

## INTRODUCCIÓN

¿Por qué es necesario atender a la voz como objeto de estudio en el teatro? la respuesta canónica sería porque esta es parte fundamental del fenómeno, pero si es fundamental ¿por qué hasta ahora ha sido un objeto invisible en la narrativa de la historia del teatro en Chile?

Esta investigación nace al alero de dichas preguntas y bajo el profundo deseo por establecer un material académico que gatille y potencie el diálogo de lo vocal con las diversas áreas del conocimiento, así, expandir los estudios de la voz en el teatro chileno más allá del sesgo técnico e informativo de anatomía y fisiología desde donde se ha establecido su eje de análisis. De este modo, poner en tensión la formación vocal de los actores y actrices, la relación de la voz con la evolución estética de los géneros teatrales y el rol de las y los preparadores vocales en un contexto global de las artes en el país.

El propósito de examinar la voz bajo una mirada amplia apareció como una tarea cuya intención subterránea fue dejar un registro que cuestionara sus aplicaciones, al mismo tiempo que provocara preguntas como ¿de qué hablamos cuando hablamos de la voz en el teatro? Por tanto, el presente libro da cuenta de una investigación acotada sobre las prácticas de la voz hablada, en su dimensión pedagógica y escénica, durante las dos primeras décadas de profesionalización<sup>1</sup> del

---

<sup>1</sup> El término profesionalización se ancla en el estudio de la extensa literatura e investigaciones sobre el teatro chileno durante el siglo XX. Dichas investigaciones han sugerido que la creación de los Teatros Universitarios en la década de 1940 marcó un punto de inflexión

teatro chileno, considerando la creación de las escuelas de arte dramático y los Teatros Universitarios como puntos de partida (1941-1960). A partir de un análisis microhistórico que tomó prestado elementos de la estética, los estudios teatrales, los estudios de *performance*<sup>2</sup> y la filosofía contemporánea, se levantó una matriz histórica que permitió establecer puntos de referencia y de comparación que tensionaron e hicieron dialogar el lugar de lo vocal desde una mirada transversal, la cual cruzó los ejes representativos, pedagógicos y las categorías estéticas del fenómeno teatral.

Para comenzar, es necesario establecer que los estudios sobre la historia del teatro en Chile –De la Luz Hurtado, 1995; Pradenas, 2006; Piña, 2014–, han abordado y desarrollado de manera exhaustiva la conformación de los Teatros Universitarios y sus respectivas escuelas de formación actoral, no obstante, pese a sus indudables aportes han dejado numerosos aspectos sin examinar, entre los cuales, por ejemplo, sobresale el lugar de la voz en la narrativa del teatro

---

en cuanto a la rigurosidad sobre la concepción del fenómeno teatral; una mirada profesional que reestructuró desde la puesta en escena hasta la práctica actoral. Al respecto véase De la Luz Hurtado (1995; Pradenas, 2006; Piña, 2014).

<sup>2</sup> Vale aclarar que, esta investigación ha optado por situar el término *performance* con el fin de examinar el teatro desde un campo conceptual más amplio que el definido por los estudios teatrales, ligados mayoritariamente a la semiótica y la literatura. En este sentido “la *performance* teatral es entendida como un tipo específico de *performance* cultural” (Davini 2007, 13). El término *performance* es comprendido “como un concepto umbral que ha permeado las artes escénicas y ha permitido incorporar otras manifestaciones de la cultura a sus procesos de análisis y discusión” (Grumann, 2008), nos permite una mirada ampliada para el examen de nuestro objeto de estudio.

chileno, su relación con la puesta en escena o los modelos a los que respondieron los primeros intentos de desarrollo de una pedagogía vocal. Desde otra perspectiva, diversas y diversos profesionales de la voz de la escena nacional han contribuido con un registro metodológico sobre la práctica pedagógica, sin embargo, a pesar de los meritorios aportes realizados, estos han operado como manuales de ejercicios que no han logrado ofrecer reflexiones vinculantes sobre los contextos sociohistóricos de la voz o su configuración *performativa*. Ante esto, las cuestiones que motivaron esta investigación dieron cuenta de un vacío bibliográfico que cubriera sus problemas y de un desarrollo conceptual sobre estas materias. Precisamente el investigador en los estudios de la voz Konstatinos Thomaidis (2017), sugiere que este vacío no es un hecho incidental ni accidental, dado que los estudios teatrales han emplazado el rol del actor como médium del texto dramático, lo que ha situado a la voz como una rama anexa al fenómeno escénico al ligarla tan sólo con la palabra escrita y proferida.

