



Voz corporal:

Aproximación a la integración de elementos
performativos en el trabajo exploratorio vocal para la
formación actoral universitaria

Candidatas:

María Francisca Pérez Moraga

Opta al grado de Licenciada en Teatro con mención en Dramaturgia

Sofía Belén Solís Canales

Opta al grado de Licenciada en Teatro con mención en Dirección Teatral

Profesora guía:

Soledad Jesús Figueroa Rodríguez

Valparaíso, Junio 2019

*A nuestras madres, por siempre preocuparse de que llegásemos bien a casa
luego de estudiar;*

*A nuestra profesora guía, por compartirnos con amabilidad y cariño su
experiencia;*

Y a todas y todos quienes hicieron posible esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I: VOZ Y FORMACIÓN ACTORAL	13
• ¿Qué es la voz?	
• El entrenamiento de la voz en la formación actoral	14
- El caso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso	21
CAPÍTULO II: LO PERFORMATIVO Y EL ENTRENAMIENTO ACTORAL	27
• Definiciones y características	
• Formas de integrar los elementos performativos en la exploración vocal	31
• Cuerpo-voz como materialidad en la exploración durante el entrenamiento actoral	32
CAPÍTULO III: APLICACIÓN DE ELEMENTOS PERFORMATIVOS PARA LA EXPLORACIÓN	36
• Descripción de ejercicios	
• Primer Laboratorio	42
• Segundo Laboratorio	44
• Observaciones	45
REFLEXIONES FINALES	49
BIBLIOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS	54
OBRAS CONSULTADAS	55
ANEXOS	56
• Entrevista a Cristián Lagreze	
• Entrevista a Benjamín Cornejo	69
• Planificaciones de sesión	74
• Dibujos de participantes	81

INTRODUCCIÓN

El concepto de voz en el teatro occidental ha sido estudiado y entrenado continuamente desde una visión que lo sitúa como un elemento separado del resto del cuerpo humano, y percibido mayoritariamente como un instrumento al servicio de la actriz y el actor, que puede ser manipulado de forma utilitaria desde el intelecto para alcanzar construcciones de personajes predeterminados. Dentro de lo que nosotras como estudiantes –pertenecientes a una escuela universitaria en Chile–, reconocemos como herencia occidental, notamos la existencia de una noción productivista y efectista en torno a la generación de relato, con un claro predominio del habla. Se ha brindado énfasis constante a la capacidad discursiva al entrenar la voz, sobre todo pensando en un uso técnico apropiado para una correcta emisión del sonido en función de la intelección de un texto dramático, enfocándose en proyección, dicción, articulación, resonancia, apoyo y respiración. Esta disposición ha resultado en ocasiones en la omisión del estudio exploratorio de la voz, limitando las posibilidades que el trabajo vocal otorga al oficio actoral. Estimamos fundamental reparar en la concepción de voz como un ente sustancial –siempre teniendo en cuenta su ineludible correspondencia al cuerpo–, para vislumbrar que el sonido y la voz son primigenios a éste por sobre las significaciones del habla, o como menciona Kristin Linklater en su artículo *The Art and Craft of Voice (and Speech) Training*¹, “vale la pena hacer notar que la voz puede comunicar sin la palabra, pero la palabra no puede comunicar sin voz”(60)². Linklater se refiere a que el habla surge gracias a la voz, pues, a diferencia de la palabra escrita, requiere de una emisión vocal. En esa misma línea de asociaciones, tenemos que entender que si bien el cuerpo existe por sí mismo antes que la voz, ésta es constitutiva de él; y que, a pesar de generarse mediante este, voz y cuerpo operan de forma complementaria para expresar.

Teniendo en cuenta lo anterior, y pensando el quehacer actoral desde lo que hemos visto en nuestros años como estudiantes, nos damos cuenta de un fenómeno que llama nuestra atención: la voz disociada del cuerpo. Una relación que parece fracturada

¹ Todas las traducciones son nuestras.

² “It is worth noting that voice can communicate without speech but speech cannot communicate without voice”.

entre movimiento y emisión de sonido. Conocemos por nuestra experiencia práctica en la academia, que los contenidos que se trabajan en los seis semestres que se imparte la asignatura de voz en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, no admiten tan sólo la preparación vocal técnica como se expresó con anterioridad. En nuestro proceso formativo –siendo compañeras de generación–, tuvimos la oportunidad de conocer formas de trabajo que tenían la exploración y experimentación entre cuerpo y voz como núcleo para el entrenamiento en conjunto con la diversificación de significados al momento de crear escenas. No obstante, vemos con frecuencia en nuestras/os/es compañeras/os/es, incluso en nosotras mismas, la existencia de aquella situación –la disociación–, estudiantes que al momento de enfrentarse a una evaluación, examen, o a veces en el mismo trabajo en clases, parecen olvidar o eliminar la conexión innata que admite a la voz como parte de nuestra corporalidad. Aquello resulta en la pérdida del vínculo entre cuerpo y voz, influyendo en la manera de comprender el entrenamiento actoral e incluso, por consecuencia, repercute en las formas que se adoptan para el trabajo actoral profesional. Hemos notado dicho acontecimiento dentro del aula, por ejemplo, al momento de presentar o presenciar una escena, un monólogo o un diálogo, cuando ponemos en práctica la actuación; es allí donde nos damos cuenta que no hay una comprensión conjunta de voz-cuerpo.

Sabemos que existen estudios en torno a la formación de actrices y actores que han indagado en la exploración mediante el cuerpo para entenderlo y reconocerlo como una entidad íntegra que incluye la voz desde diferentes planteamientos; siendo fundamentales para esto algunas sistematizaciones y teorizaciones como las presentes en los trabajos realizados por Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Cicely Berry. A pesar de ello, pareciera que ese lado teórico y reflexivo no es lo suficientemente claro, conocido o explicado durante nuestros procesos formativos prácticos o que tal vez las/os/es estudiantes no le toman mucha importancia. Con aquella entidad íntegra mencionada más arriba nos referimos al estado de constante fluidez de los impulsos corporales, entendiendo estos según su relación congénita con el cuerpo. Para establecer una primera idea de la relación cuerpo-voz y comprender ésta como una entidad, nos ceñiremos a nociones sobre el trabajo corporal expuestas por algunos teatristas.

Como una de nuestras primeras fuentes encontramos a Jerzy Grotowski, quien desarrolló una serie de investigaciones en torno al trabajo del cuerpo de la actriz y el actor, a través de laboratorios donde proponía la idea de lo que él llamaba una vía negativa. Pretendía la liberación del cuerpo a través de la destrucción de obstáculos que condicionan los impulsos puros. Al hablar de vía negativa, Grotowski hacía referencia a un trabajo totalmente opuesto al que se conocía en las escuelas, su objetivo no era incorporar técnicas nuevas al cuerpo de sus estudiantes sino despojarlos de aquellas que habían adquirido y que muchas veces bloqueaban sus corporalidades. Así también Antonin Artaud, alude a la recuperación del lenguaje que libera los sentidos del gesto, describiéndolo desde un lugar que va más allá de la codificación de la palabra a partir del logos. El nivel de presentación del movimiento a través del impulso es tal, que ya no permite codificar ni intelectualizar los signos que vemos en el cotidiano en la forma primaria en que acostumbramos entender.

La importancia de esta investigación radica para nosotras en mantenernos conscientes frente al constante control del entorno y a la normativa, moral o juiciosa que imponemos sobre nuestros cuerpos. Buscamos conocer, replicar y replantear formas de exploración que mantienen un cuerpo vivo, en constante disposición al trabajo y en permanente estado de atención. Creemos con firmeza que la voz ha de ser comprendida en un sentido integrado junto con los demás elementos formativos de la actriz y el actor. Si bien la textualidad tiende a relacionarse de manera connatural a lo que entendemos acerca del trabajo vocal, ésta no constituye necesariamente ni el origen ni el fin de la existencia del mismo, es más bien una posibilidad.

De acuerdo a lo anterior, vamos a pensar la voz sin reducirla tan sólo al cuidado y a la preparación de los aspectos técnicos del aparato vocal en la formación actoral –puntos que si bien son dos partes importantes, no constituyen ni de manera única ni excluyente el trabajo acerca de la voz. Nos referiremos a ella como esa voz esencial y primaria, que desde el impulso y la intuición, comprendemos como parte de ese ente completo que es el cuerpo. Queremos poner la atención en ciertas nociones específicas acerca del concepto voz, para llegar a comprenderla como un ente con potencial comunicador y creativo, que además de ser parte del cuerpo, puede considerarse como

uno; para otorgarle importancia propia, y no verla como un mero recurso instrumental. Nuestra voz, fluye como parte de nosotras/os/es desde los impulsos, esto quiere decir, sin necesidad de una traducción o codificación racional de sentido alguno antes de su aparición. La corporalidad, incluye nuestra expresión vocal, y además su intención comunicativa.

Focalizamos este estudio en la formación actoral y no en la creación de puesta en escena pues nos parece pertinente visibilizar los puntos de conexión orgánica entre lo vocal y lo corporal dentro de la formación actoral, antes de pensar en lo escénico. Creemos que es importante revisar cómo se trabaja y entrena la voz para no sólo pensarla o emplearla en función de un texto dramático, sino conocer sus posibilidades y capacidades a través de la exploración vocal. Más aún, tener esta experiencia en nuestro proceso formativo puede permitir a futuro trabajar en diferentes instancias profesionales en torno a la voz, teniendo a ésta como eje central para creación en la puesta en escena.

Es cuestionándonos qué otras posibilidades y formas tiene la voz para expresar y aportar –como un recurso formativo y profesional–, que nos disponemos a analizar el uso de elementos performativos aplicados al trabajo exploratorio vocal; para generar un estudio que aporte a la noción de indisociabilidad de cuerpo y voz en el entrenamiento actoral de estudiantes de teatro de la Universidad de Valparaíso.

Creemos que el uso de elementos performativos nos permiten acceder a la búsqueda de otros lenguajes a través de la exploración vocal, indagando más allá de la relación concreta entre la palabra y su significado. Abriendo paso al trabajo del cuerpo y la voz de manera integral, permitiéndonos analizarlos en profundidad como una unidad que es capaz de ampliar su facultad de significar.

