigir la voz simultáneamente a más de un área. Para evitar que la voz suene mecánica, el uso de los resonadores se explora asociado a una imagen (un animal, por ejemplo), y se trabajan también a la vez procesos elementales como la conducción del aire, la respiración, la dicción y las pausas. Se aspira, en definitiva, a ampliar la gama expresiva vocal e implicarla en una acción que involucre al cuerpo, la mente y la propia historia personal del actor/actriz.

El descubrimiento de los resonadores durante el periodo del Teatro Pobre¹ de Grotowski fue decisivo igualmente para las subsiguientes investigaciones de su ayudante Eugenio Barba, quien introduce dentro del desarrollo de la voz el concepto de *acción vocal*, en el que la voz es entendida como una extensión del cuerpo en el contexto de la metodología de las acciones físicas, infiriendo que una acción física puede existir sin un texto o canción (sin fonación), mientras que un texto o canción deben siempre ser la expresión de una acción física (Barba, 1997).

En los siguientes periodos de investigación, particularmente en «El arte como vehículo», que Grotowski desarrolla junto a Thomas Richards, se estudian los centros energéticos (chacras) liberados por las cualidades vibratorias de cantos ancestrales, que vinculan voz y danza. La vibración y su resonancia en el cuerpo y en el espacio son un vehículo espiritual que activa la «acción interna» en el actuante, la cual está vinculada a la energía y al habla extracotidiana (Richards, 2005).

También la voz extendida y enraizada en el cuerpo que propone Roy Hart pone énfasis en el redescubrimiento de la expresión de la voz. El mapa vocal de Roy Hart refleja un trabajo que tiene como principal objetivo el uso de la voz como medio expresivo de la persona. Incide en la respiración y los resonadores, pero sobre todo en la expansión del rango vocal, otorgando gran importancia al canto desde una perspectiva contraria al canto clásico y al trabajo textual para ir más allá de lo circunscrito a la palabra. Para ello, trabaja con el cuerpo y el movimiento según la interioridad psicológica y emocional de cada participante, empleando diversos modos de liberación vocal para extraer sonidos del inconsciente y conseguir hacer audibles imágenes oníricas personales y biográficas que afectan psicológicamente al cuerpo y a la voz. Hart propone sustituir antiguos códigos verbales por fórmulas primitivas de comunicación que supriman la lógica y que conecten directamente con las emociones. Así, a partir de un texto o de una canción se focaliza el trabajo en una palabra donde se perciba una carga inconsciente asociada a ella. El actor/actriz exterioriza entonces dicha carga a través del sonido, desde la consciencia y como una manifestación dramática. Cada entrenamiento es de esta manera particular y único, según el imaginario y el mundo personal de cada participante, aunque a la vez se trabaje también coralmente.

Otro camino por el que ha transitado la investigación vocal en los últimos años ha sido el trabajo de liberación de la voz de Kristin Linklater. La finalidad del método Linklater es liberar la voz natural y ponerla al servicio de la imaginación, usando para ello una progresión de ejercicios al servicio de la libertad de expresión que eliminan las tensiones, las inhibiciones y los bloqueos adquiridos en la vida cotidiana, basándose en los fundamentos de Iris Warren, F. M. Alexander, M. Feldenkrais y diversos estudios de psicología y neurología. La esencia del método Linklater es que la voz es uno de los vehículos a través del cual puede fluir clara y eficientemente desde el actor al público toda la gama de la emoción humana, el pensamiento, la imaginación y la intuición. No se trata de entrenar una voz hermosa, con gran volumen o con una pronunciación estandarizada, sino de proporcionar herramientas para tratar de entrenar una voz expresiva y única (Ocampo Guzmán, 2010).

Y aunque no existe un método único de emisión y entrenamiento expresivo de la voz, sino toda una serie de técnicas diversas que suelen coincidir en parámetros comunes, sí

¹ El Teatro Pobre de Grotowski se caracteriza por su valor humanístico, ya que se sobrepone ante lo inmaterial y prescinde de aquellos elementos innecesarios (maquillaje, vestuarios, escenografía o texto) para el desarrollo de la puesta en escena.

ocurre que, aunque se las denomina de forma distinta, todas coinciden finalmente en la necesidad del entrenamiento vocal para que el actor/actriz pueda mejorar y potenciar su voz como recurso expresivo. Lamentablemente no abunda el material dedicado a la preparación vocal de actores y a su vinculación con el texto y la palabra. En la mayoría de las publicaciones vinculadas a la práctica las referencias al habla escénica vienen frecuentemente aplicadas y adaptadas a otros conceptos en realidad diferentes como técnica vocal, procedimientos técnicos de otras áreas asociados al desarrollo de la voz o aspectos filológicos, sin que medie una reformulación adecuada para la voz y la palabra en el hecho teatral.

