

EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA VOZ DEL ACTOR: VÍNCULOS HISTÓRICOS Y EXPRESIONES CONTEMPORÁNEAS

*Adyel Quintero Díaz, Ph. D.**

Corporación Universitaria Unitec

La mayor parte de los críticos, investigadores y creadores teatrales contemporáneos coinciden en señalar la gran importancia que posee el estudio de los problemas inherentes al uso de la voz en el teatro. Pero, de la misma manera, es real el hecho de que dichos temas no han gozado de profundas reflexiones a nivel teórico, como sí lo han sido de exploraciones prácticas. En el siglo XX la coincidencia de diversos factores permitió el desarrollo de importantes experiencias en este sentido. Debido a la carencia de estudios sistematizadores acerca de tales búsquedas, son varias las perspectivas que resultan válidas para desarrollar un estudio sobre las mismas. El presente ensayo toma como base la idea de que cualquier experimento que se realice sobre la vocalidad del actor tiene una gravitación fundamental en los modos de enunciación del texto dramático; pero de manera semejante, toda textualidad reclama la presencia de determinadas formas de sonorización que se verán vinculadas a técnicas particulares de entrenamiento y uso de la voz. Esta hipótesis es desarrollada en el ensayo inicialmente a partir de un estudio de carácter diacrónico y luego sincrónico que analiza cómo y a partir de qué presupuestos se han establecido los vínculos entre técnica vocal y dramaturgia del texto en la historia del llamado teatro occidental.

[Palabras claves: técnica vocal, texto dramático, Jerzy Grotowski, Odin Teatret, Constantin Stanislavski.]

*Doctor en Ciencias sobre Arte del Instituto Superior de Arte de Cuba. Coordinador del Área de Arte Escénico y Realización del programa universitario de Cine y Televisión de la Corporación Universitaria Unitec. Correo electrónico: aquintero@unitec.edu.co

El porvenir del teatro parece depender sobre todo del gran dilema del actor de nuestros días.

Ese dilema también podría formularse así: o el robot parlante o la palabra hecha carne.

—Luis de Tavira,

El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación.

Si bien es cierto que la mayor parte de los críticos, investigadores y creadores teatrales contemporáneos coinciden en señalar la gran importancia que posee el estudio de los problemas inherentes al uso de la voz en el teatro, también resulta verídico el hecho de que semejantes asuntos han sido objeto de muy escasas reflexiones teóricas y no así de exploraciones prácticas. Durante el pasado siglo XX, sobre todo, la coincidencia de múltiples factores posibilitó el desarrollo de importantes experiencias en este sentido, entre las cuales valen destacar, por sus aportes a las técnicas actorales, las de Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

El siglo XX, como ha significado Patrice Pavis, puede considerarse la *era de los directores*.¹ Gracias a la consolidación del oficio de la dirección escénica, la teatralidad fue explorada incesantemente y a través de todos sus componentes. El lenguaje teatral asumió plena autonomía, por cuanto la búsqueda de una técnica vocal para el teatro



obedeció, ante todo, a este intento de especificidad. En la pasada centuria, además, la dramaturgia *del diálogo conversacional y el conflicto* entró en períodos de crisis debido a la idea de encontrar un funcionamiento más teatral de la palabra. Surgieron así nuevas textualidades, las cuales reclamaban en su emisión formas de expresión vocal diferentes a las empleadas hasta el momento. Entre los factores que han posibilitado o estimulado importantes experiencias prácticas en el uso de la voz escénica se encuentran también: la necesidad de encontrar una técnica que pudiera sistematizarse para su enseñanza en las escuelas de teatro; el desarrollo de ciencias y disciplinas afines como la lingüística, la semiótica, la teoría de la comunicación, la psicología, la acústica, la logopedia y la foniatría, que han dotado a los creadores e investigadores del teatro de herramientas y de un marco teórico referencial apropiados para el estudio y comprensión de los fenómenos vocales del hombre, en cualquiera de sus manifestaciones teatrales; así como la imperiosidad de encontrar una técnica vocal óptima para los actores, que les permita enfrentar los retos que la escena les plantea, pero sin ocasionar daños a su aparato vocal.

Debido a la carencia de estudios sistematizadores acerca de tales exploraciones, son varias las perspectivas que resultan válidas para desarrollar un estudio sobre este particular. ¿Por qué entonces partir del análisis de las relaciones entre la dramaturgia del texto y la configuración de la expresión vocal en diferentes períodos de la historia del teatro occidental? Pues aunque suene a perogrullada, vale aclarar que cualquier experimento que se realice sobre la vocalidad del actor tiene una gravitación fundamental en los modos de enunciación del texto dramático; pero, de manera semejante, toda textualidad reclama la presencia de determinadas formas de sonorización que se verán vinculadas a técnicas particulares de entrenamiento y uso de la voz. Profundicemos en este planteamiento. Para ello remontémonos inicialmente a la época primitiva. En los comienzos el hombre no poseía tanta destreza manual y tenía que desarrollar sus labores productivas en conjunto, para lo cual precisaba desarrollar la comunicación entre los miembros del grupo. Esto se llevó a cabo mediante un recitativo. Poco a poco se fue perfeccionando la destreza manual y entonces se desarrolló el trabajo individual. Luego, como plantea Moisés Kagan:

(...) el proceso general del desarrollo progresivo del pensamiento, e inseparable de éste, el del lenguaje, hacía cada vez menos importante la relación de la expresión verbal con la de sonido-entonación y más importante el aspecto semántico, conceptual, de la expresión. Un poderosísimo catalizador de dicho proceso fue la escritura, la cual separó totalmente la palabra

de su forma sonora, revelando la inconsistencia de tal relación para el contenido semántico del lenguaje. Si bien en la creación oral más antigua y en el folklore, que heredó de aquella la verbalidad de su existencia, la unidad de la expresividad verbal y musical en mayor o menor medida se conservaba siempre, en la literatura escrita esa unidad quedaba destruida, y solamente la poesía, en los límites que le estaban permitidos, trataba abnegadamente de conservar la expresividad sonora de sus construcciones verbales.²

Resulta muy perceptible la evolución de este proceso entre los antiguos griegos. Los poetas épicos, por ejemplo, entonaban sus cantos acompañados de la lira, y a veces combinaban su actuación con el elemento danzario. Paulatinamente la poesía épica se fue distanciando de la música y la danza, colocando, por tanto, un énfasis mayor en lo que se narraba, en la palabra. Los rapsodas y aedas tuvieron que volverse verdaderos artesanos de su oficio para lograr mantener en pie a toda su audiencia, y además de los recursos composicionales y estilísticos de los cuales se valían (epítetos tópicos y versos formularios), debían existir entre ellos formas muy particulares de uso vocal que les permitieran mantener atentos a sus espectadores durante las largas y fatigosas recitaciones.