En base a lo dicho anteriormente, planteamos las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué ejercicios favorecen el uso de elementos performativos a través de la voz en el entrenamiento? ¿Qué obstáculos podemos reconocer en el cuerpo de las/os/es estudiantes al aplicar los elementos performativos en la exploración vocal? ¿Qué efectos corporales genera en las/os/es estudiantes el uso de elementos performativos durante dicha exploración?

Para guiar esta investigación, tendremos en primera instancia como objetivo principal, determinar los elementos performativos que contribuyen al desarrollo de un trabajo exploratorio vocal teniendo en cuenta la indisociabilidad de cuerpo y voz en pos de la formación actoral universitaria. Lo dicho anteriormente se llevará a cabo mediante los siguientes objetivos específicos: Establecer qué tipo de ejercicios permiten la inclusión de elementos performativos en el entrenamiento; Identificar bajo qué condiciones la exploración vocal en las/os/es estudiantes se ve interrumpida; Demostrar la incidencia sobre las/os/es estudiantes que tienen los elementos performativos utilizados en el entrenamiento, en la comprensión de la relación indisociable cuerpo-voz.

Nuestra investigación es de tipo exploratorio y descriptivo, y se llevó a cabo mediante la siguiente metodología de trabajo: para poner en práctica el uso de elementos performativos y analizarlos, realizamos dos laboratorios de experimentación vocal dirigidos a estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso desde 3er año en adelante y a egresadas/os/es de la misma casa de estudios³. Implementamos una serie de ejercicios generados por nosotras en relación al concepto de *lo performativo* –explicado en el capítulo II para estos fines–, recogidos desde nuestra experiencia y de lo investigado. Con estos buscamos observar el estado corporal de quienes participen y su desarrollo a través de las sesiones, para entender mediante un análisis, el efecto de los ejercicios ejecutados en los cuerpos de las/os/es participantes. Lo anterior se nutrirá de un registro audiovisual que nos permitirá revisar y evaluar las actividades realizadas, para analizar a posteriori el material, y a corto plazo, mejorar y modificar en cuanto sea necesario las actividades sobre la marcha. También contaremos con un registro escrito de las planificaciones de cada sesión del laboratorio⁴, donde se exponen los ejercicios propuestos en cada sesión y nuestras observaciones como facilitadoras de la actividad. Se editará un video donde se podrá observar la experiencia,

³ Consideramos que puede ser confuso incluir a cursos anteriores en este tipo de dinámicas, pues por lo que entendemos, en primer y segundo año, el enfoque está ligado mayoritariamente hacia el conocimiento del aparato vocal y la técnica para la preparación previa a salir a escena, texto, e incluso preparación para canto en teatro. Creemos que para el caso será mejor incluir a quienes ya han pasado por algunos semestres de diferentes entrenamientos, y que poseen un cierto grado de experiencia previa sobre el uso de la voz.

⁴ Para ver las planificaciones en detalle ver anexo 3

el que será publicado en la plataforma online YouTube⁵. Esperamos que estos archivos resulten útiles para quienes busquen información relacionada a este tema. Por otra parte, aplicaremos una serie de entrevistas enfocadas en dos ámbitos: Primero, conocer el estado actual del entrenamiento actoral relacionado a la voz en la Escuela de Teatro en la Universidad de Valparaíso, para lo que nos dirigiremos al encargado de la línea de voz, Cristian Lagreze; y segundo, averiguar sobre nociones y formas de entrenamiento en relación a la voz según profesionales de la voz, a modo de comprender la importancia del trabajo exploratorio a través del cuerpo, para lo que nos pondremos en contacto con dos docentes, Audrey Pernell⁶ –profesora de voz especialista en Roy Hart y co-fundadora de RUMBOS Laboratorio Artístico Vocal–, y Benjamín Cornejo –actor egresado de la Universidad de Valparaíso y profesor de voz–, quien impartió clases en la misma casa de estudios.

Cuando pensamos en la investigación relacionada a las artes, consideramos que a través de la aplicación de recursos como talleres, se logra conocer con mayor cercanía el estado de comprensión y uso de una práctica, metodología o noción, ya que podemos analizar en primera persona –como facilitadoras o monitoras–, la relación que establecen las/os/es estudiantes con la exploración vocal; al guiar el taller tenemos la posibilidad de direccionar este según nuestros objetivos. Gracias a lo mencionado, podemos abordar los elementos performativos desde la práctica e indagar en ellos también a través de un análisis posterior.

Considerando lo expuesto hasta este punto en torno a cómo podemos abrir las posibilidades de la voz, desde y sin olvidar su relación innata al cuerpo de cada estudiante, nos permitimos afirmar que: el uso de elementos performativos durante el entrenamiento actoral, posibilita la integración de herramientas de exploración vocal que contribuyen al desarrollo de un entrenamiento integrado entre voz y cuerpo; sin que prime la comprensión lingüística de los signos mediante parámetros textuales por sobre parámetros corporales e intuitivos que generen un aprendizaje desde la acción de cada individuo como eje primario.

⁵ Link del trailer de los laboratorios: https://youtu.be/FzJyg1aMf_w

⁶ Audrey Pernell no es docente de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, sin embargo, nos parece pertinente incluir la visión de un agente externo con experiencia en el trabajo vocal que pueda aportar a nuestra investigación.

Nuestra investigación se desglosa de la siguiente manera:

En el Capítulo I, revisaremos algunas definiciones de voz, desde su comprensión biológica y desde el campo teatral, centrándonos en comprenderla de manera conjunta con el cuerpo, integrada en él. El actor y profesor británico Michael McCallion, en su texto *El libro de la voz*, sugiere: “No puedes separar el uso de la voz del resto de ti (...) según estén afectadas tus partes mecánicas, así lo estará también tu voz” (31). A partir de esta cita como ejemplo, comprendemos que el efecto comunicativo de la voz, va más allá de parámetros verbales, y además se relaciona directamente con otros aspectos de la persona, como su corporalidad y su entorno. Nos parece pertinente hablar de la voz en un comienzo, desde el área biológica, con el propósito de identificar la relación del aparato fonador con el cuerpo, tomando en cuenta diferentes nociones del concepto voz; para luego, revisar cómo se ha considerado el trabajo vocal en el entrenamiento actoral según diferentes autores y lograr establecer ciertos parámetros que consideramos apropiados para guiar el entrenamiento. Esto nos servirá como base para hablar de la relación voz-cuerpo en la formación actoral.

Comprender el trabajo vocal desde el cuerpo es necesario para el desarrollo de las prácticas del entrenamiento de la voz en la formación actoral. Por ello, el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso será un punto a abordar en este capítulo, donde haremos una radiografía al trabajo vocal que se desarrolla en los años que dura la carrera para identificar cómo se ha estado trabajando. Para este análisis tendremos en cuenta que en su propósito comunicativo el teatro posee diferentes elementos, y que la relación entre cuerpo y voz prima para el desarrollo del trabajo vocal exploratorio en la formación actoral. Es importante realizar este estudio ya que nuestro principal cuestionamiento está basado en la disociación de cuerpo y voz a la que muchas veces se ven enfrentados estudiantes de la carrera.

En el Capítulo II, se define el concepto de *lo performativo*, poniendo en discusión nociones que sustrajimos de los siguientes autores, Erika Fischer-Lichte, J. L. Austin, Fernando de Toro y Josette Féral. Pondremos énfasis en identificar ciertas características performativas que utilizaremos como elementos base para el desarrollo

del trabajo exploratorio planteado y que consideramos útiles para el entrenamiento actoral.

La finalidad es realizar un desglose de conceptos, partiendo desde la raíz del término performativo propuesto por J. L. Austin en 1955, donde el autor hace referencia a una definición de esta palabra desde la lingüística, para dirigirnos luego a las ideas que plantean otros autores más contemporáneos, para abarcar el concepto de *lo performativo* sumergiéndonos de lleno en el área teatral. Erika Fischer-Lichte, por un lado, hace énfasis en la cualidad performativa del cuerpo, refiriéndose a este como un ente fenoménico que actúa como una materialidad dispuesta de manera autorreferencial, presentando signos a través de su propia particularidad. El propósito de este capítulo es acercarnos lo más posible a un entendimiento de *lo performativo*, que nos servirá para identificar elementos que de él devienen y que serán aplicados en la exploración vocal a través de la creación de ejercicios que nos aportarán para guiar nuestro proceso práctico de investigación.

En el Capítulo III, se describe la metodología de trabajo utilizada en los laboratorios de exploración vocal, explicando detalladamente los ejercicios puestos en práctica y el porqué de su elección. De la misma manera, se presentan los análisis correspondientes a su aplicación, ejemplificando el proceso mediante observaciones y balances de las sesiones realizadas.

Esta investigación se nutre de la indagación sobre la voz desde el área teórica y práctica, permitiéndonos poner en contraste o complementar ambos ámbitos al momento de buscar una conclusión sobre cómo operan los elementos performativos en el entrenamiento durante la formación actoral.

En las reflexiones finales, revisaremos algunos puntos como la importancia del entrenamiento, cómo se considera la práctica vocal dentro de una institución universitaria, y cómo lidiar con diferentes grupos de trabajo, buscando responder a las motivaciones y las preguntas que dieron inicio a esta investigación.

Finalmente, en los anexos se incluyen planificaciones de las sesiones de laboratorio, algunos dibujos y escritos de participantes. Además se puede acceder a las entrevistas realizadas a Cristián Lagreze –transcripción de entrevista realizada en

persona y grabada en audio– y a Benjamín Cornejo –entrevista en documento digital realizada vía correo electrónico–. En el caso de Audrey, se solicitó una entrevista vía mail, que se convino finalmente sumar como parte de un seminario web de nombre *La Voz es un Puente* realizado el 29 de Abril de 2019; éste consistió en una charla de una hora y diez minutos en que Audrey comentó en base a su experiencia personal, relacionada sobre todo a Roy Hart, y respondió a diferentes preguntas en relación a los siguiente temas: La relación íntima entre la voz y el cuerpo físico-emocional; el poder de la imaginación y el pensamiento en la práctica vocal; dinámicas holísticas para extender tu rango vocal y expresivo; cómo superar límites y lograr resultados⁷.