A pesar de ello, durante los últimos veinte años se han generado profundos cambios en la concepción de lo vocal en el teatro chileno. Los cuestionamientos a su aplicación pedagógica y a su relación con el terreno de lo performativo, han posicionado a la voz como un vector que cruza más allá de la mera enunciación del texto dramático, lo que ha tensionado el debate sobre cuáles debiesen ser los enfoques y las metodologías para su enseñanza, así como su rol dentro de una puesta en escena. Lo anterior propició un tránsito hacia la localización de este campo como arena de investigación compleja y expandió los estudios teatrales nacionales hacia un nuevo terreno de investigación, los denominados estudios de la voz. En palabras de Thomaidis, los estudios de la voz

se definen como un campo que se establece a partir de la intersección de diversas disciplinas, con aproximaciones y preocupaciones distintivas, con el fin de instalar preguntas sobre el lugar que ocupa lo vocal en el teatro, ya sea, en su dimensión pedagógica como en la representativa. Acorde con el autor, uno de los posibles terrenos de análisis para interrogar este campo es la perspectiva histórica, a través de la cual es posible observar el lugar que se le ha conferido a la voz en la historia del teatro de occidente, con el fin de poner en cuestionamiento el esquema aristotélico desde el cual se ha situado la investigación en esta área. Vale decir, interpelar a la voz como entidad portadora de ideas que se somete a un discurso político, o a un texto dramático en el caso del teatro. Así, es posible entonces instalar preguntas del tipo ¿cómo se ha enfrentado la enseñanza de la voz en actores en el flujo histórico del teatro chileno? y ¿cómo debiese enfrentarse en un contexto actual, donde lo escénico se presenta como un problema multidisciplinar y performativo? Interrogantes que abren un aspecto de cuestiones sobre la voz que, hasta ahora, los estudios teatrales han tocado de manera oblicua en Chile.

Entre las hipótesis que orientaron esta investigación, se planteó que hasta 1940 la calidad y la eficiencia vocal de los actores era entendida como una condición intrínseca del intérprete, que con la creación de las academias de arte dramático –al alero de los Teatros Universitarios– se enfrentó a una categorización pedagógica. Acción que transformó a la voz en objeto de análisis al someter su práctica a una codificación didáctica, lo cual requirió de métodos que dialogaran con los códigos y normas de formación actoral establecidas por dichas escuelas. Por otra parte, el trabajo de

creación escénica guiado por textos dramáticos clásicos con una estructura fonética extranjera, junto a la nominación de la voz y el examen de la *performance* vocal por parte de los medios críticos hacia las actrices y actores de la época, nos llevaron a establecer un territorio de preguntas sobre el ¿cómo escuchar una voz que ya no existe? y ¿cómo reconstruimos el cuerpo de esa voz que ya fue? Con el fin de responder a estas preguntas, uno de los objetivos que guio este estudio fue el de identificar y caracterizar la relación entre la formación actoral y la vocal, la tensión entre la *performance* vocal y los primeros repertorios de las compañías universitarias, así como la compleja nominación por parte de la crítica de la época al desempeño vocal de las actrices y actores.

Para estudiar los aspectos señalados, en términos metodológicos se recurrió a la realización de entrevistas mixtas o semiestructuradas a actores y actrices formados durante aquel tiempo (Gáinza Veloso 2006; Kvale 2011), las cuales estuvieron enfocadas en la reconstrucción de la experiencia académica de los entrevistados con el ramo de voz, los ejercicios realizados en clases, los profesores a cargo del ramo, el escrutinio de lo vocal en el desempeño creativo, la relación con el texto dramático y los ideales vocales a los cuales debieron hacer referencia durante la época. Por otra parte, se examinaron en profundidad fuentes primarias y secundarias muy poco exploradas, como la malla curricular de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y tesis de pregrado<sup>3</sup> de

---

<sup>3</sup> Los documentos revisados, sistematizados y referidos en esta investigación, fueron encontrados en tesis de pregrado para la obtención del título de actriz o actor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Si bien dichos documentos tocan de manera oblicua lo vocal y

la carrera de actuación que referían de manera tangencial a las prácticas vocales de la época examinada.

Así pues, en la conjunción de dichos factores fue posible hacer frente a una de las dificultades de esta investigación: presenciar vívidamente las clases, observar los métodos de enseñanza utilizados por los profesores y profesoras de voz durante la época de estudio o atender a las representaciones mismas de los diversos textos montados. En ese sentido, Milena Grass (2011) propone que el establecer relaciones de contenidos y prácticas entre los actores de una época determinada, permite al investigador-a observar algo sobre la sociedad a la que ellos pertenecieron y a las referencias a las que sus prácticas obedecieron. Más aún, por medio del análisis y vinculación de pequeños detalles desprendidos de los grandes hitos de la historia del teatro en Chile, fue posible reducir la escala de observación y determinar un orden denso (Burke 2000) que permitió leer una narrativa alternativa entre líneas, así, “toma[mos] lo particular como punto de partida [...] y proced[imos] a identificar su significado a la luz de su contexto específico” (Levi 2003, 121). La microhistoria basa su práctica en “la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental” (Levi 2003, 122). Para dar forma a una microhistoria del teatro en Chile ante la voz como lente de análisis, resultó útil el concepto de cartografía planteado por la investigadora argentina Silvia Davini (2007, 132), a través del cual fue posible establecer

---

corresponden al período 1980-1990, estos permitieron la reconstrucción del universo analítico de la presente publicación.

un marco conceptual que permitió recopilar datos de un territorio particular y detectar lineamientos artísticos e ideológicos que atravesaron a ciertos grupos de actrices, actores y directores. En palabras de la argentina:

Una cartografía no tiene en cuenta elementos o agregados, sujetos, relaciones o estructuras; más bien se ocupa de detectar lineamientos, atravesando grupos e individuos. Una cartografía incluye el deseo, es inmediata práctica y política. Una cartografía no persigue un problema o busca una aplicación: las líneas que de ella surgen pueden ser líneas de una vida, de una obra artística, de una sociedad, dependiendo del sistema referencial del que se parta. (132)

En este sentido, lo cartográfico apareció como un principio unificador de factores microscópicos (Levi, 2003), los cuales revelaron elementos anteriormente no observados en la historia del teatro chileno contemporáneo, así, la consideración de su reflexión hizo posible cartografiar aquel momento. Es más, “lo cartográfico supone la consideración de las percepciones y sensaciones que el campo explorado desata en el cuerpo de quien lo realiza” (Davini 2007, 131), por lo tanto, el deseo de establecer un territorio crítico para la codificación y registro de los estudios de la voz en Chile fue lo que llevó a definir y sugerir dos grandes líneas en relación a las cuales se ordenaron las cartografías de las vocalidades propuestas: la pedagógica y la escénica. Por otra parte, la autora presenta el concepto de vocalidades para enmarcar “las formas de producción de voz y palabra implementadas por un grupo humano específico en una contingencia socio histórica dada” (Davini 2007, 18), en consecuencia, esta investigación utilizó el análisis microhistórico de la práctica teatral como medio para llegar a cartografiar

una vocalidad determinada por los códigos pedagógicos y representacionales entre 1941 y 1960.

En el capítulo I, abordo el surgimiento de la voz como objeto de estudio en vista de la necesidad por una codificación y sistematización pedagógica de esta práctica en la conformación de las primeras escuelas de arte dramático del país. Por medio de un examen crítico que consideró las diversas influencias desde donde se estableció un primer modelo para la enseñanza de la voz; y las implicancias que tuvo el establecimiento del realismo psicológico como método de formación actoral, emplazo una cartografía que identifica y caracteriza los primeros procedimientos de enseñanza de la voz hablada durante la época.

En el capítulo II, Natalia Elgueta Arias examina las diversas tensiones y dinámicas que se dieron en la relación entre el texto dramático y el acto performativo de las voces de actores y actrices durante los primeros años de los Teatros Universitarios. Esto, por medio del estudio de dos etapas: una primera exploratoria, donde emergen las nascentes relaciones entre texto y *performer* a través del montaje de textos clásicos; y una segunda que, observa la relación entre voz y texto a partir del desarrollo de dramaturgias de corte realista.

En el capítulo III, bajo el lente de la estética, Consuelo Zamorano Cadenas se preguntó por el lugar que se le conforió a la voz en las diversas puestas en escena de los Teatros Universitarios. Para ello, examinó materiales de narrativa histórica, institucionales, escritos críticos y entrevistas con relatos testimoniales del período, con el fin de reconstruir y recordar el cuerpo de lo vocal. Así, a través de un examen fenomenológico, la autora adoptó el rol de médium con el objeto de abrirse-paso entre los resquicios de la historia y dar cabida a esas voces espectrales del pasado.



Finalmente, esta investigación viene a cubrir un espacio vacío en los estudios teatrales nacionales al situar lo vocal como un factor que trasciende el territorio de lo técnico y lo elocutivo. Incluso, sugiere un análisis de sus dimensiones performativas al observar los discursos a los cuales refirieron sus pedagogías, así como los ideales a los que respondieron las voces de las actrices y actores de la época en su despliegue escénico. Por último, el desarrollo de este estudio pretende ser un aliciente que potencie esta área y sugiera nuevas asociaciones del concepto voz con otras ideas y terrenos de estudio, con el fin de complementar su autonomía semántica y multiplicar los lentes de análisis. Por ejemplo, voz & sonoridad, voz & *performance*, voz & historia, entre otras múltiples combinaciones.

*Luis Aros*

## Bibliografía

- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural* (1ªed). Cap 1 y 3. Madrid, España. Ed. Alianza.
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo, el caso de Buenos Aires Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Universidad de Quilmes.
- Gáinza Veloso, A. (2006). “La entrevista en profundidad individual”. En. *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Ed. Manuel Canales Cerón. Santiago, Chile. LOM Ediciones.
- Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales: manual de uso*. Santiago, Chile. Ed. Frontera Sur.
- Grumann, A. (2008). “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puerta en escena de una categoría para los estudios teatrales”, en *Apuntes*, N°130, (126-139)
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid, España. Ed. Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas.
- Levi, G. (2003). “Sobre Microhistoria”. In P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (1ª edición) (cap. 5, 119-143). Madrid, España. Ed. Alianza.