

No pretendo decir, en ningún caso, que el mérito estético del teatro contemporáneo pueda reducirse a estas categorías. Tampoco, que la evolución histórica del teatro pueda reducirse a estos cuatro tipos de acción sobre el escenario, minimizando así la importancia y belleza de las grandes creaciones de los siglos XIX y XX. Espero sí, que un orden simple y claro de este tipo pueda ayudar tanto a los que vemos como a los que hacemos teatro,

sobre todo cuando nos enfrentemos a la pedagogía del teatro reciente. Con el antiguo no hay problema. Las academias siempre han sido buenas con los fósiles y malas con los ratones. Si no, pregúntenle a los ratones.

La división que propongo en este texto debe ser, sin embargo, flexible. Dos o más tipos pueden darse simultáneamente. Mientras los versos alejandrinos surgen de los talentosos labios de aquel actor, su cuerpo cues-

tiona lo dicho. El juicio del espectador puede variar súbitamente de un punto a otro (¿se está equivocando el actor? Ah, no, es parte del montaje). Espero que este dispositivo de clasificación y descripción ayude a enriquecer y clarificar la forma en la que vemos algunas cosas en el teatro. Toda estructura técnico / teórica debiera servir como herramienta de conocimiento y no como jerga de especialista vacía y encasilladora. ■

El canto en la palabra teatral

Magdalena Amenábar Folch

Cantante Lírica

Profesora Escuela de Teatro P.U.C

Parece ambicioso pensar que se puede enseñar voz; sin embargo, el belga Serge Wilfart¹ se aventuró a señalar que *el profesor de voz es una especie de "luthier" que reconstruye, a la vez, el instrumento y también al músico...*

Hace falta contar con una suma de variables mediatas, actos sistemáticos de voluntad, conciencia y perseverancia de parte del alumno, además de una infinita capacidad de persuasión y paciencia de parte del maestro para lograr conquistar una buena voz.

Si entendemos la actitud formativa como educar (del latín *educire*),

entonces la labor supone hacer educir al alumno-actor todo su potencial sensible, vocal y corporal, condición nada fácil si sabemos lo complejo que es que el aprendiz entienda la necesidad formativa real y se haga cargo, de por vida, de su voz, el uso y manejo de ésta.

Desde la perspectiva de lo cotidiano, todos hablamos y lo hemos hecho desde siempre; entonces, parece sorprendente que un profesor enseñe voz. Pero, ¿cómo hablamos?, ¿qué decimos? y ¿cómo lo decimos? Es un universo en el que obligatoriamente debemos explorar, puesto que esta profesión desarrolla comunicadores cuyo sustento es principalmente el manejo creador de la imagen y la palabra; esto nos mantiene perma-



Magdalena Amenábar en el recital *Donna abbandonata*. Casa Piedra. Mayo, 2002.

nentemente exigidos y expuestos. Porque si un anónimo, de las millones de almas que caminan por el mundo, es o está disfónico, usa malamente su instrumento vocal o habla feamente, no afecta ni lo notan muchos. En el oficio teatral, en cambio, ello pasa a ser un problema digno de crítica.

Un actor que no puede o no sabe

1. Serge Wilfart: *Encuentra tu propia voz*. Ediciones Urano, Barcelona, 1999.

hablar, no puede oficiar de tal.

*Un actor ha de ser un artifice de la palabra...*²

Hablar para un actor es mucho más complejo que solamente sonar. En un mundo en que comunicaciones e imagen son objeto de culto esto cobra cada vez más sentido. Entendamos que nuestra condición vocal y física ha de estar siempre al servicio del rigor de nuestra labor.

El alumno de teatro se enfrenta a la formación y reconocimiento de los mecanismos que intervienen en el sonido y la producción de éste, estructuras que por lo demás objetivamente no puede ver. Por lo tanto, debe ser guiado a través de la imagen auditiva y la práctica comparativa de sí mismo con lo que puede oír de otros, además de la diversidad de estilos dramáticos, para llegar a interactuar ampliamente con la palabra y por lo tanto con el ritmo, el tempo, la pausa, el sonido y otros muchos aspectos que lo van entrenando e iniciando en el uso crítico y en el dominio de su instrumento.

Un actor o una actriz deben manejar estos parámetros porque hay un público que se lo exige.

Cuando Stanislavski formaba a sus discípulos en el arte de actuar, dedicaba horas y horas a sensibilizarlos en el arte de *decir*, de acentuar, a entrenarlos, *exponiendo en palabras el subtexto del personaje*. No escatimó tiempo para insistir en ideas como que *las entonaciones y las pausas poseen por sí mismas la capacidad de producir un fuerte impacto emocional en el*

oyente. Se valía de conceptos inherentes a la música (entonación, forte, fortissimo, piano, pianissimo) y de verdaderos esquemas matemáticos para que el alumno entendiera a cabalidad cómo construir un personaje desde el punto de vista del sonido y la fuerza expresiva que las palabras naturalmente poseen.

Hace algunos años me tocó guiar una memoria que llegó a llamarse *El sentido musical de la palabra teatral*, cuestión a la que hago alusión porque, entonces, esa alumna tenía particular interés en aunar el teatro y el canto en la fuerza dramática de la idea. Después de su acuciosa investigación, encontramos que este problema ha sido asunto de discusión en casi todos los periodos de la historia de la música y del teatro. Sin ir más lejos, el Barroco –cuyos fundamentos eran contradicción y exacerbación de la emoción, la palabra y su contenido expresivo– supeditó todas las expresiones artísticas a sus estructuras y su poder comunicador.

También se planteó esto en el Romanticismo y hoy por hoy hemos llegado a poner en el tapete concienzudos análisis sobre el sentido intrínseco y poder de un texto hablado o de la deconstrucción de éste en pos de imágenes o atmósferas.

Lo concreto es que la fuerza de proyección en el teatro y en el canto se suscita en los contenidos dramáticos y la maestría con

que el intérprete los transmite. Esto no ha cambiado.

El fenómeno vocal es uno e indivisible. No hay razón alguna para ser experto en la palabra y, al mismo tiempo, creerse inepto para el canto. (S.W., op. cit.)

Cuando los alumnos ingresan a nuestra universidad y se llegan a enterar de que en algún momento tendrán que cantar, comienzan una especie de persecución sistemática y sucesiva para que el profesor esté al tanto, en el momento de partir el trabajo, de su poca o nula capacidad para el canto. Alguien o simplemente ellos mismos se han encargado de albergar esa dificultad en el tiempo, simplemente porque se estima que son desafinados y no se sabe la manera de superarlo. *Conmigo cantan hasta las puertas...* así me expreso frente a su intranquilidad, probablemente dejándolos en un pantano de dudas; sin embargo, siento que es ahí cuando comienza mi gestión de *luthier*. El primer desafío es lidiar, más que

con las voces mismas, con los prejuicios que las convierten en aludes de angustias, inseguridades y tensiones completamente gratuitas, retardando procesos que bien podrían ser felices.

Cuando se trató de armar un programa



Magdalena Amenábar en el recital *Donna abbandonata*. Casa Piedra. Mayo, 2002.

2. Esta y otras citas que aparecen más adelante son sentencias que la profesora Amenábar ha elaborado y sintetizado a través de su experiencia docente y que utiliza como eje de sus clases.

ma pedagógicamente lógico que abarcara todos los aspectos de la voz, las preguntas que surgieron eran: ¿en qué parte del proceso se enseñará canto, al comienzo o al final de la carrera...?, ¿cuando ya hay conciencia vocal o cuando todavía no la hay...?

...Todos podemos cantar...

Aquel que ha probado cómo cantar ya no da pie atrás. La sensación de armonía, relajación y resonancia produce una felicidad interior que justi-

connatural de la esencia humana.

Quien canta mal probablemente respira mal o adopta posturas estereotipadas en su vida. (S.W., op. cit.)

Cantar es un acto de perfección física. Lo es por cuanto la técnica que ocupamos es orgánica y perfecta en términos de oxigenación sanguínea, de postura física, de relajación y tonicidad muscular, atencionalidad, etc. Cuando resonamos, a la manera

supongan mayores o menores condiciones heredadas y talentos espontáneos; se trata de que el alumno tome contacto con su voz, con su potencial vocal, que no es otra cosa que el reflejo de su alma en el sentido más sutil de la palabra.

El teatro logra su función catártica cuando hay grandeza en quienes interpretan.

Un actor se forma en el sonido practicando todas las formas sensibles de dialogar y de expresar. Aprende a entregar verdad y también a recibirla. Aprende el arte de conducir ideas. Convive humildemente con la palabra, su esencia y su acentuación natural e interpreta después de hacerla suya. Esto es una suerte de aprendizaje melódico de un personaje que aporta su canto al encuentro coral-teatral que es la escena.

No sólo todo el mundo tiene la posibilidad de cantar, sino que recuperar la voz cantada exige restaurar la voz hablada, desarrollar la función respiratoria, rectificar la verticalidad corporal y, en un sentido más amplio, que el ser regrese a su verdad inicial...

Cuando en Oriente se concibe el *acto de hablar o de orar (que es el símil de cantar)* se dice que es el momento preciso en que emoción y pensamiento se aúnan para dar forma a la palabra o el verbo, y todo ello mueve y conmueve más allá de lo que somos capaces de concienciar.

Aquellos grandes de la humanidad que han tomado conciencia del poder de la palabra y la fuerza del sonido hacen culto de ello y desarrollan el arte de usarla con tanto rigor como el arte de callarla. ■



Magdalena Amenábar y Andrea Ubal en el recital *Nuit d'étoile*. Biblioteca Nacional. Octubre, 2001.

fica, con creces, todo cuanto se ha dicho en la historia en torno a la música, la armonía, la plegaria, la oración, los mantras y todas las formas de sonar desde el cuerpo en resonancia consigo mismo y con los demás.

Cantar es orar dos veces

La sabiduría popular reza muchos dichos relativos al fenómeno del cantar, pero todos, casi sin excepción, hacen referencia al canto como compañía

de un bambú que susurra en el viento o de flautas que silban impulsadas por el aliento, estamos siendo canal de armonía con el universo y con nosotros mismos.

En mayor o menor medida, el alumno va conquistando este arte por aproximaciones sucesivas. En el canto no somos iguales, como no lo son dos hojas de un árbol, tampoco lo somos en nuestro *sonar* cotidiano. Cada voz es única en el mundo. No se trata de iguencias iguales que