⁷ Estos fueron los temas descritos en la invitación vía correo electrónico a participar en el webinar.

CAPÍTULO I: VOZ Y FORMACIÓN ACTORAL

Antes de referirnos a la voz en el teatro, nos parece fundamental entender el concepto desde la ciencia, para ayudarnos a comprender su carácter fisiológico como parte de nuestra anatomía. Es por esto que hemos de establecer que el entrenamiento vocal debe estar pensado en función al cuerpo y de manera conjunta a este, como una parte más. Entenderemos la voz como el sonido producido por las vibraciones en las cuerdas vocales al pasar el aire desde nuestros pulmones al exterior, a través de la laringe. Este proceso, generado gracias al aparato vocal, acontece a causa de la combinación de órganos que en sus mayoría no poseen como función única o primaria la producción de sonido, pero que sin embargo participan en el proceso de fonación.

En su libro *La voz. La técnica y la expresión*, la especialista en educación vocal Inés Bustos propone lo siguiente: “la producción de la voz depende de la relación equilibrada entre las fuerzas ejercidas por los músculos intrínsecos de la laringe que, en acción conjunta con otros sistemas como el auditivo, el vestibular, el sistema nervioso central (SNC) y el periférico, ponen en movimiento las cuerdas vocales” (36). Aquí Bustos da cuenta de sistemas que trabajan interrelacionados en el proceso de emisión y recepción sonora, tomando en cuenta por ejemplo la musculatura o los impulsos nerviosos que, si bien no tienen por función principal la emisión de sonido, su trabajo conjunto se tornaría fundamental para dicho proceso. En esa misma línea, el médico foniatra Guy Cornut dice que la fonación “apareció en el animal como una adaptación funcional secundaria, al emplear estructuras que, en sí mismas, no tienen nada particularmente orientado hacia una función fonatoria”(7). Estas estructuras que menciona Cornut, forman parte del cuerpo y pertenecen a sistemas específicos empero comparten la responsabilidad del proceso de fonación. Las aseveraciones mencionadas, nos permiten pensar la producción vocal en relación a diferentes partes del cuerpo y a éste en su totalidad, por lo que de aquí en adelante nos referiremos a voz y cuerpo de manera conjunta, entendiendo el trabajo vocal de la mano con el corporal y considerándolo parte constituyente del entrenamiento actoral.

La voz en el entrenamiento y formación actoral

Consideramos que la línea de voz es un área fundamental en las escuelas de teatro para el trabajo de actrices y actores en formación. Instala un espacio práctico que se puede utilizar para generar procesos de descubrimiento y de creación mediante el cuerpo. El entrenamiento en las asignaturas de voz, dependiendo de cómo se figure, bien permite preparar la voz exclusivamente de manera rápida y eficaz para decir un texto; o bien facilitar un espacio para la exploración a fondo del material que nuestros cuerpos ofrecen. En ambos casos, se pueden ejercitar los aspectos técnicos de la voz –resonancia, elongación, articulación, proyección, relajación, respiración–, empero existe una gran diferencia en qué tenemos por objetivo y por tanto, a través de qué se lleva a cabo. Si nuestra finalidad es adiestrar los aspectos vocales para el cumplimiento de lo que sería un *buen decir*, esto es, alguna forma adherida a ciertos modelos más tradicionales de la expresión vocal en el teatro en que lo importante es sólo que se escuche y se entienda el texto, es imperante comprender que ello puede generar la instauración de estereotipos vocales que se adjudican a un determinado grupo social, étnico, etario o de género, adhiriendo a la universalización de ciertas voces que se consideran como estándar y que a veces se buscan alcanzar. Consideramos que el entrenamiento vocal no puede basarse en la mimetización de ciertos estándares ni pretender obviar la capacidad y unicidad de cada cuerpo. De hecho Kristin Linklater en *The Art and Craft of Voice (and speech) Training*, comenta cómo Iris Warren –profesora en la Academia de Música y Arte Dramático de Londres– a mediados del siglo XX se encontró con un grupo de actores que empezaron a “perder sus voces debido al esfuerzo y la tensión de empujar su voz hacia esos efectos deseados”(1). Esos efectos que menciona, buscaban reproducir un modelo de voz. Creemos que trabajar sólo en pos de un resultado esperado, nos limita conocer la capacidades de nuestro propio cuerpo y nuestra voz, y que al encasillar dentro de un estereotipo –tal como en el caso de la cita anterior–, podemos generar daños en nuestro aparataje vocal ya que no se estaría trabajando con las herramientas que nos proporciona cada corporalidad. Al comprender la voz como un mero instrumento de reproducción, se tiende a separarla del cuerpo dejando de lado lo que aporta la biografía y experiencia de cada persona.

Centraremos este estudio en el paso previo al de la puesta en escena de un texto: el entrenamiento actoral –focalizado en la formación actoral universitaria–, teniendo en cuenta que no pensamos en la palabra como el fin último u objetivo a alcanzar, sino como una posibilidad al final del recorrido de trabajo. El sonido vocal también puede transmitir desde diferentes matices sin la necesidad de cerrar el significado en palabras concretas, pues la voz puede ser clara en su intencionalidad por su sonido antes que con palabras.

Cicely Berry en *La Voz y el Actor*, nos entrega algunos puntos clave para entender el potencial de nuestra voz cuando la consideramos parte de nuestra corporalidad. Expone que “no puedes divorciar la voz de la comunicación” (30), lo que nos lleva a pensar que la voz es parte de los procesos comunicativos de nuestro cuerpo como una respuesta natural a los impulsos del mismo.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario hacer una diferenciación pues, para Berry “es la palabra, en último término, la que debe tener efecto, pues es la que contiene el resultado de su sentimiento y de su pensamiento [de actrices y actores]; es por tanto en la palabra en donde debe radicar la energía, y en el millón de modos de acentuarla, alargarla y modularla” (34). La autora habla de la voz al servicio del significado del texto, pensando en cómo utilizarla en favor de la puesta en escena y transmitir sentido a través de las palabras para comunicar al espectador. No obstante no se trata de que entregue importancia a los aspectos vocales sin tener presente la relación cuerpo-voz, pero sí propone la palabra como un fin último. Creemos que hay que tener cautela al hablar de la palabra como finalidad o como lo que posee el sentido de la actuación. Entendemos que puede englobar lo que se busca transmitir, como también que no todo necesita o incluso no todo puede a veces ser concluido en una palabra específica, sino más bien puede ser un sonido específico. Nos hemos preguntado durante algún tiempo si acaso se debe completar el proceso actoral siempre en la palabra, pero hemos preferido pensar que nuestro sonido puede ser también el que comunique al final de la cadena. Erika Fischer Lichte en su libro, *Estéticas de lo performativo*, propone que “La voz es en su materialidad ya lenguaje sin tener que ser antes significante” (263), con esta frase la autora plantea que la voz tiene la capacidad de comunicar sin depender de

la palabra, como mencionamos antes, tan sólo como sonido. Desde esa mirada comprendemos los ejercicios que escogimos y aplicamos en los laboratorios de exploración vocal, de forma que, si se decide sumar la palabra en algún ejercicio, se hayan investigado en profundidad las cualidades de la emisión de sonido previamente para tener material y un cuerpo liberado, cargado de experiencia y abierto a diferentes posibilidades. Entendemos entonces que cuando Berry habla del “millón de modos de acentuarla” (34), no habrá que pensar sólo en la palabra, más bien en las calidades y cualidades que la corporalidad entrega a la voz. Eso sí, siempre haciendo consciente, luego del entrenamiento, los procesos sucedidos con el fin de entender “la relación entre el carácter físico de tu voz y tu cuerpo (...) para que seas capaz de sentir dónde comienza el sonido, y puedas, por decirlo así, arraigarlo de modo que todo el armazón del cuerpo se involucre y participe en el sonido”(35).

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, podemos comenzar a vislumbrar un camino para llevar a cabo el entrenamiento vocal. Eugenio Barba en *Más Allá de las Islas Flotantes* nos propone también respecto a la voz, que no hay que buscar de manera predeterminada un sonido en particular, más bien permitir a nuestro cuerpo estar en atención constante a los estímulos para que la voz sea una reacción a ellos y como consecuencia aparezcan los matices en ella sin pretender una forma particular que termine por parecer falsa. Esto pues: “La voz, en su aspecto lógico semántico y en su aspecto sonoro, es una fuerza material, una verdadera acción que pone en movimiento”(79), por lo que hemos de pretender enfoques que no la condicionen.

Como mencionamos anteriormente, los aspectos vocales técnicos se pueden poner en práctica mediante entrenamientos que se centren en la exploración vocal. Ésta nos permite trabajarlos desde otra mirada en dónde no tenemos como objetivo único ni instantáneo llegar al resultado, por ejemplo, de una voz correctamente proyectada, más bien es mediante la exploración que nuestra voz va probando lugares y descubriendo la proyección del sonido en el espacio.

Es importante recordar que entrenamos en función de varios objetivos: fortalecer, mantener, cuidar y descubrir; es por ello que nos preparamos por una parte

para evitar producir daños en el aparato vocal y mantenerlo activo, y por otra, para adquirir experiencia en el cuerpo.

Consideramos que, tal como propone Jerzy Grotowski a través de la vía negativa, la formación de actrices y actores más que agregar nuevos condicionamientos –categorizaciones o estereotipos según la cultura, técnicas actorales y estilos de representación–, ha de limpiar o retirar lo que sus cuerpos traen consigo. Respecto a su visión del entrenamiento, el autor declara en su libro *Hacia un Teatro Pobre* que: “tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa.” (10-11). Esta liberación de la que habla es importante para comprender la relación entre impulsos corporales y la transformación de ellos en reacciones vocales.

El trabajo de Grotowski nos entrega herramientas para la preparación de cuerpo y voz. El autor plantea que el objetivo principal de todo esto es la liberación corporal, por ende, si los ejercicios de un entrenamiento no cumplen dicha función, lo único que se logrará será condicionar los cuerpos de actrices y actores con nuevas e invariables recetas. Sus investigaciones son un aporte esencial en la formación actoral como punto de partida hacia un trabajo que no dependa de un método o técnica específica que nos limite. Con esto nos referimos a un cambio en la forma de pensar el quehacer actoral para evitar la universalización de una manera que pretenda ser la correcta y verdadera, y para buscar corrientes que dejen de lado la unificación de las corporalidades tolerando la diversidad de las mismas.