La técnica del habla escénica en el proceso de aprendizaje del actor se construye a partir de su forma de hablar como actividad natural. Confiamos, por tanto, en sus dotes naturales para hablar, pero, sin embargo, llegar a hacerlo bien requiere formación, al igual que también es necesario aprender las técnicas adecuadas para desarrollar correctamente cualquier otra actividad profesional. El habla se moldea del mismo modo mediante procesos de aprendizaje de técnicas, y solo a través de estos se llega a ser un buen hablante. Partimos del consenso básico de que la técnica es necesaria como vehículo para la creación y la comunicación artística, de no ser así no habría facultades, escuelas o conservatorios de artes.

Hay una dificultad añadida para aplicar la técnica cuando esta no está todavía completamente asimilada. O lo que viene a ser casi lo mismo: la contradicción entre técnica consciente y espontaneidad. Lo que acontece en el proceso que se recorre desde el primer contacto con el texto hasta su concreción final en la voz y la palabra, al igual que ocurre con todas las demás posibilidades que pueden surgir durante ese tránsito en términos de creación, es una cuestión que los actores/actrices sienten como una dificultad cuando tienen que desplegar su voz y palabra en el teatro.

En lo que atañe a parámetros expresivos de la palabra y a la ejecución verbal, el legado de Cicely Berry nos facilita la manera en que debe resolverse el texto. Berry, a partir de la profunda comprensión del texto, concreta que las características y el significado del mismo es lo que debe dar forma al sonido y a la expresividad de la voz. Sus ejercicios estimulan la imaginación de los actores y fomentan un acercamiento amable (y no de resistencia) al lenguaje de los clásicos. Para Berry, la clave para ello reside en conseguir que los actores jóvenes se sientan auténticos cuando abordan textos clásicos, por lo que su trabajo busca la conexión del actor con la lengua de la obra y que a través de la palabra se produzca el encuentro entre la intención del personaje y la imaginación del actor (Berry, 2006).

La actriz y pedagoga Patsy Rodenburg, al igual que Cicely Berry, explora en profundidad el análisis del texto que se interpreta mediante calentamientos de voz precisos que abordan toda la fisiología vocal y la expresión, estableciendo una premisa distinta en el enfoque de la voz y de su relación con el texto. Su metodología busca liberar la voz autógrafa, para lo cual busca una sistematización que ayude a eliminar el exceso de tensión: alinear el cuerpo de manera natural, trabajar con la respiración y la liberación y la colocación adecuada de la voz y el habla. El objetivo es que la voz sea expresiva y el trabajo de presencia del actor/actriz quede sujeto a su alineación física y al modo de conducir, enfocar y conectar su energía conforme a lo que denomina «tres círculos de energía». Rodenburg considera que hay tres círculos que afectan al intérprete y que determinan cómo escucha, siente y piensa. Todos los círculos son necesarios, estableciendo que nos movemos de uno a otro nivel dependiendo de nuestro estatus físico, intelectual, emocional y espiritual. El primer círculo sería una energía interna, introspectiva y del pasado, de ensimismamiento en nosotros mismos. El segundo círculo, de presente, es la energía natural del ser humano, con equilibrio, alerta y disponibilidad hacia los demás. El tercer círculo sería una energía

La evolución del habla escénica contemporánea: La preparación de la palabra

© Begoña Frutos Fuentes (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi: 10.1344/LSC-2024.22.1

superficial y con proyección de futuro, conectada con el pecho y en la que el intérprete parece energizado mientras la energía fluye hacia fuera y ocupa otros espacios (Rodenburg, 2008).

El avance de la pedagogía vocal no es tampoco ajeno a los progresos que la neurocognición actoral está alcanzando para comprender la forma en que los actores utilizan su cerebro para controlar su cuerpo, generar emociones y comunicarse con el público. En este apartado destaca la investigación pionera realizada por Gemma Reguant sobre los olores para mejorar la vocalización y la interpretación y facilitar estados de consciencia propicios para la creatividad y la conexión vocal con el público, tras demostrar que los estímulos olfativos pueden ampliar el registro expresivo, tímbrico y tonal. Se ha podido comprobar que a través del método de olfacción diseñado por Gemma Reguant se facilita una mejor articulación y se favorece la libertad vocal. Mediante este método, que ha llamado MOD (método de olfacción diseñado), se potencia una mayor entrada de moléculas de olor en el organismo que produce, además de una mejora de la voz y de la articulación del texto, un avance en el aprendizaje y la memoria, facilitando así también una rápida mejora de la fonética (Reguant, 2020). La memorización del texto con el MOD, además de agilizar esta, produce una memorización más corpórea, generando una interpretación más orgánica, debido a la conexión con el sistema límbico y la amígdala. A través de esta profunda olfacción, se produce una voz más encarnada.

