



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
POSTGRADO

**PRINCIPIOS DE DESARROLLO VOCAL
PARA CORP-ORALIZAR EL TEXTO ESCRITO
EN LA ACTUACIÓN TEATRAL**

Gabriela Aguilera Vallejo

**Tesis para optar al grado de Magister en Artes
con mención en estudios y prácticas teatrales**

Profesora guía: Milena Grass Kleiner

Marzo 2018. Santiago, Chile
©2018, Gabriela Aguilera Vallejo

A Ana María y Oscar,
que me contagiaron su amor por las palabras y el teatro

Gracias a Eliseo y Niles por inspirarme y soportar mi ausencia con buen humor.

A Milena por la paciencia, claridad y tenacidad con la que me ha guiado.

A todos los que me apoyaron en lo doméstico, lo artístico y lo pedagógico:

Alexei, Rocío, Ignacia, Juan Francisco, Stephan y Andrés; Catalina, Francisco, Sara, Jose Antonio y Carolina; Elvira, Mariana, Devin y Celeste.

A todos los ayudantes, estudiantes, profesores y amigos que han nutrido este proceso sin saberlo.

Cuando es verdadera, cuando nace de la necesidad de decir, a la voz humana no hay quien la pare. Si le niegan la boca, ella habla por las manos, o por los ojos, o por los poros,

o por donde sea. Porque todos, toditos, tenemos algo que decir a los demás, alguna cosa que merece ser por los demás celebrada o perdonada.

Eduardo Galeano
El libro de los abrazos, 1989.

Evidentemente son muchas las cosas que no pueden decirse con palabras.

Bela Balázs
El hombre visible o la cultura del cine, 1924.

*No sé qué tiene tu voz que fascina,
no sé qué tiene tu voz tan divina,
que en mágico vuelo le trae consuelo a mi corazón
No sé qué tiene tu voz que domina
con embrujo de magia a mi pasión*

Mambo popularizado por Celia Cruz
Autor, Ramón Cabrera

ÍNDICE

Dedicatoria	1
Agradecimientos	2
Índice	3
Introducción	5
I. ANTECEDENTES Y PROBLEMA	10
1. ¿Qué sabemos hacer los actores de teatro?	10
2. Los árboles no dejan ver el bosque: el problema	26
3. Estructura de la investigación	28
II. MARCO TEÓRICO	30
1. Lo escrito y lo oral	30
2. Principios teóricos para considerar en el trabajo práctico	34
2.1. La escritura formaliza las ideas, supedita la oralidad a sus reglas y ejerce autoridad sobre ella	34
2.2. En la voz del actor se encarna una lucha de poder en torno a la palabra: logos - sensorialidad	40
2.3. Cuerpo-lenguaje y sonido-lenguaje son fenómenos co-dependientes.....	46
2.4. Las palabras son acontecimientos en sí mismas y son capaces de transformar el entorno.	50
2.5. El poder de la voz se funda en la manifestación biológica de la vida. La palabras de un texto, cobran vida aquí y ahora, a través del actor.....	52
2.6. El conocimiento y desarrollo de las habilidades orales, se funda en acciones prácticas: estudiar con el cuerpo.....	55
III. DESARROLLO PRÁCTICO DE LA INVESTIGACIÓN	61
1. Principios metodológicos del aspecto práctico de la investigación: somatización, imaginación, sensorialidad y homeostásis.....	63
1.1. Cuerpo y mente operan juntos	65
1.2. La paradójica división entre sonido vocal y habla	69
2. ¿Cómo se produce la voz?: una <i>maquinaria</i> vocal y mental	74
2.1. La musculatura anatómica	77
2.2. La <i>musculatura invisible (o actividad mental)</i>	82
3. Estrategias prácticas y ejercicios	88
3.1. Acciones para desarrollar la interacción entre <i>musculatura anatómica</i> y <i>musculatura invisible: AADD</i>	88
3.2. Ejemplos de ejercicios de interacción con el texto escrito	97
3.2.1. Ejercicio 1: Recorrido imaginario	98
3.2.2. Ejercicio 2: Escena a través de un gráfico sonoro	103

IV. CONCLUSIONES	111
V. BIBLIOGRAFÍA	121
VI. ANEXOS:	124
Anexo 1: Ejercicios de preparación Vocal	124
Anexo 2: Pre-informe Laboratorio Capas	133
Anexo 3: Entrevistas a actores chilenos	144
Anexo 4: EVE (Experimento vocal espacial)	151

INTRODUCCIÓN

Si emite un sonido, si sencillamente gime o grita o llora o tararea, la pieza ha comenzado.

Si habla construye la segunda celda del ser humano, la palabra.

Vivimos en el cuerpo, vivimos en las palabras.

Marco Antonio De la Parra, El cuerpo del Actor
(De la Parra, 2011)

El actor en escena ejerce un poder de carácter mágico: transforma una realidad en otra, un tiempo, un espacio, unas personas, en otros tiempos, espacios y personas. Y este poder, si bien se relaciona en parte con la disposición del espacio, la reunión comunitaria, la ritualidad del acontecimiento u otros elementos de la teatralidad, radica finalmente en la capacidad corporal del actor de ejercer su presencia física, el testimonio de su existencia vital.

La voz es una de estas manifestaciones corporales del hombre. Es producida inicialmente porque circula aire a través de nuestras vías respiratorias: sin aire, no hay voz. Sin aire, no hay vida. Si no, basta recordar que los recién nacidos son incitados a llorar y su grito es la primera señal a la comunidad, de vida y salud.

En el acontecimiento teatral, la voz cobra suma importancia como manifestación expresiva del hombre. Ella materializa el milagro del lenguaje verbal, quizás una de las características más determinantes de lo humano. Pero también nos entrega una fascinante dimensión, un aspecto invisible, misterioso, que no podemos asir con certeza y que precisamente no tiene que ver con la racionalidad de la palabra, sino con la mera existencia.

La responsabilidad que se le ha dado a la voz del actor en el teatro, ha estado tradicionalmente ligada a la palabra, al habla. Los textos dramáticos se han convertido a través de la historia, en los materiales para conocer, especular y justificar este arte y su historia. Han sido fuente de creación escénica y también vara de medida para su trascendencia. Lo escrito es una de las pocas evidencias del efímero evento teatral.

La relación entre el actor, su voz y el ejercicio de este poder transformador se ha sustentado en gran medida en el valor y permanencia de las palabras escritas, en ellas hemos aprendido a confiar y basar nuestro quehacer escénico.

Pero esta relación del actor con la palabra no está exenta de dificultades. La naturaleza del trabajo del actor es tramendamente dinámica, se sustenta en el devenir, en el suceso, en lo que cambia, en la transformación. Por el contrario, el texto escrito está en el papel de manera estable, permanente, ya ha sido decidido y no se modifica en su estructura. Este diálogo entre actor y texto es un desafío que puede tanto inspirar como cohibir el despliegue del intérprete. A menudo escuchamos en el teatro modos de decir que se ponen de moda, ciertas musicalidades sin sentido que se contagian, falta de flexibilidad en la transmisión de las ideas, poca precisión en las imágenes, patrones rítmicos o inflexiones reiterativas, sobre confianza en la eficacia técnica del sonido vocal, falta de comprensión o falta de interés en lo que se habla y se escucha. Estan son algunas de las evidencias que provocan las preguntas iniciales de esta investigación.

Tal vez el texto escrito y su ilusoria estabilidad nos genera ciertos problemas. ¿Será que los actores tendemos inconscientemente a descansar en ella -evadiendo la naturaleza vívida de la experiencia de comunicación oral?, ¿será que al mismo tiempo que un texto nos estimula e inspira a crear actoralmente, también nos invita a descansar porque sabemos que ya hay algo que sustenta la acción; algo que nos precede? Esta especulación, encarna la contradicción entre la inmediatez del teatro y la permanencia de la escritura y es una de las zonas que podrían iluminarse en una investigación sobre el trabajo vocal del actor.

A través del desarrollo de la voz en el contexto teatral, esta investigación se centra en establecer recursos que permitan al actor relacionarse con el texto escrito a través de su cuerpo, su imaginación y sensorialidad. Esto le permitiría descubrir caminos orgánicos para sustentar su actuación e incorporar el habla como una manifestación integral de su

quehacer escénico, disolviendo la distancia entre la permanencia de la escritura y la experiencia inmediata del trabajo escénico.

El impulso que inició esta exploración específica entre voz, actuación y palabra, proviene del trabajo práctico que he realizado como actriz profesional y profesora de Voz en Escuelas de Teatro en los últimos veinte años. El acervo de experiencia adquirido en la prácticas vocales, actorales y pedagógicas, es el que conforma gran parte de los contenidos de esta tesis.

La premisa es que existe una dificultad actoral en la incorporación de un texto escrito. Ésta se manifiesta en la rigidez, monotonía o artificialidad que adquiere la emisión vocal y la entrega de las palabras en escena - el habla. Se plantea que, a través de recursos que provienen del trabajo vocal, se pueden construir vínculos concretos para que la actuación integre los impulsos y acciones de mente-cuerpo-voz, aportando a fundar un sustento vivo y presente del trabajo actoral.

En el ámbito teórico de esta investigación, se ha incorporado bibliografía específica del trabajo vocal y de la actuación, sin embargo la literatura ajena a estos ámbitos ha aportado de manera importantísima a la comprensión de los problemas y recursos que se plantean. Este material proveniente de la lingüística y la neurociencia, permite proponer una mirada integradora de la actuación y nutre el conocimiento de las prácticas que han guiado el trabajo.

Se reflexiona sobre la experiencia de la oralidad, entendida como corp-oralidad, y la distancia que existe entre ésta y la literacidad. El lingüista Walter Ong organiza esta comparación y nos ofrece algunos conceptos útiles para el trabajo actoral.

Esta fuente teórica ilumina la idea de que nuestra capacidad de comprender y estudiar, ha estado culturalmente fundada en la literacidad, por lo tanto se han exacerbado las

capacidades de racionalizar o intelectualizar los materiales de estudio. Desde los sistemas de educación, nos hemos programado inconscientemente a igualar el conocimiento con la absorción de la palabra escrita. Sin embargo, no hemos aprendido siquiera a leerla en voz alta frente a una audiencia. La experiencia con la palabra a través del uso del cuerpo, la voz o la imaginación, han sido relegadas a ámbitos sociales no necesariamente relacionados con el conocimiento. Parece relevante entonces, en el contexto del trabajo actoral, revisar estas distinciones y considerar la necesidad de una especie de rehabilitación de nuestra capacidad oral, ampliando sus márgenes más allá de la intelectualización del lenguaje.

Por otra parte, en la reflexión sobre el trabajo práctico se incorpora un paradigma reafirmado desde la neurociencia, el de cuerpo-mente como una *maquinaria* integrada y dinámica, cuya actividad es asociativa y simultánea. Ambos planteamientos permiten comprender armónicamente la necesidad actoral de volver orgánica la palabra, uniendo los procesos de cuerpo-voz y mente-imaginación-pensamiento.

Los procedimientos prácticos están planteados como recursos para que el actor comprenda y justifique sus acciones vocales -y por ende actorales- desde dimensiones distintas a la racionalidad o la intelectualidad. Asumiendo que tanto nuestra educación previa como nuestra tradición cultural, nos han entrenado para justificar la palabra más por su valor semántico que por su materialidad física, su capacidad de estimularnos sensorialmente o la amplitud de sus posibilidades expresivas en nuestra imaginación.

Se trabaja sobre la sospecha de que es posible y necesario desestabilizar la jerarquía del *logos* dentro de la palabra para iluminar desde la voz, su ductibilidad, expresividad y materialidad, elementos que permiten aterrizar el habla del actor en su propio cuerpo. Se busca acceder a una actuación con cualidades más orgánicas, sobre todo respecto al habla.

El concepto de "lo orgánico" que ha sido incorporado al vocabulario actoral por Jerzy Grotowski, alude a la capacidad integral de reacción de un organismo vivo. En el caso de esta investigación, se refiere a vincular la oralidad del actor a sus impulsos corporales, proponiendo recorridos coherentes con el contexto y situación en los que se encuentra en el presente.

En los recursos prácticos, se proponen una secuencia de acciones para ser abordadas desde el trabajo corporal-vocal en relación a textos escritos. Estas servirían de modelo para crear nuevos ejercicios acordes a las necesidades específicas del contexto en el que se pondrán en práctica. Se usan algunos ejemplos y se analiza una muestra probada en una de las experiencias que formaron parte de esta investigación. Además, en los anexos, se complementa la variedad de ejercicios respecto del trabajo vocal y desarrollo específico del sonido, proponiendo una guía práctica que apoye el uso de este documento en términos técnicos.

A través de esta experiencia de recolección, reflexión, puesta en práctica y análisis de los procedimientos que atañen el núcleo de esta investigación, se producen los hallazgos esperados y se vislumbran, además, algunas particularidades que ofrece este recorrido de trabajo.

El desarrollo de la voz, no sólo en sus aspectos técnicos sino que en las amplias dimensiones que ofrece, inspira y estimula mi trabajo más allá de los márgenes de esta tesis. El trabajo materializado en ella, me proveerá de estímulos para continuar generando reflexiones y diálogos, que ojalá se amplíen al mundo de la formación actoral y el ejercicio profesional de la actuación.

I. ANTECEDENTES Y PROBLEMA

1.¿Qué sabemos hacer los actores de teatro?

Hace unos veinte años -recién titulada de la Escuela de Teatro- tomé un bus hacia la costa y a mi lado se sentó una mujer muy simpática. Orgánicamente, comenzamos una conversación que pronto derivó hacia mi trabajo. Me costó mucho explicarle lo que era ser una actriz de teatro. Mucho. De hecho creo que no lo logré. Con bastante curiosidad e interés por entender, ella me habló de vedettes, de kermesses y finalmente de Teatro en la TV. Fue una gran revelación.

Me chocó que ella no hubiese ido nunca -pero nunca- al teatro, que no se lo pudiera imaginar. Pero fue una constatación más que una sorpresa. Lo que más me perturbó fue, que no supe explicarle qué era lo que hacíamos los actores en el teatro. La absurda complejidad o el sentido de hacer teatro, la invisibilidad y privilegio del acceso al arte, la enorme repercusión cultural de la TV, la sexualización excesiva en la representación de las mujeres en los medios, etc., fueron todos temas que, aunque me impactaron, no me tomaron por sorpresa.

En Chile, los actores no sabemos leer música, no tenemos que saber bailar o cómo girar sobre nuestro eje mientras levantamos una pierna, ni tampoco reconocer una paleta de colores que se complementan entre sí¹. Aunque es posible que todas esas habilidades aportarían muchísimo a nuestro trabajo actoral, no son parte de nuestro ámbito específico de competencias.

¿Qué sabemos hacer los actores? En lo más básico y hablando sólo de manera técnica, sabemos hacer cosas comunes y corrientes: caminar, observar, escuchar, movernos, estar (en el presente), hablar, retener, repetir y memorizar todas esas cosas. Eso, por supuesto,

¹ Es posible que en otros países como EEUU, Inglaterra e incluso Argentina, donde la producción teatral o

no es todo lo que sabemos hacer, pero es una síntesis de las acciones prácticas que debemos manejar con cierta destreza. En el escenario, debemos ser capaces de realizarlas una y otra vez, y de modo extra-cotidiano. Eso quiere decir, con una proyección de mayor magnitud, de manera eficiente, en contextos artificiales y específicamente en los momentos y lugares en las que son necesarias para una puesta en escena.

Probablemente sea por la aparente simpleza técnica de nuestras competencias profesionales que me costó tanto explicarle a mi simpática compañera de viaje lo que hacía como actriz en el teatro (ella parecía tener más claridad acerca de las telenovelas). Pero, extrañamente, ninguna de esas "simples" actividades es tan fácil de realizar frente a cien personas, una vez al día, de jueves a domingo, por cuatro fines de semana seguidos o más. Tampoco llevarlas a cabo dentro de una secuencia prevista y ensayada durante meses, siempre en el mismo orden y encontrándoles un impulso en el presente; además, por supuesto, de darles un sentido artístico y una vinculación con todo lo que ocurre alrededor nuestro durante un espectáculo teatral. No recuerdo que haya podido hablar con mi compañera de viaje de esas capacidades tanto más inasibles o difíciles de describir, que hacen que una performance actoral sea poderosa, profunda, única, humana, misteriosa, adorable, cautivadora, compleja, etc. Esos atributos son tan difíciles de explicar como, probablemente, de poseer.

Para no especular demasiado en torno a ese territorio de lo indecifrable, me dedicaré en este documento y en primera instancia, a esas actividades simples que podemos entrenar con cierto rango de certeza. Para ser capaces de realizarlas en el escenario, los actores chilenos asistimos diariamente, durante tres o cuatro años a una institución que nos

forma de manera profesional; institución que, en la mayoría de los casos, está inserta dentro de contextos o modelos universitarios².

Durante los veinte años que han pasado desde ese viaje a la costa, yo misma me he especializado dentro de estos contextos universitarios y académicos como profesora. Mi área de especialización ha sido la voz; y mi trabajo, guiar a los estudiantes de actuación (a través de sus tres o cuatro años de estudios) en cómo usarla, integrándola a su trabajo escénico, de manera sana, eficiente y sensible.

Usar la voz profesionalmente

La voz es algo inherente al ser humano. Es una de esas cosas naturales que damos por sentada y que los actores debemos potenciar para controlar con destreza, en pos del arte teatral. Un actor es un profesional de la voz. Eso quiere decir que ella es esencial para el desarrollo de su labor; más aún, debe manejarla, conocerla y cuidarla con una atención excepcional, del mismo modo que lo hace un cantante, aunque no necesariamente con su experticia musical.

Es por esto que la formación profesional actoral integra la preparación vocal de manera continua e insistente. Se espera de la voz de un intérprete teatral que esté al servicio de su trabajo, con cierta magnitud, calidad, resistencia y flexibilidad, que permita acceder a dimensiones variadas y profundas de la misma actuación.

La voz es un fenómeno complejo y en ella convergen varias demandas al actor. Quizás precisamente por la profesionalización de carácter académico de nuestro oficio -pero también por otras razones que revisaremos más adelante-, el desarrollo vocal se tiende a

² Este es un modelo que no es único y se utiliza en algunos países, pero no en todos. De hecho posee cierta singularidad. Por ejemplo, en Argentina, la formación actoral tiende a realizarse en torno a maestros de actuación, un ejemplo de esto son -entre muchas- las escuelas de Julio Chávez o Lito Cruz.

confundir con la habilidad de hablar bien³ -una de las acciones más simples y concretas que los actores debemos manejar. Independientemente del lenguaje, el formato o la intención artística, un actor tiene que ser capaz de hacerse escuchar y entender con claridad.

Efectivamente, uno de los aspectos que ha de desarrollar un estudiante de actuación -y ha de poseer un actor profesional de teatro- es su capacidad para proyectar, articular, comprender y disponer las palabras sensible y eficientemente en un diálogo. Pero eso es disminuir las posibilidades de la voz, cuya expansión va más allá de la palabra, conectando en el cuerpo del actor, el aire, el sonido, la imaginación, su sensibilidad y su racionalidad.

El poder del sonido vocal es ostensible en el escenario, lo notamos sobre todo cuando nos enfrentamos a una voz particular, cuyas vibraciones nos hacen dimensionar el espacio, los cuerpos, la complejidad física de esta curiosa experiencia que se mezcla en el aquí y el ahora para llevarnos a otra realidad -que paradójicamente también sucede en el aquí y el ahora-.

Incluso, desde una mirada teórica -y espectadora-, Erika Fischer-Lichte en su intento por definir el fenómeno de la teatralidad, propone que las dimensiones de la voz integran las tres materialidades del acontecimiento escénico:

La vocalidad, además, produce siempre corporalidad. Con y en la voz se originan los tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. La voz suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio, razón por la que es audible tanto para el cantante/hablante como para los demás. (Fischer-Lichte, 2011, p. 255)

Esta cualidad le otorga un poder en sí misma que la independiza y la vuelve, efectivamente, un material actoral y escénico, y no necesariamente un exclusivo medio para transmitir palabras.

³ Con hablar bien, me refiero simplemente a que se entienda y escuche todo lo que se dice.

Nuestra tradición en la práctica actoral, en relación al texto dramático y al uso de la voz

La profesionalización de los actores chilenos es más o menos reciente. Se estima históricamente que son unos cien años los que han transcurrido desde que se comenzó a constituir una imagen del intérprete nacional. Andrés Kalawski, en su tesis doctoral, *Falso mutis: oficio de actores en la “época de oro” del teatro chileno 1910-1947*, hace una interesante revisión que nos permite comprender el contexto y valoraciones que nuestro quehacer ha heredado en el siglo transcurrido.

Respecto de la importancia del texto dramático y su protagonismo en nuestro teatro, podemos observar que, efectivamente, la tradición actoral proviene de un ancestro en el que el autor teatral y su palabra poseen un sitio de respeto. En gran parte, es el amparo de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile la que permite a Arturo Bührlé y Enrique Bágüena considerar su compañía legítimamente profesional -y la primera chilena. Los “autores”, es decir, periodistas, profesores y escritores, tuvieron gran influencia en la concepción de lo que era el teatro y un actor en nuestro país en este primero momento y también en la etapa posterior. La gestación de los Teatros Universitarios en la década de 1940 se debe a un intento de elevar culturalmente las prácticas teatrales, liderado por jóvenes que valoraban el aporte de los grandes autores. El grueso de los participantes de este movimiento artístico fueron estudiantes de pedagogía y de letras.

La formación actual de los actores profesionales chilenos proviene en gran parte de los teatros universitarios; de hecho, los de la Universidad de Chile (1943) y de la Universidad Católica (1945) evolucionaron hasta convertirse en las escuelas más sólidas y constantes a través del tiempo en la capital. Como comenté anteriormente, los modelos de formación profesional que se han replicado a partir de ese momento, se

inspiran en general⁴ en estas escuelas; y si no lo hacen, al menos comparten sus docentes.

Si bien las estéticas de la escena teatral han variado muchísimo desde la creación de la primera compañía profesional nacional (en 1917) e incluso desde los teatros universitarios, es difícil afirmar que el valor del texto dramático en las prácticas formativas o profesionales, haya cedido demasiado protagonismo; tema en el que ahondaré más adelante.

Producción bibliográfica chilena en torno a la actuación y la voz

Respecto de nuestra producción bibliográfica en relación al trabajo de la actuación, Kalawski entrega un dato interesante:

Adolfo Urzúa escribió “el [sic] arte de la declamación” en 1900 y “tratado [sic] completo del arte de decir bien” en 1907. Al parecer estos son los únicos manuales de actuación producidos en Chile hasta hoy. Se trata de un método original, si bien, a propio reconocimiento del autor, su trabajo se apoya fuertemente en el libro de Legouvé “el [sic] arte de la lectura”, de 1870, que tuvo importante impacto en la intelectualidad latinoamericana . (Kalawski, 2015, p. 132)

Es curioso que los únicos tratados respecto del oficio actoral que se hayan escrito (o versionado) en Chile sean este par de libros del mismo autor. Ambos títulos aluden al acto del habla, como si en él se fundara la buena actuación. Para Urzúa -y probablemente para sus contemporáneos-, es evidente que existe un texto escrito y que el uso de la voz en relación al decir es un recurso esencial para el actor.

Otro dato interesante es que en nuestro país y en el contexto de la voz profesional, sólo se han escrito dos textos especializados, ambos escritos por actores y ambos muy distintos entre sí, además de distanciados por más de 45 años⁵.

Primero, de 1971, *La voz hablada. Manual para profesionales de la palabra*, de Rubén

⁴ A excepción de la *Escuela de Teatro La Mancha*, cuyo modelo se inspira en una formación más técnica específica del actor y su cuerpo, heredada del sistema de formación de Jacques Lecoq.

⁵ Ana María Muñoz, fonoaudióloga y actriz chilena, co-autora de *Bases orgánicas para la educación vocal*, estuvo radicada en México durante más de 20 años y su libro fue editado en ese país.

Sotoconil, uno de los actores emblemáticos del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. El texto de Sotoconil, si bien no está dedicado exclusivamente a actores sino a profesionales de la palabra, ofrece una valoración del lenguaje y una adecuación correcta de la voz a la expresividad del contenido semántico: "La voz es el acompañamiento musical de la palabra, que se hace agradable, audible y coherente " (Sotoconil, 1971, p. 11). Según él, hay formas más correctas de decir, acentuar y organizar la prosodia que otras. Es más, en su manual podemos acceder a una especie de instrucción musical respecto de una u otra frase, por ejemplo: "La expresión lógica tiene inflexiones netas (Ascendentes, descendentes, horizontales)" (Sotoconil, 1971, p. 70). El texto, posee una revisión anatomofisiológica que explica el funcionamiento de la voz y evidencia la necesidad de poseer una voz atractiva, a la vez que propone ejercicios, visiones y prácticas para hacer más eficiente la expresión de la palabra, dándole a la voz una labor de acompañamiento.

El segundo libro escrito en Chile sobre el tema es el recientísimo *La voz* -editado en 2017- de la actriz y docente Sara Pantoja, que, coherentemente con los tiempos, considera una visión más integral del fenómeno vocal. A diferencia de Sotoconil, los ejercicios técnicos están propuestos desde una visión holística de la voz, para que los lectores accedan a una preparación sistemática y progresiva del cuerpo y su sonido. Si bien no subraya una relación ética explícita con la palabra, la cita a Valle Inclán al inicio del texto⁶, nos hace pensar que el lenguaje verbal es considerado aquí un eje de la Actuación⁷. El texto de Pantoja es un manual dedicado a estudiantes de actuación y posee una declarada política de gentileza: "La producción de la voz humana implica el correcto funcionamiento fisiológico y, por extensión, un adecuado sentido estético.

⁶ "Cada lengua contiene el pasado de su gente. Los idiomas son hijos del arado y de la honda del pastor. Toda mudanza sustancial en los idiomas es una mudanza de las conciencias, y el alma colectiva de los pueblos, una creación del verbo más que de la raza. Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima. Los idiomas nos hacen, y nosotros los deshacemos". Ramón del Valle-Inclán (en Pantoja, 2017, p.17).

⁷ Sara Pantoja es parte del grupo de actores entrevistados para esta investigación (ver Anexo 3 Entrevistas Actores Chilenos)

Entiendo la técnica desde ese lugar: una técnica gentil, amigable, eficaz, y que entregue como resultado un 'sonido sano'" (Pantoja, 2017, p. 17)

Sería injusto comparar estos dos textos desde la mirada actual, fundamentalmente porque la distancia histórica con Sotoconil es mucho mayor. Sólo quisiera comentar que ambos libros evidencian una dedicación extrema y ofrecen un vasto material a los interesados, fundado en el profesionalismo y la seriedad con que sus autores asumen el trabajo vocal dentro de las condiciones propias de su época.

Si bien estos libros no pueden ser calificados como manuales de actuación -como si lo fue considerado en su contexto el de Adolfo Urzúa-, ambos, con sus respectivas diferencias, provienen de actores profesionales y activos en el momento de su publicación; intérpretes que, desde su especialización vocal, profesan una mirada de la actuación donde la palabra juega un rol esencial.

Es muy interesante que, frente a la escasa producción bibliográfica acerca de las prácticas actorales chilenas, su mayoría -o totalidad- sean relativas al uso de la voz. No podemos hacer caso omiso de este dato para sospechar que nuestra idea de la actuación profesional está fuertemente ligada al habla y a la buena entrega del texto. Si bien han pasado más de cien años desde la edición de los textos de Urzúa, y entre Sotoconil y Pantoja hay más de cuarenta y cinco de distancia, no ha habido más producción literaria en Chile respecto de los procedimientos del actor⁸.

Tal vez podríamos atribuir lo anterior a que, a los actores chilenos, nos cuesta verbalizar "las cosas que hacemos". Eso podría justificar que el tema de la voz sea un desafío o, también, que nos cueste ponerle palabras a los procesos que establecemos para actuar. Digo chilenos porque, en la literatura argentina, por ejemplo, hay una cantidad abrumadora de material escrito al respecto. Los libros de actores-directores-pedagogos

⁸ *Testimonios de una enseñanza teatral. Diálogos con Juan Carlos Gené sobre la acción física*, de Sebastián Vila (editorial Universidad Finis Terrae, Santiago, 2016) es una recopilación de parte de las enseñanzas que el maestro argentino le impartió al autor durante su paso como estudiante por el CELCIT.

como Jorge Eines⁹, Andrés Vicente¹⁰ y Oscar Martínez¹¹ son sólo algunos ejemplos de la vasta producción acerca de diferentes procedimientos actorales. Pero quizás la idiosincrasia de nuestros compatriotas es más tendiente a la verbalización y hace injusta la comparación o podría deberse a que la industria editorial chilena es pequeña y se ha visto interrumpida históricamente -en este caso, también caemos en una balanza desigual si nos comparamos con nuestros colegas trasandinos.

Una especulación más independiente de la cordillera, es que tal vez la producción de textos de tipo manual, que describen procedimientos y valoraciones respecto de la actuación, son difíciles de conducir con certeza dada la subjetividad de la actuación misma. Por el contrario, la voz es un fenómeno bastante concreto, físico, por lo tanto más fácil de entrenar, más posible de cuantificar, de encontrar en ella parámetros más objetivos y técnicos, ligada en gran medida a estructuras musculares que pueden desarrollarse, etc. Estos elementos se vuelven tanto más asibles que aquellos aspectos misteriosos que una actuación notable posee. Es difícil establecer una serie de pasos para actuar bien, partiendo por el problema de definir qué se entiende por "actuar bien". Quizás sea menos complejo elaborar un sistema de entrenamiento técnico de la voz y establecer claves para la valoración y expresividad de la palabra en el habla.

Informantes clave: entrevistas a expertos de la actuación y la formación vocal en Chile

Como parte de las investigaciones prácticas que integran este estudio, entrevisté a varios actores de teatro activos, para escuchar de sus propias voces acerca de los recursos o

⁹ *Teoría del juego dramático* junto con Alfredo Mantovani (Instituto Nacional de Ciencias de la Educación, Madrid, 1980), *Alegato en favor del actor* (Fundamentos, Madrid, 1985), *Didáctica de la dramatización* (Gedisa, Barcelona, 1997), *El actor pide* (Gedisa, Barcelona, 1997), *La formación del actor* (Gedisa, Barcelona, 2002), *Alegato a favor del actor: La imaginación es el cuerpo, Repetir para no repetir* (Gedisa, Barcelona, 2011), *La 25 ventanas: El actor, el director, el ensayo...el teatro* (Gedisa, Barcelona, 2015).

¹⁰ *Manual del actor. Conozca los grandes cimientos de la preparación actoral* (Ma non troppo, Barcelona, 2015).

¹¹ *Ensayo General. Apuntes sobre el trabajo del actor* (Emecé, Buenos Aires, 2017)

metodologías que levantaban para realizar su trabajo¹². La selección de estos intérpretes no pretendió ser una muestra completa, sino simplemente ofrecer una variedad en términos de generaciones/grupos etarios, formaciones y estilos. La conclusión más consistente de la información recopilada en estos diálogos es que, en los procesos creativos de la mayoría (cuatro colegas, de cinco), el texto dramático era la piedra fundamental de su quehacer. Era el punto de partida, la fuente desde donde orientar las decisiones y el lugar donde siempre se podía volver a buscar. La única actriz que declaró lo contrario, venía desarrollando con su compañía una metodología particular, basada en ejercicios físicos, emocionales, improvisaciones, acciones escénicas y, sobre todo, en el sentido de presente.

Me permito una interpretación -a riesgo de ser extremadamente simple- de esta información: los actores, para realizar nuestro trabajo y resolver los problemas escénicos, aún tendemos a recurrir al texto y al "decir". Eso por supuesto es una inferencia relacionada con las demandas que tenemos que cumplir como actores *freelance*, la intención en la selección de los colegas a quienes entrevisté, no pretendía rescatar una metodología o investigación específica de creación en compañías o de directores teatrales. En los recursos que los actores valoran para ejercer su trabajo, el texto escrito sigue vigente, independientemente de la postmodernidad o el llamado "postdrama". Independientemente de la ruptura de jerarquía de las estructuras de creación escénica, concepciones que han caracterizado la producción teatral en los últimos sesenta años en el mundo y también en Chile.

La formación

Quizás este apego al texto escrito, que afecta nuestra manera de disponernos frente a la actuación misma, proviene de nuestra formación. Como mencioné anteriormente, las escuelas para convertirse en actor profesional en Chile, surgieron como una evolución de los teatros universitarios.

¹² Ver Anexo 3 Entrevistas a Actores Chilenos

En este aspecto, somos un oficio bastante homogéneo, las mallas curriculares de la mayoría de las Escuelas de Teatro son más o menos parecidas y las líneas de los cursos de Actuación orientadas a los lenguajes dramáticos definidos históricamente. Algunos ejemplos de esto son relaciones usuales entre "estilos de actuación"-autores: Realismo-Anton Chejov; Teatro Clásico-Sófocles o Shakespeare; Teatro Contemporáneo-Heiner Müller. Sólo en los últimos años, algunas escuelas de teatro han cuestionado esta tradición para experimentar con nuevas propuestas, pero aún se trata de iniciativas experimentales que no se han asentado con fuerza.

Por otra parte, los profesores, somos más o menos los mismos. Es común que los docentes y participantes de la comunidad nos topemos una y otra vez en el círculo académico y profesional. Siendo las mismas personas quienes trabajamos juntos como profesores, colegas, ex-alumnos y ex-profesores. En este caso, lo anterior sólo quiere indicar que no tenemos gran diversidad de influencias que van enriqueciendo nuestro quehacer escénico, más bien, se trata de un continuo ininterrumpido de desarrollo, una especie de circuito cerrado. Con alguna que otra visita o influencia que enriquece, de vez en cuando, los modos en los que nos enfrentamos al trabajo teatral.

No es de extrañarse tampoco, si la mayoría de los actores estudiamos en la universidad (si no, en academias con modelos inspirados en ella), que la presencia de la palabra -o el *logos*- se ubique aún en el centro de la imaginación cuando nos referimos a nuestro quehacer. Al menos esa ha sido la tradición en nuestro país, probablemente por la influencia de los teatros universitarios que he comentado con anterioridad y que tendió a profesionalizar el oficio a través de recursos que la cultura académica le otorgó: la valoración de la historia y literatura.

Un contexto contemporáneo

Al parecer -y según las entrevistas realizadas y mi experiencia- la importancia que el actor concede al texto, materializada en el libro *El arte de la declamación* de Urzúa hace más de un siglo atrás, no es totalmente ajena a los actores de teatro de la década presente. Parece ser que la palabra, aún ejerce su poder en la práctica actoral contemporánea, aunque definitivamente la relación de sometimiento a ella pueda haber cambiado sus reglas.

Desde los estudios teatrales y la década de los 60 en adelante, ya es universalmente asumido por los teóricos del teatro, un quiebre en la relación texto-escena. Es decir, el surgimiento y consolidación de una visión postmoderna ha relativizado lo que antes era una ley para el arte teatral: intentar ser fiel al autor. El teórico alemán Hans-Thies Lehmann describe la interacción texto-escena en su libro *Teatro Postdramático* (primera edición en alemán de 1999)¹³ cuando habla de *nuevo teatro*: "A history of the new theatre (and already of the modern theatre) would have to be written as the history of a mutual disruption between text and stage"¹⁴ (Lehmann, 2006, p. 146).

Lehmann destaca esta ruptura porque, al parecer, la tradición teatral ha tendido más bien a permitir una jerarquía de autoridad del texto sobre la escena. Al menos eso es lo que se ha interpretado¹⁵. Definitivamente, el teatro contemporáneo se ha permitido ser más irreverente frente al autor dramático –o, al menos, frente a sus palabras. A través del s. XX y lo que corre del XXI, la estética de la escena ha dado un giro drástico hacia la experiencia sensorial del evento teatral, valorando cada vez más sus aspectos no

¹³ Aquí traducido al inglés, una versión más asequible que la editada en Castellano el 2016.

¹⁴ "Una historia del nuevo teatro (y ya del teatro moderno) tendría que ser escrita como la historia de una ruptura mutua entre texto y escenario" (mi traducción).

¹⁵ Es difícil dilucidar esta tensión texto-escena en la historia del teatro universal, cuando los registros que se analizan son precisamente los textos dramáticos y no, por ejemplo, registros audiovisuales que entreguen información de las puestas en escena y sus reacciones en la audiencia.

literales. En este sentido, la voz puede ser considerada como algo más que un "acompañamiento de las palabras"; en esto me detendré más adelante.

En ese sentido, las expectativas de la actuación y el habla de los actores chilenos, han cambiado también o al menos se han relativizado. Es muy probable que los matices del vínculo entre texto y emisión vocal en nuestros intérpretes, sea diferente al que anhelaba Urzúa o incluso Sotoconil. El trabajo actoral se ha rebelado ante la autoridad del texto y tanto el actor como la escena misma han demandado una mirada sobre la materialidad del acontecimiento teatral, más allá de las palabras. Esto ha ocurrido no sólo en las prácticas teatrales de vanguardia, sino que ya es parte de una concepción del teatro contemporáneo en general.

Probablemente es por este motivo que el libro de Sara Pantoja sólo puede avocarse al desarrollo del sonido vocal y su soporte, al cuerpo mismo del actor. La voz es concebida hoy por los teóricos del teatro como uno más de los materiales que conforman el acontecimiento escénico, ya escindida -o al menos escindible- del lenguaje verbal. Erika Fischer-Lichte comenta respecto de las materialidades de la performatividad: "en el caso de la voz, estamos ante un material que puede ser lenguaje sin ser significativo -lo cual contradice todos los principios y reglas semióticos" (Fischer-Lichte, 2011, p. 263). La autora plantea este cambio de paradigma en el teatro, en el que la voz e incluso su manipulación tecnológica, genera en sí misma un suceso escénico con repercusiones en el espectador, sin necesidad de la articulación del *logos*. Esta valoración de la voz y del cuerpo del actor, que opera en la actualidad de manera más naturalizada en el mundo teatral, propone cierta necesidad de identidad individual y vislumbra la demanda de un trabajo actoral específico.

Esto arrastra consigo la idea de que el trabajo del actor es una labor con demandas técnicas, lo que se ha impuesto de manera consistente en la labor escénica a través del s. XX y XXI. La concepción de que el quehacer del intérprete requiere el desarrollo de

habilidades y definitivamente, cierta destreza, se consolidó sin duda, a partir de la producción bibliográfica y pedagógica de Constantin Stanislavski. No significa en absoluto que antes de él los actores fueran aficionados, pero la idea de formación seria, con pretensiones de profundidad artística e intenciones incluso científicas que el director ruso planteó, estableció universalmente una concepción ética de la labor actoral. Más que nada, podemos decir con seguridad que, cien años después de su irrupción, lo que "sabe hacer el actor" es consensuadamente relevante para que la obra teatral florezca en su plenitud.

Posteriormente Artaud, Meyerhold, Grotowski, Barba y todos sus herederos, han intentado proponer -con mayor o menor éxito- visiones metodológicas que sostuvieran, desde la labor actoral la escena -más allá de los autores dramáticos. Estos artistas delinearon experiencias, disciplinas, laboratorios para investigar cuánto y cómo podría el actor llevar a cabo su trabajo y qué era este trabajo específicamente. Ellos intentaron definir qué competencias eran las que se anhelaban en sus propios contextos. Esto influyó la producción teatral y viceversa, alimentando el poder del actor sobre la escena.

A partir de los años 60, la idea del actor como creador y gestor de la teatralidad se incorpora de manera más generalizada, el espectáculo escénico se concibe como un todo, una experiencia total, sensorial. En ella, el cuerpo del actor es una de las materialidades fundamentales y es demandado en sus múltiples manifestaciones y variadas dimensiones. Incluso Lehmann comenta, en esta especie de definición de la escena contemporánea, que los lenguajes de "teatro postdramático" ofrecen al actor nuevos problemas que requieren una modificación de sus recursos corporales. Se valora más la sonoridad, lo que el cuerpo puede manifestar, se rompe la jerarquía que ha tenido el autor-logos en la acción escénica:

In postdramatic theatre, breath, rhythm and the present actuality of the body's visceral presence take precedence over the logos. An opening and dispersal of the logos develop in such a way that it is no longer necessarily the case that a meaning is communicated from A (stage) to B (spectator) but instead a specifically theatrical, 'magical' transmission and connection happen by

means of language. (Lehmann, 2006, p. 145)¹⁶

El conflicto entre el texto y la escena converge, de manera ulterior, en el cuerpo del intérprete. Podemos asumir actualmente, la idea de que es el actor quien hace aparecer en el espacio escénico la palabra escrita y transforma su soporte desde el papel hacia la energía, el tiempo, la materia, el sonido, la sensorialidad.

El teatro chileno actual en su desarrollo artístico, que afecta tanto la práctica profesional como la formación de actores, ha participado también de este cambio de paradigma del lenguaje escénico. Es decir, ha flexibilizado sus recursos específicos para darle poder al acontecimiento mismo, a la "mágica transmisión y conexión" -citando a Lehmann- que sucede entre quienes participan. Es perfectamente concebible en la actualidad, que nuestra producción teatral no opere centrada en el texto dramático o que, más bien, su eje sea la investigación actoral, el material documental, la visualidad de la puesta en escena, la fisicalidad de los actores, etc.

Sin embargo, a pesar de que estas ideas se conciben como perfectamente posibles tanto en la práctica profesional como en los espacios de formación, aún existe una tendencia a arraigar el trabajo actoral sobre un texto dramático. Más bien, cuando los actores nos vemos demandados a desplegar nuestras habilidades específicas, seguimos tendiendo a sostenernos en ese vínculo que integra nuestro cuerpo-voz y las palabras. Es probablemente algo que deberíamos saber hacer o al menos atender a "cómo hacerlo".

Vinculación de la voz, el texto y la actuación

La historia del teatro también ha tendido, al entronizar el texto, a naturalizar esta preeminencia de la palabra, porque lo historizable sería sólo la palabra, la palabra escrita y los artesanos del gesto

¹⁶ En el teatro postdramático, la respiración, el ritmo y la presencia visceral del cuerpo, tienen prioridad sobre el *logos*. Una apertura y expansión del *logos* opera de modo en la que ya no es necesariamente el significado que se comunica de A (escenario) hacia B (espectador), sino que existe una transmisión "mágica", algo específicamente teatral, que ocurre a través del lenguaje. (mi traducción)

estarían condenados a no ser más que portavoces del texto y a desaparecer luego. (Kalawski, 2015, p. 22)

Los antecedentes que he presentado anteriormente, de algún modo nos sugieren que el texto, la palabra, el logos, el autor, son materiales que han pre-dominado en el campo de trabajo del actor chileno. A pesar de las vanguardias, de la libertad creativa y del amplio desarrollo de las artes escénicas que existe actualmente en el país (o en la capital, para ser más justa). Esto podría ser parte de una tradición, antecedentes evidenciados en los textos de Urzúa y, posteriormente, Sotoconil, e incluso de manera más sutil en Pantoja; en la iniciativa original que fundó los teatros universitarios -nuestros abuelos teatrales- de brindarle una "alta cultura" al teatro que parecía ser demasiado frívolo o popular, tomando grandes textos clásicos de autores universales; en la formación actoral ligada a la academia -y a su vez vinculada a los teatros universitarios- en el que el saber está permanentemente -a pesar de las prácticas- enmarcándose o evaluándose con la medida del *logos*.

Pero este fenómeno de supeditación del trabajo actoral al texto dramático, que se corporaliza escénicamente en la acción del habla, no es sólo una condición nacional, es un tema que se reconoce universalmente. No en vano nuestra visión del teatro está fundada en una idea europea. Sin ir muy lejos, el primero que aparece responsabilizado es Aristóteles, "culpable" universal del *logocentrismo* del arte teatral -ya lo revisaremos más adelante en el Capítulo Marco Teórico.

Esta disposición de los elementos de la escena, que tiende a desplazar las simples competencias actorales, como caminar, moverse, escuchar, observar, para someterlas al peso de la palabra escrita, se vuelve física y concreta cuando consideramos la voz. Es en el habla donde se concentran muchas de las expectativas de una actuación adecuada o deseable. Hace un siglo atrás, la buena actuación se tendía a confundir con "la buena declamación" y esa definitivamente ya no es la expectativa actual. Sin embargo, aún en el "decir" del actor -o sea, en su relación física con el texto- se encarna mucho de su

quehacer. Por supuesto, ya no se trata necesariamente de "hablar bien", sino de relacionarse con lo que se dice con propiedad, de conocerlo a cabalidad, de activarlo, de darle matices, de comprenderlo en profundidad, de arrojarlo al público, de ser capaz de escucharlo o, finalmente, de usarlo como prueba concreta de que los actores sabemos lo que estamos haciendo. Esto, ya sea en pos de la búsqueda profunda de la naturaleza humana o de una destreza efectista, es un recurso concreto que los actores tenemos para desplegar nuestro oficio.

Mi desarrollo profesional, específico en el trabajo de la voz, me ha permitido vislumbrar, en esta acción del "habla", un puente concreto para vincular orgánicamente todas las acciones corporales del actor con la palabra escrita. La activación de estos procesos que incluyen la imaginación, la sensorialidad, la creatividad y el pensamiento, entendidos como fenómenos inherentes a la actividad del cuerpo, supone una fuente de provechoso material para sustentar la actuación en una dimensión más completa. Esta tesis de investigación plantea el uso de una serie de recursos provenientes del desarrollo vocal que permitirían fortalecer el trabajo actoral en esta dimensión integral.

2. Los árboles no dejan ver el bosque: el problema

Entonces las palabras, el habla, la voz se conjugan para darnos a los actores acciones y materiales concretos en los que podemos trabajar mientras estamos en escena. Si hablamos fuerte y claro, ya tenemos superado un problema; si nos sabemos el texto, otro; si podemos escuchar y tener sentido rítmico, otro más; y así sucesivamente. Pero a menudo el texto teatral suena tremendamente artificial, como si efectivamente fuera un material ajeno al cuerpo y a la imaginación del actor: no sus pensamientos, no sus ideas, no sus impulsos, no sus deseos, ni sus palabras. Cuando al escuchar las palabras del actor en escena, éstas suenan monocordes, organizadas con un ritmo mecánico, con demasiado volumen innecesario o, de algún modo, desconectadas de sentido o del mismo impulso del intérprete, suelo imaginarme la fotocopia de su texto. La veo como

una especie de holograma entre el actor y yo. Subrayado con su destacador fosforescente, sus comentarios al margen, incluso puedo especular cuántas páginas ha avanzado o cuántas le faltan. No basta con la comprensión, conocimiento y repetición de unas palabras bellas y escritas con talento por un dramaturgo respetado. El actor tiene que hacerse cargo de esas palabras y encarnarlas desde sus propios impulsos. El holograma de una fotocopia no debería ser parte del acontecimiento teatral, al menos, no sin que uno lo desee.

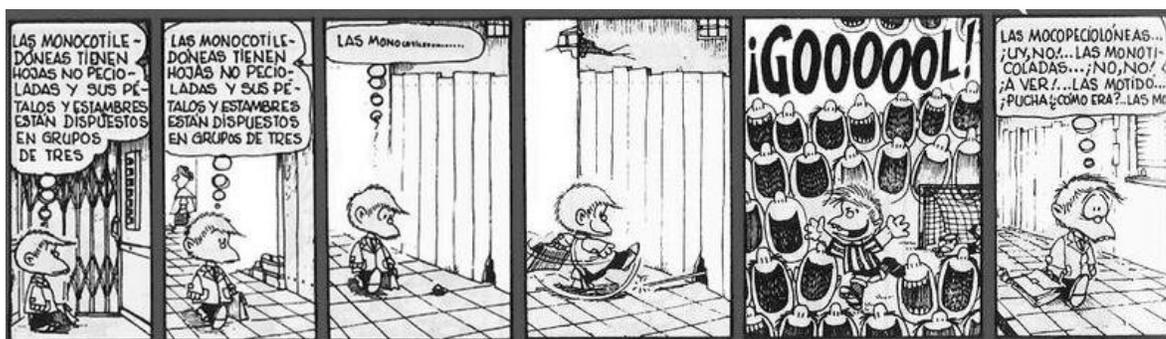
Cuando se usa la metáfora “los árboles no dejan ver el bosque”, se quiere explicar que la atención al detalle no nos permite comprender el total; que, al ver una unidad, nos perdemos del contexto; o simplemente que estamos distraídos de la gran experiencia, porque estamos observando sólo lo pequeño o lo que está justo frente a nuestros ojos. Así, a veces, el actor está poniendo su energía en repetir vocalmente la fotocopia de un texto, cosa que no tiene necesariamente mucho interés en la performatividad misma de una puesta en escena.

Una de las cosas que más impresiona a la gente no relacionada con la práctica actoral, es que los actores podamos memorizar tanto texto. La capacidad de retener una cantidad de palabras se vuelve una de las competencias más celebradas, una especie de virtuosismo del actor. Eso es definitivamente un detalle, un árbol muy pequeño en medio del bosque. La memorización es uno de los problemas menos interesantes o relevantes que enfrenta un intérprete en su relación con las palabras -salvo que tenga problemas específicos de salud en relación a la memoria. Las palabras, uno las aprende y las recuerda "haciendo".

Y esta memorización que impresiona a quien no conoce la práctica actoral -y también distrae de lo esencial al actor-, está relacionada, probablemente, con que la medida de valor es la cantidad de palabras, de páginas, de papel que ha puesto en su cerebro, como si, por su virtuosismo, ahora pudiera contener la misma información que tiene el libreto original. Pero ese no es en absoluto el trabajo de los actores y recordar la secuencia de

palabras que deben ser dichas, no es garantía de que nuestro trabajo se realizará con éxito.

Esta valoración, lamentablemente, ocurre producto de un condicionamiento cultural, en el que la escritura y la lectura, ejercen un poder de dominancia sobre otros lenguajes de comunicación. Sucede a menudo que el conocimiento se confunde con la memorización de una secuencia de palabras que uno ha leído insistentemente. No se trata de imaginar, tocar, romper, mover, desarmar los objetos de conocimiento, sino de citar los códigos que se refieren a él. Pero las palabras escritas no son "las cosas mismas". Y aún más: el conocimiento de "las cosas mismas", no pasa por memorizar las palabras. Hay conocimientos que se aprehenden haciendo, la práctica actoral es una de ellas, incluso en relación al texto.



Tira del comic Mafalda (QUINO, 1964-1973)

3. Estructura de la investigación

The difference between the way the brain processes written and spoken language is at the heart of the challenge that actors face in bringing script to life. Current research sheds light on what has previously been a largely unconscious process for actors, that of converting written language to embodied expression. (Kemp, 2012, p. 63)¹⁷

¹⁷ "La diferencia en las maneras que el cerebro procesa el lenguaje escrito y el hablado, está en el centro del problema que enfrentan los actores para darle vida al texto. La investigación actual ilumina lo que antes había sido un proceso inconsciente para los actores, el de convertir lenguaje escrito en expresión corporizada"(mi traducción)

El trabajo del actor posee una dimensión de conocimiento que opera sobre el cuerpo, entendiéndolo en sus dimensiones más completas: como un despliegue mental y físico. Mi dedicación profesional ha estado en el desarrollo de la voz, una de las tantas manifestaciones del cuerpo, que justamente se hace cargo de nombrar las palabras que vienen de la escritura. El campo de esta investigación se acota al problema específico que surge cuando en la actuación teatral, existe un texto dramático que ha de ser dicho en escena, llevado al habla de los actores, corp-oralizado.

En este marco, me planteo como objetivo general investigar a través de la Voz y en relación a un texto teatral, recursos metodológicos que permitan acceder y sostener una relación orgánica de la palabra con la actuación. En términos más específicos, este proyecto buscaba definir problemas del vínculo entre el texto y la voz en la acción actoral, reconocer y proponer procedimientos que permitan vincular cuerpo-mente-voz-texto, sintetizar experiencia docente y profesional y producir un material de uso académico para la enseñanza de la Actuación. Todo esto con el fin de responder la pregunta ¿cómo podemos, a través de recursos de trabajo vocal, hacer que el actor construya una relación concreta y viva con el texto, activando una actuación orgánica? Por ende, supongo que, si proponemos, desde el entrenamiento y desarrollo vocal, que el texto escrito sea asumido por el actor vinculando inicialmente cuerpo-mente, podemos construir estructuras y recorridos que sustenten una actuación orgánica. Estos procedimientos prácticos intentan desplazar la valoración semántica que tiende a operar debido a la literacidad del texto escrito, jerarquizando el ejercicio de la corp-oralidad.

Esta investigación tiene un carácter teórico y sus ideas están puestas en práctica en ciertas experiencias. Se nutre tanto de fuentes bibliográficas como del conocimiento pragmático de procedimientos actorales y de desarrollo vocal que yo misma he acumulado a través de mi ejercicio profesional. Los componentes teóricos que he decidido proponer en este capítulo tienen que ver fundamentalmente con perspectivas

del uso de la palabra y el lenguaje. Respecto del desarrollo físico-vocal y la dirección del trabajo práctico que propongo tomar en los ejercicios específicos con actores, los marcos de referencia teórica propuestos van desde la neurociencia, hasta bibliografía específica de actuación y voz.

II. MARCO TEÓRICO

1. Lo escrito y lo oral

Para cualquiera que tiene una idea de lo que son las palabras en una cultura oral primaria, o en una cultura no muy distante de la oralidad primaria, no resulta sorprendente que el término hebreo *dabar* signifique "palabra" y "suceso". (Ong, *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*, 1999, p. 39)

El punto de partida de esta tesis se relaciona con mi intuición acerca de la dificultad, tanto de los estudiantes de Actuación como de los actores profesionales, de incorporar de manera orgánica el decir de un texto dramático en la escena. Esta dificultad observada desde una visión técnica de la voz, se puede sintetizar en simples palabras: el habla del actor -en su quehacer escénico, por ende en su actuación- tiende a sonar esquemática, muy organizada musicalmente y sin los matices que implica el diverso movimiento de los impulsos, imágenes e ideas que originan la comunicación oral.

Este problema específico de la actuación, que se relaciona con el uso de la voz y su vinculación con el lenguaje, lo abordo en esta investigación nutriéndome de información que proviene de distintos ámbitos de estudio. El material más destacado -por su escaso uso en el trabajo del actor- y que planteo como columna vertebral de este marco teórico, proviene del territorio de la lingüística y consiste en algunos elementos del texto *Oralidad y Escritura* de Walter Ong (Ong, 1999). Una selección de estas ideas, las incorporo a mi reflexión y contextualizo en el trabajo del actor, específicamente aquellas relacionadas a la tensión producida por las palabras escritas que deben convertirse en textos de una escena vivida. También de la lingüística provienen algunos planteamientos

de John Austin en su texto *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y Acciones* (Austin, 2008), que me han parecido relevantes. La reflexión respecto de estas ideas propuestas desde una disciplina diferente a la voz y el teatro, me ha permitido abrir una nueva perspectiva a los procesos con que los actores podríamos enfrentar el trabajo y los desafíos del texto escrito y su puesta en escena.

Otras fuentes en las que sostengo los principios de esta investigación, son autores específicamente relacionados con la actuación, la voz, el teatro y sus estudios; así consideraré ideas de Aristóteles, Konstantinos Thomadis, Cicely Berry, Roy Hart, Darío Fo y Marco De Marinis, entre otros. Desde la perspectiva de ellos, me permito volver a las especificidades del trabajo actoral o del desarrollo vocal y contener los márgenes de esta investigación en su terreno de pertinencia.

Ong y la diferenciación del lenguaje oral y lenguaje escrito

Walter Ong (1912-2003) fue un jesuita estadounidense, profesor de filología y literatura inglesa, lingüista, filósofo e historiador. La mayor parte de su trabajo se desplegó alrededor de la relación de la palabra con la cultura. Su texto *Oralidad y Escritura, Tecnologías de la Palabra* (1982) tuvo su traducción al castellano en 1987¹⁸ y es una de sus obras emblemáticas.

En este texto, Ong propone el análisis y comparación de comunidades (o culturas) que no poseen ni conocen la escritura versus las que sí la tienen. El autor concibe la creación de la escritura como una tecnología más -así como la rueda - y sostiene que su integración en una sociedad, establece un cambio fundamental del que ya no somos necesariamente conscientes. Nuestra sociedad contemporánea y occidental -de hecho- sería extremadamente escritural.

¹⁸ En esta bibliografía se trabaja con la tercera impresión de 1999.

A través de distintos hitos, el autor pone de manifiesto las diferencias entre las culturas con prevalencia de un lenguaje oral (como única alternativa de traspaso de información/conocimiento) y aquellas que cuentan con un lenguaje escritural. Plantea la oralidad como la manifestación de un impulso humano natural, presente en todas las comunidades. Así mismo, establece la artificialidad de la tecnología escritural y sus implicancias en la percepción, el pensamiento, los conocimientos, la producción cultural, las conductas sociales y una variedad de quehaceres. El lenguaje oral puede existir sin el lenguaje de la escritura, sin embargo, una escritura no es posible sin el paso previo de la oralidad.

A modo de síntesis, el autor plantea cómo la escritura transforma el acto de comunicación en un fenómeno mediado, en el que el conocimiento es organizado de una manera acorde a las necesidades de esta tecnología. Ong resalta que el lenguaje oral y el lenguaje escrito crean dos mundos extremadamente diferentes, en los que aplican leyes y valores que potencian su eficiencia de manera distinta.

Para proponer un marco teórico atinente a esta investigación, tomo algunas ideas provenientes del análisis de Walter Ong que repercuten en las sociedades y conductas humanas individuales y las extrapolo hacia el teatro, más específicamente, hacia el trabajo del actor cuando se enfrenta a un texto escrito para llevarlo a escena y transformarlo en una experiencia oral. Ubicaré entonces, simultáneamente, la presencia de estos dos fenómenos que distingue Ong: oralidad y escrituralidad (o literacidad), con la respectiva tensión que producen entre sí, ahora en el quehacer actoral.

El espectro de trabajo del actor sobre la palabra en el teatro se sustenta en esta dualidad: desde el texto escrito, debe construir una experiencia corporal que se despliegue oralmente. Es necesario destacar que un texto dramaturgico está planteado, en general, como el registro del despliegue de cierta oralidad, enmarcada en un lenguaje estético que establecerá bases de coherencia en el mundo creado. Independiente de esta estética, que

puede ser más o menos realista, más conceptual o fragmentada, más épica, narrativa o rítmica, etc., uno de los trabajos del actor es corp-oralizarla.

Austin y Berry: las palabras son acciones

Para establecer ciertos principios de este trabajo, he considerado dos textos que provienen de ámbitos distintos del quehacer cultural: *Texto en acción* (2014, originalmente editado en inglés en 2001), de Cicely Berry, y *Cómo hacer cosas con palabras* (2008, edición original en inglés de 1962), de John Austin.

Ambos autores establecen vínculos entre las palabras y su capacidad de realizar movimientos, cambios, producir estímulos y reacciones en el entorno social, considerando la performatividad del lenguaje como uno de los ejes de su efectividad. Ya sea desde la perspectiva de la lingüística -como lo hace Austin- o del teatro -como lo hace Berry-, ambos fundan sus textos en las capacidades del habla y permiten adquirir recursos para comprender las múltiples dimensiones de la palabra.

Cicely Berry (1926) es una especialista en el trabajo vocal del actor. Ha desarrollado su carrera internacionalmente y de manera más consistente en Inglaterra, donde fue Directora vocal de la Royal Shakespeare Company desde 1979 hasta 2014. Con varias publicaciones en torno a la voz,¹⁹ traducidas a distintos idiomas, es considerada una eminencia del entrenamiento vocal teatral.

John Austin (1911-1960) es un lingüista y filósofo inglés que amalgamó la teoría de los actos del habla, dándole una perspectiva nueva a las ideas que se tenían respecto de los usos del lenguaje. Su obra póstuma, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (1962), es una de las más referidas y está constituida por una serie de

¹⁹ *Voice and the Actor* (1973), *Your Voice and How to Use It* (1995), *The Actor and his Text* (1987), *Text in Action* (2001), *From Word to Play: A Textual Handbook for Directors* (2008).

conferencias en las que plantea los conceptos relativos a su teoría. Su trabajo ha sido vastamente considerado en la reflexión respecto del lenguaje, vinculando sus ideas de performatividad hacia distintos ámbitos culturales.

Para organizar el desarrollo de esta investigación desde la perspectiva de la palabra, me permito establecer 5 principios que fundan el trabajo práctico y que provienen mayoritariamente de los textos referidos con anterioridad.

2. Principios teóricos para considerar en el trabajo práctico:

2.1. La escritura formaliza las ideas, supedita la oralidad a sus reglas y ejerce autoridad sobre ella.

...el padre de la lingüística moderna²⁰, llamó la atención sobre la primacía del habla oral, que apuntala toda la comunicación verbal, así como sobre la tendencia persistente, aún entre hombres de letras, de considerar la escritura como la forma básica del lenguaje. La escritura apuntó, posee simultáneamente "utilidad, defectos y peligros". (Ong, 1999, p. 15)

Ong aclara que la escritura surge en las sociedades como una tecnología que permite traspasar el conocimiento, sin necesitar de la mediación presente de un otro. Cuando una cultura elabora los códigos para escribir, quienes los conocen pueden dejar testimonio y perpetuar el acervo de información que poseen en un formato material, como un objeto. Este mecanismo viene a solucionar varios problemas de la comunicación humana; uno de los cuales es la permanencia del conocimiento, porque la escritura lo vuelve estable.

Todas las comunidades -las exclusivamente orales y las que poseen escritura- se desarrollan a través del tiempo y lo hacen en base de una producción cultural anterior en la que se sustentan. Pero cuando el saber se va fundando en escritos, instrucciones, historias, ideas, experiencias conocidas por otros y dejadas como testimonio material, podemos acceder a ellas sin necesidad de vivir un encuentro oral, en el que estas instrucciones, historias, ideas o experiencias estén mediadas por la experiencia y la

²⁰ Se refiere a Ferdinand de Saussure en *Course in General Linguistics* (1959 traducción de Wade Baskin, com. por Charles Bally u Albert Sechehaye, pp. 23-24).

persona que las comunica. En una cultura escritural, la información pre-existe y permanece. En una cultura exclusivamente oral, la información se propaga gracias a la tradición del encuentro vivo; por lo mismo, va cambiando y es susceptible de morir y desaparecer si nadie la activa.

En una experiencia de lenguaje oral, la energía de quien cuenta, sus afectos, su capacidad de recordar, sus herramientas expresivas, el espacio físico donde sucede el encuentro, quienes conforman la audiencia y un sin fin de factores, van a influir en el traspaso de la información y, por lo tanto, ésta no puede tener un carácter definitivo; se moldeará dependiendo de la dinámica de esos factores.

Esta vulnerabilidad del acontecimiento oral hace que el contenido que se traspasa sea más o menos inestable; o, al menos, no fijo. Las culturas que han incorporado la escritura, según Ong, han tendido mayoritariamente a depositar la confianza del conocimiento en los registros escritos y la razón fundamental de ello es la posibilidad de fijarlos para estudiarlos una y otra vez.

...el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas resulta imposible sin la escritura y la lectura. Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no "estudian". (Ong, 1999, p. 18)

Por otra parte, la escritura de las palabras implica necesariamente una organización específica, distinta de la que podría usarse para contar algo de modo presencial. En el lenguaje escrito hay una síntesis determinada no sólo por la economía de los signos y de los recursos materiales, sino también por lo que las palabras y su significado literal pueden traspasar. Espacialmente, la linealidad de la escritura propone un orden; por ejemplo, en las lenguas de origen latino, es horizontal y va de izquierda a derecha con una línea debajo de la otra. Esto genera una jerarquización, una sensación de antes y después, cierta duración en la acción de la escritura o la lectura, una intención de

dirección unívoca; todos factores que no influyen del mismo modo en el lenguaje cuando se ocupa en una instancia oral.

Las palabras escritas restringen las posibilidades de subtexto que podrían tener si son nombradas por alguien, con los matices de su voz y la energía de su cuerpo. Aunque los signos de puntuación, exclamación, las mayúsculas, cursivas, subrayados u otros recursos gráficos del lenguaje escrito, nos ayudan a indicar estas posibilidades de implicancia expresiva, las palabras escritas no registran la sensorialidad que conlleva la experiencia de la oralidad, donde nunca las palabras dichas por una persona sonarán del mismo modo en boca de otro.

La escritura ocupa los recursos literales del lenguaje para producir conocimiento, relatos, imágenes, sensaciones; no ocupa los efectos corporales del acto de comunicación en vivo. La lectura es, en gran medida, una experiencia mediada por la capacidad de interpretar signos en una dimensión plana, visual y finalmente racional.

Esta es una plataforma básica para distinguir la escritura-lectura de la oralidad, porque, evidentemente, las acciones de escribir y/o leer también se experimentan de manera física. Y, dependiendo de los formatos, desarrollo de los códigos, habilidad motriz o visual, inversión de energía, tecnología, etc. de la experiencia en sí, ésta tendrá una u otra repercusión en la incorporación, organización y estabilidad de la información que se registra.

Ong no ahonda en estos problemas, pero nos permite vislumbrar la alta tecnologización que actualmente nuestra sociedad tiene de la escritura. Por ejemplo, se considera que es un derecho fundamental de los ciudadanos civilizados el saber leer y escribir; tendemos a registrar por escrito todo lo que tenemos que recordar, que organizar; escribimos cartas; leemos novelas, poesías, indicaciones geográficas, números; firmamos documentos con nuestro nombre, etc. Incluso actualmente lo hacemos sobre teclados y

en relación a pantallas, no con la actividad mecánica de registrar sobre una superficie con una herramienta material que deje huella. Este continuo proceso de sofisticación en la codificación y tecnologización del lenguaje, cuyo origen primero es la necesidad de expresión oral, evidentemente repercute en nuestra relación con las palabras y las maneras en las que ellas organizan el pensamiento, las experiencias, las relaciones, el conocimiento, etc.

El procedimiento del lenguaje escrito modifica entonces el lenguaje mismo y su recepción, dándole características dependientes de su formato. No escribimos del mismo modo que hablamos y no deberíamos considerar que ambos fenómenos son lo mismo. Esto, que parece bastante obvio desde la práctica académica, no lo es necesariamente desde el oficio actoral, donde los intérpretes nos vemos exigidos a tender puentes entre lo escrito y el habla.

Ong hace notar además que, en una sociedad con manejo de la escritura, existe la suposición de que lo que está escrito es una verdad o al menos tiene un valor intrínseco. Esta idea está inculcada en nuestra cultura y no parece ser usualmente cuestionada.

Cuando algo ha quedado registrado en letras, adquiere cercanía con "la verdad": la concepción, por ejemplo, de que la Biblia contiene "la palabra de Dios", hasta las expresiones de "escrito en letras de oro" o la idea de "plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro" son ejemplos más o menos domésticos de cierta incuestionabilidad del valor de lo escrito. Esto pudo haber tenido relación en su origen, con la experticia que poseía quien podía escribir o leer. No olvidemos que antes de la masificación de la producción de libros, generada por el invento y uso de la imprenta al terminar el S. XV, la escritura, lectura y estudios estaban exclusivamente en manos de monjes que dedicaban su vida entera a estas prácticas. El conocimiento de la escritura era un símbolo de sabiduría, una evidencia de la dedicación a la búsqueda de la verdad.

Esto ha cambiado radicalmente con la tecnología. Desde la invención de la imprenta en adelante, no hemos sino popularizado el conocimiento de la escritura y ahora se espera - en la mayor parte de las culturas de occidente-, que un niño a los 7 años ya cuente con este recurso como base de su educación. Todos podemos dejar registros escritos, de cualquier idea, experiencia, historia, testimonio, reflexión, información o conocimiento que supongamos es necesario dejar para la inmortalidad. Cabe preguntarse entonces, si actualmente, ese valor intrínseco e invisible de lo escrito que ha sido traspasado tradicionalmente, podría ver cuestionada su jerarquía.

En el territorio de esta investigación, esta jerarquía me parece especialmente atingente, dado que, en el quehacer teatral, nos vemos enfrentados a un diálogo -a veces amedrentador- entre la inasible práctica del actor y el peso del texto dramático escrito. Los recursos que propongo son prácticos y provienen del ejercicio y desarrollo de la voz en integración con el cuerpo y la imaginación e intentan entregarle al actor herramientas para que el contenido literal de las palabras (que proviene de la escritura) no domine jerárquicamente su propia creación escénica, sino que la integre como un elemento más.

Una de las propuestas fundamentales en el texto de Walter Ong es que nuestra forma de percibir el conocimiento y darle valor, está contaminada por la visión con que la tecnología de la escritura nos ha condicionado. Que hemos tendido a disminuir la estima de la riqueza artística y cultural de las experiencias orales, fundamentalmente porque tienen necesidades y resultados diferentes. De algún modo, el autor nos permite abrir las perspectivas de estos dos tipos de lenguaje, que difieren y deberían ser apreciados y legitimados dentro de sus propias lógicas :

Las culturas orales producen, efectivamente, representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico y humano, las cuales pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique. No obstante, sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones intensas y hermosas. (Ong, 1999, p. 23)

En relación al teatro, esta idea de Ong me permite suponer que las prácticas actorales -a pesar de estar fundadas en la experiencia misma de la oralidad- no se han visto exentas de esta especie de conquista que la escritura ha realizado sobre el pensamiento y la creación. Tanto la formación profesional de los actores como nuestras metodologías de creación involucran, en gran medida, la presencia y prevalencia de textos escritos, desde la dramaturgia misma, hasta posibles metodologías de creación actoral.

Respecto de los estudios del teatro, también podemos observar esta predominancia de la escritura. Hemos podido reflexionar respecto de este arte mayoritariamente en relación a los textos dramáticos; los otros registros que han dado cuenta de él han sido representaciones en imagen, descripciones/testimonios/críticas de los eventos también escritos, o bien los propios edificios teatrales, que nos han permitido hacer una reconstrucción especulativa del evento teatral. Pero estos registros no contienen las sensaciones que surgen de la experiencia oral/teatral, ni mucho menos, han podido ser reproducidos desde la comunicación oral, sino que están organizados y ofrecidos siempre desde la escritura y su lógica de análisis.

Si bien el teatro está fundado en un momento efímero de experiencia en el que se encuentran público y teatrista, ha logrado sostenerse y perdurar a través de la historia; lo cual ocurre no sólo por la insistencia de su ejercicio, sino también gracias a esta escritura. Así mismo, la dramaturgia textual ha colaborado enormemente en establecer reglas, estéticas, valoraciones y sentidos hacia los que el acontecimiento teatral se ha dirigido.

En la actualidad y en el ámbito del oficio actoral chileno, ya sea desde los estudios profesionales en las Escuelas de Actuación, como en la misma creación de un montaje teatral, es usual que se sustente el trabajo artístico sobre la base de un texto dramático²¹.

²¹ Ver Anexo 3 Entrevista a actores chilenos

Como actores y actrices, hemos escuchado o repetido frases como "todo está en el texto" o "a texto sabido, no hay cómico malo". Estas ideas, que son parte de la tradición del oficio y pueden sonar totalmente inofensivas, tienden invisiblemente a reducir el ámbito del trabajo actoral -una experticia vinculada a las capacidades de oralidad- a una sumisión al texto.

Si bien Ong plantea esta jerarquización de la palabra escrita sobre la experiencia oral en un ámbito cultural más amplio, me permito contextualizarla en una especie de micro sistema relativo al teatro y al trabajo actoral, en el que este fenómeno opera también, pudiendo deslegitimar los aspectos corporales del lenguaje, que incluyen tanto el movimiento como la voz.

2.2. En la voz del actor se encarna una lucha de poder en torno a la palabra: logos - sensorialidad.

"La palabra de los literatos ha muerto (...) la palabra de los comediantes está viva."
(Fo, 1998, p. 26)

Ya hemos asentado la idea de Walter Ong de que la palabra escrita ha adquirido una jerarquía sobre las prácticas orales en nuestra cultura. También que el teatro es una experiencia efímera, una práctica esencialmente oral, corp-oral. Pero también, que la escritura lo ha atravesado consistentemente, tanto en el uso del texto dramático como en los estudios que lo toman como objeto.

Es pertinente considerar que, sólo durante el último siglo, los estudios teatrales han distinguido con claridad el texto dramático del teatro mismo, el primero como un género literario y el segundo como el evento que involucra la puesta en escena. Implicando, además, la vivencia corporal y sensorial como un factor importante en el fenómeno de la experiencia teatral, ya lo comenta Marco De Marinis, teórico del teatro contemporáneo:

The truth is that it was only during the twentieth century that the corporal dimension of the theatrical experience (...) started to be fully and explicitly accepted within theatre theory. Thus, theatre scholarship started to overcome the disembodied, logo-centric and culture-studies paradigms in which it had been imprisoned since Aristotle²² (De Marinis, 2016, p. 63)

De Marinis sitúa en Aristóteles una especie de punto de origen para la *logocentrización* del teatro, es decir, la valoración del discurso, el razonamiento, la palabra escrita, como conocimiento. Me detendré brevemente en esto debido a la prevalencia actual de estas ideas en el trabajo específico del actor, aún 2.300 años después. Aristóteles, en su *Arte Poética*, define el teatro desde sus características literarias y no parece darle espacio a la experiencia de la performatividad: "Porque la fábula se debe tramar de modo que, aún sin representarla, con sólo oír los acaecimientos, cualquiera se horrorice y se compadezca de las desventuras: lo que avendrá ciertamente al que oyere leer la tragedia de Edipo" (Aristóteles, 1948, p. 32)

Es cierto que en esta cita, el poeta le otorga a la voz humana la misión de hacer oír las palabras escritas. Pero debemos considerar que los griegos poseían la tradición de declamar en público²³ y es probable que el efecto teatral del acto de leer en voz alta, es algo que Aristóteles está dando por hecho, quizás incluso como parte de la literatura misma. No es necesariamente atento con las sutiliezas, efectos expresivos o sensoriales del sonido vocal. Hay una tradición performática vocal, con toda su tradición y codificación, que quizás él está imaginando cuando se refiere a "leer en voz alta".

Lo protagónico -desde lo que quedó escrito como su punto de vista-, es la historia, su narración, la palabra misma y su significado y no, por ejemplo, el modo en que ella se pone en escena. En la cita anterior, Aristóteles resta total importancia al trabajo

²² "La verdad es que, sólo durante el siglo veinte, la dimensión corporal de la experiencia teatral (...) comenzó a ser completamente aceptada dentro de la teoría teatral. Los académicos del teatro empezaron a derrumbar los paradigmas despegados del cuerpo, logocéntricos y centrados en los estudios culturales de los cuales estaban impregnados desde Aristóteles." (mi traducción)

²³ Podría ser que "oyera leer" se refiriera también a "oyera decir" (desde la memoria). Sabemos que la tradición oral -y especialmente el canto de las historias-, era un práctica muy común entre los griegos contemporáneos a Aristóteles.

específico del actor -podríamos obviar la representación y sólo leer a viva voz. No es audaz suponer que el autor no considera la performance vocal del actor, más allá de la entrega de la palabra: es decir, cómo suena, con cuánta potencia, qué imágenes aporta la cualidad de su voz, cómo expresa, es una voz femenina, masculina, infantil, quebrada, épica, etc. Respecto del despliegue corporal y plástico de los intérpretes, tampoco encontramos mención en su *Poética*.

Es posible que la idea del teatro -y del actor- que tenemos actualmente sea muy distinta a la de Aristóteles en su contexto, y que nuestras suposiciones sean bastante audaces, añadiendo, además, que estamos hablando de las traducciones de sus traducciones. A pesar de de esto, es posible especular, desde el oficio actoral, que tanto el movimiento como la performance vocal del actor griego del S IV a.C. puedan haber producido mucho más que una revelación del logos, al menos, una impresión afectiva en el espectador²⁴. Es posible que la predominancia de la escritura -y el conocimiento e interés mismo de Aristóteles- hayan desplazado los elementos sensoriales, corporales y/o de percepción que pueden haber estado involucrados en el acontecimiento teatral y haber sido esenciales en su éxito.

En todo caso, es él mismo quien nos aclara en su texto que es un poeta y un filósofo, no es un actor ni un director teatral. El autor plantea su territorio de conocimiento de manera coherente y no se involucra en la escenificación del teatro, así, escribe: "Además que cuanto al aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas" (Aristóteles, 1948, p. 27).

A pesar de que Aristóteles no ha intentado definir el arte del *maquinista* teatral -porque no es su territorio-, si ha establecido con claridad la jerarquía del texto y si nos da ciertas luces respecto a cómo debería expresarse oralmente. Konstantinos Thomaidis, músico,

²⁴ Sólo Imaginemos la voz amplificada por una máscara, propagada en un recinto abierto con capacidad para diez mil espectadores.

director y especialista en el trabajo vocal interdisciplinario, en su libro *Theatre and Voice* (2017), observa, por ejemplo, que la concepción del actor de teatro griego que tenemos, podemos construirla, en parte, gracias a conclusiones que surgen de la *Poética*. Aristóteles le da al poder específico de la representación cierto efecto - considerando que hay cosas que se hacen y no se dicen- y tiende a supeditar la labor del actor a conocer las leyes de la correcta expresión de los contenidos del texto. En este contexto, la voz es, más específicamente, un medio para entregar con claridad la intención de la palabra.

¿Qué serviría la persona que habla si las cosas por sí solas agradasen y no por sus palabras? En orden al modo de decir hay cierta especie de doctrina, la cual regula los gestos de la pronunciación, y se ha de aprender de la farsa y del que posea el primor de este arte; v.g: qué significa mandato, qué súplica, qué narración, qué amenaza, qué pregunta, qué respuesta y lo que frisa con esto. (Aristóteles, 1948, pp. 38-39)

Esta doctrina que propone Aristóteles y que regula la expresividad vocal, evidencia aún, para quienes nos dedicamos a desarrollar la la voz actoral, la disputa entre la palabra textual y la sensorialidad pura de la voz. El problema aún está vigente y delata la relevancia de la jerarquización que establece Aristóteles para el *logos*. Thomaidis toma partido e intenta reposicionar el poder del sonido en el acto vocal del actor, independientemente del contenido de su lenguaje verbal, argumentando que, en la experiencia teatral, la voz funciona como un todo.

Thomaidis agrega que, en la literatura sobre la voz en el teatro, los términos voz y habla (*Voice and Speech*) son vistos casi como sinónimos. Plantea que la primera relación que tiende a existir en el teatro respecto de la voz, tiene que ver con las demandas del texto y del decir: que se escuche y se entienda. El autor intenta desenredar esta relación y, para ello, revisa algunas performances cuyo impacto va más allá de la comprensión y escucha del texto, más bien se halla en la sonoridad vocal de las actrices que la llevan a cabo. Una de ellas es una performance específica de *Electra* (2001) dirigida por Deborah Warner, en la que Fiona Shaw, actriz inglesa, encarna a la protagonista. Thomaidis sostiene que la performatividad vocal de la actriz provee una experiencia profunda y

arrebatadora, que va más allá del contenido semántico del texto. Así mismo, el tono de la vocalidad del personaje está dado no sólo por la decisión o capacidad de la actriz, sino por las descripciones que, en el texto, realizan otros personajes acerca de Electra. Son los otros quienes hablan del efecto que tiene escucharla y así le otorgan una dimensión sensorial a su dolor, una dimensión sonora, vocal y auditiva. Este caso le permite al autor ejemplificar la tensión encarnada por la voz en el teatro, que fluctúa entre el lenguaje verbal y el significado del texto, y la experiencia de su corp-oralización.

Thomaidis, entonces, despliega dimensiones que van más allá del texto para establecer un análisis sonoro del personaje de Electra y establece un "problema vocal" artístico, que involucra las nociones y el poder de la vocalidad. Este problema se refiere a las decisiones creativas que, en este caso específico, emergen del mismo texto y de la sensibilidad, imaginación y capacidad de la intérprete. Todos estos elementos tejen la materialidad de la interpretación actoral en el cuerpo, afectando el espacio y el tiempo de la performance. Aquí, parecen integrarse en una misma construcción actoral escénica, la sensorialidad del sonido humano y el contenido semántico del texto. Una y otra dimensión no pueden existir sin la otra y, por el contrario, sólo en conjunto potencian el florecimiento mayor del acto teatral. Así, la dimensión corporal-vocal está profundamente enraizada en la oralidad de la actriz, en la performatividad de su lenguaje verbal.

Thomaidis sintetiza lo anterior cuando afirma que: "Voice starts as elemental sound but somewhere along the continuum becomes *logos*, speech, language, meaning."²⁵ (Thomaidis, 2017, p. 29). Esta frase, justamente, podría resumir un camino de trabajo práctico para esta investigación: una búsqueda en la que el lenguaje verbal y la voz se nutran entre sí y sean consecuencias el uno de la otra. Pero, sobre todo, esta idea nos permite visualizar una jerarquía distinta -a la que se detecta como la usual- en la relación

²⁵ "La voz parte como un sonido primario, pero en algún punto se vuelve *logos*, habla, lenguaje, significado." (mi traducción)

de predominancia de la palabra frente a la performance vocal del actor y entenderlas como fenómenos codependientes.

Es importante recordar -en este punto de la reflexión- que esta problemática de la palabra en el actor, en la que la voz se ve supeditada al *logos*, no corresponde a todas las prácticas y tradiciones teatrales. Es más, hablamos aquí del teatro centrado en el texto dramático, en el que la performatividad actoral no posee un lenguaje específico que pueda contrapesar la jerarquización de la palabra escrita.

Existen varias tradiciones de teatro, en las que el centro del acontecimiento escénico no es la palabra escrita, sino la performatividad del lenguaje actoral y la tradición de su oralidad. la *Comedia Dell Arte*, por ejemplo, basada en personajes caracterizados, que los actores han de encarnar y ser capaces de improvisar sobre tramas más bien tradicionales²⁶ o el teatro Kabuki, que, si bien utiliza textos dramáticos escritos, se sustenta en el lenguaje físico y vocal de los actores. No hay dominación de la palabra sobre el trabajo del actor actor, sino encarnación de la palabra en su cuerpo y voz especializados en el lenguaje escénico.

Es necesario volver a recurrir a Walter Ong para recordar que el teatro tiene su origen en la oralidad, así como todo lenguaje escrito. Lo primero es el actor frente a la audiencia, la experiencia de contar y escuchar, cantar e imaginar, provocar una transformación en las leyes domésticas de la realidad cotidiana para que suceda una situación extraordinaria.

²⁶ En la *Comedia Dell Arte* existe el *cannovaccio*, una especie de guión escrito de las piezas que se ponen en escena. Sin embargo, se trata de una escaleta de las acciones y relaciones que los personajes van desarrollando y no de un texto dramático que los personajes dicen. Los actores improvisan las palabras que pronuncian durante el espectáculo y éstas podrían renovarse constantemente o mantenerse más o menos fijas.

Esta actividad performática, específica del actor, pudo haberse sofisticado lo suficiente a través del tiempo como para construir una tradición robusta, que no fuera amenazada por la incorporación de la escritura en la cultura a la que pertenecía. Por el contrario, si las prácticas performáticas no pudieran sostener el valor de su especificidad, es probable que el dominio de la palabra escrita haya ejercido soberanía sobre el espectáculo teatral, sobre el trabajo del actor y el uso de su voz. Tal como ha sucedido a nivel cultural en las sociedades que han incorporado, hasta normalizar, la tecnología de la escritura.

2.3. Cuerpo-lenguaje y sonido-lenguaje son fenómenos co-dependientes.

"No sólo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido". (Ong, 1999, p. 16)

Tanto Ong como Austin sostienen, como ya es un conocimiento generalizado en los estudios del habla y la oralidad en la lingüística, que el proceso de producir un lenguaje oral y codificarlo para su repetición es un fenómeno que implica una serie de dimensiones corporales. No es un proceso meramente racional, sino que está intrínsecamente relacionado con la sensorialidad, espacialidad, percepción del entorno y auditor. Es la satisfacción de un deseo de comunicación que proviene del cuerpo y, en el caso humano, que incluye una compleja elaboración de fonemas, por lo tanto una serie de mecanismos multidimensionales en los que el cuerpo es protagonista.

En relación al teatro que incluye texto escrito, campo en el que se centra mi investigación, me parece importante darle el adecuado valor al gesto del habla, en cuya acción se concentra parte del sustento de la escena o ficción. Esto no incluye sólo las palabras, sino su sonido y su efecto sobre el entorno y los otros, el cuerpo y su despliegue de expresividad y movimiento en torno a la acción de decir, las proyecciones que permite por sobre la literalidad.

Las relaciones que se construyen a partir del lenguaje oral, las realidades que emergen, las imágenes, atmósferas y afectos que produce, tienen una trama que se origina (o podría originarse) en el vínculo de la palabra y la voz. No está de más aclarar también que el compromiso de la voz, del movimiento y de la expresividad de quien habla no sólo afectará a quien recibe el mensaje, sino que también modifica a quien lo emite. La experiencia corporal (vocal, kinética, sensorial) amolda lo que hablamos, mientras lo hablamos.

Lo que nos sucede cuando nos decimos algo en un ambiente con más o menos ruido, la sensibilidad que emana de lo que estamos comunicando, el modo en que nos escuchamos a nosotros mismos, si podemos o no movernos, si necesitamos exagerar nuestros movimientos, el volumen o el tono de nuestra voz, todos son factores que activarán necesidades distintas en la estructuración de nuestro lenguaje verbal y en el modo en que lo expresamos.

Por ejemplo, si queremos hacer una declaración de amor y estamos en un momento íntimo, solitario, calmado, será distinto a si nos encontramos en una fiesta con música fuerte, con amigos a nuestro alrededor. Tanto en un nuestro cuerpo, nuestra voz, como también en las palabras que escogemos para comunicarnos, nos adaptaremos a un tono coherente a la situación. Graduaremos la energía, el volumen, el tono, la velocidad, la expresividad o vehemencia de nuestra habla, utilizaremos este u otro vocabulario, hablaremos mucho o poco para decir más o menos lo mismo. Todas esas decisiones son activadas en el presente, por tanto, lo que se demanda de nuestra voz y nuestro cuerpo, determinará en parte importante el lenguaje verbal que usamos y, por lo tanto, el resultado total de nuestro de lenguaje oral.

El espectro de posibilidades físicas que tiene una palabra o un texto escrito de ser encarnado, es parte esencial del territorio de esta investigación. En este campo, el juego dinámico de las variables que participan de la oralidad y que se constituyen desde la

vocalidad y el cuerpo, son esenciales. La retroalimentación entre sonido y lenguaje, entre cuerpo y lenguaje, son fundamentales para considerar el enorme espacio que existe entre la palabra escrita y su expresión en el habla, donde los actores podemos crear un mundo enriquecido, que la sustenta mucho más allá de su literalidad. Una palabra escrita no es necesariamente, todo lo que queremos decir con ella. Ong revisa la dependencia de la palabra escrita con el sonido:

Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. "Leer" un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la escritura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. (Ong, 1999, p. 17)

Me atrevo a re-ordenar una idea presente en la cita anterior que me parece esencial: el mundo del sonido es el ambiente natural del lenguaje. No sólo las palabras, fonemas o estructuras sintácticas son parte del lenguaje, sino que también lo es el sonido del cuerpo humano en una concepción que abarca mucho más. La respiración por ejemplo, la percusión de las manos, de los pies, los roces, los chirridos de labios, etc.

En ese sentido, Ong le otorga una cualidad sensorial al lenguaje que es importante recalcar, sobre todo porque podría convertirse en una importante dimensión del trabajo actoral. Cuando consideramos el sonido como factor de influencia y diálogo con la palabra, inmediatamente debemos recordar los parámetros que lo definen y caracterizan: altura, duración, tono, intensidad y timbre. Esto nos permite precisar su espectro expresivo y considerar su sonoridad -y no sólo su significado- como un elemento fundamental en la proposición de lenguaje oral.

En el trabajo específico de la voz en el teatro, Cicely Berry ha considerado con claridad en la relevancia de trabajar el texto haciendo florecer esta vinculación entre sonido y lenguaje. En su libro *Texto en acción* (2014) la autora plantea que un texto resuena tanto en su sentido como en su sonoridad:

Antes que nada, debemos recordar que todos los ritmos y formas del discurso evolucionaron de forma natural conforme los hombres fuimos convirtiendo los sonidos en palabras y la articulación del lenguaje se hizo más compleja. Con el tiempo se produjo una progresión natural hacia los usos rituales de la lengua, y así determinados ritmos y combinaciones de sonidos adquirieron un significado propio, ligado directamente a la necesidad de expresar ciertos contenidos espirituales. Creo que aún conservamos algo de esto porque, inexplicablemente, seguimos emocionándonos con palabras que siguen un esquema fijo o con una voz que nos transporta e inspira más allá de la literalidad, de la misma manera que se nos puede manipular con palabras bien dichas. El caso es que estas formas, estos sonidos y estos ritmos formaban parte de nuestra evolución y existían antes de ser analizados por la razón, antes de recibir un nombre y antes de ser cuantificados: eran parte integrante de una sociedad oral. Sin embargo, a medida que el hombre empezó a escribir, a trasladar las palabras al papel, fuimos perdiendo el contacto con ese sonido primigenio. La lectura es una actividad del hemisferio izquierdo del cerebro, que, en cierto modo, minimiza la imaginación, y solamente cuando tomamos distancia con respecto a ella nos permite empezar a imaginar. (Berry, 2014, p. 173)

Berry en este párrafo realiza un resumen de la evolución del lenguaje oral -que incorpora las ideas de Ong-, muy útil si queremos clarificar la idea de que el sonido en la palabra es más que el mero medio para completarla, sino que es parte de su riqueza y constitución.

Como actores, cuando pensamos en las palabras como sonidos, como movimientos, como activadores de la imaginación, nos enfrentamos a un espacio más amplio respecto de su literalidad. Más aún, nos ubicamos con confianza en el territorio que nos compete, el de la creación de situaciones y momentos, en las que el sonido, el movimiento y la imaginación son nuestros materiales de trabajo, así como pueden serlo, además, el significado literal de las palabras. Podemos asumirlas con cierta autonomía, apoderarnos físicamente de su sentido y proyección y liberarnos de su peso literal, para usarlas como soportes de la acción actoral, no como fin.

2.4. Las palabras son acontecimientos en sí mismas y son capaces de transformar el entorno.

Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las "llame" a la memoria, se las "evoque". Pero no hay dónde buscar para "verlas". No tienen foco ni huella (una metáfora visual, que muestra la dependencia de la escritura), ni siquiera la trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos. (Ong, 1999, p. 38)

La cita anterior incluye varias ideas que me interesa considerar para el desarrollo de este documento. Primero, el reforzamiento de la naturaleza sonora de las palabras, que ya he comentado con más extensión en el punto previo. Segundo, la inasibilidad de las palabras y su engañosa materialidad producto de la escritura. Es decir, cuando las leemos o escribimos, les brindamos una estabilidad gráfica y visual que no existe en la dimensión oral. De algún modo, esta paradoja es esencial para el trabajo vocal del actor, porque permite concientizar el valor del presente y comprender la inmediatez del acto del habla.

Tercero -e íntimamente vinculado a lo anterior: las palabras acontecen. Es decir, son experiencias que tienen un principio, un devenir y un final, que están engarzadas en contextos, se trenzan, se nutren de la realidad en la que surgen y al mismo tiempo la alimentan y transforman.

Así mismo, ya desde los títulos de los textos de Berry y Austin que he comentado en la primera parte de este marco teórico, se propone que las palabras son acciones y tienen el poder de cambiar las situaciones cuando son pronunciadas. Austin plantea "...decir algo es, en sentido normal y pleno, hacer algo" (Austin, 2008, p. 141). Primero es realizar la acción de sonar, producir un fonema; segundo es la acción implícita en esa frase y su efecto.

En relación a la actuación basada en un texto escrito, plantearé la analogía de estos dos procedimientos que realiza el actor: el de nombrar las palabras del texto (en cuanto a sonido, articulación, volumen, materialidad) y el de accionarlas en las relaciones que propone la escena para crear situaciones. Estas dos ramas del trabajo vocal, nos sirven como bases del trabajo a desarrollar, considerando además que son co-dependientes o al menos, subsidiarias una de otra:

Y decir ciertas palabras es necesariamente, por lo menos en parte, hacer ciertos movimientos, de difícil descripción, con los órganos vocales. De tal modo, el divorcio entre las acciones 'físicas' y los actos de decir algo no es del todo completo: existe entre unas y otros alguna vinculación. (Austin, 2008, p. 160)

Esta vinculación que anuncia Austin es uno de los principios del trabajo práctico que planteo, sosteniendo que la producción mecánica de sonido siempre surge de una intención, una imagen o un impulso, algo que busca generar una modificación en el entorno. Para algo sonamos, para que alguien nos escuche, para que alguien haga algo o atienda lo que sucede.

Bastante a menudo, e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos. (Austin, 2008, p. 148)

Cuando el "decir" está contextualizado dentro del acontecimiento teatral, lo más usual es que estos efectos tengan relación con la ficción o la nueva realidad que plantea el espectáculo. Las palabras del actor en escena tienden a configurar un paisaje espacial, temporal, de relaciones, además de establecer vínculos y movimientos entre todos estos elementos. Las palabras operan como un gatillante de dichos movimientos, están enraizadas en la imaginación del autor, de los actores, de todos los creadores del espectáculo. En este sentido, el actor es quien nombra, con su cuerpo y en el espacio, las palabras que construyen y transforman -junto con los otros materiales de la puesta en escena- el mundo ficcional que opera durante la función.

La imaginación del actor, su capacidad de visualizar, de volver un espacio vacío en un mundo concreto, una cosa en otra, cobran una importancia fundamental en la práctica escénica ²⁷. Es en el desarrollo de estas capacidades transformadoras, vinculadas con la producción vocal y su relación con la palabra, donde radican las premisas fundamentales que desarrollo en el aspecto práctico del trabajo con actores.

2.5. El poder de la voz se funda en la manifestación biológica de la vida. La palabras de un texto, cobran vida aquí y ahora, a través del actor.

Tampoco resulta asombroso que los pueblos orales por lo común, y acaso generalmente, consideren que las palabras poseen un gran poder. El sonido no puede manifestarse sin intercesión del poder. Un cazador puede ver, oler, saborear y tocar un búfalo cuando éste está completamente inerte, incluso muerto, pero si oye un búfalo, más le vale estar alerta: algo está sucediendo. En este sentido, todo sonido, y en especial la enunciación oral, que se origina en el interior de los organismos vivos, es "dinámico". (Ong, 1999, p. 39)

En el contexto de las culturas orales, que es donde he analogado la práctica escénica del actor, es la voz la que hace aparecer la palabra. Desde la perspectiva de Ong su poder transformador se vincula concretamente a la manifestación de la vida en el ser.

La observación que hace Ong respecto del poder o la evidencia de vida que posee el acto sonoro, resulta especialmente atingente al trabajo actoral e inmediatamente relacionada con cierta dimensión misteriosa que posee la voz y la oralidad. El autor reconoce también, en las culturas orales primarias, este aspecto:

El hecho de que los pueblos orales comúnmente, y con toda probabilidad en todo el mundo, consideren que las palabras entrañan un potencial mágico está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder. (Ong, 1999, p. 39)

²⁷ En 1996 fueron descubiertas las llamadas "neuronas espejo" que básicamente son las que nos permiten imitar las acciones observadas, ya sea en un plano motor o simplemente mental. Ver Fons 2015.

Esta perspectiva que propone Ong aporta de una manera refrescante al problema de la jerarquización de la palabra escrita sobre el acto del habla y nos permite visitar esta secuencia más tradicional para verla desde otra perspectiva. Es decir, la voz no sólo manifiesta su poder respecto de las palabras que nombra (el poder del lenguaje), sino también de la vida que encarna. Es la conjunción de elementos: lenguaje verbal (texto, palabra) y voz (puesta en el cuerpo vivo), la que hace que la oralidad tenga una efectividad y ejerza un poder sobre quien la escucha.

Cuando nos enfrentamos a la oralidad en un plano espectacular, estas fuentes de poder - lenguaje verbal y vida biológica- están exacerbadas. Ambas tienen un nivel de singularidad, al menos una elaboración, que sofisticada la comunicación hasta convertirla en una experiencia artística. En ese sentido, ¿por qué no pensar en que la voz del actor, en su dimensión física (vital), material, acústica tiene igual relevancia que el mismo texto? y ¿cómo fomentamos que la voz en su riqueza, no sea desplazada por la literalidad de las palabras? Esto, en el caso del intérprete, implica un trabajo específico tanto de desarrollo técnico vocal, como de conexión con su dimensión expresiva y sensible.

Cuando sucede la inyección de este poder vital sobre las palabras en la situación escénica, opera una especie de "animación" del texto escrito y ellas son poseídas por un espíritu -invisible pero perceptible- que es capaz de movilizarlas y activarlas. Como si las cosas, ideas, historias que nombramos cobraran también vida una vez que son puestas en la dimensión sonora que se proyecta de un cuerpo vivo; de lo contrario están muertas y no existen en la realidad.

Para esto, es fundamental que asumamos que la voz y la verbalización operan siempre en relación a otro, por lo tanto, además de darle vida a las palabras *muertas*, también establecen relaciones interpersonales que son esenciales para la creación teatral: "Cuando toda comunicación verbal debe ser por palabras directas, participantes en la

dinámica de ida y vuelta del sonido, las relaciones interpersonales ocupan un lugar destacado en lo referente a la atracción y, aún más, a los antagonismos" (Ong, 1999, p. 51)

Respecto de esto último, se puede desprender que la tensión dramática de la ficción escénica, inherente a la tradición de la práctica teatral, se debe en gran medida a una de las acciones que proponen los intérpretes, el habla. Pero esta habla no es solo un intercambio de significados literales que contiene el lenguaje verbal, sino que es también la creación de un campo físico de vibraciones sonoras que se complementan, alimentan y desarrollan dinámicamente, gracias a la vitalidad que activa los cuerpos y el aire que se transforma en sonido. Desde ese fenómeno biológico (en el cuerpo) y físico (en las ondas), las palabras accionadas en la oralidad establecen una ficción, proponen un devenir, tensiones, relaciones y toda una trama de vínculos entre los cuerpos físicos de los participantes y el imaginario que son capaces de proyectar.

Activar en este sentido las palabras es una práctica que requiere atención, dirección y desarrollo de ciertas habilidades:

La gente que está muy habituada a la letra escrita se olvida de pensar en las palabras como primordialmente orales, como sucesos, y en consecuencia como animadas necesariamente por un poder; para ellas, las palabras antes bien tienden a asimilarse a las cosas, "allá afuera" sobre una superficie plana. Tales "cosas" no se asocian tan fácilmente a la magia, porque no son acciones, sino que están muertas en un sentido radical, aunque sujetas a la resurrección dinámica. (Ong, 1999, p. 39)

Esta "resurrección dinámica" a la que se refiere el autor, es un acto físico y sensible en el que la voz y su despliegue tienen una participación fundamental. Esto sugiere definitivamente, una visión de trabajo actoral en relación al texto, porque sería el intérprete quien a través de su cuerpo y sus acciones, le otorgaría una nueva vida al texto.

En el punto siguiente, planteo una caracterización de las actividades de desarrollo vocal que podrían ayudar al intérprete actoral en este ejercicio sobre el texto escrito, para otorgarle a la palabra "muerta", aquella "resurrección dinámica" necesaria en el acontecimiento teatral. Esto me servirá de fundamento para el planteamiento de los **Principios metodológicos y Ejercicios Prácticos** de esta investigación.

2.6. El conocimiento y desarrollo de las habilidades orales, se funda en acciones prácticas: estudiar con el cuerpo.

"Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, posen y practican gran sabiduría, pero no 'estudian'" (Ong, 1999, p. 18).

Considero esta cita, una clave para comprender la naturaleza práctica del trabajo actoral con el que nos hemos de acercar al texto escrito. Primero, el mismo autor establece el "estudio" (entre comillas) como una práctica estrictamente asociada a la escritura y lectura, en contraposición al aprendizaje y sabiduría que poseen las culturas orales primarias. Esta es más o menos la misma idea que existe en el lenguaje común y cotidiano, aunque pueda haber algunas excepciones muy particulares. Si tenemos que estudiar, probablemente necesitaremos un escritorio, una silla, buena luz. Si bien he escuchado a algunos actores que "estudian" su rol, sospecho que en general se refieren a memorizar desde el papel o leer material que estimule el proceso creativo.

Respecto de esta idea del "estudio", me desligaré radicalmente de Ong, aprovecharé el origen latín de la palabra estudiar, que tiene que ver con el afán, la dedicación o el empeño. Es decir, se refiere a una voluntad por aprender y no al medio por el que se aprende. Me parece un origen etimológico ideal para caracterizar el procedimiento de los actores frente al problema del texto -y de la creación escénica misma-, por lo tanto desde ahora en adelante, no lo usaré como Ong -quien alerta con las comillas su consciente decisión-, sino que en su sentido más completo.

Segundo, propongo entonces que los actores también debemos *estudiar*, es decir, ejercer con afán la voluntad de conocer, explorar y aprender las palabras escritas que se nos presentan como material de trabajo. Y que este procedimiento ha de atender a las necesidades propias del trabajo actoral.

Ahora, esta relación del "estudio" con la escritura y lectura que establece Ong, no es una casualidad. Responde más bien a una tradición de nuestra sociedad educada, en la que el conocimiento se suele asociar con la racionalización e información que podemos leer o escribir. Por ejemplo, las prácticas institucionales de educación están medidas y valoradas en su éxito a través de la escritura y lectura, no a través del conocimiento práctico. Se tiende a considerar una fase menos desarrollada culturalmente a los oficios manuales o físicos y esto afecta la valoración de estas prácticas de manera consistente. Las personas que pueden recibir recompensa monetaria y social por algo que saben hacer con su cuerpo son escasas y excepcionales en su práctica, lo hacen además, con el exotismo del glamour: futbolistas, cantantes o actores famosos, por ejemplo.

Esta tradición cultural implica que, cuando nos enfrentamos a la práctica y formación en la actuación profesional -un oficio esencialmente corp-oral-, debemos ajustar la valoración inconsciente que tenemos del conocimiento: traspasándolo desde la lectura-escritura, hacia la voluntad y ejercicio de las experiencias corporales. Sólo así podremos tener soberanía sobre nuestro campo de acción, aportando a través de las manifestaciones del cuerpo y su expresión, lo que la literacidad no puede entregarnos por sí misma.

Es en el conocimiento práctico del uso y despliegue de su cuerpo, entendido en su multidimensionalidad, donde el actor puede encontrar los recursos para contrarrestar la jerarquía de la palabra escrita y volverla oral. Como Ong comenta "La palabra oral, como ya hemos notado, nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones

de una situación existencial total, que invariablemente envuelve al cuerpo" (Ong, 1999, p. 71).

Esta idea, que ya ha sido desarrollada con anterioridad en este marco teórico, finalmente quisiera concentrarla en el trabajo específico del actor sobre su voz. Cabe reiterar que siempre la voz está siendo considerada aquí como parte del cuerpo e indivisible de él. Así mismo, el fenómeno vocal se vincula indudablemente con aspectos síquicos, sensibles, creativos, anímicos y, por qué no, espirituales.

En el momento de apelar a la práctica vocal vocal, corresponde entonces, dialogar con otra de las fuentes inspiradoras de esta investigación, una que me permita dirigir los procedimientos experienciales de la misma. El actor inglés Roy Hart, que desarrolló una mirada sobre la voz y sus posibilidades durante la década de los 60, planteó una forma trabajo que continúa vigente a través del Centro Internacional Roy Hart (Malerargues, Francia) y del legado que sus contemporáneos y/o herederos han seguido propagando y desarrollando. En este fragmento de una entrevista, Hart explica su compromiso corporal y total con el acto sonoro²⁸:

He descubierto que el desarrollo completo de la voz, cuyos tonos se confunden con el cuerpo, incluye todo lo demás, y forma un puente vital entre la cabeza y el cuerpo, entre lo consciente y lo inconsciente. Si Jochim puede ver mi actuación como algo inmediato y palpable, es precisamente porque he tratado de cantar ocho o más octavas²⁹, poniendo todo mi cuerpo, voluntad e imaginación en ello. Para educar mi voz de manera que pudiera producir por propia voluntad una gran variedad de timbres y matices que se relacionaran más con la experiencia inmediata que con una inteligente e intelectual representación de la experiencia, he tenido que adquirir en mi cuerpo el conocimiento de mi humanidad comprensiva. (Hart, 1971)

Esta idea del compromiso corporal y la imaginación en el desarrollo vocal es un fundamento que sustenta tanto mi trabajo pedagógico como actoral y, coherentemente, el

²⁸ Conozco este método de primera fuente por haber participado en talleres y seminarios prácticos de trabajo vocal inserto en la visión de Roy Hart. Tanto a través de Pantheatre en Santiago de Chile, como en el mismo Centro Internacional Roy Hart en Francia.

²⁹ Se refiere a las octavas de un piano. Se considera que una persona sin entrenamiento puede acceder aproximadamente a dos octavas (16 tonos) y un cantante entrenado, usualmente podría llegar hasta tres (24 tonos).

aspecto práctico de esta investigación. Si bien Hart extrema, en este comentario, las ideas de Ong acerca del fenómeno de la oralidad como un acto codependiente entre el sonido y el cuerpo, esto responde a su especificidad en el trabajo vocal dentro de un ámbito performático y se aúna armoniosamente con lo que el lingüista plantea.

La práctica específica de Roy Hart le ofrece a esta investigación un lenguaje cercano al territorio de experimentación en el que se encuentra: el del trabajo actoral. En la cita anterior, subyacen varios conceptos que coherentemente con la bibliografía revisada (que no proviene del desarrollo vocal o performance artística) permiten sintetizar algunos fenómenos esenciales que plantearé más adelante en el capítulo **Desarrollo práctico de la investigación**, para que el actor se relacione con el texto escrito.

Walter Ong también otorga una idea que me parece interesante respecto de la práctica del estudio actoral, sobre todo, porque determina la necesidad de estructuras textuales y la relevancia de su accionar cuando son repetidas:

...toda palabra y todo concepto comunicado en una palabra constituye una especie de fórmula, una manera fija de procesar los datos de la experiencia, de determinar el modo como la experiencia y la reflexión se organizan intelectualmente, y de actuar como una especie de aparato mnemotécnico. Expresar la experiencia con palabras (lo cual significa transformarla por lo menos en cierta medida, que no falsificarla) puede producir su recuerdo. (Ong, 1999, p. 42)

El autor plantea que son las acciones las que permiten activar los recuerdos que sostienen el habla -las palabras, los impulsos, las imágenes- cuando existe la repetición, algo que en la práctica actoral es esencial.

También Ong agrega que la memorización en las culturas orales tiende a tener un componente somático, algo que es totalmente asociable con las metodologías de aprendizaje en las prácticas actorales y a lo que se refería Hart en la cita anterior. A través de un proceso de ensayo, se van desplegando movimientos en el espacio, actitudes corporales, estados energéticos, entre otros elementos, que permiten la incorporación de las palabras. En un proceso teatral, usualmente la memoria funciona como un total y no

es meramente racional, sino que se activa como un proceso mecánico integrado (sonido, sensación, ubicación en el espacio, dirección, recuerdo de los impulsos, etc.).

Otro elemento que quisiera rescatar para el estudio del actor y las palabras, lo plantea también Ong y dice relación a la necesidad de permear el acto de comunicación oral de una dimensión subjetiva, a diferencia de lo que la escritura tiende a otorgar:

Para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido (Havelock, 1963, pp. 145-146), indentificarse con él. La escritura separa al que sabe de lo sabido y ahí establece las condiciones para la "objetividad" en el sentido de una disociación o alejamiento personales. (Ong, 1999, p. 51)

Una de las intenciones del teatro es efectivamente, envolver al espectador en una experiencia que implica una dimensión subjetiva y sensorial. Incluso si pensamos en lenguajes teatrales que intentan un distanciamiento o tienen como directriz la entrega de una ideología o conocimiento. El teatro se diferencia de la escritura o lectura precisamente porque la comunicación está mediada por un espacio, personas, luz y sonido extracotidiano, que apuntan a la percepción del espectador. Por esta condición es que la metodología de estudio, ensayo o creación de parte del actor debiera estar centrada en esta cualidad multidimensional de la experiencia teatral. En este sentido, se debería fomentar siempre la percepción, sensorialidad, imaginación, activación corporal, relación con el espacio, al contrario del sólo análisis racional de los contenidos el texto.

A diferencia de las sociedades con grafía, las orales pueden caracterizarse como homeostáticas (Goody y Watt, 1968, pp.31-34). Es decir, las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeostásis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual. (Ong, 1999, p. 52)

Me parece que esta característica a la que se refiere el autor (homeostásis), funciona también como un eje de la práctica actoral. En ella, el intérprete ha de recurrir siempre al presente y lograr equilibrar los recursos que le han ayudado a construir las estructuras, para librarse de las que ya no le son útiles y centrarse en el aquí y el ahora del espacio que habita en la escena. Parece relevante, absorber este concepto como un principio a

considerar en las prácticas de estudio actoral, otorgando ejercicios que permitan constantemente estar en el presente y no -por ejemplo- repitiendo el pasado. En relación a lo mismo, Ong dice respecto de la cultura oral:

Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada. Las acepciones de palabras surgen continuamente del presente; aunque, claro está, significados anteriores han moldeado el actual en muchas y variadas formas no perceptibles ya. (Ong, 1999, p. 52)

El oficio del actor está constantemente en búsqueda de activar el presente, por lo que parece coherente considerar la analogía y recurrir a esta definición para también caracterizar el trabajo escénico respecto del habla.

El análisis que realiza el autor, de la experiencia de oralidad desde la lingüística, nos permite reflexionar sobre la naturaleza misma de la actuación. Pareciera que al describir algunas características, estuviera delineando de manera específica lo que opera esencialmente en el acto de comunicación teatral, sobre todo cuando nos referimos al actor y su cuerpo. En ese sentido, es claro que este material puede ofrecer una interesante perspectiva, porque no está necesariamente considerado en los estudios usuales de la actuación. No al menos, en nuestro país.

Para ordenar y sintetizar los conceptos que han emergido de la reflexión en torno a este material bibliográfico y con el objetivo de usarlos para plantear un "estudio" práctico del texto por parte del actor, destacaré los siguientes principios: **somatización, imaginación, sensorialidad y homeostásis**. Considerando estas ideas dentro de las directrices metodológicas de esta investigación, me permitiré encausar las experiencias y ejercicios que se plantean a continuación dentro de un paradigma esencial para el trabajo práctico: cuerpo-voz-mente funcionan como un todo.

III. DESARROLLO PRÁCTICO DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación es de carácter teórico y recurrió a ciertos ejercicios prácticos para poner a prueba la hipótesis propuesta. Tal como he comentado anteriormente, el trabajo está fundamentado tanto en el acervo que he conformado a través de la práctica profesional y docente, como en el rescate de material bibliográfico, mayormente presentado en el Marco Teórico.

En el presente capítulo, he querido, antes que nada, establecer algunos Principios Metodológicos que sientan las bases de la experimentación práctica. Estos parecen fundamentales para entender las direcciones que se han tomado en el ejercicio más complejo de integrar voz, cuerpo, texto y actuación.

Estos principios metodológicos se originan en los conceptos de somatización, imaginación, sensorialidad y homeostásis provenientes del Marco Teórico y son elaborados para transformarlos en ejes de los procedimientos prácticos. Se concreta a partir de estos conceptos un paradigma esencial: cuerpo y mente funcionan como un mecanismo integrado. Esto lo fundamento tanto desde mi experiencia, como también en material bibliográfico proveniente de la neurociencia mencionado en el capítulo anterior. Finalmente, gracias a las reflexiones en la experiencia práctica, se propone una selección de cuatro acciones que sirven como estrategia metodológica para desarrollar los ejercicios (AADD): abrir, acumular, dirigir y diseñar.

Como campo principal de experimentación en el que se han puesto en práctica las ideas propuestas en esta tesis, se presenta la investigación en el Laboratorio Capas. Respecto de éste, se propone una síntesis descriptiva y el análisis de dos ejercicios realizados que encarnan los problemas atinentes a la corp-oralización del texto. Además, en el **Anexo 1: Ejercicios de preparación vocal**, se entrega una secuencia modelo de ejercicios de calentamiento. Estos sirven para comprender y preparar la evolución progresiva desde

una fase de apresto vocal y corporal, hacia los ejercicios de interacción con el texto, a los que se dedica la problemática de esta tesis. El modelo de AADD, también estructura la fase de calentamiento. Un Pre-informe adjunto como **Anexo 2**, describe de manera más general el Laboratorio Capas y se detiene en detalles que no parecen relevantes para el cuerpo de este documento. Sin embargo, es atinente introducir ciertos datos: Capas, fue una instancia liderada por Alexei Vergara, actor, profesor y director de la Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica, creada como laboratorio para investigar estrategias que permitieran implementar metodologías en la enseñanza de la actuación. En este contexto, se me permitió poner en la práctica secuencias específicas de trabajo con actores profesionales, se experimentó con ellas, y se estableció un diálogo respecto de los hallazgos y problemas. Esta experiencia posibilitó la síntesis, reflexión, organización y socialización de algunos de los principios que se plantean en el desarrollo y las **Conclusiones** de esta tesis.

Otras fuentes que sirvieron para poner en práctica una metodología para esta investigación, fueron ejercicios realizados a través de los dos años de duración del Magister que da origen a la presente tesis. Una selección de ellos se presenta en los **Anexos 3 y 4**. Así mismo, a través de la práctica docente de este período de estudios, he podido, informalmente, mantener una mirada constante hacia las experiencias que dialogaran con los problemas en los que se centra el estudio. Esta constante atención en el quehacer docente, a los fenómenos que integran texto, voz y actuación, si bien no se presentan de manera literal, atraviesan inevitablemente, las reflexiones y conclusiones del proceso de investigación.

Para comprender la perspectiva que se ha planteado para desarrollar estrategias metodológicas, me parece esencial revisar la relación entre la voz -como sonido- y el habla como recurso de oralidad. Además, conocer algunos datos del funcionamiento y desarrollo de la voz. En este capítulo se despliega una explicación al respecto, en ella se concibe -binariamente- por un lado, el cuerpo anatómico/físico/visible/motor y por otro,

la mente/inasible/invisible. Esta división que puede parecer paradójica, tiene un objetivo analítico, ya que tal como se ha planteado, lo que se intenta es que ambos ámbitos se conciban de manera integrada en la práctica. Propongo entonces, la idea de *maquinaria vocal mental* para referirme a todos los sistemas (visibles e invisibles, motores y mentales) que operan en la producción de voz y habla. Además, esta *maquinaria* me permite subdividirla desde la perspectiva particular de esta investigación, en *musculatura anatómica (motora)* y *musculatura invisible (mental)*, conceptos que profundizaré más adelante.

Me parece importante plantear -por si hubiese alguna duda- que el esfuerzo de esta tesis no es el intento de crear una *metodología de formación vocal o de entrenamiento actoral*, sino la propuesta de una *visión de desarrollo vocal en relación a la palabra* para ayudar a los actores a encontrar vínculos orgánicos con el texto escrito en su actuación.

1. Principios metodológicos del aspecto práctico de la investigación: somatización, imaginación, sensorialidad y homeostásis

Para que el actor, desde su cuerpo y voz (corp-oralidad), pueda conquistar la soberanía sobre las palabras escritas, es necesario trabajar en varias dimensiones de su quehacer. Con esta intención, propondré para este proceso dos estrategias generales de acción.

Primero, guiando cierta exploración, conocimiento y desarrollo del sonido vocal de los participantes de cualquiera sea la experiencia práctica. Y segundo, abordando la palabra escrita (o texto) desde una perspectiva que le dé valor a elementos ajenos a la literalidad, potenciando su materialidad, sensorialidad y la imaginación del actor en búsqueda de nuevos sentidos, con el objetivo de desplazar la racionalidad hacia un segundo plano.

Desde el marco teórico de esta investigación han surgido cuatro conceptos que considero directrices del trabajo práctico de los actores respecto de la voz y palabra, ellos están planteados de manera entrelazada y retroalimentándose uno a otro: somatización, imaginación, sensorialidad y homeostásis.

Somatización se refiere a la capacidad de transformar el cuerpo a partir de la actividad psíquica (usualmente concebida como un trastorno, en este caso trastorno se reemplaza sólo con la idea de cambio). En otras palabras, llevar a los movimientos, acciones, kinética, voz, lo que sucede en el plano inmaterial o invisible: nuestros pensamientos, impulsos, necesidades, deseos. El cuerpo debe manifestarse.

La **imaginación** o la capacidad de producir imágenes, representaciones, fantasías –en resumen, poder proyectar fuera de la realidad una construcción propia- opera como un gatillo esencial en todo el trabajo actoral. En esta visión de trabajo vocal la imaginación es un eje y se usará como herramienta fundamental para producir el sonido. Toda emisión vocal se puede concebir como una imagen, asociar a una representación que nos ayude a particularizarla, al mismo tiempo que conectarla con nuestra experiencia corporal, física y acústica.

La construcción personal de imágenes propias, ya sea en la producción de voz, como en el uso de la palabra, es esencial para poner el texto en la acción escénica, más allá de la semántica literal: "El paso decisivo es hacer las imágenes propias, el hacer que correspondan a sus legítimos dueños, que sean de los organismos singulares y perfectamente delimitados en los que esas imágenes surgen". (Damasio, 2010, p. 30)

Esto inevitablemente nos lleva a potenciar la **sensorialidad** como una dimensión que puede valorarse y priorizarse en su relación con el habla. Al vivir la experiencia de la palabra como una acción y no como una idea meramente conceptual, nos exponemos a que el cuerpo active los sentidos. La materialidad de la palabra nos otorga una vibración,

una textura articuladora, un ritmo, una escucha y permite que potenciemos su visualización desde lo lineal -proveniente de la escritura- hacia o desde distintas direcciones o formas.

El principio de **homeostásis** resulta, en términos de vocabulario, el más inusual dentro de esta taxonomía. Es un concepto que propone el lingüista Walter Ong y que destaca como una facultad particular de la tradición oral: la capacidad de autorregulación. Esto lo asumo de la siguiente manera: todo lo que no funciona en el presente de la actividad comunicativa, se elimina y no se sigue "arrastrando" de manera formal. Esto en el trabajo actoral es muy provechoso. Primero, porque exige la constante re-activación de nuestras acciones (de lo contrario se mecanizan y pierden sentido) y, segundo, porque nos pone en guardia para percibir qué es lo que funciona en nuestro entorno (con nuestros compañeros actores, el público o incluso en nosotros mismos).

Estas ideas parecen ser ramas que provienen de un mismo tronco, al menos las podemos aunar en la concepción de un paradigma anterior, un principio transversal fundamental y que ha de influir en todo el proceso de trabajo.

1.1. Cuerpo y mente operan juntos:

Como comenta Humberto Maturana en *El sentido de lo Humano*:

...el dominio de la conducta surge como resultado de la dinámica fisiológica que da origen al organismo como totalidad, y la dinámica conductual, como proceso que tiene lugar en las interacciones del organismo, modula a la fisiología que le da origen. (Maturana, 1996, p. 185)

La interacción entre los procesos mentales y la reacción de la maquinaria corporal es como la paradoja del huevo o la gallina: *¿qué es primero?* Ambos operan como un flujo dinámico entre sí y se modifican mutuamente. Nuestra forma de conducirnos, de actuar

y reaccionar opera tanto en nuestro cuerpo fisiológico como en nuestros procesos de cognición.

En el entrenamiento y las prácticas desarrolladas por los actores, es algo sabido que el conocimiento se adquiere "haciendo", es decir, poniendo el cuerpo-mente en acción. Probablemente esta cualidad -ya desde el S. XX y sobre todo el XXI- se ha asumido como una característica necesaria del aprendizaje en general, incluso en la escolaridad, pero en el caso del oficio actoral, es especialmente pertinente³⁰. Esto se debe a que en él confluyen muchas actividades que demandan percepción, evaluación de problemas, toma de decisiones, reconocimiento de emociones, uso de lenguaje, precisión motora, capacidad de memoria, empatía, requerimientos de organización espacial, temporal, etc. Todas dimensiones que se activan desde el sistema nervioso central e involucran las capacidades del cuerpo en su totalidad -y no parcialmente.

La actuación es en sí una experiencia y las habilidades que se requieren para desarrollarla, son conocimientos procedimentales y bastante complejos. No podemos actuar mejor por adquirir información teórica -a través de nuestro intelecto- o, al menos, ella no basta por sí misma; es necesario practicar para saber. En este sentido, los actores sólo cuando experimentamos los eventos en el entrenamiento, los ensayos o una temporada teatral, podemos internalizarlos de manera completa y consistente, podemos ir ajustando nuestras reacciones, comprendiendo las conductas de nuestros personajes, la energía que debemos invertir, la sensibilidad de nuestros compañeros o de nuestra audiencia, los movimientos corporales o las secuencias de una escena.

El momento específico de una obra, uno lo puede repetir porque el cuerpo/mente lo recuerda, lo conoce. La consecución de acciones se produce como un efecto dominó, no es algo que los actores necesariamente tengamos o podamos racionalizar. Si existe

³⁰ De hecho, desde el teatro y a través de la Pedagogía Teatral, se han extendido recursos hacia las áreas de la educación como estrategias metodológicas para *conocer haciendo*.

alguna duda en el momento previo a salir a escena, lo más común es que se resuelva en el devenir de los sucesos, cuando estamos dentro de la acción, a cierta distancia del otro y recordamos la energía que hemos tenido en el pasado; es aquí donde reaparecen las sensaciones corporales, el tono de la voz, las palabras, tal vez las emociones y más. Finalmente en el actor, es *el cuerpo el que sabe*³¹.

Constantin Stanislavski, quizás el autor del sistema de acercamiento a la actuación más popular universalmente y cuya herencia se ha propagado de manera masiva durante el último siglo, tomó en cuenta este fenómeno y lo acuñó en conceptos como la *memoria física y la acción física*. Artaud habló del *cuerpo total*. Barba propone la disciplina del entrenamiento corporal del *actor-bailarín*. Grotowski y sus herederos conciben la idea de que el cuerpo es indivisible de la mente como fuerza impulsora y viceversa. El teatrólogo italiano Marco De Marinis revisa también esta misma idea de integración en una antología que propone los descubrimientos y vínculos entre cuerpo/mente desde la neurociencia.

The pedagogue-director's practical experience shows that the actor who seeks an efficient feeling on the stage, in relation to the scope of the part/score, or his performance, must not start from feelings, but from the body, that is from movement, gesture, physical actions. Those very movements, gestures, physical actions would then induce the sensations/feelings/mental states that are appropriate to the situation. What the latter Stanislavski /the Method of physical actions, Meyerhold /Biomechanics and Artaud /Affective athleticism -to mention but the most important three- undoubtedly have in common is the adoption of such a paradigm.³² (De Marinis, 2016, p. 66)

³¹ Paráfrasis de *El teatro sabe* (2005), libro en el que el teórico teatral argentino Jorge Dubatti antologa marcos de análisis para lo que *el escenario parece saber orgánicamente*. Algo así como lo que sucede en el mismo cuerpo del actor cuando se encuentra cómodo en la ficción.

³² "La experiencia práctica de los directores-pedagogos muestra que el actor que está en busca de una emoción eficaz en el escenario, en relación al despliegue de su rol/partitura o de su actuación, no debe partir de las emociones, sino del cuerpo, es decir, del movimiento, los gestos, las acciones físicas. Esos mismos movimientos, gestos, acciones físicas inducirían las sensaciones/sentimientos/observaciones mentales que son apropiadas para la situación. Lo que el último Stanislavski/el Método de las acciones físicas, Meyerhold/Biomecánica y Artaud /Atletismo afectivo -por mencionar los tres más importantes- indudablemente tienen en común es la adopción de tal paradigma" (mi traducción)

En las últimas décadas, gracias a los avances tecnológicos, la neurociencia ha podido investigar algunos procedimientos relativos a la práctica actoral. Ella ha confirmado esta idea que los actores conocemos por instinto: mente y cuerpo funcionan en equipo. El investigador teatral español Martín Fons también explica esta relación:

La relación entre lo externo y lo interno que se manifiesta constantemente en el trabajo actoral se explica desde la neurociencia motora destacando que toda acción, para ser real, integra dos niveles de actividad: uno mental y uno físico. Hablaríamos de una constante retroalimentación entre una vertiente fisiológica y motora y una vertiente cognitiva, provocando entre ellas una interacción fluida. Por este motivo, desde esta perspectiva, consideramos al actor una entidad psicofísica que crea a partir de la acción. (Fons, 2015, p. 186)

No ahondaré mucho más en los fascinantes descubrimientos específicos de la neurociencia respecto de la actuación, más que nada he querido respaldar la concepción integral de cuerpo/mente porque me parece esencial a la hora de trabajar con la voz. El desfase que existe entre el texto escrito y su activación en el cuerpo del actor, precisamente, proviene de la exacerbación cultural de los procesos intelectuales (entendidos una parte aislada de actividad mental) que distancian la corporalidad del lenguaje oral.

En la visión práctica de esta investigación, a la que se dedica este capítulo, todo el trabajo estará siempre delineado desde la unión de las acciones corporales/mentales. Por ejemplo, se evitan todo tipo de acercamientos gimnásticos a la musculatura vocal, como las repeticiones reiteradas para desarrollar fortaleza o control. Los ejercicios están diseñados involucrando la imaginación, la percepción, la capacidad lúdica, la visualización, etc., aspectos que parecen esenciales para re-vincular el lenguaje verbal al proceso activo de expresión y comunicación oral.

Coherentemente con lo planteado, fue prioritario asumir en los ejercicios de experimentación práctica, una especie de dogma: confiar en el instinto. Esta voluntad invita a los actores a empoderarse del sonido y la oralidad en la escena, a través de las competencias que no aluden a su lógica intelectual, sino más bien a sus procesos de

actividad mental, entendida en todas sus dimensiones corporales. Esto implica necesariamente que, tanto en lo que se refiere a la concepción y verbalización de las instrucciones e ideas que se platearan como al cuidado, energía y atención que se propone desde la guía, fue fundamental reforzar la confianza en el actor, el protagonismo de su imaginación y promover la certeza de su percepción, de sus impulsos y su autoría sobre el despliegue de la escena.

1.2. La paradójica división entre sonido vocal y habla

Estos lapsus de voz sin contexto, citas "obscenas" de cuerpos, ruidos en espera de un lenguaje, parecen certificar, por medio de un "desorden" secretamente referido a un orden desconocido, que existe un otro. Pero al mismo tiempo, narran interminablemente (no cesan de murmurarlo) la expectación de una presencia imposible que transforma en su propio cuerpo las huellas que ha dejado. Estas citas de voz se marcan en una prosa cotidiana que sólo puede, en enunciados y conductas, producir sus efectos. (De Certeau, 1999, p. 176)

El trabajo vocal a grandes rasgos, se podría concebir de manera binaria: el sonido y la palabra³³. Esta cita de De Certeau lo reafirma y reitera la tradicional idea que opera en nuestra cultura occidental: frente al sonido se observa una especie de desorden primitivo, "ruidos a la espera de un lenguaje". Un bebé, por ejemplo, aprende poco a poco un lenguaje verbal, a través del tiempo logra ampliarlo, manejarlo y "culturizarse" para ir comunicándose poco a poco con más precisión.

Una de las premisas de esta investigación, está fundada en la existencia de esta distancia e intenta operar rebelándose -paradójicamente- contra ella. Es decir, otorgándole a estos "ruidos" y a la dimensión "no intelectual" que los genera, una parte importante en la acción del habla actoral cuando se enfrenta a la palabra escrita. Precisamente estaría en esta reorganización de los procesos actorales, la posibilidad de corp-oralización y el

³³ En el capítulo **Marco Teórico**, podemos revisar esta idea más profundamente. Ver lo que comenta Konstantinos Thomaidis acerca de Voice and Speech pg.41. El canto opera en congruencia con la idea de desarrollo del sonido, la música.

alejamiento de las reglas que la literacidad ha instaurado culturalmente (priorización de la comprensión semántica, estabilidad, organización lineal, unidireccionalidad, etc.).

El académico teatral Rick Kemp en su libro *Embodied acting*, que revisa algunos de los descubrimientos de la neurociencia centrados en el trabajo actoral, comenta: "Bad acting, I suspect, often arises because the actor hasn't made the mental leap from the linear nature of written language into the gestural imagery of spoken language"³⁴ (Kemp, 2012, p. 66).

Esta dualidad sonido/palabra -si consideramos el sonido vocal también como un gesto del cuerpo- no es necesariamente orgánica, es más bien una idea. Quizás ésta puede atribuirse a la compleja sofisticación del lenguaje, que además ha sido reforzada por la normalización de la escritura y su prevalencia en nuestra cultura. Ambas tecnologías, probablemente han aportado a relegar la expresión del sonido puro a un estadio más básico. Han reforzado la conducta cultural que separa lo que es instintivo, sonoro, corporal, de lo que tiene características más racionales e inteligibles, las palabras. Erika Fischer-Lichte comenta respecto de lo anterior que: "La estrecha relación entre cuerpo y voz se manifiesta sobre todo al gritar suspirar, gemir, sollozar o reír" (Fischer-Lichte, 2011, p. 255). Esta idea de la autora reitera esta disociación del lenguaje verbal, sosteniendo que, en este tipo de actividades donde la racionalidad no opera, sí opera el cuerpo en su relación íntima con la voz, como si el lenguaje interfiriera en ella.

Los actores hemos de ser capaces de entender, manejar e integrar estas dimensiones: expresar con el sonido "puro" proveniente del cuerpo, comprender semánticamente las palabras y trenzar ambos significantes en una expresión orgánica. Dependerá de la estética artística en la que nuestro trabajo esté inserto, la proporción o combinación de los elementos que queramos proponer, por ejemplo, cuán visceral o racional es el

³⁴ Una mala actuación, sospecho, surge a menudo porque el actor no ha dado el salto mental desde la naturaleza lineal de lo escrito, hacia las imágenes gestuales del lenguaje hablado (mi traducción)

lenguaje, cómo se despliega el cuerpo en el acto del habla, qué se intenta contar y qué no, qué es lo que acontece, además del significado literal de las palabras. Ahora, lo que sucede usualmente en las prácticas actorales profesionales chilenas y es fomentado, desde la formación³⁵, es que el trabajo que realizamos sobre el texto suele ser racionalizante. Intentamos comprender la semántica de las oraciones, conocer el vocabulario, investigar el contexto histórico, hacemos "análisis de texto", especulamos intelectualmente acerca de las posibles motivaciones psicológicas que podría tener un personaje para decir tal cosa u otra y finalmente nos memorizamos el texto sin necesariamente mediar el proceso a través de una experiencia corporal significativa. Esto es una tradición paradójica y se sustenta en nuestra confianza en el texto, pero incurre nuevamente en esta segmentación binaria de la cual -según mi intuición- ni siquiera nos percatemos.

Esta división sonido/palabra es una paradoja ya que el lenguaje proviene en la mayoría de las culturas, de una vocalización expresiva -con ciertas características sensoriales y acústicas³⁶. A medida que pasa el tiempo, este sonido es codificado en un fonema o palabra, si la cultura adquiere algún tipo de escritura, en signo visual y así, finalmente en una especie de concepto: escindido de la cosa misma y del sonido expresivo que la evocaba. El lenguaje verbal se va desarrollando y opera como una red de capas que se van tejiendo, superponiendo a través del uso y el tiempo, adquiriendo necesariamente cierta independencia del impulso más primitivo. Pero de algún modo y en algún lugar del acto de comunicación oral, existe la capacidad expresiva y primaria del sonido físico. Esto no pone el valor semántico, racional o intelectual de la palabra como exclusiva fuente de poder, sino que como parte integral de su fuerza.

³⁵ Probablemente esto derive de las ideas que Stanislavski propuso de análisis del texto y división de unidades y que son parte explícitamente o no, de los recursos enseñados en varias escuelas de formación profesional. Entre ellas las Escuelas de Teatro de las Universidades Católica y de Chile.

³⁶ Ver capítulo **Marco Teórico** pg. 29

El ritmo, la duración, la apertura o clausura de la boca al nombrar una palabra, los lugares donde la lengua se posa o vibra, la musicalidad que produce, el movimiento suave o fuerte con que los labios golpean o se separan, no son fenómenos que se pueden obviar cuando estamos trabajando con ellas en la práctica. El significado literal de una palabra no es toda la información que contiene, sino que también contiene una huella sensorial, primitiva, que podemos rastrear o también imprimir.

En la vida cotidiana y cuando estamos frente a ciertas situaciones que nos hacen desplegar una expresividad mayor, nuestra manera de hablar no tiene esa división binaria. Si estamos enojados discutiendo y decimos "¡MIERDA!", no estamos sólo aludiendo al concepto "excremento", estamos aunando el sonido y la idea en una expresión integral -orgánica- de nuestro cuerpo-voz-mente. En el recorrido para nombrarla hay algo de morder, alargar, remarcar con esa "R" antes de la "D", explotar hacia afuera en una "A". Ya sea que la digamos entredientes o de manera extrovertida, va a tener claridad articulatoria y nuestro tono será espeso o metálico o directo -en ningún caso suave, ambiguo o livano. La palabra en su sonoridad, encarnará el impulso que la genera y el concepto al que alude. Esta sería una expresión orgánica, es decir, integraría el organismo (cuerpo-mente) entero en la reacción a un estímulo.

Lo que he ejemplificado con la expresión "¡MIERDA!", se puede extender al lenguaje en general, sobre todo cuando hablamos con sentido e intención profunda. En la vida cotidiana, igual que en el teatro, también somos capaces de repetir palabras sin realmente intencionarlas, más bien por convención: "Hola ¿cómo estás? -Bien ¿y tú?" es un ejemplo muy común de ello. No escuchamos -ni significamos- realmente lo que decimos, más bien, entonamos una "canción-frase" que estamos acostumbrados a reiterar: una especie de ritual de cortesía.

Esta manera de asumir el habla, distancia el lenguaje verbal del cuerpo en su dimensión orgánica. Es decir, del cuerpo-mente comprendido como todo el ser, donde el lenguaje

participa integralmente y no está relegado a una operación del raciocinio. Funcionan entonces como fenómenos separados: por un lado, la voz del instinto, lo visceral, el mero sonido que somos capaces de emitir, antes de la lógica del ordenamiento y, por otro, la voz del *logos* que define y entrega la palabra como significante en la que podemos descansar sin realizar un esfuerzo corporal. Cuando logramos decir lo que realmente pretendemos y lo hacemos con un impulso de energía mayor que arrastra al cuerpo a la acción- que podría ser un estado emocional, una situación especial, un interlocutor poco común- se logran conjugar ambas dimensiones. Esta conexión ocurre, por supuesto, en todo el cuerpo y no sólo en lo que concierne a la voz y el lenguaje. La gestualidad, el movimiento, la mirada, la velocidad, etc., todo se verá influido por un impulso certero y suficientemente energético. Vuelvo a citar a Kemp, quien comenta: "Given that about 90 percent of spoken utterances in daily life are accompanied by gesture, acting that does not incorporate gesture (both physical and vocal) will appear stiff and unexpressive"³⁷ (Kemp, 2012, p. 66).

Erika Fischer-Lichte, cuando comenta la emergencia del significado en la performance, después de haber considerado la voz como una de las materialidades del acontecimiento teatral, plantea: "El significado no puede escindirse de la materialidad, entenderse como un concepto. El significado es idéntico al aparecer material del objeto" (Fischer-Lichte, 2011, p. 311). Esto es precisamente lo que sucede cuando cuerpo-voz-mente están activos en la operación del habla, en el despliegue de la oralidad: el sonido, la palabra y el significado cobran un sentido en conjunto.

La palabra nombrada es la que puede integrar esta dualidad, la que activa simultáneamente el código conocido, a través de la energía transformadora (el sonido) de quien la dice. En términos expresivos, podríamos definir lo anterior como transmisión

³⁷ Debido a que alrededor del 90 por ciento de las expresiones orales en la vida cotidiana están acompañadas de gestos, la actuación que no incorpore gestos (tanto físicos como vocales) se verá rígida e inexpressiva (mi traducción)

de sensaciones o imágenes que van más allá de lo literal, que construyen un contenido en sí mismo otorgado sólo por quien y como dice en el momento exacto en que lo dice.

¿Cómo se organiza lo que decimos, qué musicalidad tiene, qué nos evoca, desde dónde viene el impulso que nos hace nombrar las cosas, las ideas, necesidades, historias y cómo modifica el cuerpo? El fenómeno del habla está relacionado con el misterio de la existencia humana, es lo que diferencia al hombre del resto de los animales y lo que complejiza nuestra mirada sobre las cosas/seres que nos rodean y habitan. El sonido vocal es parte esencial de ese misterio, al restársele poder a sus cualidades en un acto de comunicación tanpreciado como es el teatro, le restamos también su poder al mismo lenguaje verbal.

En este sentido, no es sólo la capacidad técnica vocal-física del actor la que propone cierta materialidad a la palabra, sino que lo es de manera muy importante su imaginación, su historia, el propio misterio de su existencia humana. Como comenta Cicely Berry “la labor del actor consiste en explorar mediante la verbalización las palabras procedentes del papel impreso que previamente ha memorizado, para que lleguen a la imaginación de forma diferente” (Berry, 2014, p. 18). Esta diferencia debe otorgársela el actor al texto escrito, imprimir su propia huella para que las palabras que están en el papel cobren vida a través de su particular existencia.

2. ¿Cómo se produce la voz?: una *maquinaria* vocal y mental

Para entender coherentemente los procedimientos que propongo en esta investigación, es necesario tener una noción -aunque sea general- de cómo se produce la voz. La descripción que ofreceré es una simplificación, porque como ya he dicho, se trata de un fenómeno multidireccional, simultáneo y extremadamente complejo, con muchas aristas que podrían inspirar en sí mismas toda una vida de trabajo.

La emisión vocal es un fenómeno gatillado por necesidades comunicativas, por lo que no es sólo una *maquinaria* que produce sonido, sino que, además, lo hace con un objetivo. La voz se activa porque quiere expresar una demanda corporal, intelectual, emocional, afectiva, etc. Esta *maquinaria* compleja, depende de nuestro estado de ánimo, nuestra sensibilidad, nuestra energía, las acciones corporales que estamos realizando y otros innumerables factores que son complicados de controlar de manera mecánica, simplemente porque se trata de flujos. La voz no funciona igual cuando estamos asustados, enojados, en actividad sexual, hablando en la consulta de un doctor o en un teatro para 300 personas. Somos capaces de usarla sin mediar ninguna racionalidad, por ejemplo, al gritar si nos golpeamos muy fuerte o si nos asustamos, pero también la podemos usar de manera extremadamente precisa, controlada y exigente, como por ejemplo, lo hace un cantante de ópera.

Cuando hablamos sólo de voz en su dimensión pura y abstracta -un sonido humano originado en la laringe- ya nos enfrentamos a un mecanismo complejo, tanto en su funcionamiento anatómico, como en la red de conexiones cerebrales que activan el uso del cuerpo. Si añadimos a este fenómeno, el uso de la palabra, sumamos una capa a este tejido, aún más detallada. El uso del lenguaje implica una elaboración intelectual, organización de las ideas, selección de vocabulario, etc. Además, implica la evaluación de nuestro interlocutor y el chequeo constante de la eficiencia de nuestra comunicación: no es lo mismo hablarle a un niño de 4 años para explicarle por qué no puede cruzar la calle solo, que dirigirse a alguien que ha perdido un ser querido con el fin de demostrarle cariño.

Como actores, debemos entrenar esta *maquinaria* en toda su complejidad: tanto en su funcionamiento anatómico, como en las dimensiones sensibles de la comunicación. Todos los procesos incluidos en este despliegue están dirigidos por comandos provenientes del cerebro que operan sobre todo el cuerpo y sólo a través del

entrenamiento y repetición se pueden incorporar a la conducta inconscientemente, haciéndose cada vez más fluidos y adecuados para la actividad actoral.

Este entrenamiento es necesario para que la voz opere con eficiencia, sobre todo cuando estamos enfrentados a una exigencia extra-cotidiana como es la actuación teatral. En el espectáculo teatral hay gente que está observándonos, el espacio es más grande que la distancia normal que establecemos en una conversación y nos tienen que escuchar y entender muy bien todos los presentes en la sala, aunque en la ficción estemos hablándole a alguien en la intimidad. Además, las posibles combinaciones y formas en que usamos la voz podrían ser infinitas: tenemos expectativas artísticas, nuestras acciones escénicas y las palabras que decimos han sido aprendidas previamente y debemos repetirlas durante una temporada, una y otra vez de manera viva y activa, incluso a veces, como si estuvieran surgiendo en ese preciso momento de nuestra corriente de pensamiento³⁸.

En general en el teatro, los actores tenemos que invertir mucha energía para lograr proyectar en el espacio nuestro trabajo. Este despliegue es exigente y demanda cierto desarrollo y dominio del cuerpo, de toda la *maquinaria* anatómica que incluye entre sus productos más concretos, la voz. Ella es flexible, se puede entrenar, fortalecer, preparar para desarrollar actividades específicas, como así mismo, se puede debilitar, rigidizar y dañar. La voz en su aspecto mecánico -es decir, en los movimientos físicos que suceden para que se produzca- está basada en acción muscular.

Como sabemos, la musculatura tiene la capacidad de contraerse y de relajarse, lo último, puede derivar en su extensión. Como veremos más adelante, en la emisión vocal, la combinación entre los músculos que hay que relajar, los que hay que extender o los que hay que contraer, es intrincada. Es algo común, que ante una situación de stress,

³⁸ Depende del lenguaje textual, escénico y artístico la relación entre la palabra escrita y la oralidad del actor. Podría demandarse que fuera una corriente de pensamiento, así como un discurso ideológico aprendido y todas las posibilidades que se puedan proponer.

tendamos a contraer donde hay que relajar o soltar donde hay que aplicar mayor tonicidad.

En términos anatómicos, la voz se produce por la combinación de trabajos que realizan distintos sistemas (o subsistemas): fundamentalmente el respiratorio y el fonatorio, pero si bien las funciones están desarrolladas por estructuras u órganos específicos de estos sistemas, son los músculos los que accionan el movimiento que generará el sonido. Reitero que cuando dividimos los procesos y los nombramos para entenderlos, estamos haciendo un ejercicio heurístico, no estamos afirmando en ningún caso que estos suceden de manera aislada. La voz es una coordinación de acciones de casi todo el cuerpo, que ocurre de manera simultánea y sólo la dividimos para entenderla. Hay que considerar también que la voz no es la primera función, en prioridad, ni para el sistema respiratorio ni para la laringe (que es un protector del tracto respiratorio). Para ambos, lo esencial es la función vital de intercambio de oxígeno que llegará al cerebro. La producción de voz es una función secundaria en términos fisiológicos, aunque fundamental en términos culturales. Su complejidad es probablemente uno de los fenómenos que más caracteriza nuestra cualidad y desarrollo humano. Nuestra capacidad de expresar a través de la voz y el lenguaje es una de las diferencias más ostensibles y evidentes frente a otros animales.

Como comenté anteriormente, en los procesos que se coordinan para producir la voz, sobre todas las estructuras y sistemas que participan en ella, son los músculos los que hacen el trabajo motor: un trabajo más evidente y grande en la respiración, por ejemplo; pero también un trabajo muy fino en los pliegues o cuerdas vocales.

2.1. La musculatura anatómica

Desde la perspectiva de los músculos y su función anatómica en la emisión, ellos realizan una variedad de acciones con resultados diferentes.

-Activación de la respiración: necesitamos movilizar aire para sonar

Es la musculatura intercostal (externa e interna) junto con el diafragma, la que genera el proceso de inspiración y espiración. El diafragma, que se encuentra ubicado de forma horizontal separando la zona torácica de la abdominal, tiene forma de cúpula y, desde su centro, salen fibras musculares que lo unen a las costillas inferiores, vértebras lumbares y esternón. Cuando inspiramos, éste se contrae ampliando la capacidad pulmonar, empujando hacia abajo y hacia afuera los órganos internos e hinchando el abdomen. Cuando ya se ha colmado la capacidad requerida de aire en los pulmones, el diafragma se relaja y vuelve a elevarse, retornando a los pulmones y al abdomen a su posición original. A su vez, la contracción de los músculos inspiratorios, amplía la capacidad del tórax, que extiende el volumen pulmonar permitiendo que entre aire. Es por el efecto de estos movimientos que se produce el flujo de la respiración.

Es en la espiración cuando se produce la fonación (laringe). Aquí, el control de la salida del aire lo produce en conjunto la musculatura espiratoria y el diafragma; ambos ejecutarán su acción produciendo la presión necesaria para que las cuerdas vocales vibren.

Una emisión vocal extra-cotidiana requiere de un control aún más particular en dicho proceso de exhalación porque es en él, donde se produce el sonido vocal original. Contrario a lo que usualmente se piensa, más que empujar el aire en la espiración, lo que se busca en un entrenamiento vocal es fortalecer la capacidad de retener la salida del aire lo más posible. Queremos sacarle todo el partido posible al aire que tenemos. El nivel de eficiencia y cualidades de compromiso muscular que desplegamos en la espiración sonora, va a variar nuestra capacidad de sostener la voz en términos acústicos (vibratorios y resonanciales), eso se conoce como apoyo vocal.

Este detalle nos interesa porque nuevamente nos alerta frente a la claridad que es necesaria en términos de trabajo muscular: qué músculo está contrayéndose y cuál está relajándose - aunque como he comentado anteriormente, estos procesos funcionan de manera dinámica. Mientras más disponible esté la musculatura a realizar las acciones que se requieren de ella, mejor será la capacidad de adquirir un volumen de aire adecuado y de hacerlo circular para producir de sonido vocal.

-Vibración de las cuerdas vocales y disposición de la laringe: producción de sonido

En la manzana de Adán o laringe ocurre el milagro del sonido original. Es decir, la primera vibración que inicia la voz y lo que se conoce como fonación. Las cuerdas vocales son dos estructuras mayormente musculares -aunque poseen un tensor cartilaginoso interior- ubicadas en la laringe, que tienen distintas capacidades: se separan o juntan, se adelgazan (tensan) o engrosan (relajan). Cuando van a producir sonido, se acercan entre sí y se disponen para resistir el aire que viene desde los pulmones. Esta resistencia finalmente será vencida -porque la musculatura espiratoria ejercerá la fuerza adecuada- y producirá la vibración de las cuerdas vocales. Algo muy similar sucede cuando juntamos la boca de un globo inflado y dejamos salir el aire de a poco, tensando o soltando su extremo. Si alguna vez hemos jugado con ese globo, sabemos que el tono variará de manera muy evidente si cambiamos la tensión del extremo de donde sale el aire. Esto también sucede en la laringe entre las cuerdas vocales y para saber controlarlo, se requiere de un trabajo muscular muy preciso.

Si consideramos que la laringe -interiormente- tiene el diámetro aproximado del dedo pulgar de la mano, sus movimientos son tan específicos como los de un mecanismo de relojería. La laringe además, puede desplazarse producto del movimiento muscular, hacia arriba y hacia abajo en nuestro cuello, como lo hacemos cuando deglutimos. Esto, que en términos fisiológicos sirve para abrir o cerrar los tractos digestivos y respiratorio (dependiendo si necesitamos tragar o respirar), en términos de producción de la voz,

permite modificar la altura y resonancia, generando tanto cambios internos, como modificando la distancia que hay entre faringe y cuerdas vocales.

-Modificación de los espacios resonanciales y orientación de la vibración: amplificación de la voz

La musculatura permite que dirijamos el sonido que se produce en nuestras cuerdas vocales originalmente hacia otros lugares de nuestro cuerpo donde se amplificará. Por ejemplo: abrimos un poco el tracto respiratorio, levantamos el paladar blando, dirigimos el sonido hacia el frente de nuestro cráneo, etc. Todo eso sucede porque estamos controlando el aire y la vibración, a través de la presión interna, accionada de manera muy precisa por musculatura específica.

Esta amplificación del sonido que podemos realizar en el interior de nuestro cuerpo, es una capacidad fundamental para ser desarrollada por los actores. Permite que el sonido producido por las cuerdas vocales en nuestra laringe adquiera cualidades más complejas, textura y cuerpo, se multiplique adquiriendo más armónicos y aumente su volumen o intensidad. La resonancia requiere espacio interior para poder acoger las ondas vibratorias y paredes planas y duras donde estas puedan chocar. Por ejemplo, si pensamos en un contrabajo, podemos observar una inmensa caja de resonancia -mientras más amplio el espacio en el que las ondas sonoras se multiplican, más rico el sonido en términos de armónicos y textura; un contrabajo suena de manera densa, espesa. Si lo comparamos con una flauta dulce, esta tiene una caja de resonancia muy pequeña, mínima -un tubo por donde pasa el aire- y produce un sonido más bien simple, liviano, sin mucho espesor. Para adquirir más volumen, debemos soplar más fuerte; no hay mucha flexibilidad expresiva en su sonido.

En el cuerpo y en relación a la voz, la musculatura interna debe ser capaz de abrir espacios y endurecer paredes, nuevamente una combinación compleja y activa, de

estructuras que deben expandirse o contraerse. Cuando tenemos muchas posibilidades de resonancia, la idea de que "más volumen es producido por más fuerza", no es cierta. En la capacidad de resonancia radica una de las más provechosas fuentes de potencia vocal que no requerirá fuerza o contracción muscular, sino más bien disponibilidad o una readecuación de las energías de acción y relajación de la musculatura involucrada. Por otro lado, la posibilidad de darle textura a la voz y flexibilizar sus posibilidades expresivas, también se concentra fuertemente en la capacidad de resonancia y en la disposición que tenemos de ocupar nuestro cuerpo interiormente con sonido.

- Articulación de fonemas y las palabras: el puente al lenguaje

La mandíbula inferior, la lengua, la faringe, el paladar blando, el rostro, los labios, son algunas de las estructuras que se movilizan -por acción muscular- y diferencian una vocal de otra, una consonante de otra, una palabra de otra. Este proceso, junto con la respiración, es el más evidente desde el observador y es el que más frecuentemente entrenamos los actores para emitir sonido de manera extra-cotidiana. Es un cliché del actor preparándose para una función, representarlo diciendo MA ME MI MO MU -o algo por el estilo-, tratando de sobre articular lo que dice de manera vehemente y energética. Debido a que ocurre mayormente en la cavidad bucal, se hace más externo y es posible activarlo de manera visible e incluso gimnástica: los movimientos de la lengua, los labios, la apertura mandibular, en muchas de sus posibilidades y especificidades, son observables y fácilmente imitables. La articulación es el proceso vinculado más íntimamente con el lenguaje y nuestra capacidad de comunicar a través del habla. Si bien, cuando gritamos "AAHHHHH" también estamos articulando, es a partir del dominio y especificidad de este proceso mecánico, que podemos acceder a la precisión física del lenguaje verbal. De algún modo, la articulación es el puente entre *la*

voz *sin contexto*³⁹ y la producción de la palabra significativa, que opera en la complejidad cultural, racional, intelectual y social.

Me parece esencial recordar, a este punto, una de las características que más definen el tejido muscular: su adaptabilidad. A través del entrenamiento, tiene la posibilidad de modificarse según las necesidades y demandas. Puede cambiar de tamaño, precisar su acción, aumentar la fuerza que produce, etc. Esto establece una visión bastante dinámica de la voz, nos permite comprender que no es estática y que, por el contrario, puede ir desarrollándose a través del ejercicio y el tiempo. Un paradigma alivianador para todos los que consideran que su voz es "de un modo", ya que por el contrario, ésta tiene la capacidad de cambiar. Potencialmente, mientras menos fija sea la idea que se tiene de la propia voz y más se entrene sanamente, más espacio se le otorga para que se desarrolle y crezca.

2.2. La musculatura invisible (o actividad mental)

En este punto, quisiera tomarme una licencia poética. Me referiré a *musculatura invisible* al considerar una serie de mecanismos operados no por tejido muscular concreto, sino por cadenas de impulsos nerviosos. Procesos mentales que operan invisiblemente sobre los movimientos específicos de los músculos vocales y la actividad cognitiva, que implica al lenguaje en toda su complejidad.

Comentamos anteriormente que, para los neurocientíficos, la actividad mental no está separada de la actividad corporal. Y que nuestros patrones neuronales: intelectualidad, imaginación, memoria, emocionalidad o motricidad, por ejemplo, funcionan de manera simultánea y dinámica, no por conductos exclusivos. Estos aspectos de la conducta están integrados y son co-dependientes en sus impulsos, asociaciones y en los mapas

³⁹ A la que se refiere De Certau en la cita que inicia este capítulo.

neuronales que produce el cerebro para activarlos. Se retroalimentan entre sí en su actividad de manera integral y en una y otra dirección.

Por ejemplo, cuando uno se encuentra a un amigo querido casualmente en la calle, nuestra reacción corporal es indivisible en la actividad mental. Se asocian memoria, motricidad, intelectualidad, emocionalidad, capacidad de imitación, sensorialidad, producción de lenguaje, etc. Se produce una activación integral de nuestro cuerpo y mente -que funcionan juntos y simultáneamente- y nos hacen sonreír, acelerar el corazón, acordarnos de su nombre y otros detalles e imágenes de nuestra historia juntos, respirar de manera más amplia para poder llamarlo desde lejos, lanzar una expresión de alegría tal vez, mover los pies en algún gesto de exaltación, abrazarlo, etc. La mente y el cuerpo funcionan como un todo.

He querido usar el concepto de *musculatura invisible*, porque estos procesos mentales tienen capacidad de adaptabilidad, flexibilidad, desarrollo, fortalecimiento y ductibilidad. También es un sistema que produce acciones concatenadas, una especie de mecanismo que el actor puede entrenar –en eso se basa la presente investigación. De algún modo, se trata de una paráfrasis de la analogía deportiva que Artaud ya nos presentó en *El teatro y su doble* : "el actor es un atleta del corazón" (Artaud, 1935). A diferencia de Artaud, ampliaré la idea de *lo afectivo o las emociones* -que parece tan subrayado en su legado- hacia otras dimensiones del proceso mental.

Como describía anteriormente respecto de la *musculatura concreta* del cuerpo, todos los procesos mecánicos realizados por ella para producir la voz, son dirigidos por el sistema nervioso central. Son definidos por una serie de decisiones que toma el cerebro en relación a las necesidades y las posibilidades que se le presentan. Estas direcciones, de carácter cognitivo, están basadas en la evaluación de una compleja gama de antecedentes en los que la percepción es fundamental: en qué espacio estamos, cuál es el impulso comunicativo, quién nos escucha, qué queremos decir o simplemente nos produce placer

estar bajo una ducha caliente después de un día agotador o estamos en un lugar donde se habla nuestra lengua materna, etc.

A través de nuestros procesos cognitivos procesamos la información y decidimos, por ejemplo: ya que estamos en una calle ruidosa, con vehículos pasando a toda velocidad, tengo que producir un sonido fuerte, articular con mucha claridad, alargar las vocales para que me escuche mi interlocutor. Como lo que le quiero decir es algo delicado y no quiero que se ofenda, necesito equilibrar la dureza de mi voz, porque no quiero que sienta que es demasiado grave, tal vez aliviano las cosas con un tono más dulce, menos punzante. En relación a las decisiones del lenguaje, la complejidad se multiplica aún más, porque voy a darle un contenido aún más clarificador a lo que quiero expresar, voy a escoger las palabras precisas, menos agresivas, más conocidas. Probablemente, si es una conversación que he tenido muchas veces, será una decisión más o menos fácil, porque hay un camino que he realizado anteriormente. En cambio, si se trata de una conversación muy inusual, es probable que me tome un poco más de tiempo para encontrar el vocabulario y el "tono" adecuado.

Es inherente al acto comunicativo que se activen en nosotros: voluntad, imaginación, emociones, afectos, ideas, intelecto, memoria, percepción, gustos, etc. Toda esta *maquinaria intangible* -o cognitiva- de acciones cerebrales, se teje sobre patrones diseñados y es flexible, es decir, puede desarrollarse en términos progresivos, por lo tanto, crecer, precisarse, expandirse o re-construirse con nuevas formas y nuevas asociaciones.

Para desarrollar esta *maquinaria intangible* es fundamental permitir que la información que evaluamos sea amplia y no se limite en sí misma. Por ejemplo, debemos ser capaces de flexibilizar nuestras ideas acerca del sonido y el lenguaje, necesitamos trabajar en permitirle tanto a la voz como a las palabras adquirir cualidades autónomas que no estén regidas por nuestras pre-concepciones. La voz es una manifestación del cuerpo mismo,

por lo tanto tiene un nivel de concreción que excede lo que podamos "pensar acerca de ella", requiere trabajo físico para aparecer en su esplendor.

Una interesante perspectiva acerca de lo conceptual que podría resultar la voz, es la que propone Mickey Vallee, investigador contemporáneo. Él plantea la idea de que *la voz es un órgano imaginario* y que no accedemos a su vinculación con lo material, corporal, precisamente porque no la podemos ver: "we must push further to explore the estranged configurations of the voice, to generate new frameworks for the voice's belonging to an expanded sense and sensation of embodiment"⁴⁰ (Vallee, 2017, p. 15).

Vallee sostiene que percibimos la voz como una especie de abstracción mental, de concepto. Debo agregar a esta reflexión, que las personas solemos calificar nuestra voz confundiendo estas características abstractas, con sus cualidades acústicas y físicas. La percibimos materialmente, pero no la producimos como si lo fuera. La usamos más bien como una herramienta que nos permite hablar, comunicar ideas, pero esperamos en ella cierta belleza sonora o tímbrica. Y, por supuesto, también confundimos nuestras capacidades de usar el lenguaje con la eficiencia o riqueza de nuestra voz. Es común que tengamos un juicio acerca de ella, porque ella opera en el mundo físico también y no necesariamente cumple nuestras expectativas: nos parece desagradable o poco interesante, no nos gusta escucharla reproducida o no nos gusta exponerla de manera extra-cotidiana frente a otros. Pero lo más probable es que no la conozcamos o desarrollemos en su naturaleza acústica, corporal, o que no estemos acostumbrados a ella en una dimensión que no se relacione con el lenguaje.

La forma más popular de relacionarse con la voz de manera extra-cotidiana es a través del canto. Lamentablemente, la música tiene también su propia exigencia y codificación, y es muy poco común que alguien piense que "canta bien". Mejor dicho, la idea de

⁴⁰ Debemos ir más lejos para explorar las ideas abstractas que tenemos de la voz, para generar nuevos contextos en que su pertenencia tenga un sentido y sensación de encarnación más amplio (mi traducción)

"cantar bien" tiene un umbral de exigencia alto en términos sociales y no necesariamente valora la expresión vocal integral del que canta, sino sus competencias musicales. No se considera que "canta bien" quien, en la ducha, es capaz de disfrutar de su sonido, sino quien es capaz de vocalizar las notas de manera afinada, por ejemplo.

Uno de los trabajos más exhaustivos que como profesora de voz tengo que realizar es convencer a los estudiantes de que su voz es bella⁴¹, al menos interesante, particular, propia; y que puede hacer muchas más cosas de las que ellos creen. Por último, que es la única que tienen, por lo tanto, lo más conveniente es entusiasmarse más temprano que tarde con su naturaleza. Esto tal vez tiene un cariz de "autoayuda" un tanto incómodo para un documento académico, pero la manera en que hemos restringido tradicionalmente las expresiones de la voz ha hecho una merma consistente en sus capacidades y en la confianza que depositamos en ella. Esto incide de manera importante en cómo la impulsamos mentalmente, porque si tenemos una restricción ya asumida de sus capacidades, es difícil que pueda ampliarse acústica o expresivamente.

Al comenzar el entrenamiento profesional, los actores en general tenemos que pasar por una especie de re-habilitación de nuestras capacidades vocales. Es decir, de reconocimiento, redescubrimiento y de empoderamiento de nuestra dimensión sonora, que ni siquiera sabíamos que existía o que al menos habíamos dejado de practicar desde la infancia, salvo por notables excepciones. Retomando por ejemplo, la distancia entre la palabra escrita y la palabra oral, ni siquiera estamos acostumbrados a dar un primer paso en la corp-oralización del texto: leer en voz alta.

En general, culturalmente, tendemos a restringir las expresiones vocales que tampoco pertenezcan al lenguaje verbal. Como adultos, no es bien visto que gritemos de alegría, riamos a carcajadas, sollocemos mientras lloramos o suspiremos de placer cuando

⁴¹ Una idea contemporánea de belleza, por supuesto, es susceptible de ampliar sus límites.

comemos algo delicioso. Al menos es algo que para hacer en público requiere valentía o una personalidad extrovertida. En los colegios, no nos enseñan a cantar, más bien nos permiten participar en el coro si cantamos bien. Es decir, tenemos permiso para usar la voz fuera del habla sólo si tenemos un talento especial.

Todas estas ideas preconcebidas de la voz afectan su maleabilidad física. Y como comenta Roland Barthes: "¿Acaso el espacio de la voz no es un espacio infinito?" (Barthes, 1986, p. 267).

Es cierto que las cualidades fisiológicas, las características anatómicas de los sistemas que participan en la emisión vocal determinan de alguna manera nuestras capacidades, pero lo hacen en mucho menor medida de lo que estamos condicionados a creer. Lo mismo que con un deportista, es posible que no todos podamos ser tan veloces como Usain Bolt, pero eso no significa que, con entrenamiento, voluntad e imaginación, no podamos correr mucho más rápido de lo que "normalmente" hacemos. Sobre todo si no corremos nunca. Sería injusto decir que nuestras voces son de una manera, cuando no las hemos entrenado y ni siquiera imaginamos su amplitud de acción.

La imaginación opera entonces como un recurso esencial para plantear posibilidades distintas de las que consideramos "reales" o "fijas" respecto de nuestra voz, que tiene también algo de *alucinación*⁴² y mucho de dinamismo. De algún modo, es la imaginación vocal la que viene a comandar esta especie de *musculatura invisible* que también tenemos que ser capaces de desarrollar. Si no concebimos más posibilidades para nuestra voz, ella va a servirnos sólo en su aspecto funcional.

Por el contrario, si la estimulamos ampliando su rango de posibilidades y lo hacemos responsablemente, fomentamos una relación saludable con nuestra voz, otorgándole

⁴² "¿Quizás oigo voces en la voz? Pero, la verdad de la voz ¿no reside en la alucinación?" (Barthes, 1986, p.267).

confianza y libertad, y podemos desarrollar de manera integral sus capacidades. Nuestra voz, potencialmente, irá creciendo, madurando y fortaleciéndose en toda su *maquinaria vocal mental*. Estará disponible -por ejemplo- para ser habitada por las palabras escritas sin depositar, exclusivamente en su significado semántico, el poder de la expresión oral.

Con el afán de desarrollar la percepción y emisión vocal, concebidas como la integración de estos principios: cuerpo-mente como una gran maquinaria, que integra tanto una musculatura anatómica, como una invisible, se proponen a continuación, estrategias de experimentación práctica.

3. Estrategias prácticas y ejercicios

3.1. Acciones para desarrollar la interacción entre *musculatura anatómica* y *musculatura invisible*: AADD

Al establecer los caminos de trabajo práctico de esta investigación, fue necesario ser coherente con la idea de la unión cuerpo-mente o la capacidad de organicidad, planteando siempre una integración entre el trabajo físico vocal y la ejercitación de los procesos mentales. En este sentido, se incluyen los conceptos de somatización, imaginación, sensorialidad y homeostásis, todos parte esencial del ejercicio creativo actoral y sostén de esta relación dinámica y dependiente entre lo que he llamado la *musculatura anatómica* y la *musculatura invisible*.

En el período de experimentación con los ejercicios que se probaron en esta investigación, surgió la necesidad de poner nombre a las acciones que iban conformando naturalmente las etapas del trabajo. Una especie de secuencia metodológica que permitió analizar y reflexionar lo que se estaba descubriendo en la práctica. Considerando entonces, que la emisión vocal opera tanto en el plano físico como en el expresivo, se proponen estas cuatro acciones que estructuran un camino concreto para avanzar en el

desarrollo de la voz respecto de su relación con el texto en la actuación. Están planteadas de manera aislada y tienen un carácter consecutivo y progresivo en su complejidad, independientemente de que puedan traslaparse o activarse de manera simultánea en un proceso práctico.

Estas acciones producirían en el actor una interacción con el texto que ejercita integralmente sus *musculaturas anatómica e invisible*, construyendo desde una perspectiva orgánica el sustento de su relación con la palabra. Estas acciones proponen que, antes de la intelectualización o racionalización del texto, se consolide un recorrido del mismo a través de procesos del cuerpo-mente del intérprete. Así, el texto se haría parte de una experiencia desde el inicio y no un material que hay que incorporar desde afuera.

Este proceso de acciones progresivas no es necesariamente una novedad, pero es uno de los hallazgos que fueron producto del ámbito práctico de esta investigación. Podemos observar, por ejemplo -aunque en esta tesis no ha servido más que de referencia para hablar de la inclusión del vocabulario "orgánico" en el teatro- que Grotowski plantea un desarrollo parecido de la búsqueda actoral. La investigadora teatral Anna Caixach, especialista en el trabajo del polaco, plantea una definición de la búsqueda del teatro Laboratorio, de la *vía orgánica de la actuación*:

En la vía orgánica, arraigada, pues, en el cuerpo y vinculada a la atención vigilante dirigida al entorno, se parte del proceso; primero se trabaja para descubrir el impulso y por encima de este flujo vital se crea o aparece la estructura, es decir, el impulso precede (y conduce) la composición. (Caixach, 2009, p. 374)

Es decir, primero se buscan los impulsos, luego la estructura. Analógicamente, en el proceso práctico de esta investigación, la intención fue proveer los recorridos corporales primero, para finalmente llegar a la estructura que incluye el texto como un material más. Esta referencia sirve como confirmación de los procesos que espontáneamente se

van construyendo cuando se busca una reacción integral del actor, en el que es necesario re-organizar las jerarquías que operan en los procesos mentales y corporales⁴³.

Como ya se mencionó al comienzo de este capítulo, las acciones que se proponen en esta secuencia metodológica son: abrir, acumular, dirigir y diseñar (como recurso nemotécnico, las he abreviado en la sigla AADD).

Me detendré en cada uno de estos procedimientos para definir sus cualidades. Así, será posible relacionar los ejercicios prácticos que planteo para guiar la exploración empírica con uno o más de ellos, complementando de forma más profunda sus objetivos.

Abrir (o disponer)

Probablemente este sea el principio de mucho trabajo creativo provechoso, como también de una buena conversación. En el trabajo vocal que me interesa desarrollar, es esencial. En términos vocales y físicos, se refiere fundamentalmente a la actividad muscular, pero también, profundamente, a la imaginación vocal y el sentido que le otorgamos a las palabras.

Si la musculatura no responde de manera flexible y eficiente, el sonido no fluye. La capacidad de aire se restringe, se pierde la precisión en la presión necesaria para espirar o la flexibilidad para modificar la disposición de las cuerdas vocales en su vibración. En general, ante una musculatura poco versátil, nos enfrentaremos a un sonido poco versátil.

⁴³ Otra manera de llegar a los resultados, evidentemente, es tomar el camino inverso, es decir, estructurar secuencias (plantas de movimientos, diálogos memorizados, montaje de escenas, etc.), para luego invitar al actor a incorporarlas con los recursos o el oficio que tenga a la mano.

A su vez, si la **imaginación** es abierta, activa y es dinámica, comprometiendo el trabajo vocal y muscular, podremos observar que las cualidades del sonido se amplían e inmediatamente se asocian en nuestra conducta con una acción integral u orgánica, es decir, mental-corporal. Esto se refiere a la **somatización** de lo que producimos a nivel cognitivo, es decir, de traducción en el cuerpo de nuestros procesos más invisibles, los que nos permiten reaccionar frente a los estímulos.

Respecto de las reacciones musculares más evidentes (o visibles), es usual que confundamos tonicidad muscular, es decir, acción muscular adecuada a una actividad, con tensión. En otras palabras, que nos excedamos en la cantidad de energía que invertimos en una operación, que requiere menos esfuerzo. También es la musculatura la primera víctima ante una situación que nos provoca stress o ansiedad, algo que en el quehacer actoral está presente usualmente, tanto en el proceso de preparación de un montaje, como en la relación frente a una audiencia.

Lo contrario a la tensión es la relajación, pero, en el caso del trabajo vocal, esa es una palabra ambigua que puede producir cierta confusión, por las implicancias de pasividad que puede contener. El trabajo vocal en sí mismo no es pasivo y, por el contrario, es muy demandante, requiere de mucha precisión y fortaleza muscular. Requiere, por ejemplo, que nuestras cuerdas vocales sean capaces de separarse en la distancia precisa y adquieran el particular grosor para vibrar adecuadamente en cierta altura y volumen. Eso sucede automáticamente, sin que sea perceptible por nosotros. Esta precisión muscular no es necesariamente una relajación, porque, aunque requiere que ciertas estructuras se mantengan relajadas, otras deben estar tónicas y activas. A veces, en los procesos de trabajo actoral, se habla de *relajación activa*, una idea que puede parecer contradictoria, aunque en realidad no lo es. Significa que somos capaces de usar una tonicidad adecuada, sin más ni menos fuerza que la que se requiere para accionar la musculatura corporal involucrada en nuestras actividades.

Yo prefiero llamarla apertura o disposición; me parece más simple. Esto quiere decir que dispongamos nuestros músculos y mente para estar activos sin necesidad de estresarlos con una sobrecarga de fuerza. Esto lo podemos realizar a través de estímulos de la **imaginación** y **sensorialidad**, proponiendo instrucciones verbales que asocien los procesos físicos vocales a imágenes o sensaciones que evoquen estados de relajación o apertura. Por ejemplo, para trabajar la musculatura respiratoria, imaginar que somos una brisa; o, para emitir un sonido fuerte, proponer visualmente que nuestra voz pinte todo el espacio o imaginar que somos una diva de la ópera desmayándose de amor.

En todo caso, relajación activa, disposición o apertura, estamos hablando de la misma idea: permitir que las estructuras se contraigan o se extiendan o relajen cuando tienen que hacerlo y que no se confundan en sus tareas, así mismo, que los procesos mentales no estén constreñidos por ideas, falta de imaginación o falta de compromiso energético, sino que dispuestos al movimiento.

Acumular (o coleccionar)

Esta acción tiene que ver con el repertorio que somos capaces de explorar, nuevamente desde estímulos que son propuestos para activar la **imaginación**, **somatización** y **sensorialidad** en nuestro quehacer. Lo anterior, tiene la intención deliberada de producir material sonoro, corporal e imaginativo propio, ampliando nuestros recursos y ofreciendo siempre más posibilidades. Nuevamente se opera aquí a nivel muscular y concreto; por ejemplo, descubriendo texturas sonoras que usan la laringe con cierta combinación de tensión y relajación o controlando la presión de aire en la salida desde un músculo de nuestra espalda poco concientizado. Pero también funciona a nivel mental, creativo e imaginativo, abriendo una posibilidad insospechada en lo que nuestro cuerpo puede experimentar y el sentido que un texto podría adquirir si es que se alimenta desde diversas fuentes cognitivas o corporales.

En primera instancia, esta es una acción que permite conocer las propias cualidades de nuestra materialidad vocal y corporal, pero la intención va más allá de la instrumentalización para nuestro propio desarrollo y la idea es que nos permita acceder con mayor particularidad y precisión a la palabra oral.

Si somos capaces de producir muchas versiones de nuestro sonido, muchas imágenes vocales para transmitir una palabra, muchos subtextos (desde la visión stanislavskiana), muchas formas (ritmos articulatorios, timbres, melismas, volúmenes, dinámicas, etc.), conoceremos, de manera personal, corporal y mental, el texto. Esto nos permitiría apropiarnos de él y descubrir nuevos lugares que le dan un sentido en el mismo cuerpo, en la misma acción del habla. Desde la exploración en la palabra, como si esta fuera un material maleable también, podemos encontrar significados inesperados, presentes, personales y dentro del contexto particular en el que la activamos, no desde el intelecto o la racionalidad, sino desde el cuerpo como un todo. Podemos aprehender de manera orgánica lo que funciona mejor, en qué versión o combinación de versiones descubrimos un sentido que nos parece óptimo.

Esta voluntad de colectar, tiene también un objetivo transversal: producir secuencias en las que la palabra sea parte de un engranaje del quehacer físico y vocal. Es decir, en la búsqueda concreta, la misma experiencia dictará las secuencias, impulsos y por ende, una coherencia del habla.

Esta acción tiene un carácter exploratorio en la que la consigna es "hacer sin pensar", permitir que, desde la disposición y la voluntad de experimentar, se produzcan experiencias y materiales que nos sirvan de sustento en esta unión entre cuerpo/voz/mente/texto. Esta dimensión del proceso está evidentemente fundada en el principio anterior de *abrir* o *disponer*, pero requiere de la voluntad activa del actor para tomar la iniciativa de la acción y simplemente producir para ampliar nuestros recursos físicos (corporales-vocales) y mentales.

Dirigir (o proyectar)

Cuando hablo de dirigir, entiendo la necesidad de parte del actor de dar un paso más hacia el control de las situaciones escénicas que pueda estar experimentando. Es decir, más que la exploración libre de la acción anterior, nos encontramos en una evolución del proceso y una etapa necesaria de concreción. En este punto es necesario que el texto encarnado tenga una forma inteligible y con sentido, que las intenciones se comiencen a orientar hacia los lenguajes escénicos que se buscan desde la Dirección artística, que la relación con el cuerpo y el espacio puedan afinarse hacia una concepción más macro de lo que se propone como obra, más allá de su actuación.

Aquí podríamos hablar de encontrar el tono del lenguaje actoral que queremos proponer como equipo artístico, revisar el sentido de lo que decimos, ya con la experiencia anterior en el cuerpo, pero entendiendo el valor del vocabulario, la elección de las palabras, sus propias demandas literarias, las relaciones entre nuestra habla y escucha con los otros personajes/actores/intérpretes.

En esta parte del proceso de integración cuerpo/voz/palabra, nos encontramos con un muy importante y complejo del trabajo. Desde la acción de **dirigir** y posteriormente en lo que llamo **diseñar**, nos enfrentamos a un proceso esencial: la consideración de parte del actor de otro que recibe el mensaje. Si, en las fases exploratorias anteriores, el trabajo estaba más centrado en la experiencia propia, ahora tenemos que contemplar que esto es prioritariamente, un acto de comunicación. Aquí, entonces, nos vemos requeridos a entregarle más soberanía de nuestros ejercicios a la racionalidad del lenguaje, así mismo, a la capacidad de empatizar con un otro e intentar concretar el lenguaje verbal que opera en el texto escrito, como una experiencia de comunicación oral.

La complejidad de esta acción presente y la siguiente en esta secuencia, es que conforman el puente que une la exploración más libre, con las prácticas más formales

que requieren el uso de la palabra: es necesario que todo se entienda, se escuche, que tenga un sentido vinculado a la situación, que se proyecte con claridad y certeza.

El actor es demandado en este proceso a poner en práctica su sensibilidad para capitalizar el material producido, explorado, concebido desde la experiencia corporal para convertirlo en el sustento de su habla. Los peligros que corremos en esta etapa son extremar los polos del proceso, es decir, quedarse en una fase exploratoria y "rara" del sonido o, por el contrario, convertir todo nuevamente en un texto monótono, recurriendo a los recursos usuales que se cada uno tiene debajo de la manga, al momento de actuar.

La experiencia me confirma que lo más usual es lo primero, es decir, dejar que la exploración libre del sonido y del cuerpo se apoderen de la forma, sin ser capaz de materializarla en un lenguaje inteligible o coherente para otros. A este proceso - he de incorporar el vocabulario informal que he creado para definirlo- lo llamo "marcianización" - una idea gráfica para comprender que estamos hablando *como marcianos*⁴⁴. Es decir, de manera extraña o como una caricatura que no conoce el lenguaje y no necesariamente, ocupando el material que acumulamos en pos de sustentar de sentido nuestra oralidad. Es un proceso muy delicado de equilibrar: no dejarse llevar sólo por las formas que se han explorado y ser fiel a los procedimientos que se han activado; sino centrar la atención, como actor, en lo que se está haciendo con el sonido que es impulsado con el cuerpo y dar un paso adelante en el que estos mismos impulsos den sentido al lenguaje oral.

En esta fase ocurre un salto de evolución creativa, se propone que nuestra actividad mental esté más activa hacia el sentido y las relaciones de nuestra habla, comprendiendo las demandas técnicas de la voz en el teatro, que: se escuche, se entienda, se visualice, se proyecte, cobre sentido (cualquiera sea el lenguaje artístico que nos contenga). Los

⁴⁴ Esto por supuesto, implica una mera formalidad en el habla, convenida por películas, comics o prejuicios. No hay marcianos y si los hubiera no hablarían como nosotros, sólo pensamos que hablarían de manera *rara*.

principios de somatización, imaginación, sensorialidad operan también de una manera un poco más sofisticada, incluyendo ahora una especie de atención en las necesidades de comunicación. Es decir, ahora están en función de descubrir cómo acomodar el material acumulado hacia una relación concreta de lenguaje oral, en ese sentido aparece con más fuerza la necesidad de **homeostásis** o auto-regulación.

Diseñar (o componer)

Esta acción se podría conjugar simultáneamente con la anterior. Implica adecuar definitivamente lo que hemos construido vocal/corporal/mentalmente a un todo escénico, a una demanda de dirección, de lenguaje artístico, de entorno social, de elenco, de espacio, etc. En esta fase, la integración de los procesos anteriores está abocada a una concepción más completa de la actuación.

Una vez que hayamos pasado por todos los procedimientos propuestos y dependiendo de qué contexto es el que los contiene, nos enfrentamos a la necesidad de adaptar este vínculo con el texto y el habla, a una demanda que va más allá de nuestro propio cuerpo y su coherencia orgánica. En esta fase del proceso -incluso más que en la anterior- operará el principio de **homeostásis**, porque las demandas de eficiencia artística y escénica van a estar filtrando nuestras decisiones y nuestro quehacer *in situ*.

¿Qué nos pide el lenguaje artístico, el director? ¿Qué sucede con el actor que dialoga con nosotros? ¿De qué se trata la obra en general y cual es nuestro rol, el tono de nuestra presencia en la acción escénica? ¿Cuál es la curva de la ficción o la energía en la que se demanda que habitemos la escena? La concatenación de acciones que propongo como procedimiento para construir el vínculo texto corp-oralidad del actor, puede ser vista como un proceso creativo del intérprete -o también como un material escénico- y en esta última etapa es cuando su propia producción se refinaría para ser parte de una maquinaria mayor: la obra teatral.

Depende de si estos ejercicios serán usados para un proceso pedagógico o en un contexto profesional, cuál será el nivel de sofisticación que la experiencia actoral ha de demandar. En el caso de las experiencias prácticas que contuvo esta investigación específica y dentro del contexto del Laboratorio Capas⁴⁵, los objetivos no consideraban construir un resultado elaborado en términos de visión artística, sino, más bien, experimentar con principios metodológicos que pudiesen sustentar los procesos actorales. En este sentido, esta etapa de **Diseñar** fue explorada en una dimensión básica, sin demandar una sofisticación muy compleja de la actuación final. Sin embargo, parte de las conclusiones de nuestra experiencia fueron que, a través de esta secuencia metodológica, se vislumbraba con claridad, una manera de construir actuación que sólo requeriría de más refinación y tiempo para llegar a resultados tradicionalmente valorados.

Habiendo descrito en detalle, los cuatro procedimientos resultantes de esta investigación práctica, a continuación, voy a ejemplificarlos con algunos ejercicios que se usaron en el proceso de laboratorio.

3.2. Ejemplos de ejercicios de interacción con el texto escrito:

Los ejercicios que propongo a continuación son específicamente de interacción con el texto, esto es debido a que en el enfrentamiento al lenguaje escrito, está el núcleo central de esta investigación.

Para ponerlos en práctica fue necesario antecederlos de un calentamiento físico-vocal-mental cuyos principios fueron coherentes con las acciones AADD y a la somatización, imaginación, sensorialidad y homeostásis que atraviesan los principios metodológicos que se están desarrollando. Esto permite al actor prepararse para poder acceder fácilmente a lo que se propone respecto al procedimiento con las palabras. En el **Anexo**

⁴⁵ Ver **Anexo 1 Laboratorio Capas**

1: Ejercicios de Preparación vocal se ofrecen tres ejemplos para esa fase preliminar del proceso, algunos vinculados específicamente con los ejercicios analizados en este capítulo.

He escogido ejercicios que tienen algo en común, la estimulación de la voz a través de la visualización del sonido. Murray Schafer (1933), músico, compositor y pedagogo canadiense, ha propagado ciertas ideas respecto del tema, en un campo más relacionado a la música y *la escucha* que específicamente la voz, pero concibe éste como un recurso que parece bastante inspirador. De su texto *Cuando las palabras cantan*:

Melisma quiere decir canción en griego. En la música occidental, generalmente significa una vocalización extendida sobre una vocal o consonante, una jubilosa expresión. Deje ahora que su voz se exprese por sí misma. Déjela en libertad. Descubra su alcance, sus potencialidades expresivas. Descubra la forma de las cosas que usted puede dibujar con su voz. (Schafer, 1970, p. 13)

En los casos que presento, se ha adaptado y desarrollado esta idea, considerando las especificidades del lenguaje verbal que incorpora esta investigación en el Laboratorio Capas⁴⁶.

3.2.1. Recorrido imaginario

Material: Texto de Hamlet (copia impresa en letras grandes).

Actor: Stephan Eitner

Descripción:

Previo al ejercicio específico, se realizó un calentamiento físico-vocal-mental grupal, en el que se dispuso a los actores para trabajar en el ejercicio siguiente. En esta etapa de calentamiento, se reforzaron las acciones de **abrir** y **acumular** experiencia física y vocal

⁴⁶ Realizado entre Junio, Julio y Agosto de 2017. Ver **Anexo 1: Laboratorio Capas**.

respecto de la sensibilización e imaginaria de la emisión sonora. Para llevar a cabo este "Recorrido imaginario", trabajé dirigiendo -con instrucciones verbales- el sonido del actor quien iba modificando su emisión (y cuerpo) mientras escuchaba. Las instrucciones fueron del tipo:

"tu voz se eleva hasta la copa de un árbol, se posa sobre una rama gruesa. Ahí se esconde entre las hojas, está fresco, corre una brisa...de repente tu voz se lanza y cae y parece que la caída es eterna...violentamente se estrella como un saco de papas contra el suelo, ahí se derrite y lentamente comienza a ser absorbida por la tierra seca"⁴⁷.

El actor al realizarlo construyó un recorrido sonoro asociado inmediatamente con su imaginación y sensorialidad, somatizando lo que le producen las instrucciones. Se produjo entonces una estructura básica de emisión vocal que evolucionó: evocaba sensaciones, estados, una cualidad física-motora, cierta velocidad, una dinámica variada, etc.

Se instó al actor a recorrerlo de nuevo, con la intención de fijarlo, de conocerlo para ser capaz de repetirlo. Después de esta fase y cuando Stephan (el actor) lo conocía mejor e inevitablemente había construido una lógica para vincular un impulso al siguiente, incluimos la exploración sobre un texto escrito. Esto lo hicimos sobreponiéndolo a la experiencia vocal anterior.

La instrucción fue que todo lo dicho debía fundirse sobre la estructura previa de emisión vocal, es decir, las palabras se comienzan a leer -desde un papel impreso entregado por mí- y el habla debe ser influida por la secuencia previa. Se evita la lectura "comprensiva" en una primera instancia -no es necesario ni productivo leerlo antes- y se propone una experimentación con la lectura del texto. Esto no busca que las palabras se

⁴⁷ Instrucción verbal que se le dio al actor.

despeguen de su sentido, sino, más bien, que el proceso de intelectualización quede supeditado al recorrido anterior que incluye cuerpo-voz.

Como texto, quise proponer un fragmento brevísimo pero emblemático, del teatro universal. Algo que es consensuadamente difícil de decir, tanto por su carga de contenido literal, como por la cantidad de veces que lo hemos citado para hablar de teatro, en simples palabras, es un problema para cualquier actor que lo enfrente. El segmento de texto con que se trabajó fue el siguiente (Hamlet III, esc. I)⁴⁸:

Ser o no ser... He ahí el dilema.
 ¿Qué es mejor para el alma,
 sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos,
 o levantarse en armas contra el océano del mal,
 y oponerse a él y que así cesen? Morir, dormir...

El actor ya había construido anteriormente, una experiencia corporal y cognitiva, que asociaba el sonido de su voz con los impulsos que generaba su imaginación cuando su emisión era más abstracta. La sensación kinética de elevarse, la estabilidad del árbol, esa brisa que lo movilizó, los fonemas que utilizó, el peligro y la velocidad de la caída, el golpe, la cualidad de la tierra que lo fue absorbiendo en un tiempo distinto. Todo eso sirvió de soporte vocal y corporal para que las palabras ahora, a través de la asociación, obtuvieran una textura, una sensación tímbrica, un impulso, recorrido, una razón de ser en el cuerpo del actor. Finalmente, el actor descubrió que, a través de este recorrido y su mixtura con las palabras del texto, iba adquiriendo una comprensión más profunda de lo que estaba diciendo, había precisión en las imágenes y era capaz de alimentar sus pensamientos con el cuerpo y, a la vez, expresarlos a través de su lenguaje. Tenemos un ejercicio que alimenta los recursos corporales y cognitivos del actor primero, para

⁴⁸ Versión traducida por el Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero. Fuente <https://www.jmsima.com/politica/612-soliloquio-de-hamlet-william-shakespeare-en-espa%C3%B1ol.html>

después sumar la integración física de las palabras y finalmente su comprensión intelectual. No al revés.

Algo que merece la pena destacar, es que la propuesta de instrucciones que guió el primer recorrido más abstracto del sonido, fue aleatoria e improvisada por mí. Y al menos conscientemente, no fueron asociadas al texto que se trabajó. Lo que fui proponiendo en la instrucción, fue sólo un flujo de transformaciones que le ofreciera al actor una dinámica de matices, texturas y velocidades al mismo tiempo que una claridad corporal, visual y sensorial. La combinación de esa secuencia con esas palabras precisas, fue por lo tanto azarosa, aunque decidida en cuanto a progresión: iba sucediendo algo que se transformaba.

No realizamos otra secuencia abstracta con distintos estímulos imaginarios, como para comparar resultados sobre el mismo texto. Pero en teoría, un recorrido vocal-corporal diferente, debería iluminar otros aspectos de la interpretación y sus implicancias en relación a las palabras. En este sentido, al proponer estímulos externos se sugieren caminos y a pesar de que el actor los asume desde su propia interpretación, se están tomando ciertas decisiones a priori. Lo interesante es que ellas no cierran las posibilidades expresivas de quien realiza el ejercicio, sino que le ofrecen un camino. Y este camino no está guiado necesariamente por decisiones racionales, sino que es un estímulo "mapa" de experiencias corporales-mentales.

A continuación, un cuadro de análisis del ejercicio:

Recorrido vocal-físico-mental	Texto a decir	¿Cómo suena?	¿Qué descubrimos, comprendemos, hemos construido en la actuación?
<i>tu voz se eleva hasta la copa de un árbol, llega a una rama.</i>	Ser o no ser... He ahí el dilema.	Liviano, elevándose, teniendo una dirección clara, pequeño, escondido	el actor tiene una sensación espiritual, etérea, la necesidad corporal de buscar un destino más allá de lo terreno. Es placentero el dilema de habitar este mundo o no, el actor se siente frágil pero con una intención clara.
<i>Ahí se esconde entre las hojas, está fresco, corre una brisa...</i>	¿Qué es mejor para el alma, sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos,	El sonido es pequeño, íntimo, el cuerpo está atento	el actor siente que sus palabras son profundamente íntimas, se está hablando a sí mismo como si nadie lo escuchara, lejos del mundo. Se siente frágil, vulnerable.
<i>de repente tu voz se lanza y cae y parece que la caída es eterna...</i>	o levantarse en armas contra el océano del mal,	Hay un cambio vigoroso en la energía vocal, hay volumen, el espacio se abre.	Siente la valentía y poder de su voluntad, puede rebelarse y no sentir miedo frente al "océano del mal".
<i>violentemente se estrella como un saco de papas contra el suelo</i>	y oponerse a él	La respiración se corta, hay un quejido, un abrupto corte de la sensación vocal anterior.	el actor siente y comprende, mientras nombra lo que dice que hay una resistencia fuerte, dolorosa...pero
<i>ahí se derrite</i>	y que así cesen?	la voz adquiere un timbre espeso, como si se expandiera con una velocidad lenta por el espacio	hay alivio, la posibilidad de que haya calma
<i>y lentamente comienza a ser absorbida por la tierra seca</i>	Morir, dormir.	la voz se comienza a desaparecer con un timbre oscuro, seco.	una sensación de oscuridad, cierto placer que se vuelve perverso porque se desea la muerte.
ABRIR Y ACUMULAR		DIRIGIR Y DISEÑAR	DIRIGIR Y DISEÑAR

Este ejemplo es una materialización básica del tipo de experiencia que podría servir para poner en práctica lo que propone esta tesis. Nos permite de una forma fácil y bastante rápida trabajar con las ideas que se desarrollan en ella.

3.2.2. Escena a través de un gráfico sonoro

Materiales: *Gráfico sonoro* y Texto de La Gaviota⁴⁹ (copia impresa en letras grandes).

Actores: Juan Francisco González y Rocío Del Pino

Descripción del ejercicio:

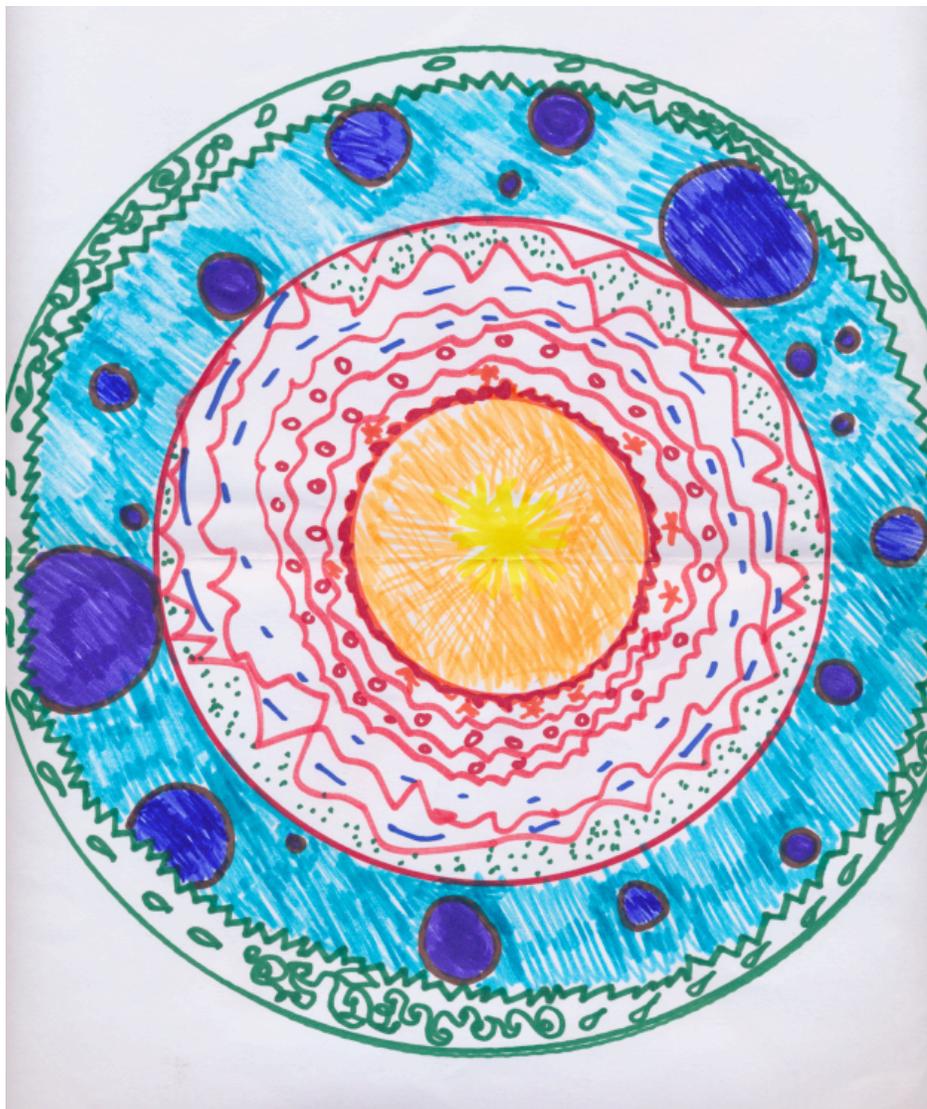
Previamente al trabajo directo con los materiales, en la sesión, los actores han sido guiados en un calentamiento corporal/vocal/mental en el que han explorado con flexibilidad su musculatura respiratoria y cualidades resonanciales asociadas a imágenes mentales. Este proceso ha sido dinámico y se ha orientado hacia la visualización del sonido como líneas, formas⁵⁰, trabajando de manera práctica con la estimulación mutua. Posteriormente a esta fase de calentamiento o preparación física y vocal, trabajamos con el *gráfico sonoro*.

El *gráfico sonoro* es un dibujo/mapa/partitura que yo misma he realizado y que los actores escogen entre una variedad (6 o 7). Los gráficos proponen cada uno en si mismo, una diversidad de estímulos (colores, formas, frecuencias), una organización, detalles. Son abstractos y la elección de ellos es completamente aleatoria.

⁴⁹ Ver Texto al final de la descripción del ejercicio, pg. 102.

⁵⁰ Ver Anexo Ejercicios de preparación. Director y sonorizador pg. 123.

Gráfico sonoro (escogido por Juan Francisco y Rocío):



El *gráfico sonoro* funciona como una partitura visual (en papel) que los actores deben corporalizar y llevar a un despliegue físico y vocal; esta fase se suele trabajar durante aproximadamente 20 minutos. La instrucción es que la pongan en el espacio con sus cuerpos, integrando sonido y movimiento, y que finalmente construyan una estructura que se pueda repetir. Deben ser muy precisos en interpretar exactamente cómo suena qué fragmento del gráfico y poder entender en qué momento va su compañero. La manera de interpretar el gráfico es libre, es decir, no hay un modo en el que sonaría de

manera correcta y son ellos los que deben decidir o plasmar su sonido vinculado a las señales de esta partitura. Pueden seguir cada uno una figura y encontrarse en cierto lugar/momento, pueden ir al unísono, pueden interpretarlo del modo que les haga sentido a ellos. Sin embargo, deben ser capaces de repetirlo exactamente igual y juntos, por lo tanto esta puesta en el espacio, tanto en su sonido como en el movimiento tiene que fijarse. Esto tiene como intención, ejercer el principio de homeostásis, es decir, precisar lo que se hace necesario para recorrer el gráfico en esta versión física, vocal y espacial y limpiar lo que no es parte de él. Esto nos permitirá a la larga evolucionar desde la acción de **acumular**, hacia la de **dirigir** y posteriormente, **diseñar**. La instrucción de este ejercicio debe reforzar la idea de que el cuerpo y la voz son parte de un mismo impulso, que la precisión en ambos es esencial y que los actores la ejecutan juntos, como si fuera la partitura de una orquesta.

Una vez que esa estructura se fijó y los actores conocían con su cuerpo/sonido/mente lo que habían construido juntos, pudieron comenzar a experimentar con el texto⁵¹. Hasta este momento, la imaginación de los intérpretes había ya asociado sus movimientos, sus sensaciones, sus energías a cierta situación ficcional, sobre todo porque trabajaban en un dúo y sus dinámicas estaban considerando al otro –aunque no necesariamente era la ficción que proponía la escena, porque ellos no sabían con qué texto trabajarían. Esta relación ficcional tampoco poseía una lógica racional, porque el sonido y el movimiento eran extremadamente abstractos. Pero sí, se proponía cierta claridad energética y había una constante conciencia del otro.

Hasta ahora, ya habíamos trabajado en las acciones de **abrir** y **acumular**, porque los actores se habían dispuesto a explorar y el gráfico ofrecía una libertad que ellos debían habitar.

⁵¹ Ver texto al final de la descripción de este ejercicio.

La instrucción cuando se introdujo el texto, fue que, sobre la estructura física/vocal/mental que han producido anteriormente, fueran “masticando” o pronunciando las palabras que tenían que decir. Esta verbalización debía estar influida por la estructura creada a partir del gráfico, por lo tanto las palabras se teñían con el impulso, la sonoridad, la energía que ellos mismos habían fijado como recorrido de su secuencia en el espacio. La huella vocal y corporal de su recorrido anterior debía seguir presente y no disminuir por la presencia del texto. Esto es sólo porque al aparecer el texto -y sobre todo porque los actores conocían la escena de su trabajo anterior- las predecisiones racionales tienden a apoderarse de la materialidad de las palabras y amenazan con disolver el recorrido construido desde el cuerpo. La primera lectura de la escena escrita, debía hacerse ejecutando su secuencia, con el papel en la mano⁵². No priorizando la comprensión intelectual o semántica del texto, sino que ocupándolo como un material más, que debía ser incorporado físicamente a su recorrido (con sus órganos de emisión vocal). Es importante que, en ningún caso, los actores intenten memorizar las palabras tratando de leerlo una y otra vez, sin hacer su secuencia. Si esto sucede, nuevamente se corre el peligro de desestimar los procesos experimentales y el compromiso del cuerpo.

Una vez que esta fase se reiteró un par de veces, por lo tanto las palabras fueron haciéndose más familiares y encontrando sus lugares en el engranaje corporal y espacial, intervine con una nueva instrucción: ir descubriendo las relaciones que tienen el uso del espacio, la textura de la voz, la velocidad o matices de volumen que se había producido, con las intenciones del habla, la comprensión de las palabras y las reacciones al diálogo. En este punto, comenzamos con la etapa de **dirigir** el material más físico y abstracto que habían construido, hacia necesidades más concretas de la comunicación oral. En esta etapa era importante que las palabras tuvieran sentido en la relación de estímulos y reacciones que se desplegaban.

⁵² En este ejercicio -y en general en todos los que planteo como parte de estos principios metodológicos- siempre se trabaja con el texto (copia de la escena en papel) en la mano.

A medida que los actores fueron recorriendo la estructura una y otra vez, pudieron ir adoptando mayor soberanía e independencia del estado primario del gráfico. La instrucción refuerza la voluntad de ir transformando la situación escénica cada vez más coherente en sí misma y menos extraña dentro de la lógica que la ficción de la escena escrita también proponía. Esto, sin perder compromiso energético y por lo tanto, proyección en el espacio.

Retomo entonces la idea que mencioné anteriormente acerca de la *rareza* que una exploración de este tipo puede producir. Mis indicaciones a Rocío y Juan Francisco fueron ahora: ir "des-marcianizando" su quehacer.

La idea es que, en esta etapa del proceso, los actores sean capaces de darle una sincera y valiente oportunidad a las acciones vocales y corporales que en principio les parecen arbitrarias. Para sacar más provecho de nuestro trabajo con el gráfico, lo ideal es orientar a los actores a que conviertan en posibles sus hallazgos. En vez de simplemente disminuir nuestra expresividad, el ejercicio más demandante es convertir esa expresividad en algo que ofrezca un sentido para nosotros y los otros. Por ejemplo, una palabra ha subido de volumen violentamente, producto de la fidelidad a la secuencia anterior, y eso nos parece raro. Tenemos dos posibilidades: evitar el cambio de intensidad y poner todo al mismo volumen, o descubrir que es más fuerte porque es muy importante, o porque tengo rabia y el otro no me entiende. Ojalá podamos acceder a las últimas posibilidades y no diluir los hallazgos salvo que la etapa final de **diseñar**, lo requiera.

El principio de **homeostásis** aparece aquí con mayor fuerza para ayudarnos a **dirigir** y **diseñar** la escena hasta llegar a una estructura que nos permita al mismo tiempo, evocar todo lo que hemos construido actoralmente y ofrecer un sentido escénico.

Aquí, por supuesto, nos veremos enfrentados a una muy difícil tarea; es, según mi experiencia, la más compleja de realizar. En esta fase se manifiesta, de manera más

clara, la distancia que existe en el actor entre su confianza en lo instintivo versus su confianza en lo racional o intelectual. ¿Cuánto creemos en el cuerpo y cuánto le damos la oportunidad de influir en cómo nos expresamos, para revertir el recorrido tradicional que estamos acostumbrados a trazar en relación al texto?: entender primero.

Este ejercicio concluye en el momento en que haya arrojado suficiente material para las necesidades específicas que tengamos; es decir, puede ir evolucionando hasta convertirse en la misma escena teatral o simplemente ayudar a estudiarla para encontrar un sustento en la ejecución actoral. En el caso de nuestra experiencia en el Laboratorio Capas, llegó a una fase exploratoria, pero consistente en términos de trabajo actoral. Si bien podríamos haber refinado más la última etapa de **diseñar** o componer, debido al carácter exploratorio del laboratorio, no pareció necesario.

A continuación un cuadro de síntesis y análisis del ejercicio:

Fase	Descripción	ACCIONES PROTAGÓNICAS DEL PROCESO
Calentamiento físico/vocal/mental	Se dispone el cuerpo y la voz usando la imaginación para concretar una conexión entre ellos. Esta etapa debe ir graduando la demanda muscular con una progresión lógica, es decir, de menos a más.	ABRIR
	Se ejercita la conexión de la voz y el cuerpo a través de la visualización de imágenes. Se juega con las formas que puede adquirir la voz.	ACUMULAR
Trabajo con gráfico sonoro	Se despliega en el espacio, a través de sonido y movimiento el gráfico sonoro (estímulo visual). Los intérpretes trabajan solos en este proceso.	ACUMULAR
Integración del texto	Se experimenta con decir el texto desde la lectura y sobre la secuencia anterior. Esta fase es el trabajo particular de vinculación con la palabra, se va integrando paulatinamente el recorrido de los impulsos, movimientos, texturas vocales a la semántica del texto. La comprensión del sentido de esta versión única del diálogo se irá precisando a medida que se reitera la ejecución de la estructura. Los actores capitalizan todo lo que les ofrezca su secuencia física/vocal para alimentar el significado en la situación específica que han creado.	ACUMULAR DIRIGIR DISEÑAR
Fijación de la escena	Los actores y el director evalúan y plantean una síntesis de los elementos que sirven para la puesta en escena.	DISEÑAR

La implementación de este ejercicio otorgó una serie de materiales que los actores valoraron como nuevos y aportadores para construir la relación, la escena y su propio diálogo. Según Juan Francisco y Rocío, emergieron elementos impensados que ellos no hubiesen propuesto antes, estructuras de acción en el espacio que sustentaban la relación entre los dos personajes. La espacialidad circular estimuló una especie de tensión latente entre ambos, recurrente, sin salida, además la sugerencia de una atmósfera concreta, la sonoridad del entorno y la hora de la noche en la que están, una dimensión misteriosa, onírica. El misterio y oscuridad del espacio exterior, del lago y el teatro abandonado se logran materializar desde el repertorio que los actores han propuesto en la estructura sonora.

Al momento de hablar, el cuerpo ya había construido un recorrido mental, sonoro y kinético, y a pesar de que los trabajos fueron independientes, es decir, el *gráfico sonoro* no tenía vínculo inicial con el texto, al unirse construían en conjunto una lógica. Al incluir la palabra en la acción, algunos impulsos fueron más orgánicos en su relación con el texto, otros requerían de una elaboración mayor para cobrar sentido, pero en ese salto había un espacio misterioso y estimulante que descubrir. Hubo una dificultad en el proceso total de "des-marcinaizar" el habla, pero se hizo evidente que fragmentos estaban en este estado.

La secuencia de procedimientos que he descrito aquí como muestra nos tomó una sesión entera de dos horas. El proceso arribó a un estado de experimentación suficiente como para sacar conclusiones respecto de la construcción de sustentos para la acción vocal y actoral, pero no para refinar el producto en pos de una obra artística terminada. La experiencia sobre este ejercicio en particular fue muy provechosa y, en conjunto con otros, que no detallaré en esta tesis, nos permitió llegar a varias conclusiones que mencionaré en el cierre de este escrito.

Texto:**Escena 1, Acto IV. Mascha y Medvedenco.** La Gaviota de Anton Chejov⁵³

(se han eliminado las acotaciones, para que los actores sólo tengan acceso al texto deben decir)

MASCHA.- ¡Kostia! ¡Kostia!... ¡No hay nadie!... ¡Y el viejo, venga a preguntar: ¿dónde está Kostia?... ¡No puede vivir sin él!

MEDVEDENKO.- Le asusta la soledad ¡Qué tiempo más espantoso!... ¡Dos días ya que llevamos así!

MASCHA.- En el lago hay olas. Y enormes.

MEDVEDENKO.- ¡El jardín está de una oscuridad!... Habría que decir que desmontaran el teatro... Allí sigue, desnudo y feo como un esqueleto, y con el viento sacudiéndole el telón... Anoche, al pasar por delante de él, me pareció oír como si alguien estuviera llorando dentro.

MASCHA.- ¡Qué cosas!

MEDVEDENKO.- ¡Mascha! ¡Vámonos a casa!

MASCHA.- Yo me quedo aquí a pasar la noche.

MEDVEDENKO.- ¡Vámonos, Mascha!... ¡Puede que nuestro chiquitín tenga hambre!

MASCHA.- ¡Tonterías! ¡Matrona le dará de comer!

MEDVEDENKO.- ¡Da pena!... ¡Esta es la tercera noche que va a pasar sin su madre!

MASCHA.- ¡Qué aburrido te has vuelto!... ¡Antes, por lo menos, te daba por la filosofía; pero ahora estás siempre con que si «el chiquitín», con que si «la casa»..., y no se te oye decir más que eso!

MEDVEDENKO.- ¡Vámonos, Mascha!

MASCHA.- ¡Vete tú solo!

MEDVEDENKO.- Pero ¡tu padre no me dejará el caballo!

MASCHA.- Sí te lo dejará. Pídeselo, que ya verás cómo te lo deja.

MEDVEDENKO.- Quizá me atreva a pedirselo... Entonces..., ¿vendrás mañana?

MASCHA.- Bueno, sí... mañana. ¡Qué pegajoso!

⁵³ La elección del texto tuvo que ver con la decisión del Laboratorio Capas de trabajar con este material.

IV. CONCLUSIONES

Las inquietudes respecto de la voz, la actuación y la intrincada relación que, como actores, establecemos con las palabras escritas continúan siendo para mí, un -aún más- fascinante territorio de trabajo después de esta investigación. A través de ella, he podido elaborar concretamente reflexiones, estrategias y conceptos muy provechosos, tanto para el trabajo docente, como para el ejercicio actoral. Si bien estoy segura de que los frutos de este estudio tendrán una vida dinámica e irán evolucionando y dialogando con otras experiencias y conocimientos, mi labor ahora es llevar al ejercicio profesional las preguntas y hallazgos que han surgido aquí, para que efectivamente tengan alguna incidencia más allá de mi propia fascinación y labor personal.

Los resultados obtenidos a través de la investigación, me permitieron cumplir los objetivos iniciales: descubrir dificultades de la relación actor-texto, vislumbrar procedimientos para confrontarlas, y sintetizar y materializar experiencia docente y profesional. En relación a la producción de un material pedagógico, intención inicial de este proyecto, esta tesis me servirá como sustento para elaborar algún documento a futuro, ya que propone una reflexión atinente a la actuación, además de principios y mecanismos para estimularla a través de la voz.

En este sentido, considero que el aporte principal del trabajo realizado corresponde a comprender mejor la distancia que existe entre la organización que emana de la escritura y los impulsos que demanda el despliegue corp-oral. Esto define con mayor detalle -y en relación al cuerpo y al lenguaje verbal- nuestras posibles acciones actorales, para construir los procesos performáticos.

La investigación no se desvió sustancialmente de su intención inicial, y tampoco tuvo un camino sinuoso, sino más bien constante y enriquecedor, pero además -y como es de

esperar-, se estimularon una serie de nuevas inquietudes, problemas y se generaron hallazgos inesperados.

Respecto del aspecto teórico, la inclusión de bibliografía ajena a los estudios tradicionales del teatro, como la lingüística y la neurociencia, fueron un descubrimiento consistente conformando nuevas fuentes de conocimiento teórico que aportan al trabajo actoral. Esta bibliografía me permitió constatar lo poco que conocemos acerca de los estudios del lenguaje como actores -e incluso yo misma como profesora de voz- dentro de nuestra formación habitual y, también, lo mucho que nos puede ayudar adentrarnos en ellos para entender mejor nuestro trabajo. Ya he comentado lo relevante de la caracterización de los fenómenos orales frente a los de la lectura/escritura, materializados, por ejemplo, en la idea de que la visualidad puede ofrecer concretamente un estímulo a la organización de los pensamientos e impulsos del habla.

Desde la neurociencia -que ya está inserta dentro de las prácticas y los estudios teatrales en el mundo, pero no tiene aún una presencia consistente en el medio chileno-, pude confirmar, por ejemplo, que la construcción de imágenes mentales traducidas en la emisión vocal por parte del actor afecta tanto su propia corporalidad, como la percepción de quien escucha y ve. Este, que ha sido un recurso constante en mi exploración con la voz, se confirmó como la mayor estrategia práctica para generar, producir y habitar los acontecimientos escénicos.

La dimensión práctica del estudio, proveyó también de una serie de conclusiones. Pude experimentar en un ámbito nuevo, teniendo actores profesionales a disposición de una experiencia de laboratorio. Esta es una figura que no es muy común, ya que mi posición usual es la de formar estudiantes, si no participar como actriz y colega en los procesos creativos, a la par con otros actores. Tener la oportunidad de trabajar con profesionales que no estaban bajo mi dominio "pedagógico" fue extremadamente interesante y provechoso. Hizo relucir aspectos que no estaban tan claros en el origen de esta

investigación y los materializó. A continuación, presento estos hallazgos avanzando desde los problemas y las constataciones a posibles soluciones o estrategias encontradas para ayudar al objetivo inicial, el de convertir el texto escrito en una experiencia de corp-oralización.

Al iniciar este Magister, tenía la intención de escribir algo así como un Manual de Actuación sustentado en ejercicios de desarrollo vocal. A través de todo el proceso, pude constatar la vastedad de esta ambición: es muy difícil decirle a alguien qué pasos seguir para construir una actuación consistente. Existen muchas variables, partiendo por la definición estética de lo que se considera adecuado o no, en una interpretación actoral. Un concepto como "verdad" fue derivando hacia una idea más relacionada con el cuerpo, la "organicidad". La extensión de los problemas actorales-vocales, fueron concentrándose hasta llegar al enfrentamiento físico-mental con la palabra.

La actuación además de lidiar con asuntos técnicos -que son los que generalmente entrenamos-, se despliega en su plenitud a través de la actividad cognitiva y en ella es donde finalmente aparecen los individuos, las personas-actores. Es su propia historia, sensibilidad, percepción, punto de vista, memoria, capacidad intelectual, etc. lo que hace que finalmente el trabajo de un actor, toque el corazón de quien ve y escucha. Si eso parece demasiado romántico, podemos reemplazarlo con que "la performance de un actor afecte" a su audiencia. Esto es difícil de asumir cuando uno piensa en un procedimiento actoral, porque para fijar las estrategias, tenemos que considerar la variedad de personas.

Sin embargo y habiendo planteado lo anterior, al guiar el proceso de este trabajo, he podido reconocer y confirmar que la Voz es, efectivamente, un excelente material para reflexionar sobre estos potenciales procedimientos. Fundamentalmente porque se trata un fenómeno que se despliega en tres dimensiones: la anatómica, la física-acústica y la socio-comunicativa. Y, por lo tanto, abarca simultáneamente las concretas reglas de la

salud (respecto de lo anatómico) y la eficiencia (respecto de lo físico-acústico), pero también incluye la actividad cognitiva (respecto de lo socio-comunicativo). En la emisión vocal, aparecen todos estos factores al mismo tiempo y es quizás lo concreto de los dos primeros lo que nos permitiría hacer más tangible el tercer factor, definitivamente el más difícil de abarcar, el que tiene que ver con aspectos más ambiguos como la expresividad, la sensibilidad o el uso del lenguaje.

A través del trabajo sistemático que integrara la voz y los procesos mentales-corporales, fue posible producir esta tesis que, efectivamente, contiene una síntesis de problemas, principios y acciones que pueden apoyar al actor en la tarea de construir su interpretación en relación al habla.

Pude dar una nomenclatura a la consecución de acciones que permiten recorrer fluidamente el proceso de exploración: AADD y esta misma secuencia, permitió acotar ambigüedades del trabajo actoral. Los actores son personas -generalmente sensibles- y guiar sus procesos -tan distintos como ellos- requiere también de mucha claridad. Entrar en una investigación como esta -o en una cuyos objetivos sean la producción de resultados artísticos- que demanda del compromiso y la entrega "orgánica" de los actores implica una etapa de conocimiento previo en el que se puedan construir lazos de cierta intimidad. Para demandar a un grupo de personas que se arroje a creer todo lo que decimos o que realice con energía y profundidad actividades que son aparentemente risibles o dolorosas, debemos confiar mutuamente.

En este caso, pude confirmar que la serie de acciones metodológicas que surgieron en la práctica (AADD) de la exploración vocal que se propuso, fue construyendo, a través de las sesiones, su propia fuente de confianza. Es decir que, a través de estos mismos mecanismos (abrir, acumular, dirigir y diseñar), los actores fueron derribando de a poco las resistencias, convenciéndose y haciendo propio lo que estábamos haciendo. La claridad por lo tanto, auspicia un buen futuro para que los actores podamos utilizar

instrumentalmente los procedimientos propuestos, otorgándonos cierta certeza en lo que estamos haciendo y en cómo lo estamos enfrentando.

Respecto de los peligros de estos ejercicios metodológicos, aproximarse a la actuación a través de una exploración que elude la racionalización de las palabras, ofrece la posibilidad de perderse en las formas y frivolar la comprensión del habla. Es fundamental una voluntad de parte del actor de entender la intención final de estos mecanismos, para permitirse transitar desde el mundo de lo instintivo, corporal y lúdico hacia el mundo del lenguaje verbal, con implicancias semánticas y organización racional (dentro de la estética que proponga la visión artística o el texto). La manera de construir sentido en el habla, está desestabilizada respecto de los mecanismos usuales (culturales, educacionales) y por lo tanto plantea la necesidad de sumergirse en una exploración profunda, comprometida y novedosa con el lenguaje.

Otro de los peligros que atender en un desafío actoral con características "exploratorias", deriva de la impaciencia. Al calor del desarrollo práctico de esta investigación, surgió la necesidad de diferenciar una búsqueda actoral, de la obtención de un resultado escénico final. El camino de trabajo que se propone es sinuoso y, más aún, podría desestabilizar los recursos más usuales que tenemos, como actores, para relacionarnos con el texto.

La expectativa de obtener resultados escénicos mientras se lleva a cabo un estudio de este tipo, es contraproducente y confuso. Para que estos procedimientos arrojen resultados concretos y sean provechosos para el trabajo del actor, se debe tener en cuenta siempre que son ejercicios.

Esto arroja además, una reflexión respecto de la necesidad de diferenciar con claridad, más allá del campo de esta investigación, los roles entre profesores, entrenadores, directores o facilitadores, sobre todo en el ámbito académico.

Uno de los problemas que pudieron encontrar estrategias para ser resueltos en el proceso de exploración práctico, está el de la proyección vocal y el compromiso corporal, muy necesarios en una actuación teatral. Habitualmente lo enfrento como profesora de voz enseñando a estudiantes de actuación, pero también lo observo en procesos de mis colegas en el ámbito profesional: una voz pequeña e íntima provoca al actor una sensación de "verdad escénica" versus una voz proyectada y grande que nos parece falsa.

No me he concentrado en estudiar específicamente el origen del problema, pero es posible que se deba quizás a algunas conductas culturales: por ejemplo, la censura de la extroversión en comparación a la discreción; o la falta de reafirmación de los procesos del cuerpo y la voz en el aprendizaje. Quizás podría ser también influencia del cine que moldea inconscientemente nuestras ideas de la actuación, o simplemente porque buscamos gatillar cierto estado de vulnerabilidad emocional, que no nos permite habitar el espacio extracotidiano con seguridad vocal y corporal.

Cuando me integré al Laboratorio Capas, los actores ya llevaban abocados mucho tiempo a experimentar actoralmente sobre algunas escenas de *La Gaviota*, de A. Chéjov. Algunos, unos meses; y otros, incluso más de un año. La primera vez que vi el material escénico, no logré entender ni escuchar una gran parte del texto. Dedujimos entre todos, que esto era porque la intención del trabajo estaba puesta en buscar cierta "verdad escénica".

Sin embargo, una de las demandas de una actuación teatral es su proyección en espacio. La inversión de energía corporal en las acciones escénicas, es fundamental para que el cuerpo del actor sea capaz de modificar el entorno y cumplir esta demanda.

Confirmamos, a través de los ejercicios propuestos aquí, que el compromiso corporal y energético que surge cuando el actor está distraído de la idea de "verdad escénica" -no atendiendo intelectual o psicológicamente lo que dice- y concentrado en los impulsos de

sus recorridos vocales y de sus cualidades de movimiento. En este último trabajo, aparece una proyección "orgánica" y ostensiblemente mayor. Esto es porque el actor está abocado con energía a la realización de las acciones corporales que demandan, sin mediar demasiada reflexión, de un sonido, un volumen, una respiración, una tonicidad muscular precisa, una posición o movimiento.

Esta estrategia para generar proyección vocal/corporal, ofrece solución a un problema bastante común que tenemos los actores y que podría ser fácilmente instrumentalizable dentro de la enseñanza de la actuación.

Dado que los resultados de esta investigación fueron claros y, efectivamente, ciertos ejercicios fundados en la voz (conectada con el cuerpo y la mente) pudieron producir caminos que sustentan la actuación cuando nos enfrentamos a un texto, se produjeron algunas proyecciones para seguir investigando con el material propuesto.

Primero, en el Laboratorio Capas la investigación se centró en un texto realista cuya coherencia estética era perfectamente abarcable desde los ejercicios propuestos. Una de las conclusiones que emergieron de las conversaciones con los actores participantes, fue que estos procedimientos servían aparentemente para construir un camino de impulsos, por lo tanto debería ser posible, graduando la energía que invertíamos en nuestro quehacer, la trasposición hacia distintos lenguajes estéticos de la actuación -no sólo realista- e incluso hacia un lenguaje audiovisual en el que la expresividad y proyección vocal fueran mínimas -al menos más pequeñas. En síntesis el trabajo específico en torno a los fenómenos y ejercicios vocales/corporales podría ser aplicable siempre como un recurso para construir soportes de una secuencia de actuación.

También producto de la experiencia práctica que desarrollamos en el Laboratorio Capas, surgieron inquietudes relativas al texto que parecen ser muy importantes para considerar

en futuras exploraciones en torno al lenguaje verbal y la actuación, pero quedaron fuera del ámbito de esta investigación, a pesar de estar relacionadas.

Fundamentalmente, emergió lo que llamamos el "problema del texto" y tiene básicamente dos aristas: la calidad del texto y nuestro interés o filiación con él. Respecto de la calidad del texto y como el grupo estaba trabajando con *La Gaviota*, de Anton Chejov, estuvimos enfrentados a una decisión en relación a la traducción o de la versión (había re-escrituras también a las que se accedió). Las características de una traducción son relevantes a la hora de trabajar con un texto teatral, sobre todo cuando se está reflexionando acerca de nuestra relación corporal y mental con el lenguaje. Como observación general, no queda más que sugerir atención a este tema. A veces, damos por sentado que un texto tiene cierta calidad porque es universalmente conocido o aplaudido, pero no consideramos las implicancias de una traducción del mismo.

El segundo aspecto del "problema del texto" es nuestro interés o resonancia con él. Un actor debe ser capaz interesarse en la verbalidad de su material escénico, de lo contrario su despliegue pierde energía, complejidad y profundidad. Paradójicamente, si tenemos una admiración intelectual demasiado grande por el texto dramático, podría surgir cierta inhibición o prejuicio respecto de cómo debe decirse o asumirse actoralmente. Algo que no proviene de la propia corp-oralización, sino que de una concepción cultural anterior. Esto no excluye que las características de un texto moldearán el despliegue final de la corp-oralización, por lo tanto delinearán un estilo de actuación. Pero esto, no necesariamente debería cambiar esencialmente, sino hasta las fases finales de acción en la secuencia de procedimientos: dirigir y diseñar.

Debo ser sincera y admitir que esta tesis, en su origen, tuvo un componente de rebeldía frente a la palabra escrita; digamos que una especie de resentimiento -de actriz y profesora de voz- con la hegemonía de esos "señores de barba" que escribían textos para que nosotros, los actores, nos los tuviéramos que arreglar en el escenario. Dentro del

programa de Magister, escribí yo misma un texto dramático y me convertí en una "dramaturga emergente" según la institución oficial de la cultura chilena⁵⁴. Es decir, me transformé metafóricamente en uno de esos "señores con barba".

Esto, aunque parezca anecdótico, no lo es. Me permite comprender, a la distancia, que mi intención de rebelarme contra el texto, no era más que una historia de amor prohibido. Importa destacarlo ahora, porque delata una pasión por las palabras y la constante dificultad que percibo de expresar, como actriz, la profundidad y belleza que evocan. Algo que no habría que perder de perspectiva cuando estoy proponiendo recursos para revertir los procedimientos actorales que tradicionalmente van desde comprensión hacia corp-oralización. Y que aparentemente ponen el texto en segundo plano.

El texto escrito es efectivamente un material que ofrece una magnífica fuente de inspiración al actor. Me gustaría reforzar, entonces, la idea de que las acciones y ejercicios que finalmente se proponen aquí y que parecieran establecer desvíos para construir un vínculo actoral con el texto, buscan en el fondo, honrar las palabras en plenitud. Pretenden facilitar la apropiación de parte del actor del conocimiento corporal del lenguaje, invitándolo a rastrear las huellas de su materialidad física y sensorial, y a construir nuevas posibilidades para revivirlo en el presente.

Sospecho que, a través de este documento, he sido reiterativa con algunas ideas, pero - como espero haya quedado claro-, el ejercicio de la escritura es extremadamente distinto a la experiencia de oralidad a la que estoy acostumbrada, cuando me refiero a los procedimientos actorales. Ha sido una gran tarea escribirlo.

⁵⁴ Mi texto dramático "Casandra, la Sandra", fue premiado dentro de la XVIII Muestra Nacional de Dramaturgia del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, dentro de la categoría *autor emergente*.

Eso me lleva a iluminar un descubrimiento esencial que produjo el proceso de investigación de esta tesis: es mi conocimiento práctico proveniente de la experiencia, lo que me permitió guiar tanto el aspecto teórico, como las prácticas de este estudio. Al guiar los ejercicios de preparación en un grupo y en los cuerpos y voces de las personas, los individuos con quienes tuve la suerte de trabajar, me di cuenta de que esta experiencia u oficio, no los puedo traducir completamente en la escritura.

Las intuiciones, la percepción y escucha que mi conocimiento empírico de la voz me otorga, es precisamente lo que me permite desarrollar en el presente - homeostáticamente- una acción comprometida con la experiencia vocal/corporal/mental de un otro. Puedo estar ahí con quien está trabajando, porque entiendo lo que está pasando y lo entiendo porque es un mundo que conozco desde el cuerpo propio y el de otros, en la práctica.

Y desde el ejercicio teórico, es también ese mismo oficio el que me permite dirigir y precisar los contenidos y reflexiones que quedan plasmadas en este documento. Pudiendo comprenderlas desde un punto de vista que se funda en el saber práctico.

La estabilidad y permanencia de estas palabras en una tesis, servirán para aportar al conocimiento del inasible oficio actoral, para reflexionar y dialogar finalmente, acerca de todas las cosas que podríamos saber hacer los actores.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1948). *El arte poética*. (p. y. Traducción del griego, Trad.) Buenos Aires.
- Artaud, A. (1935). *El teatro y su doble*. Madrid: Fahrenheit, 2001. Austral.
- Austin, J. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. (How to do things with words. Words and Actions. (Texto original 1962) ed.). (J. Urmsom, Ed., & G. R. Rabossi, Trad.) Barcelona, España: PAIDOS IBERICA.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio* (2ª ed. 1975 ed.). (L. p. Bachelard, & I. 2. trad. de Ernestina de Champourcín—2ª ed. - - México : FCE, Edits.) México : FCE.
- Barthes, R. (1986). El grano de la voz. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. (págs. 262-271). Barcelona: Paidós.
- Balázs, B. (2013). El hombre visible. En *EL hombre visible, o la cultura del cine* (págs. 17-25). Buenos Aires : El cuenco de plata .
- Berry, C. (2014). *Texto en Acción , la guía definitiva para que el actor y el director exploren el texto durante los ensayos*. (V. Fuentes, Ed., & V. Fuentes, Trad.) Madrid: Editorial Fundamentos.
- Berry, C. (2008). *From Word to Play: A Textual Handbook for Directors and Actors* . London: Oberon books .
- Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Barcelona , España: Alba.
- Berry, C. (1987). *The actor and his text*. New York: NY: Charles Scribner's Sons.
- Caixach, A. (2009). La técnica orgánica del actor. Un camino hacia lo invisible. *Estudis Escènics* (36), 372-382.
- Castillo, D. (2013). *La profesionalización del teatro en Chile. Tesis para optar al título de actriz* . Santiago : Universidad de Chile, Escuela de Teatro.
- Damasio, A. (2010). *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona : Destino .
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- De la Parra, M. A. (2011). El cuerpo del actor . *CELCIT. Teatro: teoría y práctica* , 12.
- De Marinis, M. (2016). 4. Body and Corporeity in the Theatre: From Semiotics to Neuroscience. A Small Multidisciplinary Glossary . En G. S. Clelia Faletti, &

G. S. Edited by Clelia Faletti (Ed.), *THEATRE AND COGNITIVE NEUROSCIENCE*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

- Feral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires : Galena.
- Fitzmaurice, C. (2015). *Breathing matters*. Voice and speech review.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid : Abada.
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor* (2ª edición ed.). (C. Matteíni, Trad.) Colección Skene.
- Fons, M. B. (2015). Teatro y neurociencia: el proceso creativo del actor desde la neurofisiología de la acción. *ACOTACIONES*, 35, 179-200.
- Grotowski, J. (1980). *Teatro Laboratorio*. Barcelona, España: Tusquets.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre* (16ª Edición ed.). D.F. México : Siglo XXI.
- Hart, R. (1971). *Voz*. *Primer Acto* (130), 14-17.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body*. Chicago : University of Chicago Press.
- Linklater, K. (1976). *Freeing the natural voice*. New York : Drama Book Specialists.
- Kalawski, A. (2015). Falso mutis: oficio de actores en la "época de oro" del teatro chileno 1910-1947. *Tesis doctoral*. Santiago : Doctorado en Historia Pontificia Universidad Católica de Chile .
- Kemp, R. (2012). *Embodied acting. What neuroscience tells us about performance*. Oxon (Oxford): Routledge.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postramatic Theatre* (1ª edición en inglés ed.). (K. J.-M. inglés), Trad.) Oxon: Routledge.
- Maturana, H. (1996). *El sentido de lo humano* (8ª edición (1 era ed. 1991) ed.). Santiago : Dolmen .
- Muñoz & Hoppe-Lammer, A. M. (2002). *Bases orgánicas para la Educación de la voz*. (Escenología, Ed.) México D.F. .
- Ong, W. (1999). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra* (3era impresión en Castellano ed.). (A. Scherp, Trad.) México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pantoja, S. (2017). *La Voz*. *Manual de ejercicios*. Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Pavis, P. (s.f.). *Underscore: The Shape of things to come*.
- Pikes, N. (1999). *Dark Voices: The Genesis of Roy Hart Theatre*. Louisiana, New Orleans, USA: Spring Journal Books.

- QUINO, J. L. (1964-1973). *Mafalda*. Buenos Aires: La Flor.
- (2012).
- Sotoconil, R. (1971). *La voz hablada. Manual para profesionales de la palabra.* . Santiago : Universidad Técnica del Estado.
- Schafer, M. (1970). *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi.
- Stanislavski, K. (2007). *Construcción del personaje* . Madrid : Alianza .
- Stanislavski, K. (2010). *El trabajo del actor sobre si mismo*. Barcelona , España : Alba .
- Thomaidis, K. (2017). *Theatre and Voice*. London, UK: Macmillan Education .
- Vallee, M. (2017). The Voice is an Imaginary Organ. Technology, Embodiment, and Affect in Voice Sciences. *Body & Society* (23), 83-105.

VI. ANEXOS

Anexo 1: Ejercicios de preparación vocal

Estos tres ejemplos de ejercicios dispuestos a continuación, sirven como referencia para entender un calentamiento vocal que instale las dos primeras acciones, abrir y acumular, en el cuerpo-mente de los intérpretes, centradas en el desarrollo vocal. Los tres ejercicios en diferentes medidas, comprenden los principios de somatización, imaginación, sensorialidad y homeostásis.

Un calentamiento a través de estas dos primeras acciones (abrir y acumular) servirá de fundación para retomar la secuencia completa, que incluye abrir, acumular, dirigir y diseñar (AADD) y que se implementará en los ejercicios de interacción con el texto. Algunos ejemplos de estos ejercicios con la palabra escrita, están en el **Capítulo III Desarrollo práctico de la investigación**.

1. Manipulación de la cabeza (en parejas: A y B)⁵⁵/Acción: Abrir

Descripción:

En parejas, se trabaja a nivel de suelo. El ejecutante A se tiende boca arriba, con los brazos a los costados del cuerpo. B se sienta cómodo (a continuación de la coronilla de su compañero), con los isquiones en el suelo, el torso erguido naturalmente y las piernas más o menos abiertas. En el espacio vacío entre ellas, estará la cabeza de A, apoyada en el suelo. El trabajo para B será el de manipular la cabeza de A. El ejercicio de A será dejar de sostenerla y permitir que su peso se libere completamente.

B comienza tomando con sus manos el peso de la cabeza de A. Debe ocupar sus dedos

⁵⁵ Aprendido en la práctica, en talleres de movimiento con José Luis Vidal o Elizabeth Rodríguez hace muchos años.

de una manera dúctil y firme, sin ser agresivo y permitir que con su certeza, el compañero A sienta la confianza necesaria para dejar caer su peso completamente. Es importante que las manos sean firmes y al mismo tiempo, sensibles a cualquier molestia que pueda generar la manipulación.

El tempo del ejercicio es más bien exploratorio y calmado, por lo tanto se extiende lo necesario para que las experiencias sean significativas. No se trata de rapidez, sino que de percepción y cuidado.

B puede imaginar cuántos kilos pesa esta cabeza, moverla un poco, sentir su dimensión y su densidad. Podemos imaginar lo que contiene la cabeza: un cráneo, cartílagos, los ojos, el cerebro, sangre, otros líquidos, mucosidades, membranas, los oídos, las orejas, encías, lengua, dientes, pelo, piel, etc. Una vez que se haya experimentado con esto, ambos pueden comenzar a imaginarla como un objeto separado del cuerpo, como si B pudiera moverla independientemente del torso ¿hasta donde puede movilizarse? ¿hacia qué direcciones?

B experimenta con las posibilidades de dirección y movimiento que tiene la cabeza de B. Ya no es una cabeza necesariamente, sino que podría ser algo así como: un melón, una bola de bowling, un zapallo. Las instrucciones pueden ir dándose a la par de la ejecución y permiten que también A visualice su cabeza poco a poco, como una parte separada de su cuerpo.

Todo el tiempo, el compañero B estará constatando que A no esté realizando acciones musculares con su cuello, es decir, no esté sosteniendo por sí mismo el peso de su cabeza o tomando iniciativa respecto al movimiento de ella.

Podemos incluir la sensación de suspiros, sonidos pequeños (quejidos, vibraciones, ronroneos) si sentimos que pueden ayudar a liberar a la musculatura de acción.

Nuevamente, el tiempo de esta fase de la exploración se puede extender tanto como sea necesario para experimentar significativamente estas sensaciones. Cuando sentimos que es posible progresar en el proceso, B puede agregar una cuota de velocidad, para comprobar que A no está accionando su musculatura y por el contrario, ha ido dejando cada vez más, el peso de esta parte de su cuerpo en las manos de B. Se puede jugar de manera más dinámica con la cabeza-zapallo, direccionando un recorrido que después cambia, sorprendiendo a A para efectivamente poner a prueba su falta de acción muscular.

Una vez que hayamos sentido que la resistencia de A ya está más débil, es decir, que A ha permitido paulatina y efectivamente que B sostenga el peso de su cabeza, podemos concluir el ejercicio. Para esto, B la centrará en el eje de la columna vertebral de su compañero y la dirigirá hacia afuera del cuerpo de A, como si estuviera sacándosela. Puede hacer una pequeña vibración, una especie de sacudida para ayudar a la sensación de extensión. Este movimiento es certero al mismo tiempo que sensible con el cuerpo de su compañero. Es decir, aplicará una fuerza adecuada para que A efectivamente experimente con la dirección propuesta y no le cause una molestia. Luego, B dejará que la nuca se apoye suavemente en el suelo y dejará de manipularla.

Este ejercicio es un procedimiento puntual que nos permite entender las acciones musculares de tonicidad y relajación en el cuello, donde se aloja la laringe y eje del tracto respiratorio. A través de esta experiencia podemos comenzar a diferenciar entre hacer algo y no hacerlo, en términos musculares. Es un ejercicio de auto percepción de nuestra estructura corporal y de cómo nos relacionamos muscularmente con ella. Opera a través del lenguaje y dirección que hacemos, tanto a nivel anatómico como mental, activando nuestra acción física e imaginación.

La cabeza es una parte de nuestro cuerpo muy pesada; la sostiene directamente la estructura de vértebras cervicales y la musculatura del cuello. Dependiendo de su posición y de cómo soportamos su peso, toda esta estructura se verá más o menos afectada por cierto grado de tensión. Es usual que el peso de la cabeza nos haga desplazarla -dejarla caer- hacia adelante o atrás, incluso a un lado. Cuando hablamos de disponer la precisión muscular de la laringe y de la respiración, requerimos que la musculatura a su alrededor esté flexible y abierta a responder a las necesidades que la emisión vocal tiene y no realizando trabajos que no requiere.

La intención a largo plazo es reconocer la posición de la cabeza en la que está alineada sobre la columna vertebral; esto permitirá liberar de todo el trabajo tónico a la musculatura del cuello y liberar la laringe de tensión externa -que afectará necesariamente su estructura, recordemos que es un sistema relativamente flexible. Además, permitirá que el tracto respiratorio acoja un recorrido fluido del aire y, además, que la resonancia se amplifique.

La musculatura del cuello no está aislada del resto de la zona alta del tórax, es decir, hombros, omoplatos, clavículas. Estos tejidos se disponen de manera superpuesta y actúan contagiándose, como en una cadena de acciones. Si relajamos los músculos del cuello, probablemente los hombros también se verán afectados o contagiados por el trabajo. Eso sólo proveerá beneficios en términos respiratorios, fonatorios y de resonancia.

La alineación de la columna vertebral es una de las ideas indiscutidas del trabajo físico del actor, postulando que el eje vertical del cuerpo y su adecuada posición, permitirán claridad en el centro corporal, fluidez respiratoria y capacidad de reacción desde la flexibilidad. Digamos también entonces, que en la cabeza se aloja la última vertebra cervical, siendo de algún modo, la coronación de la espina dorsal.

Objetivos:

Reconocer la acción muscular: la relajación, la tonicidad y la tensión.

Reconocer el peso de la cabeza y la responsabilidad muscular del cuello.

Ubicar la cabeza sobre el eje de la columna vertebral sin tensión.

Este ejercicio permite soltar (abrir) la musculatura externa e interna de la laringe.

2. Madame Bovary (en tríos o en versión individual)⁵⁶/ Acciones : Abrir y acumular**Descripción:**

Este ejercicio está basado en un ejercicio habitual de confianza que se desarrolla en el entrenamiento actoral. Es importante que los ejecutantes lo hayan experimentado antes, para que en esta versión pueda efectivamente trabajarse una dimensión vocal.

En tríos (A, B y C) más o menos similares de tamaño y peso nos disponemos como en una fila, pero el primero se voltará hacia sus compañeros. A y C serán los extremos y B será el centro. Suavemente y aprovechando un suspiro, B posará el peso de su cuerpo sobre A, se dejará caer. No completamente, sino que como si estuviera inclinándose. La imagen de Madame Bovary nos sirve para entender que es una especie de desmayo, pero también es un suspiro de amor, no quedamos inconscientes ni perdemos completamente la tonicidad de nuestro cuerpo. Nos dejamos caer romántica y elegantemente, sin perder la compostura.

Una vez que A sienta el peso del cuerpo de B, lo recibirá con cierta contención y lo empujará para que haga el camino de vuelta. Esta vez llegará hasta C. Así, A y C se irán entregando el peso de su compañero B al mismo tiempo que éste emite suspiros. Estos

⁵⁶ Ejercicio de confianza, direccionado por mi hacia el trabajo vocal y practicado a través de los años de docencia.

pueden ir creciendo más hasta convertirse en exclamaciones, reclamos, exageraciones del sufrimiento romántico de la protagonista de la novela de Gustave Flaubert.

El tempo del ejercicio dependerá de la confianza, destreza y audacia de los participantes. Tiene una evolución, desde que se conoce el mecanismo hasta que se es capaz de utilizarlo para emitir sonido. Tiene un carácter lúdico y gozoso, que tendrá que ser medido por quien dirija, en equilibrio con el cuidado de los integrantes del trío.

Una vez que se experimente suficiente con B, se intercambian los roles y se comienza de nuevo con A o C al centro.

La versión individual es la misma idea de que nuestra heroína anda por los rincones de su hogar desmayándose por amor, jugamos con ir dejando caer el peso de nuestro cuerpo en una oposición de fuerzas: el desmayo que nos hace caer y la dignidad, pasión o goce que nos vuelve hacia arriba.

Este ejercicio busca conectar la emisión vocal (y el apoyo) con el impulso corporal de soltar. La intención es abrir el sonido y la imaginación a una situación lúdica que permita explorar vocalmente combinando los necesarios trabajos musculares de tonicidad y relajación. La resonancia y el apoyo, funcionan de manera abierta, sin sensación de uso de fuerza.

Se busca que el ejecutante experimente con la conexión de su suspiro, su sonido y su movimiento. Esto lo hace cuando está en una situación que requiere dejarse llevar por su propio peso y sentir la acción vocal desde de su cadera por consecuencia de esta inercia. Es intención de este ejercicio es disolver las asociaciones de apoyo vocal y fuerza relacionadas con tensión y encontrar placer en la emisión de un sonido grande y extra-cotidiano que no requiere que "apretemos" nuestra musculatura.

La referencia de Madame Bovary permite que el imaginario romántico nos conecte lúdicamente a los sentimientos exacerbados, a través de esa figura nos liberamos de responsabilidad expresiva y se la endosamos al personaje del SXIX.

Objetivos:

Conectar la acción de abrir y soltar, con una emisión vocal de volumen amplio.

Producir un vínculo entre el suspiro y la fonación extra-cotidiana.

Establecer la experiencia de apoyo desde la apertura y no desde la contracción muscular.

Reconocer la importancia del centro (bajo vientre, caderas, coxis) en el apoyo de la voz.

Producir un sonido fácil, gozoso y grande.

3. Director y sonorizador (en parejas: A y B)⁵⁷ /Acciones: abrir y acumular

Descripción:

Este ejercicio se realiza en parejas, tiene un carácter exploratorio y lúdico. A y B se disponen frente a frente y diferencian sus roles, A toma el de Director y B será quien proveerá de sonido y cuerpo a las instrucciones, sonorizará . A da sus instrucciones sonoras con el cuerpo, primero a través de las manos y después, naturalmente involucrándolo de manera más comprometida. Los gestos indicarán qué tipo de sonido - simultáneamente- emitirá B. A debe mantener un flujo de estímulos constante para que B interprete vocalmente. Una vez que se haya experimentado un tiempo prudente, se intercambian los roles.

La intención del ejercicio es la búsqueda de texturas vocales, por lo tanto las instrucciones en los cambios de roles deberían ser del tipo: buscar diferentes texturas; si el sonorizador hace siempre lo mismo vocalmente, ofrézcale otros estímulos como Director; como Director puede usar todo el espacio, ir a los extremos, a los medios, las paredes, el suelo, etc.

⁵⁷ Ejercicio de exploración vocal habitual. No recuerdo la fuente.

Los roles se intercambiarán un par de veces para profundizar en la búsqueda. Si hay un grupo que permita intercambiar integrantes, también se sugiere.

El tempo de este ejercicio dependerá del estado energético de los actores, podría adquirir ciertas cualidades musicales, podría convertirse en una improvisación con carácter narrativo, volverse frenética o calmada. Dependerá de los impulsos de los participantes.

Esta experiencia sirve para asociar el sonido vocal a visualizaciones. A medida que nuestra concentración como ejecutantes está puesta en la demanda de la ejecución de formas, dinámicas, texturas, velocidades, estados, involucramos energéticamente nuestro cuerpo en la emisión y no concientizamos las demandas técnicas vocales a las que estamos sometidos: apoyo, proyección, altura, transmisión de imágenes. Sin embargo, estas se activan y lo hacen desde la acción corporal vocal, por lo tanto la musculatura tiende a funcionar de manera orgánica.

Este ejercicio permite en gran medida, descubrir espacios de resonancia poco habituales. Sucede debido a que la demanda de material de improvisación va aumentando, por lo tanto los lugares de colocación del sonido y la exploración en el timbre, también.

El diálogo que se genera entre Director y sonorizador también permite desarrollar la percepción, la escucha y sensibilizarse ante los impulsos corporales, vocales y mentales.

Es importante como guía de este ejercicio reforzar la necesidad de cuidar el volumen si estamos en un ambiente muy lleno de sonido, para no sobre cargar la laringe de fuerza en la intensidad.

Objetivos:

Traducir a sonido imágenes visuales

Explorar resonancias y texturas vocales

Entrenar la capacidad de reaccionar a los impulsos vocales mentales

Comprometer el cuerpo en la emisión vocal

Desarrollar energía, proyección y precisión en la voz

Sensibilizarse ante el diálogo con otro

Anexo 2: Pre-informe Laboratorio Capas

(informe presentado durante el proceso del curso Tesis I, en el mes de Junio de 2017)

A través de este documento, intento elaborar una descripción y primera evaluación del trabajo práctico observado y realizado en el laboratorio CAPAS, al que he sido invitada a participar como investigadora. Esto, me permitió establecer los lineamientos de la experimentación práctica para posteriormente, definir los ejercicios específicos que pondré a prueba con el grupo de trabajo durante el próximo mes.

Contexto laboratorio CAPAS:

En una primera fase de la experiencia práctica de este proyecto, he sido invitada a participar del laboratorio de investigación actoral CAPAS⁵⁸. Primero como actriz y luego como investigadora en el área específica de mi investigación de tesis de Magister. El proceso de investigación para el equipo de CAPAS, se inició hace más de un año y ha estado orientado a la exploración y búsqueda de algunos mecanismos o procesos de la Actuación en un ámbito cerrado, de ensayo. En su exploración, que ha arrojado la evidencia de una serie de materiales, problemas y temas a trabajar, se encontraban confrontando el "problema del texto".

La vinculación con el texto en relación a la Actuación teatral origina mi trabajo de investigación de tesis en este Magister, por lo tanto, pareció un espacio ideal de experimentación y retroalimentación, tanto para mí, como para mis colegas actores.

⁵⁸Este espacio de trabajo está dirigido por Alexei Vergara (profesor de Actuación y actor) y puesto en la práctica por Juan Francisco Olea y Rocío Del Pino originalmente. Recientemente han invitado a participar a otros actores, entre los que me encuentro yo. Todos los participantes tienen una formación profesional de actor y/o práctica docente en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Las intenciones del laboratorio están dirigidas a buscar e identificar problemas y mecanismos actorales para acceder a una actuación viva, presente y teatral. La dirección del laboratorio CAPAS está asumida en un ámbito que pretende alimentar los recursos pedagógicos de la enseñanza de la Actuación profesional.

Lo que en el laboratorio CAPAS denominaron "el problema del texto" es el interesante territorio de acción en el que luchan y/o dialogan el texto dramático con el quehacer - y sobre todo, el decir- del actor. En el despliegue escénico, es necesario que dos materiales provenientes de espacios, impulsos y tiempos diferentes: la palabra del autor y el cuerpo/ser del actor, se fundan , se integren conformando una sólo situación, un suceso presente y vivo.

En el contexto de esta invitación a participar, en un proceso de investigación ya iniciado, se me ha otorgado la posibilidad de observar material avanzado de trabajo. Ésto me permite tener una visión panorámica general y elaborar una reflexión respecto a mi ámbito específico de trabajo. La ambivalencia de distancia y cercanía, me permite identificar junto al equipo las necesidades y proveer estímulos en el área de la Voz y su vínculo con la Actuación.

El "problema del texto" -como en CAPAS lo han denominado- , es en realidad, un área general de obstáculos e inspiraciones para el trabajo del actor, una fuente desde la cual es posible desentramar varios *sub-problemas*, que nos permitirán conocer y entender mejor los mecanismos y procesos del quehacer actoral.

Mi trabajo práctico con el equipo de CAPAS está una fase incipiente, he llegado a un espacio donde existe un recorrido previo y una serie de decisiones que otorgan problemas y *sub-problemas* particulares a la investigación. Mi calidad privilegiada de invitada, me otorga una perspectiva externa, desde la que puedo observar algunos de los temas que emergen del trabajo actoral y elaborar una propuesta práctica de ejercicios para explorar en sus posibilidades y desarrollo.

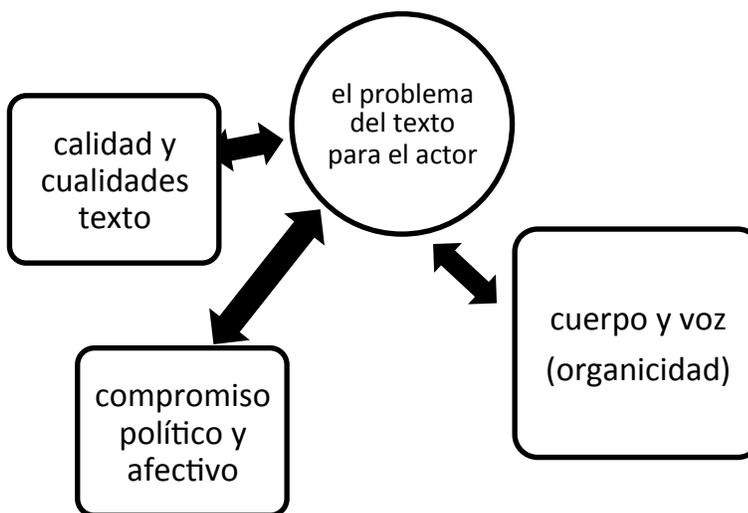
El área específica de trabajo en mi investigación de tesis es la Voz en relación a la Actuación teatral , por lo tanto , mi propuesta de ejercicios prácticos está -originada en y direccionada hacia- esa área del quehacer actoral. Es a través de evidencias en torno a la

demanda y el estímulo de desarrollo vocal y su relación con el texto, en el que fundo una primera propuesta de trabajo de investigación.

A pesar de esta especificidad de mi exploración, centrada en sólo una de las áreas del desempeño actoral, es importante aclarar que el fenómeno de la Actuación es siempre integral, por lo tanto, inevitablemente se cruzan diferentes aspectos de la especificidad práctica: intención de verdad, uso del cuerpo, composición en el espacio, relaciones interpersonales, creación de roles, etc.

Al integrarme al laboratorio CAPAS, se hace evidente para mí entonces, otros problemas y/o subproblemas que no son específicos del trabajo vocal, pero si se interrelacionan con otros materiales o procedimientos que sitúan al actor y por lo tanto determinan el contexto en el que la exploración en la voz se origina. Los comentaré en una primera instancia, para luego desarrollar de manera más específica los *subproblemas* a los que me dedicaré en las sesiones prácticas que están por venir.

EL PROBLEMA DEL TEXTO



Como antecedente, quisiera comentar que la coincidente invitación que me integró al Laboratorio de Actuación CAPAS, viene precedida de un proceso de alrededor de dos años de trabajo del grupo original: Alexei Vergara, Francisco Olea y Rocío Del Pino. Ellos comenzaron su trabajo dedicados solamente a buscar e identificar problemas de la Actuación, contextualizados en un lenguaje que podría llamarse de *intención realista*⁵⁹.

A medida que avanzaron en su proceso, se fue complejizando la trama de sus ejercicios prácticos y comenzaron a requerir de un texto que sirviera de contenedor y estímulo a su investigación. Después de una reflexión y de una selección, decidieron trabajar con *La Gaviota* de Anton Chejov e invitar a más actores a participar de la experimentación. Yo soy la última invitada al trabajo en esta cadena, habiendo ellos integrado, a un trío de otros colegas actores hace tres meses.

El criterio de selección del texto dramaturgico estuvo vinculado con la *intención realista* que demanda el texto, por ejemplo, roles actorales tridimensionales con una sicología compleja que se plasma en el diálogo, personajes que se relacionan en una tensa trama de afectos, una curva en el argumento que permite su desarrollo desde el inicio al fin. Otro de los criterios que también los impulsó a la elección, fue el gran tema subyacente en la obra, la presencia y búsqueda de sentido en la vida de estos personajes, a través del Arte y el Teatro. Los personajes principales de *La gaviota* escriben o actúan y muchos de sus deseos y frustraciones se originan alrededor de este tema.

La estructura de trabajo con la que me encontré en CAPAS, fue más o menos ésta: un director de investigación proponiendo ejercicios y reflexión respecto a los temas

⁵⁹ El Realismo en materia de Actuación está nutrido en su origen por las ideas de Constantin Stanislavski, éstas se han desarrollado y evolucionado según las necesidades artísticas e históricas durante el SXX y XXI. La actual relativización de lo que es la "realidad" como idea, hace que me refiera a una *intención realista*, cuando hablo de personajes tridimensionales y una estética escénica que busca acercarse al diálogo, las acciones, la organicidad del actor, desde un lugar más o menos parecido a la vida cotidiana, evidentemente con los requerimientos de energía teatral que sustentan un trabajo escénico.

actorales a trabajar; 5 actores disponibles a poner en práctica estos ejercicios; *La Gaviota* de Chejov como material textual y finalmente, una secuencia de escenas donde se buscaba activar contenidos antes experimentados.

Desde una impresión bastante general y primera, tanto espectadora del trabajo de investigación que han realizado en CAPAS, como en reflexión sobre mi experiencia profesional, puedo conscientizar tres dimensiones que pertenecen gran "problema del texto":

1. Compromiso político y/o afectivo con el texto.

El nivel de exposición y demanda personal en el trabajo actoral es alto. Nuestra herramienta somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, emociones, voz, capacidad de movimiento, bagaje cultural, ideas, etc. Es inherente a nuestra capacidad de generar un acto creativo, el deseo y necesidad de hacerlo, más allá de nuestro deber profesional. Este deseo o voluntad puede surgir de diversas fuentes, incluso ajenas a la misma práctica actoral, pero cuando tiene relación al texto, puede emerger de diferentes aspectos de éste, por el momento es claro para mí que -al menos- existen dos posibilidades:

El **compromiso político** con un texto, es decir, la importancia que le damos y el estímulo que nos proporcionan las ideas, la postura, la propuesta de mundo que se instala como coherente, el cuestionamiento que hace de los temas que propone, etc. Lo que nos moviliza desde la racionalidad, la ética, el contenido ideológico que provee como material de creación.

Y el **compromiso afectivo**, que podría definir en simples palabras como la inclinación que tenemos a percibirlo cercano, bello o valioso a nivel sensorial, emocional. Por

ejemplo, con las memorias que nos gatilla o lo que puede significar en nuestra vida personal, incluso en la tradición del Teatro.

Cualquiera de estas dos inclinaciones que sintamos como actores frente a un texto, ya sea combinadas o exclusivamente, establecerá inmediatamente un vínculo, un deseo y una inspiración para relacionarnos con él. Por el contrario, sin un compromiso previo con el texto, tendremos un camino más árido que construir a través del trabajo: la necesidad de hacerlo vivir.

Este aspecto a veces parece ser tangencial en el trabajo actoral, los actores no siempre podemos enrolarnos en proyectos creativos que nos inspiran desde el texto. Según mi experiencia, es un factor fundamental para el impulso de estrategias en el quehacer específico de la escena. Establece la necesidad primera de construir un mundo creativo con esa primera piedra.

2. Calidad y cualidades del texto.

Es indudable que Anton Chejov pertenece a un grupo de autores emblemáticos del Teatro Universal. Además, es uno de los dramaturgos que aportó a la conformación del Realismo Sicológico, entendido como una estética y un movimiento histórico. Su trabajo colaborativo con el mismo Stanislavski contribuyó a los fundamentos de esta estética y a la idea del Teatro como un espejo de la realidad. Su escritura, aún bajo los cuestionamientos del lenguaje específico o de la pretensión de reflejar la realidad, demanda al trabajo actoral algunos de los elementos que hoy en día pueden seguir considerándose de *intención realista*.

La gaviota, escrita en 1895, se considera una de las obras maestras del dramaturgo ruso, ha sido llevada a la escena en incontables oportunidades alrededor del mundo y ha sido

traducida a casi todos los idiomas. Parece ser una idea incuestionable que su calidad y trascendencia le otorgan el valor necesario para ser material de estímulo actoral.

Pero es evidente que el primer problema que surge cuando nos enfrentamos a trabajar con este texto, es el la traducción. La primera traducción de *La Gaviota* del ruso al castellano que se puede rastrear es la de Galina Tolmacheva⁶⁰ para la edición argentina del *Teatro completo* de Chéjov en 1950. Sin embargo, la más popular, es la de E. Podgursky, editada por primera vez en 1953⁶¹ por Aguilar (Madrid). A través del tiempo, se han realizado otras traducciones, adaptaciones e incluso re-escrituras, pero independientemente de una u otra versión, nos enfrentamos a la ambigüedad de un texto que está versionado.

Este problema de la traducción es vasto y complejísimo, no quisiera ahondar en sus detalles, pero si estipular que abre la puerta a todo un mundo de cuestionamientos y reflexiones sobre la obra dramaturgica. Para comenzar: una obra maestra no necesariamente llega a nuestras manos inmaculada -o al menos, tal como es- y cuando decidimos una traducción sobre otra, tal vez tenemos que entender quién es o dónde se sitúa el segundo autor implícito. De algún modo, eso relativiza el valor original del texto, al menos en su idea más pura. Por ejemplo, en el caso de la obra de Chejov, puede que algo con un tono vehementemente político, llegue a nuestros textos como una manifestación de inocencia campesina. Esto, gracias a la decisión de un ruso avecindado en España en la década de los 50, bajo el gobierno de Francisco Franco.

Ante esta problemática, surgen decisiones que pueden ser tomadas o al menos conscientizadas de parte de un equipo artístico: ¿se valora el argumento sobre el lenguaje de los diálogos? ¿la construcción de los personajes en relación al modo en el que hablan? ¿se adapta el lenguaje textual a una forma más- o menos -estilizada

⁶⁰ Actriz nacida en Rusia en 1895 y residente en Argentina desde 1925.

⁶¹ Las traducciones al inglés comenzaron antes, al menos existe la información de que en 1938 fue estrenada en Broadway.

olvidando la intención de ser fiel al autor? ¿se investiga en el traductor y sus decisiones?
¿Se estudia desde otros idiomas?

Las preguntas pueden continuar, lo que me interesa destacar, es que este fenómeno aporta a complejizar un poco más el gran "problema del texto" en varios planos. Por ejemplo, en nuestra capacidad de compromiso político y afectivo, pero también en definir los desafíos particulares que proveerá al actor, en cuanto a encarnarlo.

3. Cuerpo y voz.

Hasta el momento, me he referido a *subproblemas* del gran "problema del texto" que no son los esenciales en mi trabajo de investigación vocal-actoral, si bien están vinculados en una trama de relaciones que es difícil de deshilar.

Lo que funda mi investigación es la intuición de que en la práctica vocal, podemos descubrir recursos y procedimientos que apoyen al actor para encontrar organicidad en su Actuación.

La organicidad, como ya he mencionado antes en el proceso de proyectar esta tesis de investigación, es la cualidad de todo ser vivo de reaccionar de manera integrada frente a un estímulo. En el caso del actor, mi supuesto es que la Voz nos permitiría vincular dos mundos que parecen distanciados: el texto y el cuerpo activo del actor.

Cuando nos enfrentamos al problema específico de llevar un texto al habla, pareciera ser que los polos de la racionalidad del autor y la corporalidad del actor se rechazan mutuamente y no logran integrarse con facilidad.

Establecer puentes que suavicen esa distancia es la intención de esta exploración, buscando en la manifestación del sonido vocal y su exigencia de proyectar y activar el texto en el espacio, algunos estímulos concretos para la Actuación.

En las sesiones del Laboratorio CAPAS he podido vislumbrar algunos aspectos de esta lucha entre el texto escrito y su activación en escena de parte de los actores:

-La dificultad de apropiarse de un lenguaje ajeno.

La elección de palabras que está determinada por un texto originado por un otro, en otra cultura, otro espacio, otra época, versionado por un traductor, establece una distancia difícil de sortear por el actor. El lenguaje establece entonces, un mundo, una ética y una estética en la que el habla tiene ciertas características.

En el caso del laboratorio CAPAS, se está trabajando con fragmentos de dos versiones del texto: la traducción de Podgursky y una versión argentina contemporánea *llamada Ensayo sobre La Gaviota*, de Marcelo Savignone.

Los participantes del laboratorio se sienten más desafiados por la versión que llamaron "lírica" de Podgursky y mucho más cercanos del lenguaje contemporáneo argentino. Ahí yace una decisión fundamental que establece las reglas vocales y de lenguaje actoral donde se sitúa la investigación. ¿Cómo funciona cada versión en relación al habla? ¿Qué otorga cada una al trabajo del actor? ¿es posible retroalimentar los resultados del ejercicio de ambos problemas de lenguaje? ¿Podemos encontrar mecanismos de práctica vocal que otorguen en ambos mundos una estructura estimulante de organicidad actoral?

-Proyección teatral versus organicidad.

Este *subproblema* me parece acaso uno de los más prácticos y concretos del trabajo vocal. Es una tendencia más o menos general en los actores chilenos activos y he podido constatarlo en el trabajo práctico de investigación en CAPAS. La búsqueda de un sentido de verdad se inclina hacia la intimidad. Parece ser una constante que dificulta la proyección teatral de la acción escénica. Cuando el hablar es íntimo y verdadero, no se escucha. Cuando es grande y teatral, se siente falso ¿Cómo encontrar la proyección necesaria en un espacio físico y energético extracotidiano?

Son estos dos aspectos de la relación cuerpo Voz los que me orientan para establecer un camino de trabajo, esta primera instancia de laboratorio, a través de ejercicios prácticos que desarrollen:

-Resonancia y proyección extracotidiana**-Eficiencia articulatoria****-Imágenes y sensorialidad del sonido vocal****-Impulsos del habla y acción vocal**

A partir de estos lineamientos, intentaré hacer uso de ejercicios que son parte de mi acervo de trabajo vocal o crear algunos procedimientos que sean específicos a los detalles y necesidades del grupo. Mi intención es flexibilizar el proceso de práctica, en la medida de las necesidades que vayan surgiendo respecto a la experimentación en la Actuación.

Referencias bibliográficas:

- Berry, Cicely (2006) *La voz y el actor* . Barcelona, España: Alba
- (2014) *Texto en Acción* . Madrid, España: Fundamentos.
- (1987) *The actor and his text*. New York, NY: Charles Scribner's Sons.
- Chejov, Anton (1959). E. Podgursky (trad) . Teatro Completo. Madrid, España: Aguilar.
- Grotowski, J. (1980). *Teatro Laboratorio* . Barcelona, España: Tusquets.
- (1992) *Hacia un teatro pobre* (16ª ed.). D.F, México: Siglo XXI.
- Hart R. (1971). *La voz objetiva usada a nivel de seis o más octavas*. Primer Acto, 130, Marzo. pp. 14-17.
- Pikes, N. (2004). *Dark voices: The genesis of Roy Hart Theatre*. New Orleans, LA:Spring Journal.
- Stanislavski, K. (2007). *Construcción del personaje*. Madrid, España: Alianza.
- (2010) *El Trabajo del actor sobre si mismo*. Barcelona, España: Alba.

Anexo 3: Entrevistas a actores chilenos

Documento presentado a la profesora Milena Grass como trabajo final curso Metodologías de Investigación, 1er Semestre del programa de Magister en Artes. Ayudantes Pablo Cisternas y Roxana Gómez-Tapia.

La elaboración de entrevistas audiovisuales y este trabajo escrito, sirvió como antecedente para establecer algunas ideas en torno al tema de la investigación final de tesis.

Proyecto de Investigación Práctica

La voz y la verdad: creación teatral desde el trabajo vocal del actor

[Entrevistas a actores chilenos](#)

[Video](#)

Documento de referencia para la visualización

Uno de los objetivos fundamentales de mi proyecto total de investigación es capitalizar un conocimiento profesional adquirido a través de la práctica actoral y docente en la formación de actores, para transformarlo en material de referencia creativa o académica.

El oficio de Actor y Actriz está sometido al perpetuo movimiento, porque la obra misma que se realiza está en continuo movimiento. Esto sucede sobre todo cuando nos referimos al formato del Teatro, en el que cada función sucede y no es capturable en el tiempo, su resultado no construye un material perdurable físicamente.

La formación, profesionalización y especialización de los actores es un tema en continua transformación, precisamente por esta característica móvil del mismo oficio. Los actores vamos integrando procedimientos, adquiriendo herramientas, afinando sensibilidades y

transformando tanto nuestro cuerpo como nuestra psicología, a medida que pasa el tiempo. Esto sucede en tanto ejercemos nuestra profesión y nos vamos desarrollando en las habilidades específicas del medio, como también, en tanto vivimos y adquirimos experiencia vital .

El lenguaje, vocabulario, conceptos y temas a los que los actores⁶² hacemos alusión en nuestro trabajo, no son necesariamente los mismos que podemos encontrar en la bibliografía que consultamos o consulto yo misma, para este Proyecto de Investigación académica⁶³. Hay un enorme acervo en el quehacer y en las específicas interpretaciones que cada uno, inserto dentro de una comunidad y un contexto específico, puede hacer de las ideas que definen su trabajo.

Por estas cualidades de flexibilidad, movimiento, de conocimiento en la experiencia y de sensibilidad personal, he querido comenzar el proceso de investigación práctica de mi proyecto, con la recolección de percepciones de parte de actores (chilenos) profesionales acerca de ciertos conceptos que rodean y definen el oficio.

Esta recolección de información personal, empírica y con características más bien coloquiales, la he realizado a través de entrevistas a 5 actores profesionales cuya actividad teatral ha sido continua en los últimos años. La elección de mis colegas la he hecho primero en relación a su efectiva actividad y compromiso profesional, después, intentando proponer cierta variedad en la formación, edades, especializaciones y género.

No pretendo mostrar a través de esta edición de conversaciones hecha a este grupo de actores, un panorama total ni completo de las opiniones, ideas, experiencias o conocimientos procedimentales de todo el gremio chileno (corriendo el año 2016). Más

⁶² Me refiero específicamente a los actores chilenos que no hemos desarrollado una bibliografía amplia respecto a metodologías de Actuación o desarrollo vocal en el Teatro. La bibliografía que consultamos es en general, europea o estadounidense.

⁶³ Algunos ejemplos : Cicely Berry, Constantin Stanislavski, Antonin Artaud o Eugenio Barba.

bien , intento comenzar a definir a través de la oralidad, algunos conceptos alrededor y dentro del trabajo actoral, que funcionarán como ejes del proceso de investigación práctica que me propongo desarrollar.

Las entrevistas fueron realizadas en Junio del 2016 y en ellas yo (la entrevistadora , camarógrafa, sonidista y editora) propuse a modo de preguntas o temas a tratar, 5 conceptos que detallo a continuación. Los actores entrevistados fueron : Francisco Ossa, Catalina Saavedra, Carolina De la Maza, José Antonio Raffo y Sara Pantoja, sus reseñas curriculares están al final del registro audiovisual.

El video final editado (26:47) está disponible en el siguiente vínculo o en el título de este documento:

<https://www.youtube.com/watch?v=8U0An48k64Q&feature=youtu.be>

Los conceptos propuestos en la conversación y/o capítulos del video:

UNA BUENA ACTUACIÓN

Me pareció importante la percepción del ideal hacia donde se dirige el trabajo actoral, es decir, explorar la definición de un trabajo bien realizado. A través de este concepto , mi intención era rastrear los procedimientos que una actuación considerada de calidad o exitosa implica.

LA VERDAD

La búsqueda de “la verdad” sigue siendo un principio recurrente – a la vez que ambiguo- para hablar de una buena actuación o para navegar dentro de un proceso de búsqueda actoral, de hecho es parte del título de mi proyecto de investigación. Me pareció necesario poner a disposición de los entrevistados este concepto, para recolectar percepciones acerca de esta idea introducida más fuertemente por Stanislavsky, pero que

se ha desarrollado y adaptado a las poéticas teatrales posteriores o independientes del realismo psicológico.

EL TEXTO

Este es uno de los elementos de la teatralidad que parece ser casi ineludible en el contexto de teatro chileno (a pesar de haber excepciones) y que pretendo incorporar como fundamental, dentro de mi proceso de investigación práctica. Quise conocer las ideas que estos actores tenían respecto a él , su importancia, las cualidades que le demandan y los estímulos que éste les otorga.

LA VOZ

Es el eje y estímulo fundamental de mi investigación. Me pareció necesario escuchar acerca de la relación que los actores establecen con su sonido y sus recursos vocales para emprender la labor creativa. Investigar en qué valor, qué funciones y cómo potencian su presencia en el acontecimiento escénico.

UNA METODOLOGÍA

Intento sondear en los entrevistados, si existen metodologías, ya sean comunes o particulares, conscientes o inconscientes en su ejercicio profesional actoral. Esta pregunta está necesariamente vinculada con el capítulo o concepto siguiente , que ofrece los pasos de esta metodología.

LOS PROCEDIMIENTOS DE MI METODOLOGÍA

Con esta pregunta sugerida, mi intención es que los actores entrevistados compartan la secuencia de pasos que usualmente siguen (o les gustaría seguir) dentro de un proceso de creación actoral (ensayos). En este sentido, la respuesta implica la conscientización de alguna acción recurrente que ellos realicen para preparar su trabajo.

OTROS

Este segmento del video contiene algunos temas o ideas que surgieron de los propios entrevistados y que me parecieron interesantes de incluir en el material editado. Este interés radica en que a pesar de que no están propuestos por la entrevista guiada, surgen naturalmente y arrojan ciertos tópicos individuales que les parecen importantes para su creación actoral.

Algunas conclusiones

Con el fin de organizar la gran cantidad de material de reflexión que la experiencia de entrevistar a mis colegas arrojó, quiero sintetizar enunciando algunos temas :

1. Los actores -en general- no tenemos instancias de diálogo respecto a la naturaleza y particularidades de nuestro trabajo, sobre todo otorgándole una consistencia profesional al lenguaje y reflexión. Se hizo muy interesante percibir las reacciones y activación intelectual de los entrevistados al enfrentarse a nombrar, definir y explicar ideas acerca de la Actuación.
2. Es posible concluir que los procedimientos que realizamos y valoramos para llevar a cabo nuestro trabajo como actores, no necesariamente son conscientes, en general son intuitivos y contruidos a través de la experiencia, como una selección de herramientas que nos resuenan particularmente. Si bien es cierto que habían distintos grados de consciencia en la existencia y organización de los patrones de acciones que los ayudan a construir su labor, en general, lo sentían como algo muy personal.
3. La docencia, como en el caso de Sara Pantoja –y el mío- exige la necesidad de organizar, entender y clarificar pasos que no siempre están conscientizados. Esta

racionalización de los procesos actorales establece una relación de retroalimentación entre el oficio actoral y la labor pedagógica.

4. Las metodologías personales de trabajo (en mayor o menor grado de consolidación) de los actores, implican una ética y estética que encarnan una poética escénica particular : es importante lo que se dice o es importante lo que sucede entre los compañeros de escena o es importante que suceda de verdad o quiero que la forma sea particular, etc. Esto implica que de algún modo, independiente del director que trabaje con ellos, que la impronta de su propia sensibilidad y jerarquización de los elementos teatrales se plasma en el total a través de su actuación.

5. El valor del texto para los procesos individuales es importantísimo. A excepción de una de las entrevistadas, Carolina De la Maza - cuyo trabajo específico de Compañía no se funda en el texto-, todos los actores le otorgaron una importancia sorprendente y fundacional del trabajo creativo actoral. Este fue un descubrimiento más inusitado respecto a mis ideas anteriores a la entrevista, si bien, mi filiación con el texto es fundamental, no esperaba una declaración tan radical.

6. Es muy diferente la aproximación individual de los actores que trabajan bajo distintos directores, que la de alguien que está inserto en un trabajo sistemático de creación e investigación teatral dentro de una Compañía. Los procesos individuales en este último caso, están mucho más abocados a la investigación de un lenguaje, que a la realización de su trabajo personal en un contexto específico, bajo las demandas de la versatilidad.

7. El diálogo respecto a conceptos que se usan en el lenguaje de la creación actoral, fue provechoso no sólo para mi propia investigación, sino que también para los actores entrevistados. El ejercicio de pensar y verbalizar lo que hacemos, les produjo una sensación de interés, seriedad o profesionalización que me manifestaron –en general- y que entabló un espacio de colaboración profesional muy positivo y provechoso.

8. Finalmente, la evaluación de este proceso de investigación práctica es extremadamente positiva para mi proyecto total. Si bien no ofrece un panorama total del medio actoral, si establece principios que me ayudarán a organizar los ejes de investigación creativa, a reforzar o particularizar ciertas definiciones y decisiones respecto a qué buscar y cómo.

Respecto a “LA VERDAD”:

“La verdad es el convencimiento del intérprete para representar la mentira”

Catalina Saavedra (04:01)

Anexo 4. EVE (Experimento Vocal Espacial)

Trabajo final curso Materialiades del Espacio presentado a la profesora Alejandra Serey en el segundo semestre del programa de Magister.

Que el espacio se transforme en una experiencia vocal.

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de las capacidades vocales en la Actuación y más específicamente, en el proceso de formación de actores, ha sido mi territorio de interés y desarrollo profesional durante los últimos 15 años. El proyecto EVE, Experimento Vocal Espacial, surge entonces de dicha práctica y el interés continuo y constante de potenciar la exploración del fenómeno vocal en actores en formación.

El ejercicio actoral en el Teatro profesional demanda de ciertas cualidades específicas en la voz de quien lo lleva a cabo, las he querido potenciar de manera específica en este proyecto y me he permitido jerarquizarlas en relación al problema del espacio.

Teatro , Voz y Espacio

“La voz suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio” Fisher-Lichte (2011: 255)

Es ineludible la relación que se establece en el Teatro entre el actor y la audienica a través de la Voz. Ésta resulta ser una materialización física de la extensión del cuerpo del intérprete, viajando en el espacio hasta amplificar las sensaciones, emociones, palabras, signos , etc. que se han generado en su interior, llevándolas a la audiencia – cuan lejos o cerca se encuentre-.

En relación a esta interacción, podemos comprender que el espacio en el Teatro es concebible al menos en dos niveles, tomaré la propuesta de Greimas (64) para esbozar estas dos dimensiones de espacio: el espacio tópico y heterotópico, siendo el primero el que es posible constatar físicamente y el segundo, el que el sujeto crea a su alrededor y que implica complejas tramas de relaciones, expectativas, imágenes, deseos, signos, interacciones, etc.

Así, respecto a la Voz del actor y su relación con el espacio, nos encontramos con dos fenómenos que hay que considerar: la eficiencia sobre el espacio físico (o tópico) y la capacidad expresiva para generar un espacio performativo (o aplicando la referencia de Greimas al teatro, heterotópico).

El desarrollo de una potencia vocal que pueda intervenir el espacio físico con claridad y consistencia es un trabajo que reside fundamentalmente en el ejercicio corporal. El entrenamiento de la respiración, el desarrollo de los resonadores, la proyección en el espacio, la activación de la musculatura articular y de apoyo, por ejemplo, son aspectos del trabajo vocal actoral que son posibles de reforzar a través de ejercicio muscular. Esto no es en ningún caso, excluyente de los procesos que conectan este entrenamiento con los aspectos sensibles o expresivos del uso de la voz, pero se concentra más que nada en la capacidad física de propagar ondas sonoras eficaces, que sean capaces de atravesar el espacio material que contiene el acontecimiento performativo.

Cuando nos referimos ahora al otro gran aspecto del desarrollo vocal, que tiene que ver con la capacidad sensible y expresiva, relacionada al imaginario del actor, que le permitirá conectar su cuerpo, su mundo interior y a la audiencia con el evento performativo, generando un afecto en ellos, estamos hablando de un fenómeno mucho más complejo de entrenar y en lo que se refiere a la formación vocal de actores, un

⁶⁴ La semiótica del texto, Greimas, A. Buenos Aires, Paidós. 1983.

terreno muy amplio de exploración. En este territorio es donde he querido situarme para realizar el EVE , intentando abrir una puerta hacia la experiencia vocal en el espacio sensorial e imaginativo del estudiante de Teatro.

Referencias teóricas

He querido tomar algunas ideas que comentan la relación que surge entre el individuo y el espacio en el territorio del teatro, que establecen algunos fundamentos del trabajo vocal del actor que exploraré, primero, porque lo sitúan en una acción que lo ubica y le propone un espacio. Aquí una cita de Josette Feral que en su definición de la teatralidad , comenta :

La teatralidad no tiene manifestaciones físicas obligadas: no tiene propiedades cualitativas que permitan descubrirla con seguridad. No es un dato empírico. Es una “ubicación del sujeto” con relación al mundo y con relación a su imaginario. Esta ubicación de las estructuras del imaginario fundadas sobre la presencia del otro, es lo que autoriza el teatro. (Feral, 2004, 92)

De algún modo, esta idea plantea que la teatralidad tiene ciertas cualidades flexibles, que se originan en la “ubicación” del sujeto, en el espacio que es capaz de tramar a su alrededor, que a su vez, es en gran medida producido por su propio imaginario. Quisiera hacer la analogía con lo que sucede con la voz en su cualidad “teatral” : ella otorga cualidades al espacio que lo pueden permear de significados, sucesos, movimiento, vida. La voz entonces, si considero lo que comenta Feral, es una de las herramientas flexibles y no fijas –a pesar de que contradictoriamente tiene cierta materialidad intocable- que es capaz de “teatralizar” un momento y convertir un espacio físico en un espacio performativo.

Me permito entonces , inspirar el planteamiento del EVE en esta idea de construcción de un espacio sobre la topografía empírica de un lugar que intentaré transformar en un espacio de teatralidad , al menos de una experiencia que active el cuerpo y el sonido del

estudiante de Actuación para potenciar primeramente , su sensibilidad sonora y por consecuencia su eficiencia vocal. Cito también a Gaston Bachelard, que comenta :

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vívido, no en su positividad, sino en todas las parcialidades de la imaginación. (Bachelard, 1957, 22)

Respecto al sonido y a la inspiración de trabajo sobre él , quisiera evocar al compositor Murray Schafer que ha servido de guía a través de muchos años de docencia en el campo de la Voz. Schafer, en su texto *Cuando las palabras cantan* , nos propone una posibilidad de percepción del sonido vocal desde los estímulos lúdicos que intentan darle espacio a la sonoridad (con o sin texto) y su imagen subyacente.

Quisiera tomar prestadas algunas estrategias de ejercicios sonoros que propone el autor, además, el concepto de Melisma, que aparece como potencial herramienta para el EVE:

Melisma quiere decir canción en griego. En la música occidental, generalmente significa una vocalización extendida sobre una vocal o consonante, una jubilosa expresión. Deje ahora que su voz se exprese por sí misma . Déjela en libertad. Descubra su alcance , sus potencialidades expresivas. Descubra la forma de las cosas que usted puede dibujar con su voz. (Schafer, 1970, 13)

En relación al sonido, es importante aclarar que he decidido dejar fuera del EVE –al menos en su primera versión-, la producción de palabras, queriendo explorar sólo en el sonido pre-lenguaje, pre-racionalización. Esto con la intención de constatar más que nada, aspectos que vinculan nuestra voz con un mundo interior no clarificado necesariamente, en el que las jerarquías que el lenguaje otorga, no existen . Cito a De Certeau que describe estos comentarios de la voz como una constatación de la existencia de otro, fenómeno fundacional para comprender la necesidad de una voz en el Teatro.

Estos *lapsus* de voz sin contexto, citas "obscenas" de cuerpos, ruidos en espera de un lenguaje, parecen certificar, por medio de un "desorden" secretamente referido a un orden desconocido, que existe un otro. Pero al mismo tiempo, narran interminablemente (no cesan de murmurarlo) la expectación de una presencia imposible que transforma en su propio cuerpo las huellas que ha dejado. Estas citas de voz se marcan en una prosa cotidiana que sólo puede, en enunciados y conductas, producir sus efectos. (De Certeau, 1999, 176)

Conceptos y objetivos a trabajar en el EVE

Para trabajar en la relación de el cuerpo del actor con el espacio , tanto físico como ficcional o performativo (tópico y heterotópico respectivamente) servirán como motores de experimentación práctica dos conceptos que he decantado de mi trabajo en la pedagogía vocal: **RESONANCIA y TRANSMISIÓN DE IMÁGENES.**

La **resonancia** es la amplificación de las ondas sonoras que se producen en la laringe y que son dirigidas hacia otros sectores del cuerpo (resonadores) para su multiplicación. A través de este fenómeno, el sonido cobra distintas cualidades de densidad, timbre y potencia. Para que ciertos sectores del cuerpo se conviertan en resonadores, es necesario que exista una pared dura, generalmente un hueso, y una posibilidad de espacio entre ese hueso y la onda sonora (este espacio interno permitirá la vibración) . Algunos resonadores más reconocibles son la nariz, el pecho, la cavidad bucal, por ejemplo.

La **transmisión de imágenes** a través de la emisión vocal es un fenómeno no sólo físico, sino que de sensorialidad y percepción. No necesariamente ocurre sin trabajo de resonancia específico, sino que por el contrario , se vincula íntimamente a ella. Tiene que ver con la producción de un imaginario y la precisión en su proyección desde la voz hacia el espacio (que se verá modificado por este imaginario) y hacia el receptor.

En definitiva ambos conceptos , **RESONANCIA y TRANSMISIÓN DE IMÁGENES** jugarán roles esenciales para la transformación de un espacio físico a un espacio performativo.

Los objetivos principales del EVE son : activar en el estudiante de teatro una relación espacial con la voz, basada en estímulos auditivos y visuales; provocar la materialización de sonido en un vínculo íntimo con la imaginación; permitir en encuentro en soledad con la exploración vocal; otorgar un espacio de búsqueda de

resonancia estimulada desde modelos externos; generar un dialogo entre los distintos tipos de espacio que se activarán (espacio interno, sonoro, físico , imaginario, performativo) ; registrar el sonido para que se constituya en acervo para la investigación de Magister que estoy llevando a cabo: Laboratorio de investigación vocal como fundamento de la actuación teatral .

DESCRIPCIÓN DEL EVE

El Experimento Vocal Espacial (EVE) es una instalación interactiva, que invita a un individuo en un espacio cerrado (sala sin mobiliario) a jugar con su voz durante alrededor de 8 minutos. Los sonidos vocales de las experiencias serán grabados en audio.

Los estímulos que se ofrecerán para este recorrido experimental en el espacio son : un “audioinstructivo” que el invitado activará y escuchará a través de audífonos , la proyección de imágenes en movimiento en paredes (desde un computador) de la sala y por último la luz, que le ofrecerá ciertas guías espaciales.

El recorrido comienza al ingresar solo en el espacio físico y dar inicio a las “audioinstrucciones” que lo acompañarán y guiarán siempre en la experiencia.

-Audioinstructivo:

Esta serie de indicaciones entregadas a través del sonido escuchado individualmente, está pensada para incentivar la sensación de soledad y al mismo tiempo de libertad del invitado. Comenzar así , inmediatamente, a invadir lo que parece ser un espacio individual y potenciar su acción en el espacio físico.

Las audioinstrucciones comienzan con palabras que enmarcan la experiencia que realizaremos e invita a imitar los sonidos que se escuchan , ubicándose en un cierto lugar de la sala. Los sonidos que se proponen son de otra voz humana y van aumentando

paulatinamente su complejidad y demanda corporal. Una vez alcanzado un desarrollo de este vínculo audio-voz, las audioinstrucciones nos invitarán a proyectar con nuestra voz lo que vemos en las paredes. Esta vez, las imágenes que estimularán al invitado ya no son auditivas, sino que visuales. Esta sección del experimento, llegará también a un desarrollo. A eso le seguirá la audioinstrucción de guardar “su propia voz” en un frasco ubicado en la sala, una vez realizada esta acción, se podrá escuchar el silencio, llevar el contenedor y salir de la sala ⁶⁵.

-Imágenes en movimiento proyectadas en las paredes:

Este estímulo, busca permitirle al invitado una independencia mayor, alejándolo ahora de la imitación literal, para ofrecerle una posibilidad más abstracta de guía. La idea es que estas imágenes proyectadas en la pared, otorguen movimiento, transformación, flexibilidad y diferentes cualidades o texturas, que puedan ser vocalizadas por el que experimenta.

⁶⁵ Modelo Nº 2 de guión Audioinstructivo:

-Para que este experimento tenga éxito, sólo tienes que seguir las instrucciones. No hay una manera correcta de hacerlo bien, sólo hacerlo.

-Camina hasta el lugar de la sala que está iluminado.

-Párate y apoya tu espalda en una de las paredes, de manera que te sientas cómodo y estable, cierra los ojos por un momento.

-Escucha este sonido e imítalo con tu propia voz.

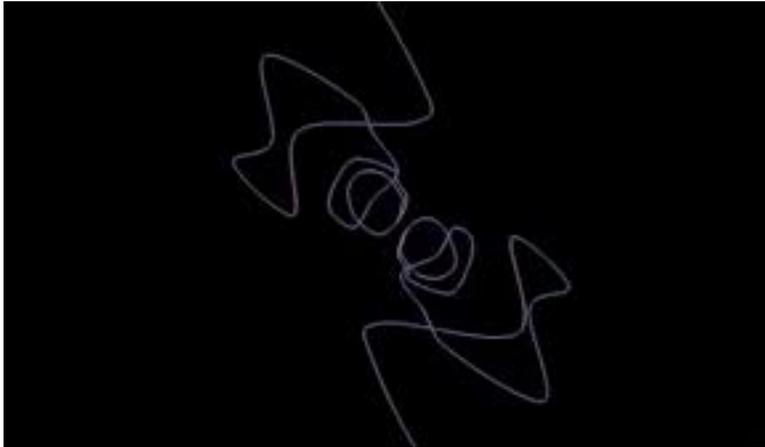
-Despégate de la pared y sacude tus hombros.

-Ahora, mira la imagen que aparece frente a ti y trata de seguirla con tu voz, imítala con tu sonido.

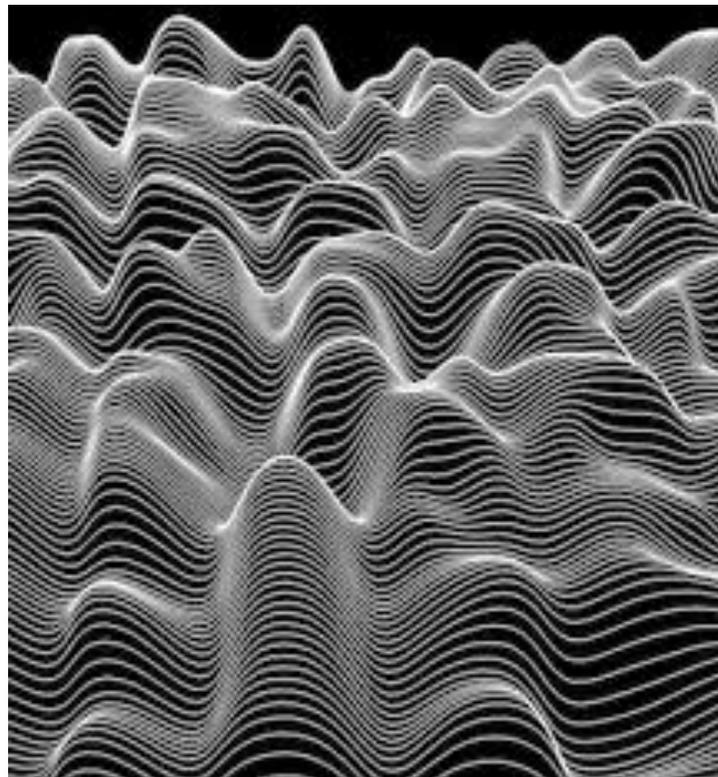
-Cierra los ojos, imagina que todo este espacio lo puedes llenar con tu voz, comienza a girar hacia tus derecha como si estuvieras pintando las paredes de sonido.

-¿Ves ese frasco? está abierto. Vas a tratar de hacer tu voz cada vez más pequeñita para poder meterla ahí.

-Si la metiste, ciérralo. Vas a quedarte con ella.



Referencias de imagen para proyección
(imagen digital producida por algoritmos
a través de Processing)



Resultados esperados

Las expectativas del EVE son, primeramente, lograr convocar a una cantidad mínima de 10 invitados que pueda ser parte de la experiencia. El éxito de la experiencia está en que ésta efectivamente se lleve a cabo y que los invitados se sientan con la libertad suficiente de explorar en su sonoridad. El registro del sonido servirá como material para elaborar conclusiones que puedan servir para proyectar otras versiones del EVE o establecer alguna referencia en la investigación que estoy desarrollando en mi proyecto de Magister (Laboratorio de investigación vocal como fundamento de la actuación teatral) . El mismo experimento arrojará luces para estimular el trabajo de investigación más exhaustivo que estoy llevando a cabo, no es mi intención establecer parámetros de éxito o fracaso por el momento.

Lugar y fecha del EVE:

28 de Noviembre 2016 , Sala 8 Escuela de Teatro UC. 16:00-17:30 hrs.