

Entrenamiento de la voz en performance: comparaciones metodológicas entre Cicely Berry y Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner)

MONTELLO, Flavia / Universidad Nacional de Río Negro - fmontello@unrn.edu.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: entrenamiento vocal - Cicely Berry - Sprachgestaltung - Formación del Habla*

> Resumen

En relación con las diferentes áreas de la producción actoral, la investigación de la voz hablada en performance aún se revela como una zona de vacancia. Este trabajo propone una revisión comparativa de dos métodos de entrenamiento: el de Cicely Berry y el de la Formación del Habla (Sprachgestaltung), transmitido por Rudolf Steiner a comienzos de 1900. Para ello se utilizará la sistematización de parámetros –realizada en el marco de una investigación en curso– basada en los importantes aportes conceptuales de la investigadora Silvia Davini, compilados en su libro “Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo”. Este tipo de análisis comparativos permiten identificar originalidades, diferencias y coincidencias entre técnicas, contribuyendo al fortalecimiento reflexivo en este campo de investigación. Asimismo, se propone difundir los aportes de la Formación del Habla al área de la preparación y entrenamiento vocal actoral.

> Presentación

En relación con las diferentes áreas de la producción actoral, la investigación de la voz hablada en performance aún se revela como una zona de vacancia. Este trabajo propone una revisión comparativa de dos métodos de entrenamiento: el de Cicely Berry y el de la Formación del Habla (Sprachgestaltung), transmitido por Rudolf Steiner a comienzos de 1900.¹

La técnica presentada por Berry se ubica entre los abordajes más difundidos para trabajar “la voz a altas intensidades en performance” –según la definición de la investigadora teatral Silvia Davini–, constituyéndose en una referente.

¹ La autora del presente escrito se formó en esta técnica en la Escuela Superior (Hochschule) Goetheanum, Suiza.

Cicely Berry nació en Inglaterra en 1926 y falleció en Canadá en 2018 –momento hasta el cual continuó activa– a la edad de 92 años. Se formó como actriz en Londres y luego orientó su camino a la docencia. En 1969 asume como entrenadora de voz en la Royal Shakespeare Company, institución que se convierte así en el primer teatro en el Reino Unido [...] en contratar a una persona experta en la temática (Davini, 2011: 4). Allí, Berry crea y dirige un Departamento específico en el que se desempeñará hasta prácticamente el final de su vida. Tener a su cargo todo el trabajo de voz y texto le significa la posibilidad de compartir experiencia con los directores de todos los espectáculos (Saura, 2007: 77). Uno de ellos fue Peter Brook, a quien Berry señala como su influencia decisiva (Fuentes EN Berry, 2006: 11), y es quien prologó su primera publicación *Voice and the Actor*, aparecida en 1973, el mismo año que el fundamental *El espacio vacío*. Allí “Berry cuestiona el elitismo del abordaje que entonces se realizaba respecto de la performance vocal de los textos de Shakespeare y ofrece alternativas que llegaron a resultar en un cambio crucial para la actuación en lengua inglesa”, según el registro de Davini (2007: 47), quien también resalta que el total de los cinco libros que publicará Berry “serán referencia ineludible en cualquier proceso de formación de actores en lengua inglesa” (2011: 1). Sólo dos de ellos fueron traducidos al español, con diferencia considerable respecto de la fecha de edición original: el inicial *La voz y el actor* aparece en nuestro idioma en 2006 y *Texto en acción*, del 2001, es traducido al español, en 2014. Los restantes son: *Your Voice and How to Use It* (1975), *The Actor and his Text* (1987) y *Word Play: A Textual Handbook for Directors and Actors* (2008).