Del mismo modo, la norteamericana Catherine Fitzmaurice presenta el método Fitzmaurice Voicework, en cuyo enfoque la voz se relaciona con la estética, la psicología y el poder curativo de la propia voz, encontrando apoyo en autores y prácticas como las de Wilhelm Reich, el yoga, el *shiatsu* o la bioenergética, entre otros. El mapa vocal de Fitzmaurice incide en el trabajo respiratorio de «desestructuración» y «reestructuración» como base, con su foco principal centrado en la respiración como motor principal de la comunicación y como elemento capaz de expresar ideas.

La desestructuración consiste en una exploración profunda de las funciones del sistema nervioso autónomo (SNA), que serían los impulsos orgánicos espontáneos que todo actor aspira a incorporar en su proceso actoral. Según Fitzmaurice, cuando los movimientos autónomos de los músculos de la respiración ya «desestructurados» están menos inhibidos es más fácil «reestructurar». Así, esta reestructuración no solo añade el manejo de la respiración intercostal y abdominal al acto de hablar, sino que armoniza ese patrón con las necesidades físicas y/o emocionales del individuo en cada momento.

También debemos referirnos a una de las figuras más importantes en la historia de la voz teatral contemporánea como es el actor y director estadounidense Michael Chekhov. Chekhov, discípulo igualmente de Konstantin Stanislavski, recoge los métodos de este para la actuación vocal, enfatizando la importancia del uso del cuerpo y de la imaginación para la creación de personajes. Chekhov adopta una metodología vocal influenciada por el filósofo Rudolf Steiner, quien acuña el concepto de *habla creativa*, forma artística basada en la expresión de la plasticidad de los sonidos y de la palabra. Según Steiner, existen gestos y movimientos arquetípicos que se corresponden con las «cualidades del alma», con los aspectos de la música (tonos, intervalos, ritmos, armonías, etc.) y con los aspectos del habla (los fonemas, los ritmos, las funciones gramaticales, etc.). De esta manera, procederían del zodíaco las fuerzas ligadas a las consonantes y de los planetas las fuerzas conectadas a las vocales (Steiner, 2015).

Michael Chekhov adopta y abraza esta filosofía para su trabajo vocal con el «gesto psicológico», y en sus manuales se pueden encontrar comentarios que permiten deducir una aplicación muy próxima a la de Steiner. Para Chekhov, la actuación se sustenta en el cuerpo, las emociones y la voz, mientras el intelecto solo se emplea de manera auxiliar.

La evolución del habla escénica contemporánea: La preparación de la palabra

© Begoña Frutos Fuentes (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi: 10.1344/LSC-2024.22.1

El legado del trabajo vocal de Chekhov es continuado posteriormente por la pedagoga Sarah Kane, que se adentra en las interconexiones entre Steiner y Chekhov explorando sonido, sentido y sensorialidad.

Otra referencia vocal es Anne Bogart, directora de teatro americana y fundadora de un método propio llamado *viewpoints*. Entre todas las aportaciones al entrenamiento actoral, Bogart desarrolla un trabajo y una guía llamada *Los puntos de vista escénicos* que viene a ser una filosofía que se traduce en una nueva técnica para los actores, para fortalecer al elenco y para la creación del movimiento en la puesta en escena. El objetivo principal del entrenamiento *viewpoints* radica en profundizar en la dualidad de la consciencia escénica: por un lado, la atención que el actor dirige hacia fuera, es decir, a lo que sucede en el espacio y con los compañeros. Y al mismo tiempo, la atención que uno dirige hacia sí mismo y las acciones propias.

Bogart define a su vez los denominados *vocal viewpoints*, que serían aquellos elementos que están directamente relacionados con el trabajo vocal del actor. Así, ella distingue cinco tipos de puntos de vista que afectan a la voz: el tono, el volumen, la aceleración/deceleración, el silencio y el timbre. Más que centrarse en el significado de la palabra o en aquello que la misma connota, los puntos de vista vocales se centran en cómo esta suena y en cómo el sonido en sí mismo contiene información y expresividad. Asimismo, el trabajo con los puntos de vista vocales pone de relieve las limitaciones del rango vocal de cada uno, lo que anima, consecuentemente, a elecciones vocales más dinámicas, espontáneas y radicales (Bogart, 2007).

Otra figura importante en la historia de la voz teatral contemporánea sería la actriz y directora estadounidense Uta Hagen, discípula a su vez de Stella Adler, también fundadora de un método de interpretación. Hagen desarrolló su propio método de actuación vocal enfatizando la importancia de la respiración, la dicción y la entonación para la creación de personajes creíbles.