De igual manera, podemos inferir la importancia que el buen uso de la voz debe haber tenido en el teatro griego. En la antigua Grecia la tragedia nunca utilizó más de tres actores que, ayudados por las máscaras, debían representar a todos los personajes de la obra, incluidos los femeninos. La comedia añadió un cuarto actor a sus representaciones, pero de cualquier forma:

La actuación, al mediar la máscara y una larga distancia entre público y actor, no podía centrarse en la expresión del rostro. Los movimientos del cuerpo, que sugerían los distintos estados de ánimo, y la voz eran los puntuales del estilo de actuar. Sobre todo la voz era muy importante en un actor. No sólo tenía que proyectarla de forma que fuera audible en todo el teatro sino que se exigía que representara varios personajes, incluyendo mujeres, que fuera capaz de recitar, cantar y entonar además de comunicar al público toda la carga expresiva de los versos, observando los distintos metros y ritmos.³

Podemos constatar, además, cómo durante la antigüedad grecolatina el arte de la retórica le atribuyó gran importancia a la técnica vocal. La oratoria (también retórica hablada) constituía una de las disciplinas fundamentales de cualquier proceso de enseñanza, por lo que resulta posible inferir que los actores educados por los maestros

sofistas poseían un saber técnico sobre la enunciación, que podían aplicar al arte declamatorio. De hecho, algunos oradores de aquellos tiempos coincidieron en señalar la correspondencia existente entre la técnica vocal de los actores y la de los oradores.

El arte de los antiguos aedas y rapsodas alcanzó nuevas resonancias en la época medieval a través de la figura de los histriones, quienes, además de saltar, bailar, tocar admirablemente instrumentos musicales y ejecutar toda clase de juegos y canciones para entretener al público, se dedicaban a entonar poemas homéricos.

Durante las representaciones litúrgicas medievales la labor de los histriones se manifestó con sumo esplendor, pues eran invitados para interpretar especialmente aquellos papeles llamados *diabólicos*, que se consideraban peligrosos para los cristianos. Los momentos más serios de estas representaciones eran ejecutados por los sacerdotes, quienes declamaban en latín la mayor parte de sus roles. Así, se establecían dos formas textuales muy bien definidas, y para cada una de ellas existía también una expresión vocal característica. Los histriones actuaban desde la risa, la burla y la parodia; acudían a la exageración de gestos y entonaciones y tenían la posibilidad de improvisar textos, de utilizar cualquier cantidad de gritos, carcajadas y chillidos para caracterizar a sus personajes. En cambio, los actores que representaban a personajes del tipo de Adán y Eva, disponían de parlamentos en latín que debían respetar y recitar con la medida más absoluta. Tras este reclamo de cordura en la interpretación, proclamado por la Iglesia católica, y el desenfreno con que solía representar los histriones, lo que realmente se esconde es esa contradicción entre el alma y el cuerpo, lo sagrado y lo mundano, lo serio y lo gracioso, que permeó gran parte de la actividad social durante el medioevo. Obviamente, el vulgo se mostraba más identificado con las escenas en las cuales se usaba de la norma popular del habla y aquellas en las que aparecían los histriones.

Los sacerdotes, encargados de seleccionar a los individuos que participarían en las representaciones, trataban de asegurarse, ante todo, de encontrar personas con buena estatura, bello rostro, sonora voz y un cuerpo entrenado, pues el talento escénico se hallaba estrechamente relacionado con estas condiciones. Es muy lógico: los textos de los dramas litúrgicos no requerían de una interpretación psicológica profunda, sino que se basaban más bien en el desarrollo de las acciones y los diferentes roles escénicos.

Entre los años 1570 y 1580 se erige en Europa la *commedia dell' arte*, desarrollando entre sus elementos

artísticos fundamentales las máscaras, los dialectos, las improvisaciones y las bufonadas. Este movimiento teatral no produjo obras dramáticas de importancia, sino una serie de libretos y guiones que los actores empleaban como fuente de improvisación escénica. Los diálogos se creaban desde la escena y no eran registrados de manera alguna. En el terreno vocal, *la commedia dell' arte* debió aportar una gran riqueza expresiva por varias razones, ante todo gracias al uso de dialectos, estrechamente vinculados con las máscaras. Mediante los mismos, aparecen en escena gran cantidad de chanzas, proverbios, parábolas, canciones y particularidades lingüísticas y folclóricas que hacían de la representación un verdadero acto de júbilo y empatía con el pueblo. Las máscaras, además de asumir un dialecto, un vestuario, accesorios y un rostro característico –debido a la interacción de todos estos elementos–, debieron poseer también sus voces peculiares. La libertad de la que gozaban los actores en sus representaciones, les hizo echar mano de toda suerte de recursos vocales para conseguir verdaderas interpretaciones de gusto popular. Por esta razón, llegó a establecerse incluso cierta tirantez entre la cultura del texto y la cultura escénica.

Lo cierto es que a la *commedia dell' arte* le sucedió lo mismo que a los dramas litúrgicos. Al privilegiar el desarrollo de la acción y de los rasgos externos del personaje, sin profundizar en sus contradicciones internas y sus motivaciones psicológicas y sociales, no fue capaz de producir un teatro generador de una significativa cultura textual; sin embargo, sus aportes en el terreno de la escena son incuestionables, ya que al tener al actor como verdadero centro de sus representaciones, lo obligó a perfeccionar su instrumento físico y vocal hasta llevarlo a un punto de notable gracia.

En el caso de la España renacentista, surge un teatro muy arraigado en la vida popular de su tiempo y con una forma poética bastante refinada. Autores como Lope de Rueda, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Lope de Vega, entre otros, aprovecharon la riqueza del habla popular al crear un teatro de contenido social profundo, dotando al lenguaje de sus textos de una elevada cualidad poética. Los sentimientos empezaron a encontrar equivalentes en la métrica y el pueblo comenzó a adorar su lengua materna, expuesta mediante una norma literaria que le resultaba muy placentera al oído. Por eso, continuó haciéndose cada vez más importante el recitado del texto, pero en este sentido fue necesario comenzar a tantear nuevos caminos, pues las técnicas actorales heredadas del medioevo, basadas fundamentalmente en la exageración de gestos y entonaciones, no se avenían con la nueva cultura textual que se estaba desarrollando. Otro tanto sucedió en Inglaterra, donde también floreció



el drama con elementos realistas. Poco se sabe acerca de las técnicas interpretativas de los actores del período, sin embargo, podemos inducir que con el desarrollo de la cultura del texto la voz alcanza cada vez más importancia, ya que la representación mantiene al elemento declamatorio como pilar básico de su estilo actoral. A los jóvenes que solían ingresar en las compañías, se les impartían clases de declamación y canto. Las técnicas del cuerpo quedaban limitadas al estudio de una serie de poses y ademanes que acompañan la sonoridad del verso dramático y ayudaban al actor a *embellecer* su escenificación. El público comienza a adorar la belleza y musicalidad de su lengua materna, puesta en una forma artística que le resultaba muy cercana y seductora por la manera en que solía mostrar y develar la naturaleza humana. En una de las tragedias más famosas de Shakespeare (1564-1616), el dramaturgo inglés más representativo de este período, percibimos cómo Hamlet, el protagonista, pide medida a los cómicos y por ello, ante todo, les aconseja acerca de la manera en que deben declamar para que logren el realismo que el texto le exige a la escena. Sin embargo, se sabe que pasan aun muchos años para que esto suceda. La técnica del actor mantiene una evolución muy lenta en comparación con el desarrollo de la cultura textual. Particularmente, en el caso de los actores cómicos, siguió reinando la improvisación y, para que no se alterara el estilo de los textos, los dramaturgos solían escribir las partes destinadas a la burla y la jocosidad en forma de prosa. Así, improvisar resultaba más fácil, pues no se hacía necesario estar rimando versos.

De cualquier forma, se produce cierta tensión entre la expresión y la técnica vocal de los actores y el desarrollo alcanzado por la dramaturgia. La escena continuaba utilizando mayormente la exageración como estilo interpretativo y el texto reclamaba medida, en la medida en que cada vez más se acercaba al realismo.

Los siglos XVII, XVIII y XIX serían testigos de una gran eclosión de la cultura textual y, paralelo a ello, las técnicas declamatorias se perfeccionaron cada vez más. En ese sentido, Francia representa un paradigma que aún en nuestros días mantiene su influencia en algunas escuelas y colectivos teatrales.

La estética del Clasicismo sienta sus bases desde el siglo XVI. Los principios aristotélicos se retoman y, siguiendo su doctrina, el nuevo teatro francés se avoca a la creación de un arte donde reinará la medida, el equilibrio y el buen gusto, esto último sustentado por la fundación de cánones y de normas estéticas muy rígidas para los géneros teatrales. La tragedia fue opuesta a la comedia, pero el modo de asunción rememoraba a Aristóteles sólo en su forma externa. El terror y la compasión, por ejemplo, no

eran representados ante el público, sino que constituían motivo para largas recitaciones de los personajes que contaban y describían lo sucedido, pero sin mostrarlo en escena. Sin embargo, este empeño por relatar y explicar a los espectadores lo ocurrido a los personajes, posibilitó un mejor esbozo de los rasgos psicológicos del carácter y un estudio más acabado de la lógica de sus acciones, lo cual, evidentemente, le permitió al actor una mayor comprensión de su sentido en escena. La estética del Clasicismo abogó también por las unidades de acción, lugar y tiempo para los sucesos contados en el teatro, y aunque en el caso del tiempo y el espacio constituyeron una limitación para la escritura, la unidad de acción sí se convirtió en un logro de suma importancia, pues desterró de la dramaturgia la acumulación de temas sin sentido e hizo supeditar el *plot* a una sola idea rectora. La poética clasicista poco a poco fue instituyendo una rígida artesanía para la escritura dramática, y los nacientes perfiles a partir de los cuales se iba configurando la cultura del texto encontraron su expresión escénica. El estilo de actuación heredado del Medioevo tampoco se avenía esta vez con los nuevos reclamos de la representación; era necesario encontrar y definir una artesanía para el trabajo del actor. Es así como la forma interpretativa que surge se basa, fundamentalmente, en el desarrollo de la expresión vocal.

Con el advenimiento del Clasicismo el teatro se consolidó como *L'art de la déclamation* y, en ese sentido, podemos constatar la existencia en la época de tres estilos fundamentales para asumir la interpretación del verso. El primero de ellos, defendido por Montfleuri y otros actores del Hotel de Borgoña, consistió fundamentalmente en recitar los versos con tonante voz y una gesticulación bien exagerada, que hacía recordar la forma de interpretación de los misterios y espectáculos medievales. El segundo es el estilo preferido por Racine (1639-1699), uno de los más notables dramaturgos de estos tiempos. En este caso, los actores, moderando su grandilocuencia y la cadencia fatigosa de su recitado, debían conservar la musicalidad del texto; se prestaba particular atención al tono y al ritmo y se intentaba construir la expresión vocal a partir del lenguaje musical, utilizando las notas para fijar determinadas intenciones y matices. El tercero de los estilos es el defendido por Molière (1622-1673), quien es considerado el más genuino y pleno de los teatristas producidos por la escena francesa del XVII. Molière, como dramaturgo, se inclina hacia la escritura de comedias; asimila el legado de la *commedia dell'arte* y los recursos expresivos de la farsa y conjuga todo esto con la apropiación de un lenguaje mucho más popular, más próximo a los giros, ritmos, tonos, acentos e intensidades del habla común. Por ello, les exige a sus actores que



profundicen en el personaje que representan e imaginen que ellos son el personaje, razón que nos permite afirmar que ya, en este caso, no podemos hablar de simples recitadores o declamadores de versos. Así mismo, se opone definitivamente al recitado ampuloso y retórico del resto de los comediantes de su época y defiende la idea de que un mismo actor puede desempeñar varios tipos de personajes: viejos, adultos, mujeres, niños, etc., cuando lo acostumbrado era que cada intérprete se especializara en un papel característico (los llamados *emploi*) y por tanto se asimilara a sí mismo en una estructura rígida desde el punto de vista vocal y físico, que no le permitía el amplio desarrollo de sus capacidades creativas.

Los tres estilos declamatorios configurados durante el Clasicismo francés, continuaron viviendo e influenciándose unos a otros en épocas posteriores y llegaron a extenderse por toda Europa. En Inglaterra y Francia, durante los siglos XVIII y XIX, surgieron muchos actores que siguieron utilizando el recitado retórico a lo Racine (según las normas de la pronunciación musical y el gesto elegante), pero existieron otros que comenzaron a aborrecer la palabra recitación e intentaron desarrollar una interpretación mucho más realista. Y es que la nueva dramaturgia que iba surgiendo, reclamaba una enunciación escénica más sincera y cargada de emoción.

Por ejemplo, la línea del sentimentalismo que comenzara a desarrollarse desde mediados del XVIII demandaba un tratamiento diferente de los personajes, apuntando hacia la escenificación de los diversos contrastes emocionales del carácter representado, de una manera dinámica y más natural. Este es el caso del melodrama. Semejante género teatral, escrito en prosa, con diálogos muy dinámicos y vivaces, argumentos llenos de acción y una manifestación más depurada de las emociones de los personajes, exige del actor, contrario a una declamación semicantada, la presencia de un modo de hablar más cercano a lo cotidiano pero, eso sí, cargado de emociones. De esta manera se incorporaba cada vez más al ejercicio interpretativo, el trabajo conjunto con la razón y los sentimientos.

A finales del siglo XIX Europa conoció el surgimiento y desarrollo del teatro naturalista. En cuanto a la dramaturgia, esto se tradujo en un intento por reproducir el lenguaje cotidiano de la manera más fiel, lo que originó la incorporación al diálogo teatral de provincialismos, vulgarismos y elementos dialectales. La nueva dramaturgia requería también un modo de hablar en escena que reprodujera el lenguaje de todos los días con sus giros y deformaciones habituales. Los actores debían usar su voz sin afectaciones, evocando los tonos, las

intenciones y los ritmos del habla común. Pero, además de la orientación naturalista, también se desarrollan otros estilos que a veces resultan consecuencia de la descomposición del naturalismo o reacciones en su contra. Tal es el caso del simbolismo, cuyo dramaturgo más representativo lo constituye el belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), o de las influencias impresionistas que se aprecian en la obra del alemán Gerhart Hauptmann (1862-1946) y otros importantes escritores. Uno de los aportes más significativos que generan estas tendencias y movimientos artísticos es el acercamiento cada vez mayor a un tratamiento particular de la imagen teatral, que resulta explorada no sólo desde el punto de vista visual sino también sonoro. Los textos de esta dramaturgia configuran una nueva sonoridad que deviene en elemento de gran significación para el establecimiento de los sentidos del texto. Desde el punto de vista técnico, esto significó una indagación en la mímica del actor y su esencia simbólica, tratando de pintar con el gesto todo aquello que ya no hacía falta decir con palabras, además del uso de los colores y los sonidos en correspondencia con determinados estados del alma que eran presentados en escena, así como la búsqueda de un lenguaje sensual y subliminal más interesado en el tono expresivo del habla que en su valor semántico.

La diversidad de tendencias y estilos que impera en el teatro europeo de fines del XIX constituye un detonante fundamental para el surgimiento de la figura del director teatral. Los nuevos textos le plantean al actor complejidades de índole representacional que no pueden ser resueltas por los medios que tiene a su alcance. Es entonces cuando la escena comienza a demandar de un oficiante que organice la representación y le imprima unidad de estilo, sentido y coherencia a la enunciación textual. A partir de ahí se inicia la gran exploración en el universo de la teatralidad, que marcará el desarrollo de la expresión escénica durante todo el siglo XX.

El teatro es un arte sonoro y visual, y este es uno de los fundamentos esenciales que permea la actividad de los directores teatrales desde el surgimiento de los mismos. Dicha premisa encuentra sus gravitaciones en las culturas textual y escénica que surgen y se desarrollan como parte de esta investigación en lo específico teatral que ocurre durante el siglo XX. Diversos componentes de lo visual y lo sonoro son explorados, y las nuevas poéticas que surgen se distinguen, sobre todo, por su insistencia en el estudio de la escena.

En la primera mitad del XX, el francés Antonin Artaud (1896-1948) esboza algunos de los principales caminos que debía recorrer el arte escénico para recuperar,

repensar o potenciar aún más sus posibilidades expresivas. Ante todo, define la idea de una necesaria investigación en el universo sonoro y visual del teatro, sin la tiranía del texto:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?⁴

Quien analice esta cita así sin más, podría pensar que Artaud se estaba oponiendo al desarrollo de una dramaturgia del texto, pero en otros escritos de su libro *El teatro y su doble*, se explica su idea de *no suprimir la palabra en el teatro, sino modificar su concepción*:

Al lenguaje hablado sumo otro lenguaje, y trato de devolver al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento, pues sus misteriosas posibilidades han sido olvidadas. Cuando hablo de que no representaré piezas escritas, quiero decir que no representaré piezas basadas en la escritura y en la palabra; que en mis espectáculos habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que así mismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un sentido nuevo.⁵

¿Cómo y a partir de qué premisas se genera e instituye esta nueva producción de sentido? Veamos qué ocurre, por ejemplo, con el manejo del proceso respiratorio. Ya durante el Clasicismo francés se comienza a tomar conciencia sobre la necesidad de dominar la función respiratoria de modo tal que le permita al intérprete llevar a término las largas y fatigosas recitaciones de los textos clásicos. Pero en este caso, la respiración era vista exclusivamente en el sentido de acumular aire suficiente para lograr la calidad y el alcance requerido por cada enunciación escénica del texto. Con el advenimiento del siglo XX, además de este objetivo, el estudio de la respiración se convierte también en una forma de exploración de la teatralidad y en una fuente de trabajo con el ritmo, la energía, las vibraciones, la intensidad y el tono.

En *un atletismo afectivo*, Artaud considera que cada expresión del alma tiene su equivalente desde el punto de vista respiratorio y ese equivalente se define a su vez por una noción de *tempo*. Para encontrar ese *tempo* específico de la respiración, Artaud se apoya en la Cábala, que divide



estos tiempos en seis arcanos principales, y se muestra partidario de realizar un estudio consciente y minucioso del proceso respiratorio –partiendo de estos arcanos– para poder discriminar qué respiración conviene a cada manifestación afectiva. De igual manera se puede llegar, por medio de este entrenamiento, a *gestos de cualidad sutil* que constituyen manifestaciones corporales de los estados del alma. Así se labra el camino para que el espectador pueda identificarse con cada respiración, con cada tiempo de la representación y penetre en la legalidad del espectáculo hasta descubrir su sentido. Esta forma de trabajo conlleva a una determinada manera de enunciar el texto. Para cada frase se prevé un aliento específico, estudiado y codificado de antemano.

Muchas otras investigaciones realizadas por los creadores teatrales del siglo XX siguen un camino similar al esbozado por Artaud. Entre ellas se destacan las de Jean-Louis Barrault (1910-1994) y Peter Brook, que utilizan la respiración y sus diferentes ritmos como forma de caracterizar al personaje. En estas experiencias la palabra significa, ante todo, por su sonoridad y su inserción en el contexto de enunciación de la imagen escénica. Se logra una mayor unidad entre el verbo y lo visual, y entonces no es necesaria la construcción de un discurso verbal a la manera lógica y tradicional, sino que dicho discurso se crea a partir de la compleja interacción de diversos sistemas de signos que se convierten en parte integrante de la sintaxis narrativa.

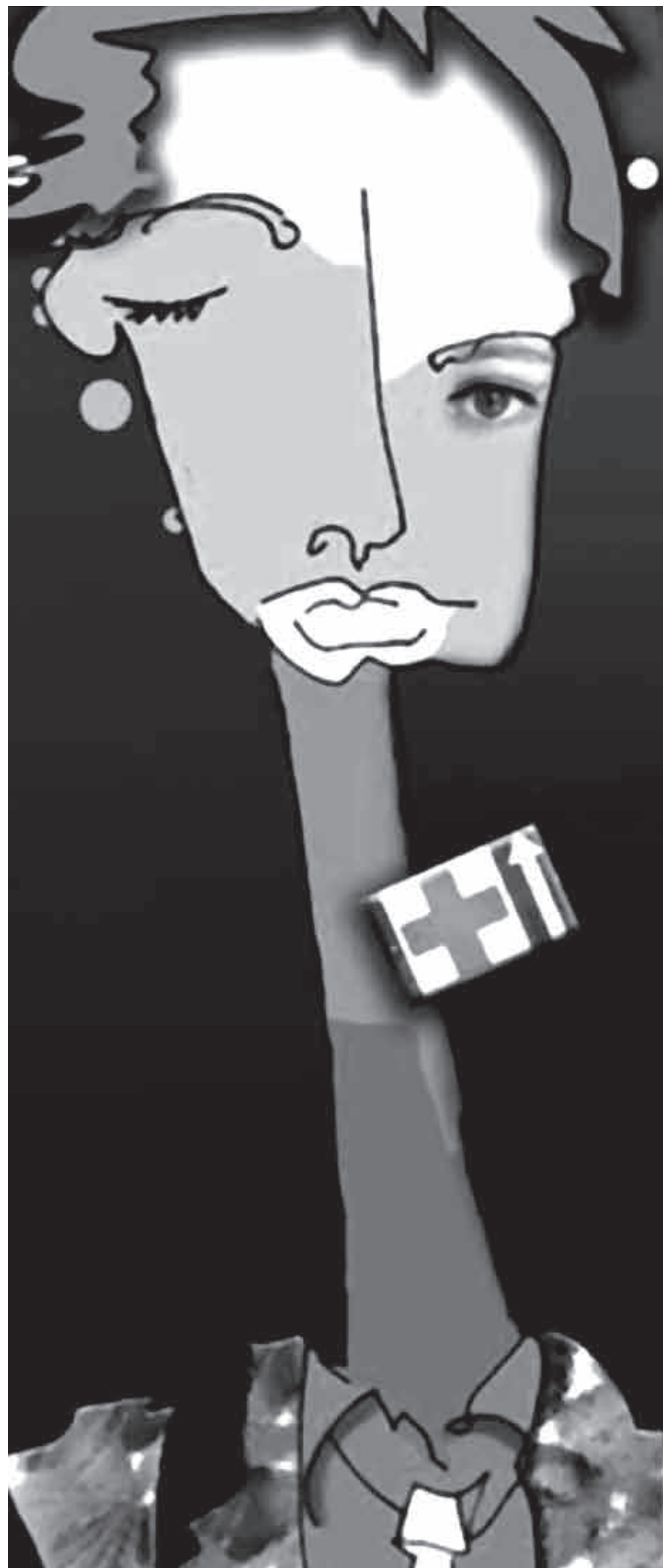
La escena occidental en su de-cursar de siglos, ha privilegiado el uso del ritmo como un "ornamento prosódico y superficial del texto", que "añadido a la estructura sintáctico-semántica considerada fundamental e invariable, sería una manera melódica y expresiva de decir el texto y de desarrollar la fábula".⁶ La supremacía de semejante punto de vista se explica por el hecho de que durante siglos el teatro occidental fue escrito mayormente en verso y al actor se le consideraba esencialmente como un declamador, por lo que el ritmo de su enunciación escénica estaba sujeto a determinados cánones correspondientes a las diferentes métricas escogidas por los dramaturgos para expresarse. También se encontraba en relación con la configuración genérica del texto, pues en la comedia, por ejemplo, era recurrente el empleo de un diálogo más dinámico que en la tragedia. Esta concepción ornamental del ritmo es superada ya desde fines del siglo XIX y encuentra su apogeo en el XX. En el caso del maestro ruso Konstantin Stanislavski (1863-1938), por ejemplo, existe una correspondencia entre el ritmo y los pensamientos y emociones del personaje. Por eso, cuando el actor posee una comprensión clara de lo que está diciendo, logra encontrar una estructura rítmica adecuada para

su enunciación. De igual manera se puede estimular la aparición de un sentimiento efectivo encontrando el ritmo que corresponde a su manifestación orgánica. Las investigaciones stanislavskianas ayudaron al actor a asumir el ritmo como un recurso estético fundamental de su técnica, dotándolo de saberes esenciales para el trabajo con obras heredadas del legado chejoviano (Antón Chéjov, 1860-1904) o textos de la dramaturgia norteamericana de las primeras décadas del XX, representada por autores como Eugene O'Neill (1888-1953), Arthur Miller (1915-), Edward Albee (1928-) y Tennessee Williams (1911-1983), entre otros, en los que los elementos psicológico y emotivo resultan esenciales para el establecimiento de sentidos.

Otra de las tendencias que más se ha desarrollado en la contemporaneidad es la de que el ritmo es algo que hay que encontrar como parte del proceso de construcción de la dramaturgia espectacular. La búsqueda de éste se convierte en una experimentación sobre los diversos modos de enunciación del texto, con el objetivo de explorar un sentido posible y develar lo *no dicho* por las palabras. En esa dirección resaltan muchas creaciones que ante todo intentan romper con la linealidad de lo escrito e impedir su identificación con una individualidad psicológica. Esto hace que en numerosas ocasiones el diálogo sea reducido a una serie de exclamaciones rítmicas o a la repetición de vocablos con un alto contenido simbólico y/o filosófico (amor, dinero, pecado, muerte) con el fin de provocar estados de semi-trance en el actor y someter al espectador a un encuentro con lo extracotidiano, que remueva sus occidentales sentidos perceptivos y sus códigos de comunicación.

Entre los hallazgos fundamentales de la técnica vocal del actor contemporáneo, se encuentra además el empleo de los resonadores, donde Jerzy Grotowski resulta ser un punto de referencia fundamental, pues con sus investigaciones define la existencia de múltiples zonas de resonancia en el cuerpo humano, como: los maxilares, la nariz, los pómulos, el pecho, la frente, la región occipital y el vientre. El teatrasta polaco sistematizó varios principios básicos para el trabajo con este recurso de la expresión vocal del actor, resultando fundamentales los siguientes:

1. Que se debe localizar el resonador a través de imágenes concretas (el maullido de un gato para el occipital o el de la columna vertebral; el rugido de un tigre para el laríngeo, el mugir de una vaca para el vientre) o hablando como si la boca estuviera situada en el punto desde el cual se produce la vibración. También se pueden liberar los resonadores a través de asociaciones que obliguen al individuo a actuar en las diferentes direcciones del espacio: dirigirse a una persona que está supuestamente al otro lado de una



montaña, a alguien que está situado justo sobre nuestras cabezas. De manera similar se estimula la aparición de la vibración pidiéndole al actor que hable mientras un ave imaginaria recorre diferentes puntos de su cuerpo. Así, se activan los vibradores de forma orgánica y la voz no se hace automática, dura o pesada, sino que está **viva**.

2. Se debe aprender el uso de los vibradores con el objetivo de explorar algunos matices premeditados de la expresión vocal, amplificar el poder de conducción del sonido y demostrarle al actor que su voz tiene un sinnúmero de posibilidades expresivas; pero luego es preciso olvidarlos para no bloquear los procesos orgánicos y poder actuar con la totalidad del ser.

Al igual que el ritmo, el elemento vibratorio es una pauta para el establecimiento de sentidos y el desarrollo de una comunicación a un nivel cada vez más sensorial con el espectador, sobre todo cuando se trata de obras producidas a partir de los años sesenta por autores como Peter Handke, Michel Vinaver, Samuel Beckett, Heiner Müller y Bernad-Marie Koltés, quienes,

(...) no procuran ya hacer en sus textos la imitación de locutores que están comunicándose o enredándose en un habla indescifrable. Presentan un texto que –aunque toma aún la forma de palabras emitidas alternadamente por diversos locutores– ya no es verdaderamente intercambiable, resumible, resoluble, presto a desembocar en la acción. La palabra misma (re)deviene acción. Se dirige en bloque al público, como un poema “lanzado a la cara” de los oyentes, para que lo tomen o lo dejen, como la búsqueda de un imposible espacio unitario. El texto quisiera retornar a la época anterior al diálogo, como en “las más antiguas formas expresivas.”⁷

La representación de estas obras demanda el empleo de recursos para la construcción de significados, que en el caso de la voz no pueden estar reservados exclusivamente a las posibilidades de la dicción, ritmo, musicalidad y proyección como ornamentos prosódicos de la enunciación, pues el discurso textual no es organizado ya a la manera tradicional, partiendo de una sintaxis lógico-racional, sino que se crean estructuras alternativas y se recurre a la metáfora constantemente con el objetivo de dinamitar los esquemas de pensamiento del hombre occidental, basados en el predominio del verbo y de la razón lógica.

Durante la evolución de la cultura occidental, al producirse en la mayoría de los sistemas filosóficos, religiosos y culturales en sentido general el predominio de la razón y de la palabra, el trabajo y la observación del cuerpo quedaron

relegados a un segundo plano o fueron efectuados a partir de ciertos tabúes y discriminaciones. Hasta fines del siglo XIX, la tendencia predominante era la del cuerpo como un mero acompañante de la vocalidad. Pero la vanguardia dinamitó esta concepción y concibió la idea del verbo unido al cuerpo, naciendo de éste, lo cual se manifiesta, por ejemplo, en el caso del expresionismo a través de la recurrencia a gritos, sonidos onomatopéyicos y palabras inventadas, comprometidos con reacciones corporales de naturaleza simbólica. Grotowski profundiza en este terreno al considerar la voz como una prolongación de los impulsos corporales. Para él,

(...) La reacción del cuerpo engendra la voz, la voz engendra la palabra. Si el cuerpo se vuelve un torrente de impulsos vivos, no hay ningún problema en superponerle una cierta estructura de frases. Porque las impulsiones las agarrarán inmediatamente, (...) En este caso la cuestión de la interpretación del texto ni siquiera se plantea; lo que pasa con ustedes lo interpreta suficientemente.⁸

Una vez más corroboramos la idea de que en la escena contemporánea el desarrollo de la expresión vocal del actor y de la cultura y las técnicas del cuerpo, trae aparejada una revisión de las estructuras comunicativas que ya no se verán ligadas exclusivamente a la narratividad de una fábula dramática. No se trata por tanto de interpretar el texto sino de inscribirlo en el cuerpo mediante la voz, de hacerlo parte de la fábula simbólica que construye el cuerpo.

Esta misma idea de la voz como una prolongación de nuestro cuerpo en el espacio es investigada por Eugenio Barba y su equipo de actores. Pero Barba va mucho más allá, pues plantea incluso la existencia de acciones vocales; desarrolla el principio de la voz como una *fuerza material e invisible que obra en el espacio*. A partir de estos estudios de Barba, Grotowski y otros creadores importantes, el cuerpo y la voz vuelven a ser concebidos como una unidad indisoluble y la palabra ya no es valorada únicamente a partir de la lógica del discurso narrativo, sino que adquiere valores también por su sonoridad y forma de *encarnar y nacer* en el cuerpo del actor.

La aparición de Konstantin Stanislavski generó, como se sabe, un cambio de concepciones en el trabajo actoral. Si antiguamente el actor memorizaba primeramente el texto y luego lo ensayaba para llevarlo a escena, con Stanislavski ante todo se hace un *trabajo de mesa*: se investiga al personaje, se llevan a cabo improvisaciones y luego es que se va incorporando el texto. De éste último se extraen situaciones para desde ahí pasar a las conductas y luego

hacia las palabras. Esta forma de trabajo conlleva a que cada actor descubra en el texto fuente una multiplicidad de lecturas que no se encontraban expresadas de manera explícita en la obra escrita. Al definirse por una de las lecturas, el actor manifiesta su elección a través del *subtexto*, que deviene una especie de comentario efectuado por la puesta en escena, con la suficiente claridad como para que el espectador lo reciba correctamente. Para Stanislavski, el subtexto se convierte en un instrumento esencial que permite la expresión escénica de los estados internos del personaje, potenciando esta cualidad del lenguaje teatral que luego se convertirá en fuente de experimentación para muchos creadores: la dialéctica entre lo dicho por el texto y lo mostrado por la escena. En ese sentido, plantea que el subtexto es "lo que nos hace decir las palabras que decimos en una obra",⁹ y constituye fundamentalmente una marca psicológica que le imprime el actor a su personaje en el curso de la representación. En cuanto a la expresión vocal, el trabajo artesanal que desarrolla el maestro ruso para construir ese subtexto se basa sobre todo en el establecimiento de pausas lógicas y psicológicas durante la enunciación, y en el estudio de la acentuación, los tonos y la entonación.

Con la sistematización de la noción de subtexto se abre para el actor un camino en cuanto a la investigación de la palabra y su relación con la imagen. Stanislavski defiende la idea de que ningún vocablo dicho en el teatro puede estar vaciado de alma y de sentido. Al hablar, el intérprete debe aprender a extraer imágenes, sentimientos, sensaciones que traduce en significantes escénicos y de esta manera el habla teatral se transforma en acción. Dice Stanislavski que, "Para un actor una palabra no es simplemente un sonido, es una evocación de imágenes. De manera que cuando estén manteniendo una comunicación verbal en escena, no hablen tanto al oído como al ojo".¹⁰ Esta afirmación nos lleva a considerar una postura distinta frente a la técnica declamatoria. La mayoría de los actores, herederos de las tradiciones de recitación de siglos pasados, utilizaban la escena para exhibir sus atributos vocales, pues la existencia de determinadas cualidades en la expresión vocal servía de termómetro para valorar la calidad del intérprete. El método stanislavskiano considera apropiado concentrarse en penetrar y sentir profundamente el texto a través de la imagen, pues parte del principio de que el diálogo a fuerza de repetirse puede volverse mecánico; mientras que la imagen, por el contrario, se acentúa cada vez más y adquiere nuevos matices. Pero llevar a cabo con eficacia esta investigación, requiere ante todo de un gran conocimiento de la lengua materna y resulta esencial que el actor aprenda los valores de los signos de puntuación y de las entonaciones. Los primeros ayudarán a establecer las pausas lógicas y en el caso de la entonación, su uso



adecuado tendrá una influencia decisiva en la memoria, la emoción y los pensamientos tanto del intérprete como del receptor, así como en la configuración de una pausa psicológica o interpretativa. Si la pausa lógica ayuda a comprender el texto, la psicológica le añade vitalidad, pues la primera es formal y sirve al cerebro; pero la segunda está llena de contenido interior y se halla directamente relacionada con los sentimientos.

Según Stanislavski, el otro elemento importante a considerar a la hora de establecer el subtexto es la acentuación: "El acento es un dedo indicador. Señala la palabra esencial de una frase. En la palabra así subrayada encontraremos el alma, la esencia íntima, el cenit del subtexto."¹¹

El Odin Teatret, grupo que desde su fundación dirige el célebre director Eugenio Barba, posee otra manera de montar el subtexto. En su demostración del trabajo *The echo of silence*, la actriz Julia Varley explica cómo el carácter internacional de la membresía del grupo, así como los constantes viajes y la necesidad de traducir los textos de sus espectáculos a otros idiomas para su representación, los ha llevado a concebir el subtexto fundamentalmente a partir de la acción física. Se trata de crear una partitura de acciones físicas y conjugar los ritmos, matices y entonaciones del texto con la cualidad de los movimientos efectuados. La naturaleza de la acción dicta cómo debe ser expresado el parlamento y esto permite que, si el texto es traducido a otro idioma, se conserven sus significantes rítmicos, tonales y entonativos. Pero Julia también explora otras dos maneras de establecer el subtexto: a través de acciones vocales y mediante una melodía. En el primero de los casos, realiza un estudio de una sonoridad cargada de acción, que puede ser un canto proveniente de otras culturas y en el cual los contrastes tonales sugieren movimiento, desplazamiento *de* y *a través* de la voz. Luego, pronuncia el texto utilizando esta sonoridad como base y, cuando cambia a otro idioma, realiza la misma operación. El subtexto se conservará a partir de la acción vocal estructurada. Pero la base también puede ser una melodía. La actriz demuestra cómo a través de una canción, se toma la melodía de la misma y partiendo de ésta se crea una plataforma entonativa que soporta la enunciación escénica del parlamento. Luego, las frases pueden cambiar debido a la traducción, pero los impulsos esenciales quedan apresados en la arquitectura melódica. Por cualquiera de las vías empleadas, comenta Julia, se le ofrecerá al espectador un producto menos obvio en su sentido, pero sí más rico, lleno y vivo.

La idea de montar el subtexto a partir de las acciones físicas, vocales o a través de una melodía, está emparentada,

obviamente, con una manera particular que posee el Odin Teatret al concebir la dramaturgia textual. Para Barba, texto es ante todo *tejido*. En ese sentido, considera que *no hay espectáculo sin texto*. Partiendo de esta idea desarrolla su concepto de dramaturgia como *tejido de acciones operantes*, definiendo éstas últimas desde el conglomerado de relaciones significantes que se producen en la representación. Al construir ese macrocosmos de significantes escénicos el texto vale ante todo por su sonoridad:

Un texto escrito se vuelve un tejido de sonidos cuando se le pronuncia o se le canta. Es un flujo continuo de energía sonora que no respeta puntos ni comas –las pausas convencionales de la escritura– que no existen cuando hablamos. Al hablar sólo hacemos pausas-transiciones, es decir, inspiraciones. Es importante que la convención del texto escrito no sofoque el proceso orgánico del hablar. Es esencial proteger este flujo, este tejido de sonidos y hacerlo vivir en acciones vocales sin querer expresar algo.¹²

Por este camino, Barba en muchas de sus obras desarrolla la idea de construir un tejido de acciones sonoras, de crear situaciones acústicas que revelen oposiciones, paradojas y conflictos. Y más que hablar de un texto escrito previamente para la representación, podemos referirnos aquí a la existencia de fuentes o materiales textuales de diversa procedencia, que son sometidos al juego, el intercambio y la tensión escénica con el objetivo de integrarlos a una sintaxis mucho más compleja y abarcadora que es el *texto espectacular*.

Durante el siglo XX, con el desarrollo de la teatralidad, la función teatral del canto también es explorada a través de diversos experimentos, entre los cuales nos interesan tres fundamentalmente, pues son los que a nuestro juicio resultan más influyentes, sistematizadores y/o representativos de las diversas tendencias que se desarrollan. El primero de ellos es el llevado a cabo por Bertolt Brecht (1898-1956). Entre las formas de distanciamiento que explora el célebre teatrista alemán, se encuentran las llamadas *songs*, que son poemas paródicos o grotescos, con ritmos sincopados y cuyo texto resulta más hablado que cantado. Se distinguen del canto armonioso de la ópera o la comedia musical en que su misión no es ilustrar una situación o estado anímico sino realizar comentarios sobre la acción, narrar un suceso, reflexionar sobre determinadas situaciones ajenas al decursar lo narrativo del texto, pero relacionadas con la temática social del mismo; en fin, aumentar la sensación de distancia, así como impedir la tensión y la fascinación catártica del espectador. La mayoría de las obras de Brecht incluyen canciones cuyo texto es previsto por el dramaturgo.



El hombre occidental está acostumbrado a transcribir las melodías a una partitura, o sea, a escriturar el canto a través de notas que luego puede leer e *interpretar*. De esta manera ha desarrollado una tendencia a priorizar el sentido melódico de la expresión musical cuando está cantando. Sin embargo, para Grotowski (y esta es la segunda tendencia a la cual queremos hacer referencia) lo importante es lograr enraizar las cualidades vibratorias del canto en las acciones del cuerpo y en su tempo-ritmo. La melodía sólo constituye una primera fase del trabajo. Estas exploraciones tienen sus frutos en varios espectáculos donde gran parte del texto se canta en forma de salmos o emanaciones mántricas. Grotowski considera esencial, además, que el actor explore la canción a partir de su memoria cultural, que se afane en dejarse cantar por ella, esto es, permitir que el canto adquiera sentido en su propio cuerpo a través de impulsos y sonoridades arquetípicas que revelen los orígenes, el posible nacimiento de esa melodía. De esta manera la canción se vuelve una pregunta y la melodía vive, se constituye, adquiere sentido a través de la multiplicidad de signos gestuales y vocales que emanan del actor y no

tanto así, a partir de un texto puesto en una sucesión plana de notas y contrastes rítmicos.

Por último, debemos hacer referencia al uso que tiene el canto en un grupo paradigmático del siglo XX, ya mencionado anteriormente: el Odin Teatret. En la labor de este colectivo, el canto ha estado muy presente como forma de entrenamiento del actor y parte importante de la dramaturgia espectacular. En el primero de los casos, se ha tratado de utilizar no sólo cantos tradicionales de otras culturas o de la cultura nativa, sino también aquellos que han entrado a formar parte del imaginario colectivo y que son identificados con una época determinada o con ciertos personajes, o melodías que el actor recibió de su familia y que le resultan significativas a pesar de no conocer su origen exacto. Sea cual fuere la canción elegida, la misma se somete a ejercicios de todo tipo cuyo objetivo no es explorar la técnica del canto *per se*, sino descubrir sus dimensiones teatrales. La propia musicalidad del texto es investigada en el Odin a través de estudios que trascienden las consideraciones que hasta ese momento se tienen en torno a ello. Antiguamente esta musicalidad era explorada

a partir del ritmo, la dicción y las entonaciones, tomando además como base las cadencias sugeridas por la métrica del texto. Pero en el Odin se desarrolla otra forma de trabajo: se intenta descubrir esta cualidad a partir de los impulsos físicos, sembrando la canción en el cuerpo o, mejor aún, descubriendo cómo ella nace del cuerpo. El canto pasa a formar parte también del subtexto de los espectáculos, como ya se ha explicado en párrafos anteriores. Se trata en definitiva de crear una dramaturgia sonora, un tejido de acciones de esta naturaleza que se convierta en parte altamente significativa del texto espectacular.

Como último elemento, hagamos referencia a la puesta en escena de las emociones de los personajes; ésta ha sido, desde el teatro griego hasta nuestros días, tema de muchas polémicas y experimentaciones. Lo más aceptado hasta el siglo XIX fue la codificación de los sentimientos en ademanes gestuales y vocales, que con el paso de los años llegaron a convertirse en verdaderos clichés o estructuras demasiado generales y agotadas. También en este punto, la expresión teatral contemporánea recorre nuevos caminos que difieren de los seguidos hasta el momento. De acuerdo con las investigaciones realizadas por Eugenio Barba y el Odin Teatret, ya no se trata de que el actor recree formas de comportamiento que ilustren las emociones del carácter, sino más bien que sea capaz de crear estructuras físicas y vocales donde pueda vivir el sentimiento, que descubra equivalentes, posibles traducciones, a través de los cuales se influya sobre el espectador invitándolo a formar parte de la dramaturgia espectacular, como un participante activo que descubre las entradas y salidas del laberinto de significados que es la puesta en escena. Así en muchos de los espectáculos del grupo, el trabajo con la emoción no se fundamenta en el establecimiento de una fábula contada y descrita por el texto, sino en la creación de una serie de nudos, contrastes y micro y macrosecuencias, que intentan "poner en visión el alma de lo real"¹³ y ofrecerle al espectador las claves para transitar a través de ella. El texto no necesita describir o estructurar a través de la fábula contada de manera lineal y cronológica las emociones del carácter. Por eso, estas emociones resultan codificadas de manera diferente con cada puesta en escena y su acontecer escénico depende no sólo de la eficacia de las armazones físicas y vocales montadas por el actor, sino del desciframiento del sentido que pueda realizar el espectador a través de los signos mostrados.

He comenzado estas reflexiones con un exergo del teatrista Luis de Tavira: *El porvenir del teatro parece depender sobre todo del gran dilema del actor de nuestros días. Ese dilema también podría formularse así: o el robot parlante o la palabra hecha carne.*¹⁴ Estoy de acuerdo en que ese sigue siendo uno de los grandes problemas de nuestros actores contemporáneos: ¿cómo hacer carne

el verbo escénico? ¿De qué manera, por qué caminos, a través de qué técnicas se puede conseguir que la palabra, venga de donde venga y tenga la estructura, el lenguaje y la disposición que quiera, transcurra en un *hic et nunc*, lo que equivale a decir, que los acontecimientos sean representados como si estuvieran pasando por primera vez? Ese dilema compromete a todas las formas de expresión escénica, pues constituye uno de los rasgos más distintivos del discurso teatral.

El análisis de las relaciones entre la expresión vocal del actor y la cultura del texto dramático nos aporta nuevas formas de comprensión del proceso de semiosis teatral. Vemos cómo la palabra llega a convertirse en signo no sólo por sus valores semánticos, sino también, como hemos explicado, por sus valores fónicos. Aun cuando se trate de una práctica teatral donde el texto sea lo primordial, si no se consigue armar un andamiaje sonoro capaz de sostener el proceso comunicativo, de hacerlo interesante y ponerlo a funcionar, el texto pierde sentido, aunque sea una obra en la que todo esté *perfectamente* descrito y previsto por la palabra. Obviamente, la construcción de esta estructura sonora estará relacionada con las normas de declamación de la época. Durante el Clasicismo estas normas se encontraban rígidamente codificadas. En la contemporaneidad, los principios fluctúan de una tendencia o estilo a otro. Lo más interesante es que, más o menos codificada, la voz en el teatro deviene un importante centro emisor de signos y todos los recursos de la expresión vocal se convierten en sistemas altamente significantes, constructores de sentido. Además, las tres propiedades fundamentales del signo teatral (signo de signos, movilidad y redundancia) encuentran su manifestación en la vocalidad y este conocimiento resulta de gran importancia para la puesta en funcionamiento de la palabra en la escena. Si el dramaturgo conoce sobre semejantes posibilidades expresivas, descubrirá ante sí una increíble gama de caminos para establecer el juego con el verbo y otorgarle a éste su verdadero status teatral y contemporáneo.

La historia del teatro occidental, como hemos analizado, es en gran medida el relato de la búsqueda de una expresión vocal que sostenga, comunique y le dé sentido a la cultura del texto dramático. Y esta expresión es modelada según algunos factores que hemos analizado: las culturas del cuerpo y de la imagen, el paisaje sonoro de la época, el universo lingüístico, la creatividad y la evolución de las técnicas vocales. Del estudio de semejantes aspectos se desprende además una serie de ideas que, siguiendo el pensamiento de Claude Lévi-Strauss, *tocan los temas básicos de la cultura humana*, razón más que suficiente para llevar adelante futuros estudios en esa dirección. ■

Referencias bibliográficas

1. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1969.
2. Barba, Eugenio. *La canoa de papel*. México: Gaceta S.A., 1992.
3. Cancela Miranda, Elina. *Temas de literatura griega*. La Habana: Universidad de La Habana, s.f.
4. Kagan, Moisés. "Del sincretismo artístico primitivo al sistema de artes contemporáneo". En *Problemas de la teoría del arte*. Tomo IV. Compilación y prólogo de Víctor Ivanov. Traducción de Alfredo Caballero Rodríguez y Elsa Skrypiel. La Habana: Arte y Literatura, 1989.
5. *Máscara*. Año 3, No. 11/12, (octubre, 1992-enero, 1993).
6. Lluís Masgrau: "Odin Teatret: La dualidad de la ficción". En *Conjunto*, No. 100, (enero-junio 1995), p. 35.
7. Patrice Pavis. "De la importancia del ritmo en el trabajo de la puesta en escena". En *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. Colección Criterios. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: Uneac, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994, p. 184.
8. ————. *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, estética, semiología (2 tomos). Trad. de Fernando del Toro. La Habana: Ediciones Revolucionarias, 1988.
9. ————. "La herencia clásica del teatro posmoderno". En *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. Colección Criterios. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: Uneac, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.
10. Stanislavski, Konstantin. "Entonaciones y pausas". En *La construcción del personaje*. La Habana, Arte y Literatura, 1986.
11. Tavira, Luis de. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Publicaciones de la ADE, s.f.

Otra bibliografía relacionada con el tema

1. Boiadziev, G. N. *et ál. Historia del Teatro Europeo* (2 tomos) Traducción de N. Caplán. La Habana: Arte y Literatura, 1976.
2. Brecht, Bertolt (comp.). *Caridad Chao Carbonero*. La Habana: Pueblo y Educación, 1989.
3. Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Mario Glantz. México: Ramont S.A., 1987.
4. Innes, Christopher. *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
5. *Máscara*. Año 2, No. 4/5. Col. Escenología, (abril de 1991), p. 42.

Notas

- ¹ Al respecto, ver la definición de teatralidad dada por Patrice Pavis en su Diccionario del Teatro. *Dramaturgia, estética, semiología*. (Tomo II). La Habana: Ediciones Revolucionarias, 1988, p. 468.
- ² Moisés Kagan, "Del sincretismo artístico primitivo al sistema de artes contemporáneo". En *Problemas de la teoría del arte*. T. IV. Compilación y prólogo de Víctor Ivanov. La Habana: Arte y Literatura, 1989, p. 324.
- ³ Elina Cancela Miranda, *Temas de literatura griega*. La Habana: Universidad de La Habana, s.f., p. 191.
- ⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1969, pp. 60-61.
- ⁵ *Ibid.*, p. 146.
- ⁶ Patrice Pavis, "De la importancia del ritmo en el trabajo de la puesta en escena." En *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Uneac, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994, p. 184.
- ⁷ Patrice Pavis, *óp. cit.*, p. 231.
- ⁸ *Máscara*. Año 3, No. 11/12, (octubre, 1992-enero 1993), p. 42.
- ⁹ Konstantin Stanislavski, "Entonaciones y pausas". En *La construcción del personaje*. La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 124.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 129.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 161.
- ¹² Eugenio Barba, *La canoa de papel*. México: Gaceta, 1992, p. 247.
- ¹³ Al respecto, ver el ensayo de Lluís Masgrau: "Odin Teatret: La dualidad de la ficción". *Conjunto*, No. 100 (enero-junio 1995), p. 35.
- ¹⁴ Luis de Tavira. *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Publicaciones de la ADE, s.f.