Para caracterizar muy brevemente su línea de entrenamiento diremos que Berry entiende que el significado debe conformar el sonido, de ahí que el punto de partida de su método sea siempre el texto y su profunda comprensión: “Liberar la voz, hacer orgánico el lenguaje, de modo que las palabras actúen ante el estímulo del sonido; de manera que la flexibilidad y el registro sean hallados a petición de las palabras” (Berry, 2006: 11). Su trabajo responde a la búsqueda por lograr que el receptor vuelva a escuchar la música de la lengua y su poesía, y no sólo se limite a su significado literal. El entrenamiento se reparte entre el trabajo físico y la práctica sobre textos de Shakespeare y otros autores, con los que se ejercita tanto la emisión como la escucha. Propone ejercicios que se basan en un trabajo corporal activo que apunta, en primer lugar, a la adquisición de resistencia. Luego, estimulando la imaginación de los actores, fomenta una búsqueda que articule en escena las diversas dimensiones del lenguaje, incluyendo lo poético y el humor, apostando a la organicidad (Davini, 2011: 3).

En el análisis comparativo que realizaremos más adelante aparecerán otras especificidades del método.

Respecto de la Formación del Habla –técnica con la que se propone realizar la comparación–, fue desarrollada por el filósofo e investigador austríaco Rudolf Steiner, quien vivió entre 1861 y 1925. A comienzos del siglo XX, él observó un proceso de declinación artística del uso del lenguaje, y lo explicó por el hecho de que ya no existía la percepción del sonido y la palabra –es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea –o sea, lo informativo–: dijo “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo” (Montello, 2020: 321). En su época, este aporte significó un cambio de paradigmas en relación al estudio y práctica vocal actoral, dado que no se apoyaba en lo fisiológico, como entonces era habitual, sino que su punto de partida era eminentemente artístico al sensibilizar respecto de los elementos que conforman el habla. Su particularidad es la de contribuir a articular el procedimiento técnico con la sensibilidad artística y creadora, ya desde el nivel del entrenamiento (Montello, 2017: 279 y 286). El actor y maestro de actuación Mijaíl Chéjov (2016: 126, 266, 268) incluyó estos contenidos en sus propuestas de trabajo actoral. Algunos de los principios específicos de esta técnica son: el apoyo en las características expresivas de los fonos, la aplicación de éstos en el personaje sonoro, la gestualidad del lenguaje, el sustrato rítmico en los textos y el habla, las dinámicas expresivas de la respiración, entre otros (Montello, 2020: 322 y 323).

A continuación, en el análisis comparativo –con el fin de identificar originalidades, diferencias y coincidencias entre técnicas–, utilizaremos una sistematización de parámetros elaborada (Montello, 2021) a partir del relevamiento de los importantes aportes conceptuales que la investigadora Silvia Davini presenta en su libro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo* (2007). Se comparten aquí estos resultados preliminares como una propuesta en proceso, que continuará afianzándose y modificándose con su puesta en práctica. Si bien está claro que es necesario conocer las técnicas referidas para poder comprobar esta comparación, la misma forma parte de una investigación más amplia, cuyo desarrollo excedería aquí el tema convocante. No obstante, se desea que resulte un estímulo para profundizar a través de la bibliografía de referencia. Exponemos el cuadro y a continuación las aclaraciones:

Parámetros propuestos	Conceptos tomados de Davini para caracterizar técnicas
I. Característica general del corpus	a. desarrollo conceptual como contexto de la práctica
	b. repertorio de ejercicios y consejos
II. Perspectiva de abordaje de la voz	1. a. expresiva, creativa
	b. fisiológica
	2. a. modo de habitar el lenguaje y el cuerpo
	b. concepción utilitaria, instrumental

III. Objetivo que persigue	1. a. reproducción (de estilos)
	b. exploración (de ‘lo universal’)
	c. flexibilización (independiente de una estética previa)
	2. a. organizar cuerpos según modelos (intervencionista)
	b. estimular la conciencia corporal, disponibilidad física e incorporación de la experiencia
	c. explorar límites físicos más allá de la cultura (dominio virtuoso)
IV. Matriz de pensamiento	a. rizomas, redes, transiciones
	b. propicia binarismos
V. Producción, reproducción y...	vínculo: práctica experimental-uso profesional
VI. ... representación	consideración del entorno histórico-socio-cultural