Aunque las diferentes técnicas teatrales de los siglos XX y XXI se asocian esencialmente a un redescubrimiento del cuerpo, el trabajo vocal está muy presente en todas ellas, si bien son todavía escasos los parámetros que vinculan las especificidades del trabajo actoral con la palabra. Constatamos que el proceso de aprendizaje en el terreno vocal puede realmente asimilarse al desarrollo físico de un atleta, ya que, de igual manera que estos, los intérpretes exploran y entrenan sus emociones y su afectividad para que la voz y la palabra las trasciendan, como bien reflejaba Artaud en *El teatro y su doble*.

Los principios, características y fórmulas para abordar la voz se manifiestan con gran disparidad en las distintas técnicas teatrales. Frente a esta diversidad técnica, la creación de mapas de voz resulta una herramienta de gran utilidad para el estudio de la evolución de la voz escénica, pues estos hacen una exposición clara y sintética tanto de los elementos comunes como de los dispares de las diferentes tendencias teatrales. Al analizar el entrenamiento vocal en las prácticas teatrales contemporáneas se observa la presencia de elementos reiterativos que todos los actores y actrices utilizan cuando hacen uso de la voz, como, por ejemplo, el uso de una energía corporal y de una respiración extracotidiana que afecta a la producción vocal y que en mayor o menor medida se trabaja en todas las corrientes. Estos elementos subrayan la existencia de un sustrato común en la forma de abordar la voz en las distintas perspectivas teatrales y unos principios comunes que vendrían a configurar una especie de antropología vocal, entendiendo la misma no ya como preceptos a seguir, sino como modelos de comportamiento que ayudan a anclar herramientas útiles para el trabajo vocal del actor.

Por otra parte, la espontaneidad consciente del habla actoral, tan demandada a lo largo de las últimas décadas, requiere necesariamente tiempo y entrenamiento para integrarse

La evolución del habla escénica contemporánea: La preparación de la palabra

© Begoña Frutos Fuentes (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi: 10.1344/LSC-2024.22.1

al hábito y hacerse inconsciente. La confluencia de la búsqueda de verdad y credibilidad de la voz y la palabra con la elaboración técnica y artística de esa materia verbal nos permite llegar a la conclusión de que el habla escénica requiere, en primer lugar, de una técnica orientada específicamente hacia la voz, la dicción y la habilidad para moldear la palabra, la frase, el acento, la pausa, etc. Y, a continuación, de un segundo método que se enfoque a la acción verbal y a la continuidad de las acciones que se generan a partir de los hechos que expone el texto dramático.

La investigación en el campo de la educación artística es complicada por lo que esta conlleva de praxis, ya que el conocimiento práctico vocal que se imparte en los centros artísticos no versa únicamente acerca de las distintas metodologías de experimentación técnica, sino que también trata de definir la actitud correcta del intérprete hacia la voz y la palabra. Esto implica identificar y determinar qué modelos de actuación se están empleando, lo que en muchos casos nada tiene que ver con el conocimiento progresivo al que estamos acostumbrados dentro de la investigación tradicional.

Celebrar finalmente que la voz teatral ha sido y siempre seguirá siendo una poderosísima forma de arte con el potencial de mover, conmover y emocionar al público, constituyendo un campo en continua evolución donde actores, actrices y directores siguen investigando constantemente nuevas formas de utilizar la voz para concebir personajes creíbles, diseñar atmósferas y emociones apropiadas y poder seguir proporcionando experiencias teatrales únicas e inolvidables.

2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1999). *Retórica*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- BARBA, E. (1997). *Teatro, soledad, oficio y revuelta*. Editorial Catálogos.
- BERRY, C. (2006). *La voz y el actor*. Alba Editorial.
- BOGART, A. (2007). *Los puntos de vista escénicos*. ADE.
- COLAO, A. (1980). *Máiquez, discípulo de Talma. Ensayo sobre una estética teatral*. Excmo. Ayuntamiento de Cartagena.
- OCAMPO GUZMÁN, A. (2010). *La libertad de la voz natural. El método Linklater*. UNAM.
- REGUANT FOSAS, G. (2020). *Los olores para mejorar la voz y la locución actoral*. Editorial Antígona, Institut del Teatre, RESAD.
- RODENBURG, P. (2008). *The Second Circle. How to Use Positive Energy for Success in Every Situation*. W. W. Norton & Company.
- STANISLAVSKI, C. (1997). *La construcción del personaje*. Alianza Editorial.
- STEINER, R. (2015). *La formación de la palabra y el arte dramático*. Editorial Rudolf Steiner.
- RICHARDS, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial.