

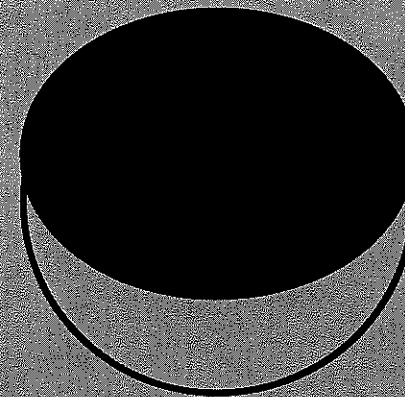
■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

**TEORIA**  
○ RESAD ○

CONSEJO  
DE EDUCACIÓN  
Comunidad de Madrid

792.0  
TEO  
teo

# TEORIA



# 12

LA ESCRITURA VIVA DE LAS PALABRAS

# RESAD

Concha Doñaque

Real Escuela Superior de Arte Dramático

Director:  
Juan José Granda

Consejo Editorial:  
Emeterio Díez  
Luis Landero  
Eduardo Pérez-Rasilla

Diseño:  
TEATRA DG (Juan Manuel Sánchez  
y Juan Antonio Vizcaíno)

© REAL ESCUELA SUPERIOR  
DE ARTE DRAMÁTICO  
Avenida de Nazaret, 2  
28009 Madrid  
I.S.B.N.: 84-88338-26-0  
Depósito Legal: M. 24.901-2001  
Impreso por: A. G. Luis Pérez, S. A.  
Algorta, 33 - 28019 Madrid

## LA ESCRITURA VIVA DE LAS PALABRAS

CONCHA DOÑAQUE

“El hombre es el único animal que tiene algo que decir. Por eso habla”. Con estas palabras empezaba Manuel Vicent un artículo en *El País* titulado: “El valor de las palabras”. La palabra fue un gruñido que se ha convertido en un fonema lleno de significados. Ahora nadie puede pensar sin imaginar palabras y nadie puede imaginar palabras sin que éstas resuenen en el interior del cerebro. Así funciona el pensamiento, como una música hermética, algebraica. La prosa fue verso, el verso canto, y el canto grito; un grito que dividió en dos el silencio del Cuaternario. No voy a hablar solamente de la palabra, para eso están los filólogos. Voy a hablar de la escritura viva, de nuestra “palabra”: la evocada, la que ha sido escrita y vivida por diferentes actores. Esa posibilidad de revivir la palabra todos los días es el objeto de nuestro trabajo. Necesita

un código, un encuentro. Ese encuentro se va a manifestar por primera vez en Grecia, acompañado de la aparición del concepto de ciudad. La palabra nace en Grecia cuando la pirámide del poder se ha convertido en un cilindro, cuando nace la democracia, la tragedia y la comedia. No pretendo hacer una alusión política, sino describir una realidad: el nacimiento de la palabra que nos inspira.

Plutarco nos da un ejemplo estupendo cuando analiza la vida de Demóstenes. Nos explica que Demóstenes es un joven que se queda huérfano a los diecinueve años y que tiene problemas de expresión para defender sus asuntos públicos. Su torpeza provoca la risa en los demás. Demóstenes consulta al actor Sátiro, quien le dice que no basta con elaborar bien el discurso, además tienen que saber pronunciarlo. La voz es la ca-

retera, la ruta, el camino por el cual transita el discurso. ¿Qué hace Demóstenes? Se encierra en una habitación y durante unos meses hace ejercicios diarios de respiración, lanza tonos a la pared y recita versos sin respirar, como Sarah Bernhardt. Sarah Bernhardt confiesa en sus memorias que toda la vida hizo alejandrinos sin respirar (aún hacía *El Cid*, inválida al final de su vida llenando el teatro sólo con su voz). Los dos nos enseñan que la voz es ejercitación. Platón también habla de la palabra en dos de sus diálogos sobre la retórica. En el primero de ellos, Sócrates pregunta a Gorgias ¿qué es la retórica? y de ella voy a hablar, porque es la fuente de donde han bebido los actores para construir y elaborar su palabra.

La retórica se compone de cuatro partes: **gimnasia, fonética, ciencia médica y discurso**. Esas son aún hoy las cuatro partes de nuestra enseñanza que han perdurado desde los clásicos. Muchas veces se dijo en la Florencia de los Bardi que la tragedia podía ser cantada. Si la tragedia fue hablada o cantada, es algo que no sabemos a ciencia cierta. Sí sabemos que la tragedia ha sido la gran inspiradora de la ópera y del oratorio. Sin embargo, las palabras de Edipo resuenan de forma diferente si se dicen o si se cantan. ¿Por qué? Porque el canto es el **tono**, es la **altura**, es la **música**. Las palabras dichas son el juego de los **sentimientos** y de las **imágenes**.

Aristóteles elabora una teoría del arte de convencer en su libro de *Retórica*. Su *Arte poética* es el primer texto que vamos a trabajar los actores. En él alude a los medios de expresión de un actor, que son la **voz** y la **pronunciación**. Para Aristóteles, la voz era un órgano que se

componía de **tono, armonía y ritmo**. El **tono** era la intensidad; la **armonía**, el equilibrio entre los graves y los agudos; y el **ritmo**, la velocidad. Aristóteles creía que la voz era un órgano y este concepto perdura hasta que, a mediados del siglo XIX, un doctor español, Manuel García, hijo del célebre cantante Manuel del Popolo, descubre el funcionamiento de las cuerdas vocales y obtiene el premio de la Royal Society. Con Manuel García aparece la gran especialidad médica de la otorrinolaringología.

Pero vamos a seguir con Grecia. Una de las cosas a las que alude Aristóteles es que el actor debe conocer el comportamiento del discurso, debe distinguir entre una narración, una súplica, una amenaza... La expresión oral la componen tres cosas: **narrar-mover-conmover**. Son los fines de la expresión oral. Un poquito después, en plena crisis de la República Romana enfrentada a lo que va a ser el Imperio, Cicerón resume las teorías de Aristóteles y Platón, pero añade un punto: que la acción física es la **voz y el movimiento**. La acción de la palabra es su pronunciación, la energía que se otorga en el compromiso con la palabra. Esta visión de Cicerón, en una Roma corporal, es un avance hacia el encuentro entre la voz y el cuerpo. Quintiliano, el gran inspirador del Medievo que quizá esté en los orígenes de nuestros actores, resume las teorías de Cicerón y Aristóteles en sus *Instituciones*. Pero Quintiliano también hace aportaciones propias y defiende que el conocimiento profundo de la palabra significa una buena **articulación, reflexión, inflexión, variación y voz media** (tema interesante la voz media). Otra singularidad de Quin-

tiliano es que se diferencia en cierto modo de esa retórica cuyo fin era convencer y propone una nueva argumentación que ya no trata tanto de convencer sino de ser verosímil. Hoy, estas ideas han germinado en la Universidad de Berkley. Demóstenes se entrenó con Sátiro; Cicerón se entrenó con el gran comediante Roscio y con el gran trágico Esopo. Vemos que el arte de hablar siempre ha estado muy unido al arte del actor, quien, de hecho, ha sido el gran inspirador de la palabra.

En el Medievo la palabra se convierte en el arte de la predicación y otro tema interesante en Quintiliano es lo que él llama el "pathos" del discurso. Yo lo llamo el comportamiento del discurso, que va a generar que la retórica se aleje del modelo tradicional de la Antigua Grecia. Sin embargo, en todas las universidades, tanto españolas como extranjeras, se siguió estudiando la retórica clásica. Pero nuestro teatro aparece con el *Auto de los Reyes Magos*. Como siempre, hay en el origen del teatro una relación estrecha entre la escritura y la palabra: con el autor que al pensar y al escribir una palabra lo hace para que se convierta en un movimiento de la musculatura y se haga palabra física. Al hablar, nosotros movemos nuestra musculatura. Cuando el poeta crea una palabra, esa palabra es física. Cuando el actor la evoca, lo hace de forma física y establece la relación con el dramaturgo. En la Edad Media todavía no han aparecido los directores ni los escenógrafos.

En el teatro español nos encontramos las frases que Cervantes pone en boca de *Pedro de Urdemalas*: "El actor tiene que saber decir el verso, tiene que

tener ademanes, galanura". No voy a citarlos ahora, pero sí quiero señalar que Cervantes ya advierte que el actor necesita unas condiciones específicas. Esto, señores, se siente, aunque a veces no lo parezca. Cuando Anthony Burgess, el autor de la *Naranja Mecánica*, vivió catorce años en Mesopotamia trabajando el violín, se sintió fascinado por la figura de Jesús. La figura de Jesús, según la narración de Burgess, era la de un gran actor. Jesús era un hombre con una complexión de uno ochenta. Sólo así le podían oír en el monte Tabor decir las *Bienaventuranzas*. Hablar en público es fácil. Hoy lo es un poco más gracias al micrófono.

En *Hamlet*, Shakespeare nos dice algo que apunta más allá de la palabra. Shakespeare introduce la lógica, la verosimilitud: "Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción". A veces veo actores que gritan mucho: "¡¡¡Posada señor!!!" Y, sin embargo, las manos están caídas. Eso es falso. ¡Si mi voz grita, mis manos también gritan! Esta frase mágica de Shakespeare merecería otro ensayo. Pero al que yo realmente adoro y al que tengo como un gran maestro es a Jean-Baptiste Molière. Porque Molière es un abogado que hace estudios de derecho y cuando los termina le dice a su padre: "Mira, yo quiero hacer teatro". Molière demuestra que esto se siente. Como lo demostró el actor Antonio Vico, que era oftalmólogo de carrera. También Romea empezó leyes y quiso ser actor. Molière funda una compañía, la *Ilustración Francesa*, con la ayuda de una viuda, con cuya hija luego se casa, y de un dinerito que le da su padre (burgués, no aristócrata; los aristócratas no pagaban impuestos). Funda la compañía,

recorre con ella Francia durante diez años y tiene un fracaso estrepitoso. A Molière le debemos los primeros ejercicios de tecnología, de eje, que nos introducen en la expresión como una relación de espacio y de tiempo. Yo puedo utilizar unas gafas para lo que quiera si tengo un eje. El eje es la expresión. El famoso ejercicio de andar con la enciclopedia o el famoso ejercicio de control respiratorio de soplar a la llama de una vela sin que se apague, son ejercicios que datan de Molière. Además Molière va a ser como David Garrick, fundador del Teatro del Globo, uno de los primeros creadores de compañías estables. Como la compañía de la Comédie Française, que se ha mantenido desde finales del siglo XVII hasta hoy. O el Teatro del Globo, que ha pasado por muchas etapas y que vuelve otra vez.

Hace poco visité la *Royal Shakespeare Company*, que es una compañía privada montada por Vivien Leigh y Laurence Olivier con el dinero que habían ganado en Hollywood. Muchos amigos les ayudaron actuando con ellos. En 1999, la *Royal Shakespeare Company* es una compañía estable de 78 actores con contratos de cinco años, con ocho compañías de repertorio y cuatro teatros, dos en Londres y dos en Stratford, que además trabajan los currículos en los colegios. Es una compañía privada que está al margen de los avatares de la política. Molière y Garrick son los primeros que dan al teatro ese valor patrimonial. Supongo que los franceses también tendrán que dar las gracias a Richelieu, Corneille, Racine... Cuando los actores del XIX, como Julián Romea en *Héroes del Teatro*, se enfadan un poquito con Lope y le reprochan que no haya hecho la re-

forma que tenía que hacer, yo pienso, ¿qué reforma era esa? ¿Tal vez hacer un teatro menos comercial y al gusto de la gente? Porque, aunque Lope era un autor maravilloso, faltó ese carácter patrimonial, faltó el teatro estable, faltó el actor que no viviera del ayuntamiento o de las comunidades, como cuenta Larra.

Junto a Molière también hay un gran actor, el actor que estrena *George Dandin*: Michel Baron. Es el primero que en 1690 dice que las tragedias deben tener un tono natural. ¡¡¡Hum...!!! Garrick dijo después que la gran paradoja es que un comediante tiene que entrar dentro de sí, pero a la vez tiene que trabajar con toda su musculatura para que el resultado sea el previsto. Gran paradoja que analizará Diderot en uno de nuestros grandes libros de texto. Pero no voy a hablar de *La Paradoja del Comediante*. Quiero hablar de la voz. Michel Baron es el primero que habla del tono natural. Genera un debate en Francia en el que participan la actriz Clarion Adriana Lecouver y hasta Talma, el gran actor del romanticismo, de la Revolución, el que estrenó *Hernani*, de Victor Hugo. Talma nos recuerda que las tragedias se hablan. Su gran innovación fue introducir el traje de la época. Dejaron de hacer Edipo vestidos de mosqueteros. Cuando vayan a París, no dejen de visitar el Louvre, porque Delacroix fue uno de sus grandes admiradores y hay muchos cuadros suyos dedicados a Talma.

Isidoro Máiquez es un actor español que viaja a Francia y trabaja con Talma, de quien aprende sobre todo la respiración y la palabra hecha verdad. Con Talma, al decir que las tragedias se hablan empieza a penetrar el concepto de la verdad en el teatro. Nadie sabe como descubrirla, pero ahí está. Y ello supone

que la formación del actor tiene que incluir la **historia**, la **lengua**, el **comportamiento humano**. Y no digamos en Moratín, que considera el teatro como un espejo de costumbres. Esta concepción se ha mantenido, aunque en el siglo XIX, el pobre Romea, que trabaja la verdad, tuvo que interpretar muchos papeles que no le iban nada, como *Traidor infanoso y mártir* y esas cosas. Pero en esta búsqueda surgió la reflexión. ¿Para qué escribió Esquilo la *Orestíada*? ¿Para qué escribió Ibsen *Casa de Muñecas*? Desde entonces el teatro tiene algo más y pretende no sólo divertir. A lo mejor es que lo divertido es pensar... No lo sé.

La verdad, como digo, llega a España, con Máiquez y con Romea. El XIX es el gran siglo de los descubrimientos tecnológicos. Después de Kant aparece el Positivismo científico, la expansión de la ciencia, de la mecánica, del vapor y de los ferrocarriles, la gran colonización inglesa de la India y China. Todo esto repercute en el teatro, que es el arte de la vida sin imitarla. De Oriente llegaron nuevas ideas y técnicas sobre la voz y sobre el cuerpo. Venimos de una cultura donde, después de San Agustín, después del siglo III, muy influenciados por esa transubstanciación de materia y forma, carne y alma, pecado y gracia, el cuerpo se ha visto como un pecado. Si os fijáis en el ballet, en la ópera, en la arquitectura, la cultura occidental ha sido una búsqueda de la elevación, hacia arriba, como en una iglesia gótica, porque Dios está arriba. Con el siglo XIX llegan visiones distintas. Primero, la idea de ser humano con una parte astral, una parte física y una parte espiritual. Esto va a influir mucho en el XX, pero ya estaba presente en el siglo XIX en las plantaciones de

Estados Unidos. En ese nuevo país, que antes de 1771 no existía, surge una nueva música, sin compositor, ni director, ni partitura. Es una música con clímax, con otras formas, ritmos y voces. Ya no es esta voz (pituda) que tiene una gran extensión. Esta voz tiene estudio, es de clara pronunciación, aparece la energía (grave), un movimiento que dicen que es erótico, satánico, pero que va a influir en todo el siglo XX, tanto en la música, como en el teatro, como en la pintura. Es como la búsqueda de Gauguin en Tahití, que influye en Artaud y en los impresionistas. Y lo que permite todo esto es la máquina. La tecnología ofrece la posibilidad de viajar, del micrófono, la iluminación que todo lo transforma.

El siglo XIX también es el siglo de las escuelas, de los conservatorios. Aún hoy hay quien se pregunta por qué hay un conservatorio. ¡Huy, si esto viene desde Molière! ¿Por qué la gente pregunta estas tonterías? Eso es como cuando me preguntan si aquí empleo el método "Kelvinator" o el "Westinghouse". Hablan así los físicos de Newton. ¿Acaso los científicos se adscriben a un método? La paradoja del comediante nos enseña que el teatro es una ciencia y un arte. Arte es hacer una cosa bien. El artista es el que hace y dice las cosas bien. Pero el teatro es una técnica y una ciencia llena de palabras.

Los medios de transporte van a posibilitar el intercambio cultural. De pronto, una actriz italiana, como Eleanora Duse va a poder ir a Estados Unidos y al Teatro del Malik en Rusia, que se está recomponiendo. Es la Rusia de Tolstoi y de los zares, cuya influencia llega hasta el Cáucaso, Georgia, los Urales, Turquía, Asia Menor. Meyerhold, Stanislavski,

Vajtangov se forman en un país donde hay una eclosión cultural unida a este fenómeno revolucionario. Algo parecido a la Francia de Talma. Es un tema muy interesante que sólo quiero mencionar. Todos estos factores, con el público y los actores van a generar en el siglo XIX una nueva escritura. Ya se queda atrás el *Don Juan*. "Don Juan, don Juan, yo lo imploro de su hidalga compasión...". Ya no estamos en eso. Ahora estamos diciendo en *Casa de muñecas*, yo quiero vivir mi vida. Y a ver cómo se dice eso. La aparición de nuevas técnicas vocales tiene que ver con la escritura y con los avances científicos. El teatro ruso fue en su momento el receptor de la primera figura importante, que aparece en el XIX y que no había existido antes. La relación antigua entre autor, actor y público cambia con la aparición del director. El director debe su nacimiento a la troupe de Meiningen. Su papel es generar una palabra global, a través de un comportamiento de la obra, desde las distintas palabras de los actores. Un comportamiento global que está por encima de las palabras del actor y del escritor. La técnica del actor culmina con Stanislavski, profesor de interpretación y director en cierta manera, que propone una exhaustiva preparación en los ensayos y un completo análisis del texto.

A partir de 1922, con la publicación del *Curso de Lingüística General* de Saussure, la palabra va a convertirse en un signo. Un signo donde el significado es algo objetivo y el significante es el afecto. Vamos a distinguir lengua y habla. El habla es la parte afectada. Se distingue el habla de Madrid del habla de Cataluña, del habla de Sevilla... la palabra "pájaro" (no pájaro) no es nada en nuestra con-

ciencia. No modifica un solo músculo en nuestra cara porque no significa nada. Esto se ve cuando salimos con una persona que no habla castellano. Si no hay un metalenguaje afectivo, se convierte en un aburrimiento horrible al cabo de media hora. ¿Por qué? Porque no estamos afectados. Me surgen muchas reflexiones. ¿Cómo no hablar de Isadora Duncan? ¿De Gordon Craig? ¿Cómo no hablar de la búsqueda del cuerpo en la Antigua Grecia y de cómo de esa búsqueda surge la plástica de un nuevo cuerpo y de un nuevo concepto de espacio?

Si la retórica se componía de **gimnasia, ciencia médica, fonética y el discurso**, vamos a ver cómo nuestra esperanza destinada a que el actor viva las palabras revive a través de su trabajo dándoles ese color o esas mezclas, como haría un pintor. Si los tonos son los colores, veremos que el timbre son los matices.

Artaud en su *El teatro y su doble* busca en el actor el gran motor de la voz y el cuerpo, un teatro lleno de signos, gritos, algo que devuelva al teatro esa ilusión de ritual. Depende del fundamentalismo del país de procedencia. Todas las investigaciones surgidas de las compañías de teatro y grupos de investigación dan el valor sobre todo al cuerpo y a la ejercitación. No es una voz de laboratorio, de estudio, de convención, como el canto clásico, sino unir más allá en las posibilidades físicas del actor y del grupo.

### MÁXIMO RENDIMIENTO CON EL MÍNIMO ESFUERZO

Esta es la gran máxima de nuestra técnica en el teatro. La voz natural es

aire, energía y apertura. AIRE: los momentos importantes de la vida, el cuerpo es capaz, gracias al cerebro, de proveerse del aire que necesita. Esta organicidad que se da en esos momentos es la que tenemos que segmentar y reiniciar de forma voluntaria. LA ENERGÍA: dice Einstein que la energía es la masa por la velocidad al cuadrado. Si observamos cualquier cantante de jazz, vemos, por un lado, su apoyo en el espacio y a la vez su movimiento; el resultado es la energía. La voz es física, el lenguaje también. Tóquense el abdomen y digan cualquier palabra con "R" a una pared que esté enfrente y observarán que el lenguaje también es físico. Pronunciar la letra "B" necesita cuarenta músculos, luego el lenguaje del actor moviliza esos músculos pero a mayor velocidad, como sucede con un atleta. APERTURA: algunas veces una persona de ciudad puede pasar diez horas sentada, su voz será producto de esta circunstancia y con el tiempo irá cada vez más reclinando su columna hasta ir medio doblado, ello provocará el cierre de la caja torácica y el ablandamiento de la musculatura abdominal. Si el gato tiene la capacidad de dilatarse, el hombre tiene la capacidad de dilatarse y de henchirse y por eso canta, habla en público, baila y gana competiciones deportivas.

LA ORTOFONÍA Y DICCIÓN, que es la escritura viva de las palabras, se compone de cuatro apartados que coinciden con los relatos por Gorgias y que son finalmente los que constituyen una clase de ello: GIMNASIA O ESQUEMA CORPORAL. A la gimnasia clásica hoy añadimos el movimiento en cualquier vertiente: baile, expresión corporal, esgrima, karate, gimnasia o

simplemente inteligencia natural como medio fundamental para conseguir el esquema, y esto es la de vivir en el espacio, una dimensión de tiempo imaginario. Los fines son la postura ideal, la relación entre nuca y pies, la movilidad del cuello, hombros, cintura, pelvis y lo que es más importante, el eje bucal. M. Alexander, un actor australiano que a finales del XIX, tuvo un trac vocal y para recuperarse se puso enfrente unos espejos y fue viendo la importancia de la postura para la emisión vocal. Localizó unos músculos pequeñitos que unen el abdominal posterior con el cráneo, que si no se hace el esfuerzo de mantenerlos tensos, son los primeros que pierden elasticidad y entonces la cabeza va hacia atrás y la mandíbula hacia arriba. Molière lo solucionaba poniendo unos libros en la cabeza para que la nuca estuviese siempre alta mirando al cielo. Por supuesto, la equitación y el golf hace que los trajes de cierta gente siempre sienten mejor porque están basados en el mismo principio. En nuestro caso, las cuerdas vocales se sitúan entre la tercera y cuarta cervical y es muy importante que tengan la posición adecuada.

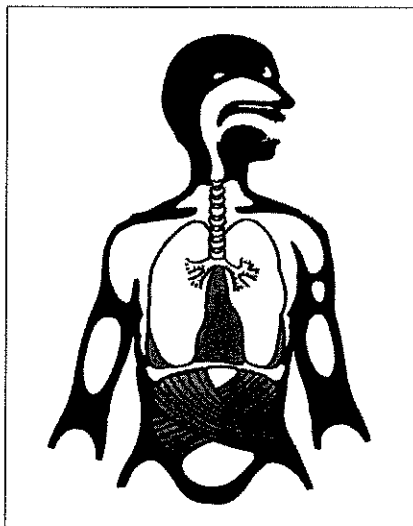
### CIENCIA MÉDICA O FONIATRÍA

A veces, se oye hablar de foniátras que dan clase, de logopedas que enseñan canto, de ortofonistas que curan parálisis vocales. Esto forma parte del voluntarismo inconsciente... El foniatra es un médico, el médico cura o debería, el logopeda es un rehabilitador o reeducador, y el ortofonista es el que cuida la estética del lenguaje: educación del lenguaje, educación de la voz, acentos,

etc. Pero todos tenemos que estudiar ese conocimiento que es la foniatría. La foniatría o estudios de las patologías de la voz y la otorrinolaringología nos enseñan que:

1°. Tenemos un **aparato respiratorio**, es decir, usamos los músculos involucrados en la respiración para poder producir un fenómeno acústico voluntario. No significa que aprendemos a respirar, sino que utilizamos una respiración objetiva, que no es sino la reproducción segmentada de cuando tenemos que decir algo con proyección, es decir, para influir en los demás. Si la respiración se basa en el equilibrio entre inspiración y expiración, la respiración objetiva transmuta dicho equilibrio en expiración larga y voluntaria, inspiración corta y voluntaria. Otra parte de este aparato es el músculo de la voz, el diafragma, el único horizontal del cuerpo humano y que con la ayuda de los oblicuos y serratos, así como de la musculatura abdominal posterior, va a impulsar suave y controladamente el aire hacia arriba. Primero, el diafragma se expande haciendo de sí mismo una gaita y como ésta, cuando la parte baja del pulmón está llena de aire, es el diafragma con sus amigos, como el gaitero con la boquilla y el dedo, el que va a controlar la salida de ese aire. Ese aire que utiliza lo que en física conocemos como resistencia y que aquí lo llamaremos **impedancia**.

2°. El **aparato fonador** se compone de la laringe y de las cuerdas vocales. El mecanismo de la laringe, aparato cartilaginoso y flexible, origina lo que se llaman los registros. Tenemos una voz hablada natural, que, gracias a la tecnología existente, se puede amplificar y hoy, a diferencia de antes, la po-



demus usar en el teatro. Esa voz natural puede ser cantada o hablada y se conoce como VOZ DE PECHO O REGISTRO PESADO. También poseemos una voz de cabeza o registro ligero utilizada antiguamente. De hecho nuestro teatro del Siglo de Oro se llama teatro lírico y es un mecanismo que tiene que ver con el aire, con el apoyo y con el tono. Las cuerdas vocales vibran y según su número de vibraciones nos dan un tono u otro. La vibración depende del deseo (energía), de la ejercitación muscular, del aire y del dibujo de ese tono en el cerebro: LA IMAGEN ACÚSTICA. Muchos profesores de canto enseñan basándose en sensaciones y es importante que exista esa imagen del tono en el cerebro. De ahí viene la necesidad de preparación: **análisis, aprendizaje, ejercitación o ensayo**.

3°. El **aparato resonador** es el amplificador natural, nuestras partes óseas

que duplican la vibración de las cuerdas vocales gracias al movimiento de los labios y la lengua. También nos da también el timbre, la peculiaridad vocal de cada persona. La facilidad de un imitador reside en su reproducción de timbres. Los hablas de cada idioma son combinaciones de sonidos producidos por la lengua y por los labios que generan un timbre reconocible a una colectividad.

### FONÉTICA O CORRECTA DICCION DEL CASTELLANO

La fonética es la ciencia que estudia los sonidos de un lenguaje y por lo tanto, la articulación de fonemas vocálicos, la pronunciación de fonemas consonánticos, la acentuación y el ritmo. El ritmo es el afecto, es el compromiso con el habla, pero, para que el ritmo sea el deseado y no el involuntario, necesitamos aire, impulso, deseo. En el teatro poético, la composición rítmica va generando en el espectador un tam-tam como el tambor donde el significante se convierte en significado. Piensen en el jazz, por ejemplo. En la vida nos movemos en ritmos, y esto es lo que el actor trataría de inscribir en su memoria y en la memoria de los demás. El estudio de la fonética comprende también la palabra en movimiento, la palabra como acción física. Y el músculo que también está relacionado con el diafragma es sin duda: LA LENGUA. Cuando nos gusta alguien irresistiblemente, nos vibra el diafragma y nos puede llegar a doler de nervios. Es el músculo del amor. Cuando sacamos la lengua y nos frotamos las manos, son palabras que quieren salir y no saben cómo. Cada idioma es

una utilización distinta de la lengua. En las lenguas indogermánicas la fuerza la tiene la vocal y la consonante es un ruido. Las consonantes son siempre resultados, salvo en las lenguas semitas. "Las vocales son los ríos y las consonantes las orillas".

### EL DICURSO O EL TEXTO TEATRAL

Si la retórica está basada en el arte de convencer y establece tres tipos de discurso —el **narrativo o didáctico** (contar), el **expositivo o dialéctico** (mover), y el **lírico o poético** (deleitar)—, el texto teatral está también inmerso en los diferentes lenguajes que van del épico, al naturalista, al expresionista, etc.; pero eso será un resultado que controlará el director. Nuestro trabajo se puede resumir en: 1) RECONOCIMIENTO DEL TEXTO; 2) ANÁLISIS DEL MISMO, SEGMENTÁNDOLO SEGÚN SEA PROSA O VERSO EN ACCIONES Y OBJETIVOS; Y 3) LOGRAR LA VEROSIMILITUD Y LA LÓGICA DE TODO PROCESO CREATIVO, SIGUIENDO LA ESTÉTICA DEL MISMO Y EL RESULTADO QUERIDO.

Tono, timbre, intensidad y cantidad, éstas son las propiedades del sonido.

Tono, resonancia, respiración y ritmo, éstas son las propiedades de la voz.

Entonación, fonología, acentuación y prosodia son las propiedades del lenguaje.

Sin embargo, no basta poseer una gran voz para ser un gran actor, sino que hay que desarrollar a fuerza de tesón y tino una "gran persona". Y no

aludimos a su sentido ético. El arte no exige santos, sí seres capaces de saltar los límites colectivos. El gran actor no es una gran voz, sino el desvelado afán del hombre de, gracias a ella, mejorarse, cumplirse.

La palabra es el resultado del juego de las imágenes de los sentimientos y de las ideas. El tono y el timbre son el trasunto de lo que queremos expresar... Ése es el matiz de nuestra voz... Ésa es la escritura viva de la palabra.

## C U R R I C U L U M V I T A E



**Concha Doñaque** es Catedrática de Ortofonía y Dicción en la RESAD. Titulada en Arte Dramático, también es abogada, aunque no ejerce. Ha estudiado periodismo en la Escuela Oficial, canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, logopedia en el Centro Médico del Lenguaje. Ha recibido cursos de doctorado en fonética acústica con el profesor Esgueva y ha sido becada por el Ministerio de Cultura para estudiar foniatría en Buenos Aires con Susana Naidich. Ha trabajado con Eugenio Barba, Grotowski, John Strasberg, etc. y ha colaborado con directores de teatro y de cine, participando en 23 películas. Ha entrenado a numerosos actores y periodistas, así como a otros profesionales que utilizan la voz como medio de trabajo.

“La escritura viva de las palabras” fue la lección de apertura del curso 2000/2001 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. El acto tuvo lugar el 18 de octubre de 2000 con la presencia de la Viceconsejera de Promoción y Patrimonio Histórico, Rosa Basante, el Director Territorial, Bonifacio Aleañiz, el Director de la RESAD, Juan José Granda, y dos antiguos titulados del Centro: la actriz Berta Riaza y el director de escena Juan Carlos Pérez de la Fuente.