I. Característica general del corpus: hace referencia a que la mayoría de las publicaciones de preparación vocal son definidas por sus autores como esencialmente prácticas, sin un desarrollo conceptual que sirva de contexto. Davini (2007: 17) critica este punto de vista, en el que observa una ausencia de diagnóstico previo de los cuerpos. Por nuestra parte, observamos que los casos en los que existe un marco conceptual, provienen de profesionales con ejercicio práctico y reflexivo respecto de lo que significa el trabajo actoral, lo cual es el caso de las dos técnicas que aquí confrontamos. Sin embargo, Berry no parece avanzar más allá de la reflexión acerca de problemáticas actorales específicas en el uso de la voz (proyección, articulación, trabajo sensible con el texto). En la Formación del Habla los ejercicios y prácticas se ubican en el marco de un desarrollo conceptual preciso: definición de principios concretos que son estudiados y practicados, como la identidad de los fonos (y no solamente su utilización sensible dentro del texto), la gestualidad del lenguaje, las dinámicas expresivas de la respiración, el sustrato rítmico en el habla (Montello, 2020: 322 y 323).

II. Perspectiva de abordaje de la voz:

1. la expresiva-creativa o la fisiológica
2. cual modo de habitar el lenguaje y el cuerpo o como concepción utilitaria e instrumental

Específicamente en cuanto a la postura con bases fisiológicas, Davini expone (2007: 62):

La transferencia directa de discursos científicos, vinculados a las ciencias exactas o de la salud, no parece ser suficiente para resolver los problemas que la producción de voz y palabra en performance plantea [...] La actual situación de la vocalidad en performance demanda una reflexión original surgida desde el mismo campo de escena.

Plantea la consideración de la subjetividad, superando la supuesta objetividad de lo físico. Ampliamos con nuestro aporte acerca de que no menos importante parece considerar si la técnica resulta atractiva, creativa, inspiradora al llevarla a la práctica, es decir, si implica al sujeto como artista creador.

En cuanto a la concepción utilitaria, Davini (ibídem: 85) reflexiona –refutando algunas formulaciones– que ni el instrumento ni el organismo pueden ocultar o revelar, sino que quien lo hace es el sujeto desde su lugar, que es el cuerpo. Agrega que a partir del siglo XX –y, acotamos, más aún desde la pandemia actual– no se puede dejar de considerar la incidencia que en ambos ejerce la mediación tecnológica.

En el caso de las dos técnicas aquí comparadas, la perspectiva tiene que ver con la expresividad, llegando hasta momentos de creación durante el entrenamiento, evitando expresamente apoyarse en mecánicas fisiológicas. Resultan atractivas, inspiradoras al llevarlas a la práctica, es decir, consideran la perspectiva desde el cuerpo y el sujeto. De todas maneras, hay que mencionar que Berry propone algunos ejercicios en los que incluye la utilización de un lápiz sostenido en la boca como obstáculo para la articulación, lo cual estaría abonando a una perspectiva fisiológica.

III. Objetivo perseguido por la técnica:

Davini (ibídem: 106) identifica tres campos de formación para la escena y los define como de *reproducción, exploración y flexibilización*. La tendencia reproductiva sigue referencias estilísticas, tiene un componente mimético y de virtuosismo. En el polo opuesto ubica los abordajes por exploración que hacen referencia a ‘lo universal’, “a la revelación de una supuesta verdad inmanente” (ibídem: 107). “El objetivo de la preparación vocal, desde esta perspectiva, consiste no en aprender cómo hacer algo, sino en cómo permitir que la naturaleza y el instinto se manifiesten, esquivando las trabas que la sociedad les impondría” (ibídem: 61). Una tercera tendencia sería aquella “cuyos recursos se organizan alrededor del principio de flexibilidad y fluidez, que permita dar cuenta de las demandas de textos de cualquier estilo y complejidad” (ibídem: 107). A diferencia de las dos anteriores, “pretende llegar a la multiplicidad de recursos operando por ‘sustracción’, [...] estableciendo un referente claro de principios y conceptos explícitos y abarcativos” (ibídem: 108).

Otro objetivo posible podría caracterizarse con la siguiente tríada: la modalidad intervencionista que organizar cuerpos según modelos, la de la estimulación de la conciencia y experiencia propias, y la del corrimiento de límites físicos cercana al dominio virtuoso (ibídem: 105).

En cuanto a la técnica de Berry, Davini la ubica en el punto de la exploración, relacionándola con “la idea de una verdad interior, natural y esencial que debe ser revelada en escena” (ibídem: 59 y 61). Sin embargo, en nuestra experiencia también observamos características relacionadas con la ‘flexibilización’, en coincidencia con el análisis de Peter Brook: “el trabajo no se basa en cómo hacer, sino en cómo dejar hacer: de hecho, en cómo liberar la voz” (Brook en Berry 2006: 9). En este último concepto de *liberación* estaría asimismo en consonancia con Davini.

En cuanto a la Formación del Habla, entre los objetivos que persigue, están el estimular la incorporación de experiencia, conciencia corporal y disponibilidad, así como la ‘flexibilización de los recursos del cuerpo’. No se refiere a una liberación de algo que en la voz estaría apresado, sino que busca enriquecerla gracias a la percepción de cualidades que habitualmente no son tenidas en cuenta. Tampoco se valoriza especialmente un pasado instintivo como una situación ideal perdida, al contrario, se trabaja considerando la evolución del ser humano y su entorno, pensando que aquello que alguna vez sucedió naturalmente en cuanto a las percepciones sensoriales hoy tiene que ser adquirido de modo consciente. (Montello, 2015: 33)

- IV. Matriz de pensamiento –Davini se referirá en reiteradas oportunidades a la importancia de considerar esta diferencia–: enfoques que siguen un pensamiento binario (forma/contenido, cabeza/cuerpo, naturaleza/sociedad –2007: 59–) y aquellos que se guían por redes conceptuales y transiciones temáticas que se influyen mutuamente, entre los cuales se ubicarían ambas técnicas, según nuestro análisis.
- V. Producción, reproducción ...: ¿Cómo se arriba a la puesta en acto desde el entrenamiento de cada técnica? Existencia o no de la relación entre práctica y proceso escénico (ibídem: 140). Davini planteará la discusión acerca de tres conceptos (ibídem: 89-128): *producción*, referida a cómo se emite; *reproducción*, donde considera mediaciones tecnológicas, pero también tipos de entrenamientos; y *representación* o concepciones socio-históricas de la voz (incluido aquí como el último de los parámetros). Mucho de lo trabajado en cuanto a técnicas vocales para actores suele quedar en el nivel de la ejercitación, sin que se observe su vinculación con el hecho artístico. Luego los actores son buenos practicantes, pero no reflejan una apropiación de recursos vocales al entrar a la escena. En el caso de las dos técnicas comparadas, ambas consideran el vínculo entre la práctica experimental y el uso profesional de la voz. No se limitan al entrenamiento a través de ejercicios, sino que ponen en juego la creatividad de actores y actrices en la puesta en práctica de los principios técnicos en textos concretos (ya sea dramáticos, líricos o de prosa). El trabajo siempre considera la escena.
- VI. ... y representación: la transferencia directa de una experiencia no es suficiente para abordar los problemas que surgen en otros contextos. Así, Davini plantea la necesidad de pensar la cuestión desde cada contingencia social e histórica específica (ibídem: 108). Aquí se pone en valor la última categoría de las tres citadas en el parámetro anterior: la representación que se tiene de lo que es la voz (ibídem: 109-128).

Berry toma muy en cuenta este factor, capitalizando su gran experiencia de trabajo en diversos países y culturas, así como su compromiso político concreto. A priori, la Formación del Habla no considera especialmente el entorno histórico-socio-cultural en el que se desarrolla, más allá de tomar en cuenta las motivaciones que influyen en la expresividad.

El cuadro comparativo resultante sería:

Parámetros	Conceptos de Davini: técnica Berry	Conceptos de Davini: Formación del Habla
I. Característica general del corpus	a. desarrollo conceptual como contexto de la práctica	a. desarrollo conceptual como contexto de la práctica
	b. repertorio de ejercicios y consejos	b. repertorio de ejercicios y consejos
II. Perspectiva de abordaje de la voz	1. a. expresiva, creativa	1. a. expresiva, creativa
	b. fisiológica	b. fisiológica
	2. a. modo de habitar el lenguaje y el cuerpo	2. a. modo de habitar el lenguaje y el cuerpo
	b. concepción utilitaria, instrumental	b. concepción utilitaria, instrumental
III. Objetivo que persigue	1. a. reproducción (de estilos)	1. a. reproducción (de estilos)
	b. exploración (de 'lo universal')	b. exploración (de 'lo universal')
	c. flexibilización (independiente de una estética previa)	c. flexibilización (independiente de una estética previa)
	2. a. organizar cuerpos según modelos (intervencionista)	2. a. organizar cuerpos según modelos (intervencionista)
	b. estimular la conciencia corporal, disponibilidad física e incorporación de la experiencia	b. estimular la conciencia corporal, disponibilidad física e incorporación de la experiencia
	c. explorar límites físicos más allá de la cultura (dominio virtuoso)	c. explorar límites físicos más allá de la cultura (dominio virtuoso)
IV. Matriz de pensamiento	a. rizomas, redes, transiciones	a. rizomas, redes, transiciones
	b. propicia binarismos	b. propicia binarismos
V. Producción, reproducción y...	vínculo: práctica experimental-uso profesional	vínculo: práctica experimental-uso profesional
VI. ... representación	consideración del entorno histórico-socio-cultural	consideración del entorno histórico-socio-cultural

Finalizando esta comparación, cabe destacar que, al tomar conocimiento del primer libro de Berry, la autora del presente escrito de inmediato notó grandes similitudes con la Formación del Habla, técnica que antecede a Berry ampliamente en el tiempo. Sin embargo, allí esta fuente no es citada. Hay semejanzas importantes en el tratamiento que se hace del entrenamiento, relacionado inmediatamente con los sonidos del lenguaje y con textos poéticos –enfoque que no aparece en otros métodos de entrenamiento vocal–, la inclusión del cuerpo en todo el proceso, la importancia otorgada al trabajo con imágenes, así como también la valoración de la escucha como entrada a la expresividad sensible. Vicente Fuentes –Doctor en estudios de la voz, catedrático en la RESAD (Real Escuela de Arte Dramático, de Madrid), discípulo y traductor de Berry– confirma esta observación (2015): “Cicely estaba al corriente del Sprachgestaltung, era algo muy conocido.” Más tarde, ella misma hará mención al respecto en su libro *Texto en acción*: “Un ejercicio al que tengo un cariño especial surgió en un taller al que asistí en el Rudolph Steiner Approaches to Language” (2014: 184). Cerramos con una cita de Berry (2014: 292) refiriéndose a la reciprocidad entre actrices/actores y lenguaje:

Debemos proteger nuestra lengua. Nosotros, en el teatro, tenemos el deber de mantener vivo el lado imaginativo de nuestra lengua, el que expresa los sentimientos, las dudas, las preguntas, y, por tanto, la comunicación real entre la gente, pues sólo de este modo crecerá nuestra comprensión.

Sus palabras aparecen como un eco contemporáneo del ya citado pensamiento de Steiner: “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo”.

Bibliografía

Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Barcelona, Alba.

_____ (2014). *Texto en acción*. Madrid, Fundamentos.

Chéjov, M. (2016). *El camino del actor. Vida y encuentros*. Barcelona, Alba.

Davini, S. A. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

_____ (2011). La renovación de la preparación vocal de actores en lengua inglesa a partir de 1960. Entrevista a Cicely Berry. En *Telonde fondo*, núm. 13. En línea: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/issue/view/292>> (consulta: 29-12-2021).

Fuentes, V. (2015). Consulta personal por correo electrónico, 12 de octubre.

Montello, F. (2015). *Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor*. Trabajo final de la Especialización en Docencia y Producción Teatral. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina. En línea: <<https://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/481>>

_____ (2017). Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor. *Actas del Congreso Internacional de Artes Escénicas*. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Prov. de Buenos Aires. En línea: <<http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/>> (consulta: 01-09-2021)

_____ (2020). La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) como base de una producción artística. En Jorge Dubatti (comp. y ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, pp. 321-332. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.

_____ (2021). Parámetros para estudio y comparación de técnicas de la voz en performance. El caso de Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner). *Actas XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de AINCRIT*. (en edición)

Saura, J. (2007). *Actores y actuación*. Antología de textos sobre la interpretación. Vol. 3. Madrid, Fundamentos.