A veces los métodos sólo consiguen adiestrar a quienes los aprenden, impidiendo el descubrimiento personal de cada una/o/e. Según nuestra experiencia como estudiantes, creemos que es necesario conocernos a nosotras/os/es mismas/os/es primero, para entender cuál es el material y el potencial que podemos ofrecer para trabajar. Al eliminar las resistencias en los cuerpos, se puede emprender un trabajo de exploración en busca de posibilidades y matices para el redescubrimiento constante de estos, expandiendo su conciencia corporal. Esto se logra mediante la apertura del cuerpo, es decir la disposición a escuchar y reaccionar a los estímulos que lo rodean. De

esta forma, el entrenamiento se diseña para indagar y sobrepasar los límites que enmarcan a las/os/es estudiantes, y contribuir a través de esto a la actuación.

Berry nos dice también que: “solamente si hay un estado de apertura se podrá liberar la voz” (28). Reconociendo en primera instancia las características de nuestra corporalidad, propone complementar ésta con aquello que sentimos que no poseemos o de lo que creemos carecer. Esto se piensa desde la disposición abierta frente a los ejercicios en vez de pretender un resultado específico e invariable fijado con anterioridad. Sucede que a veces, por temer no parecer interesantes, actrices y actores nos sesgamos a lo que suponemos conocer mejor para lograr resultados rápidos y fácilmente aceptados. Lo que contradictoriamente limita la indagación en otros espacios y cualidades de la corporalidad y la voz que pueden enriquecer la comunicación. Por ejemplo, una de nosotras en nuestro montaje de egreso debía alcanzar un tono muy grave para interpretar a un personaje, sin embargo, su timbre era más bien agudo. En los entrenamientos le pedían que bajara su centro para alcanzar una voz de tonalidad más baja, pues consideraban que una voz aguda le quitaba fuerza. En un plazo de un mes aproximadamente, lo consiguió, pero a medida que las funciones iban pasando su voz se cansaba cada vez más rápido, generándole malestares y una voz ronca. Esto la llevó a consultar la situación con una profesora, quien le preguntó ‘qué resonador ocupas’ a lo que ella respondió, ‘no me he dado cuenta, sólo he bajado el centro’. En la siguiente función, al momento de prepararse notó que, por mucho que bajara el centro, su voz resonaba en su garganta, y que probablemente era eso lo que provocaba el desgaste en su aparato vocal. Sería importante entonces, para no estigmatizar lo que es o no un sonido *correcto* “abrir las posibilidades de la voz (...) escuchando los recursos sonoros de que dispones” (Berry, 31) pues como se ve en el ejemplo anterior, sólo se trabajaba en busca de una forma. Pretendemos entender los procesos que realizamos corporalmente de otra manera y por ello Berry nos expone: “cuando llegas al punto en que dices: <éste soy yo; podré cambiar y tal vez mejorar, pero éste soy yo en este momento>, se abrirá entonces la voz. Ciertamente cuanto más integrado está el actor, más se da cuenta del valor de cada ejercicio” (30-31). Esto nos hace entender también que los ejercicios nos otorgan conciencia de lo realizado, por lo que además, es

importante que se considere en el entrenamiento el espacio de reflexión y concientización de los procesos corporales. Esa tendencia hacia la apertura total, nos acerca a un aspecto que creemos fundamental, la organicidad. Ésta es una palabra que comúnmente se da por entendida respecto a los procesos actorales, pero que a veces no logramos definir. La entenderemos como cualidad de lo orgánico, vale decir la característica presente en un objeto o sujeto.

En su Libro *La Voz en Movimiento* Cristián Lagreze nos propone lo siguiente:

Entendemos un accionar orgánico como la unión indisoluble entre nuestro cuerpo, pensamiento y emotividad y aquello que se está realizando en el momento en que se está ejecutando, y por tanto, una apertura a las modificaciones naturales que surgirán del enfrentamiento a diversas situaciones y relaciones que en ellas se establecen. (49)

Al igual que Grotowski y basándose en la investigaciones de éste, Lagreze nos habla sobre la búsqueda de organicidad en el teatro. Éste último propone una forma de trabajar en clase que se basa en el uso de dinámicas grupales a través de la apertura del intérprete y del curso en general, con el fin de responder activamente a los estímulos que el grupo entrega, habitando los ejercicios en tiempo presente. De esta manera la organicidad es algo que aparecerá por sí sola, según propone el autor. Se trata de responder a los impulsos durante el entrenamiento.

Una de las premisas según Berry para la interpretación, y frente al problema de cómo se comprende lo que se quiere transmitir, para hacerlo de forma orgánica y verosímil, sería la apertura al considerar que “las limitaciones mantienen la atención del público en el actor, y no en el personaje que está interpretando” (33), vale decir, si no nos permitimos liberar las tensiones y abandonar lo que obstaculiza a nuestro cuerpo durante el entrenamiento –espacio dado para ello–, y si no aceptamos ni buscamos complementar ni explorar, el trabajo actoral pierde verosimilitud al estar mermado por actrices y actores que no indagan desde la organicidad. En relación a esto, la autora habla también de un equilibrio entre el trabajo técnico y un trabajo imaginativo (33) para que no perdamos de vista el cuidado necesario en la exploración ni pensemos que todo funciona de forma arbitraria.

Lo ideal al formular un entrenamiento sería, a nuestro parecer, basarse en metodologías de trabajo moldeables que nos permitan considerar la diversidad que existe en un curso. Esto para trabajar desde el propio cuerpo de cada estudiante, generando la comprensión primeramente en un lugar individual, –al tratarse del reconocimiento de cada una/o/e sobre sí misma/o/e–, para luego enfrentarse al trabajo con compañeras/os/es con las herramientas que posee cada persona.

Para referirnos de mejor manera a lo dicho, podemos relacionarlo con algunos lineamientos sobre cómo llevar los entrenamientos. Tuvimos la oportunidad de conocer, en un caso por clases de la universidad, y en el otro por experiencias externas, ciertas formas de dirigir ejercicios que hemos considerado se acercan a lo que queremos proponer.

Algunas características que se asemejan a cómo nos parece que podemos guiar el entrenamiento de actrices y actores en formación, acorde a lo que hemos estado exponiendo, son los principios que describe Benjamín Cornejo⁸ acerca del trabajo Roy Hart:

El reconocimiento del individuo e individua como un y una ser inmensamente sonoro y que posee una infinita variedad de sonidos. También que poseemos todos los sonidos (masculinos y femeninos) y a través del trabajo experimental vocal podemos reconectarnos con las sonoridades que por una u otra razón (traumas, cambios fisionómicos, limitaciones de contexto y de la sociedad) hemos “perdido”. Así mismo, creo que nuestro cuerpo y nuestra emoción son fundamentales para desarrollar una exploración sonora y vocal, así mismo nuestra voz armoniza con nuestro sentir y nuestro accionar y reaccionar.

Rescatamos sobre todo que se considere como aspecto esencial el cuerpo, pues creemos que para lograr un real y completo proceso de exploración vocal, hay que comprender la noción de voz como inherente al cuerpo que habita. Para poder conocer el amplio espectro sonoro de un cuerpo es necesaria la disposición de apertura tal como se nombró en párrafos anteriores. Es elemental generar dinámicas que permitan a las/os/es estudiantes despojarse de sus obstáculos y establecer conexión con su corporalidad.

⁸ Entrevista completa en anexo 2.

Mencionamos que los aspectos técnicos vocales pueden ser ejercitados a través de ejercicios de tipo exploratorio. Un ejemplo que nos parece importante rescatar en este apartado es el concepto *respiración*.

Creemos que es un aspecto importante para la producción vocal, ya que constituye un principio básico para reencontrarse con la organicidad del cuerpo. Grotowski considera la respiración como una parte importante para la emisión vocal puesto que, es ésta la encargada de transportar el sonido. Además propone que para un trabajo más eficiente de la voz, es necesario liberarnos de las tensiones, y es por eso que estas dos condiciones están netamente ligadas. Si la respiración es insuficiente o acelerada provocará que los órganos ligados a la emisión respiratoria y sonora se tensen, obstaculizando la emisión vocal. Define además tres tipos de respiraciones, entre ellas la llamada ‘respiración total’ la cual considera como la más efectiva precisamente por comprometer toda la parte superior de nuestro abdomen y tórax y por permitir al cuerpo funcionar en conjunto. Asimismo el autor advierte que “la respiración de cada actor varía de acuerdo con su construcción fisiológica” (111), punto que nos resulta importante resaltar puesto que no todas las corporalidades de las/os/es estudiantes son iguales. Si en la formación actoral se quisiera trabajar un tipo de respiración en particular, se debe tener en cuenta en primer lugar las capacidades respiratorias de cada corporalidad, y en segundo que no se debería procurar dogmatizar dicha respiración –en el sentido de cerrar las posibilidades corporales–, ya que eso podría provocar tensiones o dificultades que obstaculicen la emisión vocal y condicionen una forma fija de respirar.

Nos parece relevante resaltar el trabajo que se puede conducir a través de la respiración, enfatizando en el flujo del aire y por ende el flujo y apertura del cuerpo. Además, nos resulta pertinente concientizar la necesidad del aire, pues la tensión, como hace referencia Grotowski, obstaculiza la emisión, y por ende impide una exploración pensada desde la disposición de todo el cuerpo al trabajo vocal. Por otra parte, Catherine Fitzmaurice en *Breathing Matters* nos explica que el sonido viene a ser “un resultado de lo que el cuerpo hace al respirar”(1)⁹, o incluso de lo que sucede cuando hay alguna

⁹ “a result of what the body is doing as it breathes”

interrupción en la respiración, pero siempre se encuentran conectadas y por tanto, el cómo respiramos afecta cada aspecto de nuestra voz (2).

Trabajar la respiración por ejemplo en relación al estiramiento corporal, se presenta como un trabajo particular según cada estudiante, que dota el sonido de matices que por sí solos, comienzan a aparecer en cada cuerpo.

El caso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso¹⁰

En nuestro proceso como estudiantes de la Escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso, hemos practicado distintas formas de trabajar la voz debido a la malla de la carrera y cátedras que nos han dictado a lo largo de los seis semestres en esa línea.

Durante nuestro primer semestre en la escuela, realizamos trabajos de exploración vocal con el fin de conocer nuestro aparato fonador. A través de ejercicios de relajación, respiración, resonancia, articulación y proyección, aprendimos a crear un entrenamiento propio para nuestras voces. Luego realizamos trabajos donde debíamos observar un espacio y traerlo sonoramente a la puesta en escena. En el segundo semestre trabajamos de lleno con la palabra, la articulación y la proyección de ésta, realizamos ejercicios como trabalenguas, canciones, cuentacuentos y monólogos, donde el objetivo era que nuestras palabras se escucharan claramente en escena.

En nuestro tercer semestre tuvimos introducción al canto, aprendimos la base para comenzar a cantar, trabajamos con vocalización y ritmos. Durante nuestro cuarto semestre tuvimos un arduo entrenamiento corporal con ejercicios basados en la filosofía Roy Hart, que concluimos con una puesta en escena donde mezclamos canto y actuación. En nuestro quinto semestre realizamos un trabajo de exploración de cuerpo y voz donde a través de la improvisación y la composición de imagen logramos generar un relato. En el sexto semestre nuevamente nos enfocamos en la palabra pero esta vez, el eje principal era centrarnos en comunicar una idea a través de los impulsos, para ello realizamos ejercicios como figuras de contacto y kalari¹¹, pusimos énfasis sobre todo en

¹⁰ Pensamos que para poder dar especificidad a esta investigación, debemos remitirnos a hablar desde el lugar que conocemos, en el sentido de que aquí nos hemos formado, hemos conocido diferentes cátedras, métodos; y en el sentido de poder aportar a un lugar en específico en el que podemos identificar y tratar el nuestra problemática.

¹¹ Arte marcial originario del sur de India que nace del estudio de las posiciones de ataque de ciertos animales, como el león, el caballo, la serpiente, entre otros.

nuestra columna y la liberación de las tensiones de ésta. Dichos ejercicios los llevamos a la práctica mediante textos clásicos, verso y décimas.

Con el transcurso de los años –desde que entramos a la escuela hasta hoy–, hemos visto que las/os docentes que imparten los ramos de la línea de voz han ido rotando y cambiando de forma radical (considerando que durante varios años estuvieron las mismas personas dictando ciertos semestres específicos), lo que ha producido cambios en el plan de estudio, que si bien, establecía algunos parámetros, toleraba una libertad de cátedra demasiado amplia que ha generado confusión sobre el objetivo de algunos semestres y su relación con el total de la malla. Para referirnos a esto, realizamos una entrevista a Cristián Lagreze¹², profesor de voz y jefe de esa línea práctica en nuestra escuela. Comenzamos preguntándole sobre los contenidos por semestre y la forma en que estos eran enseñados. Nos compartió que cuando asumió el cargo se encontró con lo siguiente:

un programa (...) de un lenguaje un poco fuera de época, como un lenguaje un poco anticuado (...) y con el trabajo sobre aspectos técnicos que también me parece a mí que ya como que son un poquito obsoletos (...) y con este asunto complejo, que es un segundo año entero de canto.

A partir de nuestra experiencia como estudiantes podemos reafirmar las palabras de Lagreze, ya que la forma en que se estaban pasando los contenidos en esta área quedaba un poco obsoleta en relación a cómo se está llevando a cabo el trabajo corporal y vocal en la formación de actrices y actores respecto a la organicidad. El trabajo sobre aspectos técnicos que existía, como mencionó el docente, no respondía según él a la necesidad que presenta la escena contemporánea. Lo que se traduce en que la voz y el sonido emitido vocalmente no estarían siendo el resultado de un impulso orgánico, sino que provendrían de un proceso mayormente intelectual. Voz y cuerpo estaban siendo guiados por un proceso mental, generando el “pienso luego actúo” que menciona Lagreze. En 2004, Orlanda Cook intentaba dar vuelta a una idea similar sobre emisión de la voz en su libro *Singing with your own voice*, al decir que: “Incluso sin palabras, el infante es capaz, de ser necesario, de mantener un constante flujo de comunicación

¹² Ver anexo 1

vocal con el mundo exterior. No es: ‘Pienso, luego existo’, es ‘Doy voz, luego existo’” (19)¹³. Desde la naturaleza primaria del ser humano, nos explica cómo la organicidad –ejemplificada mediante necesidades comunicativas básicas– guía de manera clave el uso de nuestra voz, ya que proviene desde un lugar anterior en donde la comunicación antecede la palabra. En este aspecto, cuando Lagreze se refiere al trabajo vocal en la formación actoral dice que es más bien: “una consecuencia de lo que el cuerpo está viviendo en el espacio de ficción que habita”. A partir de esta visión que nos entrega el docente sobre el trabajo vocal y teniendo en cuenta el proceso intelectual mediante el cual se trabajaba la voz en la escuela hace unos años atrás, le preguntamos sobre los cambios que se han realizado en la línea de voz y como se han llevado a cabo, él nos respondió que comenzaron este nuevo proceso preguntándose qué es un sonido orgánico. El docente propone que la/os/es estudiantes deben conocer su aparato fonador, no obstante lo principal para trabajar la emisión de una voz orgánica es el juego:

tratamos que el estudiante ni siquiera se urja de su voz, y mucho menos de estereotipos, porque si estamos buscando la relación orgánica entre tú y tu voz, no puedes tú pedirle a un estudiante que tenga una voz grave, si no la tiene.

El aprendizaje comienza desde la propia exploración de cada estudiante a través de una manera lúdica, donde alumnas/os/es tienen acceso a los mismos contenidos que vimos nosotras hace unos años atrás, pero esta vez no desde comprenderlos racionalmente para luego pasarlos al cuerpo y a la voz, sino al contrario, mediante juegos las/os/es estudiantes van descubriendo sin la intención de apuntar a un resultado que le indique cómo se debe aplicar *correctamente* la voz en el teatro. A partir de esto Lagreze propone lo siguiente: “primero buscamos una relación orgánica con el sonido, una relación con ciertos elementos técnicos, más bien como espontánea (...) un acercamiento a una voz propia, fuera de estereotipos sociales (...) una voz libre y a partir de estas cuatro ideas ir sumando”. Él nos comenta que la idea de trabajar la voz orgánica no sólo se encasilla en los contenidos del primer año, sino que se establece como una constante a lo largo del curriculum que aglutina todos los semestres de voz,

¹³ “*Even without words, the very young child is able, if necessary, to maintain a constant stream of vocal communication with the outside world. Not: ‘I think, therefore I am’, but: ‘I give voice, therefore I am’*”

generando una línea transversal que tenga como eje principal la relación orgánica entre voz y cuerpo. Respecto a esto Lagreze nos dice que: “el trabajo vocal tiene que ver con, deshacerse de cosas, deconstruirse más que el incorporar cosas (...) para el trabajo actoral”. Esto se asemeja a lo que propone Grotowski cuando habla de una vía negativa como mencionamos anteriormente.

A pesar de que la línea de voz se ha ido modificando en relación a cómo estaba el año en que nosotras entramos a estudiar, podemos notar aún la presencia del fenómeno que llama nuestra atención: la disociación de cuerpo y voz en los/as/es estudiantes. Esto lo hemos notado en evaluaciones y a la vez en procesos académicos como los ejemplificados a continuación: en un examen de actuación un estudiante, debía decir un monólogo en una escena de una fiesta donde el clima era bastante álgido, todo el resto del curso actuaba en relación a dicho texto. El estudiante comenzó a bailar con mucha energía, algo bastante adecuado para la escena, sin embargo, en el momento en que empezó a decir aquel monólogo, parecía como si todo el contexto no le afectara, su cuerpo ya no se movía como antes y no podíamos entender lo que decía, su energía había bajado e incluso la de sus compañeras/os y todo aquel clima festivo desaparecía cuando pareciera debía incrementarse. Otro caso es el de un curso en el que una de nosotras fue ayudante en el año 2018. Durante un ejercicio de improvisación, las/os/es estudiantes debían componer la atmósfera del espacio a través de movimientos y de sonidos vocales derivados de los mismos. Una estudiante agitaba sus brazos de manera circular mientras emitía un sonido con su voz, sin embargo, este no se veía afectado por el movimiento de sus brazos. A medida que el ejercicio transcurría, la profesora le decía que debía dejarse permear por el movimiento, a lo que ella reaccionaba agitando sus brazos con mayor velocidad y subiéndole a la vez el volumen a su voz, pero aun así ésta no se modificaba. En un momento la profesora la detuvo, le dijo que comenzara a respirar, a mover la columna y que de a poco le fuera agregando el movimiento de los brazos, en seguida comenzó a aparecer un sonido vocal en la estudiante, sin embargo esta vez era distinto, no tenía el volumen de antes pero habían matices que anteriormente no estaban. Nuestro objetivo al explicar ambos ejemplos es que, si bien, los contextos eran distintos, ya que uno perdía su energía corporal y vocal al hablar y la

otra en un principio no conseguía unir voz y cuerpo, ambos estaban pensando en lo que debían hacer en vez de simplemente ejecutarlo, es decir, estaban en búsqueda de un resultado, olvidando el proceso de exploración y la importancia de este. Los dos casos ocurrieron durante el quinto semestre, en diferentes ramos. Consideramos que se debería poner más atención en sucesos como estos, dado que el quinto semestre forma parte del último año de las líneas, voz, actuación y movimiento.

En párrafos anteriores hemos mencionado que para una emisión orgánica de la voz, es necesario realizar un trabajo integrado de voz y cuerpo considerándola parte de éste. Por esto, es necesario dejar en claro que al hablar de exploración vocal y de entrenamiento, nos estamos refiriendo a un trabajo que considere integradas ambas partes, y que se desarrolla en la medida que se alcanza la apertura del cuerpo y por ende de la voz. Una vez que logran abrirse, cada uno puede funcionar como sostén del otro, pudiendo intercambiar orden de prioridad. En ciertos momentos el cuerpo es base y causa de la voz, y en otros la voz guía el movimiento. Cada uno en este estado de apertura, se dejará permear por el otro, lo que genera que actúen como extensiones entre sí que se acentúan y complementan mutuamente. Cuando el cuerpo –entendiéndolo como sustancia tangible– no es suficiente para la comunicación, aparece la voz y viceversa. A través de esta relación y de lo expuesto en este capítulo, hemos estimado conveniente aplicar el término voz corporal. Éste nos servirá para profundizar en la relación de *lo performativo*, con el entrenamiento y exploración como lo hemos visto hasta este punto. La voz corporal será explicada en profundidad en el apartado último del capítulo II, ya que nos parece más claro relacionarla después de haber explicado ciertos parámetros de ámbito performativo.

CAPÍTULO II: LO PERFORMATIVO Y EL ENTRENAMIENTO ACTORAL

El primer acercamiento a la noción del concepto performativo, nace en el área de la lingüística en 1955 gracias a una serie de conferencias dictadas por el filósofo John L. Austin en la Universidad de Harvard, las que luego se transformaron en la compilación titulada *Cómo Hacer Cosas Con Palabras*. Se aclaraba en ese entonces el poder de ciertos enunciados que, según proponía Austin, además de definir un concepto, pueden ser de carácter performativo. Con este término el autor hace referencia a la capacidad de modificar la realidad bajo ciertas convenciones específicas. Para entender mejor esta idea podemos tomarnos del siguiente extracto del libro mencionado: “[si decimos] ‘Bautizo a este barco Queen Elizabeth’ tiene el efecto de bautizar o dar un nombre al buque; después de ello ciertos actos subsiguientes, tal como referirse a él llamándolo El Generalísimo Stalin, están fuera de lugar” (162). Entendemos que en el momento en que se pronuncia esta frase en el ritual correspondiente, vale decir, en el tiempo y lugar en el que la convención social de una determinada cultura así lo acepta, el barco automáticamente comienza a ser llamado por el nombre que se le ha adjudicado y con ello, se genera un nuevo estado de su *ser* material. La particularidad esencial de *lo performativo* según Austin y corroborado más tarde por Erika Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo*, es que, dotando la situación de acción en presente, tiene la capacidad de crear un estado nuevo en relación al anterior. Fischer-Lichte, destaca que *lo performativo* es: “Lo que pone en marcha una dinámica” (50), haciendo hincapié en la capacidad que tienen ciertas acciones que operan en el tiempo presente de modificar la realidad.

Siguiendo el ejemplo, el momento en que el capitán del barco pronuncia dicha frase, se da un cambio en cómo vemos y percibimos el objeto, proponiendo y generando algo que anteriormente no existía, esa condición de *ser*. Entonces, bajo el nombre de Queen Elizabeth, la nave ya no es un barco cualquiera, si no que desde el preciso momento en que es nominado, se ha convertido en aquella entidad particular y se presenta como un nuevo referente de sí mismo. En el momento en que aquel enunciado

performativo posibilita aquella acción, se desarrolla la cualidad de *lo performativo*: la performatividad. Podríamos decir entonces –asociando a la cita de Fischer-Lichte– que ésta aparece al poner la dinámica en marcha, en el caso del ejemplo mencionado más arriba, en el instante en que se lleva a cabo la acción de nombrar al barco.

Respecto a la acción constituida mediante el acto performativo, podemos notar en *Por una poética de la performatividad: El teatro performativo* de Josette Féral que: “La noción de performatividad valora la acción en cuanto tal, por encima de su valor de representación, en el sentido mimético del término.”(31), vale decir, se cambia la concepción de representación desde una idea estereotipada, hacia considerar la importancia de la acción por sí sola.

Fernando de Toro en *¿Qué es el performance? Entre la teatralidad y la performatividad* explica que según Austin, para que se produzca un acto performativo en el teatro, se necesita de una palabra que designe una acción con la que ella misma coincide o de una acción que performatize la palabra (24). Ahora bien, dado que nos queremos referir a la emisión vocal sin necesidad de texto, el acto performativo puede constituirse en la voz por sí misma –en su correspondencia con el cuerpo–, es decir, que el acto de la emisión sonora vocal, por su intención y su capacidad comunicativa desde el sonido, coincide con la aplicación de una acción.

Teniendo en cuenta que nuestra investigación está enfocada en cómo se implementa y desarrolla el trabajo vocal en el entrenamiento de actrices y actores durante su formación universitaria, hemos decidido abordar *lo performativo* desde su relación con los actos físicos que se llevan a cabo en el entrenamiento. Creemos que, como propone Fischer-Lichte *lo performativo*: “no excluye ni mucho menos su aplicación a actos físicos” (50).

Trabajaremos con dos elementos los cuales, en concordancia con la teorías y definiciones revisadas, podemos desglosar como performativos: *Autorreferencialidad* y *Disociación entre significado y significante*. Entenderemos por elemento performativo, una característica que permite dotar de performatividad a un acto físico en tiempo presente y que lleva a generar un estado nuevo en una corporalidad mediante la realización de un cierto tipo de acciones (dinámicas de entrenamiento) seleccionadas

por su potencial performativo. Estos elementos favorecen la exploración y experimentación de nuestra voz como un material moldeable con capacidad de resignificarse.

Autorreferencialidad

Este concepto nos remite al acto de despojar al cuerpo de significado para permitirle buscar nuevas posibilidades desde sí mismo. Con esto no sólo nos referimos a designarse a una/o/e misma/o/e como punto de referencia, sino también, a la creación y resignificación de signos mediante el propio cuerpo. Como se establece en el artículo, *La “Autorreferencialidad” de la experiencia estética* de Luis Álvarez Falcón:

la propia ‘operación’ es “operada”, ahora como ‘término’, por un sujeto que está auto-incluido en los ‘términos’ de la relación. Esto conlleva una auto-aplicación de sus ‘operaciones’ sobre sus propias ‘operaciones’, lo que entraña una relación de autorreferencialidad, es decir, la re-aplicación de un operador sobre su propio resultado y, por consiguiente, su propia auto-presentación (34)

Ya no se es tan sólo un sujeto que crea, sino que también se es el objeto creado. Este proceso, al permitirnos oscilar entre ambos conceptos, objeto y sujeto, abre la posibilidad de trabajar el cuerpo como una materialidad para crear (objeto) y a la vez como entidad creadora (sujeto).

Lo performativo, como explicamos al inicio de este capítulo, es capaz de concebir un estado nuevo, de producir un cambio a través de una acción. El cuerpo frecuentemente está accionando, ya sea performativamente o no, es por eso que nos cuestionamos lo siguiente: al estar este en constante accionar, ¿cómo podemos identificar aquellas acciones performativas de las que no lo son? ¿Cómo opera *lo performativo* desde el cuerpo?

En relación a la primera pregunta, entendemos que además de modificar la realidad, al producir este cambio de estado *lo performativo* también afecta en nuestra manera de concebirla. Si pensamos en el ejemplo dado en párrafos anteriores, el barco, al ser bautizado dejaba de ser una simple nave y pasaba a ser Queen Elizabeth. Al operar *lo performativo* desde el cuerpo podríamos decir que las acciones performativas,

son aquellas que tienen la capacidad de producir una resignificación de este y es esta última la que genera un estado nuevo en relación a cómo el cuerpo se expresa y como lo concebimos.

Disociación entre significado y significante

Este segundo elemento aparece junto con el primero ya que al producirse la *Autorreferencialidad*, la relación de significado y significante se ve afectada por la anulación, creación o re-significación de movimientos, sonidos o acciones.

Erika Fischer-Lichte cita a Krämer y Stahlhut¹⁴ para decir que *lo performativo*, por su carácter autorreferencial, “conduce a la desestabilización de la idea misma de esquema conceptual dicotómico” (50). Los autores se refieren a que la relación de significado y significante se ve alterada, pues la autorreferencialidad abre la posibilidad de adjudicar nuevos significados. es decir, no puede operar uno sin el otro.

Comúnmente al encontrarnos con ‘algo nuevo’ realizamos enseguida la acción de definirlo, asociarlo o clasificarlo dentro de un concepto. En el caso del cuerpo como sujeto, lo particular de este elemento performativo es que al operar desde él, dificulta aquella posibilidad, por su dualidad de ser tangible e intangible al mismo tiempo. Esto quiere decir, que en vez de realizar sólo la labor mental de significar algo, abre paso a las sensaciones, ese efecto primario que afecta a nuestro cuerpo antes que el pensamiento. Esto permite que aquel proceso de resignificación no determine este ‘estado nuevo’ dentro de un concepto fijo, sino desde una sensación mutable.

Si pensamos ambos elementos performativos aplicados en la formación actoral, la *Autorreferencialidad* al generar la *Disociación de significado y significante* permitirá a actrices y actores ahondar en un diálogo que no necesariamente operará desde la palabra; sino también desde movimientos y sonidos, ya que al no estar limitado por significados, abrirá paso a una exploración de mayor profundidad durante el entrenamiento. En esta experiencia, las/os/es estudiantes no sólo se guiarán por palabras que les puedan llevar a un referente fijo, sino por sensaciones que transmiten y les permean a todas/os/es de forma distinta.

¹⁴ Véase Krämer, Sybille y Marco Stahlhut. "Das "Performative" als Thema der Sprach-und Kulturphilosophie." *Paragrana* 10.1 (2001): 35-64.

Formas de integrar los elementos performativos en la exploración vocal

Escogimos dos tipos de dinámicas que estimamos, fomentan un trabajo exploratorio e integrado de cuerpo y voz, en relación a los elementos desglosados, ya que en ambas se refuerza la idea de abordar el cuerpo en el entrenamiento desde sus propias particularidades: Visualización y Reiteración.

La Visualización consiste en estimular a la actriz o actor a través de una imagen concreta, la idea es que en un principio logren figurar dicha imagen en su cuerpo para luego indagar en cómo proyectarla hacia afuera. Eugenio Barba se refiere a la visualización como “un punto de partida que permite al actor tomar la imagen inicial e injertarla en su propia fantasía, su propio universo interior, desarrollando sus propias imágenes” (81-82). El propósito de esta dinámica es que la exploración vocal se realice mediante la búsqueda de la sensación, y su posterior proyección como imagen en y a través del cuerpo. En el momento en que se visualiza la imagen en el propio cuerpo y se busca proyectarla hacia afuera, se produce la disociación de significado y significante, pues no se pretende hacer una mimesis, sino en cambio, generar una traducción propia a partir del cuerpo de cada una/o/e; un trabajo personal, de carácter autorreferencial desde el ‘qué me produce a mí esta imagen’.

Otra de las formas a través de las cuales podemos integrar los elementos performativos en la exploración vocal, es la Reiteración. Esta dinámica consiste, como su nombre lo dice, en repetir reiteradas veces un movimiento o sonido. El objetivo es lograr que estos pierdan cualquier significado al que puedan estar asociados primeramente. Esto permite explorar de diferentes maneras, en distintas calidades, volúmenes, intensidades o cualidades, con el propósito de vaciar los movimientos y sonidos de sus contenidos establecidos para así comenzar a entregarles nuevos significados.

Nuestra intención al incorporar los elementos performativos es indagar en la exploración, aportando a la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión.

Como establecimos en el capítulo I, no pretendemos generar un método cerrado a partir de esto, si no más bien ahondar en una posibilidad para el desarrollo y profundización del entrenamiento actoral, a través de la exploración que sólo se puede

desarrollar si nuestro cuerpo está en un estado de apertura en tiempo presente, sin doctrinas que le impidan trabajar desde su organicidad.

Cuerpo-voz como materialidad en la exploración durante el entrenamiento actoral

Si bien la hegemonía de la palabra en el teatro ha decaído en comparación al rol que cumplía en el siglo pasado, aún se tiene la constante necesidad de significar lo que estamos realizando en escena. El problema no radica en aquella necesidad de buscar un significado de lo que hacemos, sino en que nos dejamos atrapar de manera constante por ese sentido que aparece en nuestra mente.

Estas limitaciones no sólo se presentan en nuestros pensamientos, también repercuten sobre nuestro cuerpo-voz, condicionando nuestro accionar en escena bajo la necesidad de significar.

En nuestra experiencia de formación como actrices, en muchas ocasiones nos hemos encontrado con la palabra encarnación. Lo que propone esta palabra es vaciar nuestra mente y cuerpo para permitirle al personaje entrar o como lo define Erika Fischer-Lichte:

El actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico en una medida tal que estuviera en condiciones de ponerse, en tanto que nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto (161)

Aunque ya no se trabaja únicamente al servicio del texto, muchas veces nos han pedido que abandonemos lo que significa nuestro cuerpo para habitar al personaje. Es a esta noción de cuerpo como portador de signos a la que la autora denomina cuerpo semiótico. A partir de lo comentado en el primer capítulo cuando hablábamos de que actrices y actores deben buscar un cuerpo-voz orgánico, libre de recetas que obstaculicen el acceso a reconocer su cuerpo y voz tal cual son, es que pensamos que el concepto de encarnación, entendido como acto de abandonar lo que significa nuestro cuerpo para habitar otro, limita nuestro proceso en una búsqueda que comienza desde un personaje como referente hacia nuestro cuerpo, y no desde nuestro cuerpo como punto inicial, hacia un personaje. Se impulsa al cuerpo-voz a negar de sí mismo, cuando en

realidad es ésta nuestra herramienta de trabajo y a la vez el material a trabajar, para crear a partir desde él.

Concebir el cuerpo como una materialidad nos permite generar conciencia de que *somos* cuerpo y que a la vez *tenemos* cuerpo; el considerar esta cualidad doble de ser sujeto y objeto al mismo tiempo, nos permite abrirnos desde lo que somos, como punto inicial para la exploración.

Al hablar de cuerpo como materialidad, nos referimos a este en su totalidad. Pensamos que una de las formas más eficaces de comprender esta noción en la exploración de cuerpo-voz, es a través de los elementos performativos mencionados en los párrafos anteriores.

Los elementos performativos nos ayudan a comprender el cuerpo más allá de una noción semiótica. Lo que no quiere decir que dejemos de significar, por el contrario, a través de estos elementos y de la concepción del cuerpo-voz como materialidad se da paso a generar signos sin limitaciones, ya que se desestabiliza la relación de significado y significante; lo que sucede por ejemplo, gracias al elemento *Autorreferencialidad*, que permite que la significación ocurra primero desde cada estudiante.

Para poder concebir el cuerpo como materialidad y operar desde allí, debemos trabajar desde la organicidad. Como menciona Grotowski en *El Performer*, para que actrices y actores puedan acceder a un cuerpo orgánico, despojado de tensiones y que sea capaz de reaccionar activamente a los estímulos que le entrega su entorno, debe dejar de lado todas las técnicas que le han sido impuestas y volver a reencontrarse con su esencia natural como ser humano. La exploración nos permite encontrar este cuerpo orgánico trabajando en el entrenamiento actoral desde la apertura y la presencia. Fischer-Lichte se refiere al fenómeno de la presencia, explicando que ésta se logra cuando “los elementos corporales y mentales se combinan e interactúan en él de una manera muy específica” (203) y que “suprime la dicotomía entre cuerpo y mente”(204). Este fenómeno lo podemos habitar si estamos completamente en un estado de apertura, donde la mente y el cuerpo están al mismo nivel y no prima uno sobre el otro. Francisco Martínez en su investigación, *Presencia y presente en el acontecimiento teatral*, dice

que la presencia permite “ofrecerse a sí mismo en un acto de desnudez total en un acto en comparecencia ante otros seres humanos en el acto teatral que para Grotowski se define como encuentro” (61).

Es desde aquí de donde nos queremos apoyar para abordar una de las aristas de nuestra investigación. Si la presencia permite al estudiante presentarse tal cual es –pues al estar presente no busca intelectualizar lo que está viviendo–, y esto su vez, como diría Fischer-Lichte, suprime la disociación de cuerpo y mente considerando que la voz también es cuerpo, puede ser de gran aporte para la evitar separación que ocurre de estos dos conceptos durante nuestro proceso de formación actoral. Es por eso que si consideramos que el trabajo en el entrenamiento actoral debe ser desde la apertura y la presencia, ya que esto nos permite encontrar nuestro cuerpo orgánico, –aquel que es propio y particular de cada una/o/e pues es nuestra materialidad de trabajo–, podemos decir que es a la vez, materialidad. Pero ¿cómo podríamos definir aquella materialidad de la voz, sin separarla del cuerpo? Es en respuesta a esta pregunta que hemos desarrollado el concepto *Voz Corporal*, término al que hacemos referencia al final del primer capítulo, donde explicamos que este concepto nos servirá como una manera de concebir la voz al momento de aplicar los elementos performativos al entrenamiento actoral.

La *Voz Corporal* nos remite a entender que la voz es parte del cuerpo y a la vez, que al ser emitida, se convierte en cuerpo. Ésta tiene la capacidad de materializarse a través de tres transmutaciones distintas, ya que el cuerpo le permite salir a través de la respiración, produciendo un sonido que sea capaz de expandirse y llegar al oído de quien la escucha. Erika Fischer Lichte clasifica estas tres materialidades en “la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad.” (255). La autora no sólo propone que la voz es estas tres materialidades, sino que plantea que la sonoridad al producirse por vibraciones que se expanden, es también a la vez espacialidad. Por lo tanto esto quiere decir que la voz es sonoridad que abarca un espacio y al propagarse por éste y llenarlo, también se vuelve cuerpo. La voz al ser sonido, se materializa en la medida que se vuelve perceptible, tanto para quien la emite como para quien la oye.

Cicely Berry propone que “el actor no debe pensar nunca en su voz como un instrumento, pues esto implica que se trata de algo exterior a sí mismo, con lo que puede hacer cosas, y eso hará que resulte falsa.”(34), si la consideramos como tal, estaremos limitando su uso a determinados propósitos, al igual que como ocurriría con un instrumento musical. En nuestra formación actoral dicha concepción de la voz, puede jugarnos en contra, ya que como diría Berry, intentamos controlarla como algo externo, dejando de lado aquella conciencia y percepción corporal que es fundamental para la emisión de ésta. Una voz corporal es particular, pues responderá a nuestra anatomía. Una voz que se considera como instrumento, en cambio, estará muchas veces dentro de estereotipos, que le impedirán a la actriz o actor reconocer su propia corporalidad.

Al comprender que nuestra voz viene del cuerpo y a la vez es tal, al igual que la relación como sujetos que tenemos con este al *ser* cuerpo y *tener* cuerpo, podemos explorar y trabajar desde este como uno solo, dotándolo de significados, pero sin abandonar lo que somos y por supuesto sin olvidar ni disociar nuestra herramienta de trabajo puesto que cuerpo, voz y mente operan como una unidad.

Pensando en los procesos de corporización que menciona Martínez, aquellas prácticas para generar presencia, es que planteamos los ejercicios descritos en el siguiente capítulo, para generar y mantener un constante estado de atención y apertura que nos ayude, dentro del trabajo exploratorio, a descubrir la materialidad de nuestra *Voz Corporal*, considerando incluso “revelar el espectro total de la voz” (Cook, 11), al ponerla en acción a través de los elementos y dinámicas mencionadas.

CAPÍTULO III: APLICACIÓN DE ELEMENTOS PERFORMATIVOS PARA LA EXPLORACIÓN

Nos hemos referido a una forma de pensar y llevar a cabo el entrenamiento que permite a actrices y actores en formación, comenzar a crear desde sus cuerpos en un estado neutro o despojado, sin la necesidad de representar, sino en cambio accionar en tiempo presente; ampliando las posibilidades de la voz desde un trabajo exploratorio que considera la correspondencia de ésta con el cuerpo de cada persona y que, por lo tanto, permite mayor libertad al entrenar vocalmente. Estos lineamientos otorgan a las/os/es estudiantes la capacidad de redescubrir e incluso resignificar la información que sus cuerpos traen consigo, y esto es precisamente, lo que buscamos al gestar ejercicios que trabajen desde los elementos performativos mencionados en el capítulo anterior.

Como establecimos en un apartado previo, Visualización y Reiteración, son para nosotras dos tipos dinámicas que facilitan la integración de los elementos performativos descritos –*Autorreferencialidad* y *Disociación de significado y significante*–, en el entrenamiento actoral, ya que desarrollan la habilidad de trabajar la exploración desde cada una/o/e, en vez funcionar desde la representación estándar de un concepto.

Hemos categorizado los ejercicios descritos a continuación con la siguiente simbología: (vis) para Visualización y (rei) para Reiteración:

* De Sonido a Movimiento (rei)

Las/os/es participantes proponen para sí mismas/os/es uno o más sonidos emitidos vocalmente. Se prueban algunos hasta fijar un número determinado, recomendamos no más de 3 para no dificultar el ejercicio y que no se pierda la atención en lo que se está realizando. Los sonidos se prueban en diferente orden y se juega con ellos. Una vez que nos familiarizamos con ellos, se propone un movimiento para experimentar. Recreando lo hecho, la idea es primero probar mantener aquellos sonidos en la repetición continua del movimiento escogido y

luego, aceptando las modificaciones que provoque el movimiento, profundizar en esos sonidos.

* De Movimiento a Sonido (rei)

Es una dinámica parecida a la anterior, pero en este caso se eligen primero los movimientos. Una vez detallados, se aplica un sonido emitido vocalmente. Este se aplica a través de los movimientos, intentando mantenerlo y luego permitiendo que el movimiento guíe el sonido.

Variación: En base al ejercicio anterior, podemos establecer una dinámica distinta. La idea es juntarse en pareja y generar un diálogo a partir de estos movimientos y sonidos definidos, generar una especie de conversación sin la necesidad de usar palabras.

* Mapa corporal interno (vis)

Primero se cierran los ojos. Este trabajo consiste en generar un viaje a través de la imaginación por el interior de nuestro cuerpo. Se comienza reconociendo ciertas características como humedad, temperatura, textura. Luego se induce un recorrido refiriéndose a las zonas del cuerpo como lugares de un territorio propio de cada participante, y se comienza a movilizar el aire, considerando este como un explorador, hacia esas partes. Así se puede llevar a quienes participan a recorrer espacios que imaginan tales como lagos, montañas, desiertos, praderas, que ellas/os/es van identificando en su cuerpo. Este recorrido en cierto punto llega a nuestra garganta, donde el aire al pasar a través de las cuerdas vocales se permite generar sonido y convertir a este en el nuevo explorador que recorrerá el interior y exterior del cuerpo.

* Cualidades opuestas para partes diferentes (rei)

Las/os/es participantes repartidas/os/es por el espacio comienzan a moverse. La finalidad de este ejercicio es movilizar las extremidades del cuerpo (incluyendo

la voz) a través de distintas calidades y velocidades, el propósito es disociar el cuerpo a partir de estas variaciones para estimular la conciencia sobre este.

Variación: Diferentes velocidades

Se trabaja la misma idea pero sumando velocidades a diferentes partes del cuerpo.

Variación: Espejo de velocidades

En este caso se juntan en parejas, frente a frente y uno comienza a mover las extremidades en velocidades opuestas a las que las está moviendo su compañera/o.

* Rama de agua (vis)

Cada participante se instala en un lugar del espacio. Comienza a imaginar que una rama de agua que viene desde la tierra, penetra la planta de los pies y empieza a recorrer su cuerpo. Esta rama al avanzar hace que este se movilice con la fluidez del agua. La idea es sentir la forma de la rama junto con la materialidad del agua, esto ayudará a relajar el cuerpo para lograr desplazarse sin tensiones.

* Recorrido interno del aire (vis)

Las/os/es participantes se recuestan en el piso y empiezan a imaginar el recorrido interno que realiza el aire en sus cuerpos al respirar y cómo se reparte el oxígeno por cada lugar. La idea es mantener un flujo constante y concientizarlo. Luego el aire que viaja por el cuerpo comenzará a impulsar diferentes zonas.

* La tierra sobre nuestro cuerpo (vis)

De espaldas acostadas/os/es, imaginamos que el piso está repleto de barro, comenzamos a deslizarnos con esta dificultad, una vez que conseguimos ponernos de pie imaginamos que este barro también se ha impregnado en nuestro cuerpo y comienza a secarse, generando kilos de capas de barro seco, las

cuales dificultan nuestra movilidad. El objetivo es buscar retirar este barro de nuestro cuerpo.

* Fuego (vis)

De pie, las/os/es participantes imaginan que están volando muy alto por el cielo y que cada vez, comienzan a acercarse más al sol, a tal punto que empiezan a quemarse. La idea es primero sentir como este fuego comienza a calcinar la piel y el interior del cuerpo. Luego de algunos minutos de experimentar con esta sensación, se busca cómo aliviar aquel calor hasta conseguir apagarlo por completo.

* Metal (vis)

Tendidas/os/es en el suelo (luego del ejercicio del fuego), cada participante comienza a sentir el frío del piso e imaginar que aquella temperatura fría entra en su cuerpo, desde los huesos, los órganos y los músculos, provocando que su anatomía se endurezca por completo, tal como si fuera metal. Desde esa corporalidad metálica buscan ponerse de pie y desplazarse desde aquella rigidez, sintiendo que sólo el aire puede entrar a sus cuerpos. A través de la respiración se busca hacer rebotar este aire en las paredes metálicas que imaginan en su corporalidad, permitiéndole a aquel sonido que se produce con el rebote del aire, ser expulsado por su boca.

* Empujar o modificar un punto del espacio (vis)

Se comienza visualizando el flujo de aire a través del cuerpo y en la inspiración y espiración se permite la aparición de los sonidos naturales que devienen de la respiración (bostezos, suspiros). Se continúan trabajando esos sonidos y se busca movilizarlos a diferentes lugares del espacio hasta permitir la aparición de más sonidos que devengan de los anteriores. Luego se fija un punto en el espacio y se busca modificarlo a través del sonido, imaginando que se cambia su color, su textura, profundidad, entre otras características.

* Manguera dosificadora de aire (vis)

A propósito del ejercicio anterior, se busca jugar dosificando el aire ya no en un punto específico, si no a través de todo el espacio.

* Reconocer a través de la emisión y la escucha (vis)

Con ojos cerrados, las/os/es participantes recorren el espacio emitiendo sonido y escuchando a sus compañeras/os/es para identificar en qué lugar de la sala se encuentran y qué trayectos realizar. A medida que van logrando identificarles, intentarán generar una conversación con sus sonidos emitidos vocalmente, manteniendo sus ojos cerrados

* Infinito a través del cuerpo (vis)

Se comienza dibujando un signo infinito con un dedo en el espacio. Se va jugando a agrandarlo, achicarlo, estirarlo, acercarlo y alejarlo en el espacio. Luego las/os/es participantes dejan entrar el infinito a su cuerpo y continúan dibujando con él desde diferentes partes. La idea es ir probando con las extremidades, los ojos, mediante sonidos vocales, etc e ir permitiendo que este signo aparezca de cuantas maneras se pueda.

* El globo (vis)

Este ejercicio consiste en imaginar que el cuerpo es un globo. Éste se va inflando y desinflando, cambiando su textura y su grosor.

Variante: El globo y el bombín

Luego de trabajar por separado, se juntan duplas y se elige que una persona sea el globo y otra el bombín. El bombín trabajando con su voz, deberá regular e intentar cambiar el nivel de aire dentro del globo. Luego podrá movilizarlo y jugar diferentes posibilidades como evitar que se caiga, choque o reviente. El ejercicio termina con el globo pinchándose.

Otros ejercicios que nos ayudaron a relajar y disponer el cuerpo al trabajo:

- * Vahos de aire

Se bota aire tibio por la boca, evitando tensar el cuello.

- * Estiramiento corporal continuo

Recostadas/os/es en el piso comienzan a estirar el cuerpo, como si se estuviesen recién levantando. Este estiramiento comienza a extremarse, buscando por una parte, conducirlo desde diferentes lugares (no tan sólo extremidades), y por otra, mantener un flujo continuo de movimiento. Durante este, se permite la aparición de cualquier sonido que se produzca de forma natural al trabajo.

Todos los ejercicios que aquí se han descrito, fueron probados en las sesiones realizadas. Estos nos resultaron útiles para explorar vocalmente desde los parámetros que explicamos en los capítulos I y II. Nos basamos en los criterios: apertura, organicidad y respiración; pues estos permiten liberar el cuerpo de tensiones y obstáculos. Lagreze por ejemplo, para referirse a la relación entre movimiento y sonido en su libro, describe algunos ejercicios para intervenir puntos específicos de la columna que se interponen en la circulación del sonido. Nosotras consideramos que una forma bastante útil de disponerse a la exploración, es utilizar ejercicios que permitan al cuerpo acostumbrarse al flujo del paso del aire y que mantengan la atención en las pulsiones que devienen de cada cuerpo.

Establecimos algunos puntos a tener conscientes al momento de realizar las sesiones, como buscar que los cuerpos no quedasen en apnea durante los ejercicios, a menos que ya fuera parte de su trabajo. También es importante destacar que la forma en que se dirigieron las sesiones inquirió en establecer un paso fluido entre algunos ejercicios para evitar que las/os/es participantes abandonasen la disposición de atención y no se produjera un trabajo discontinuo.

Audrey Pernell en el webinar¹⁵ en el que participamos en abril, nos comentó ciertas dificultades con las que hay que lidiar a veces al explorar vocalmente, lo que puede darse:

si no tengo un trabajo integrado, eso puede ser limitante, si estoy rechazando cosas en mi voz que no tiene que ver con lo que estoy buscando, (...) si no tengo un grupo de apoyo, un grupo acogedor, personas que me escuchan desde la generosidad desde el cariño, (...) mis propios pensamientos, (...) si estoy muy auto-crítica... (00:32:35 - 00:33:09)

Propone que para lidiar con aquello y permitir la exploración es necesario generar un espacio de trabajo ameno, volver consciente los obstáculos a través de conocer el cuerpo y también “valorar todas las posibilidades de tu voz” (00:33:40 - 00:33:42). Por ende tomamos como parte importante de nuestras sesiones, el compartir un espacio al final de cada una para hacer conciencia sobre cómo estamos llevando el trabajo. Lo que propone Audrey nos sugiere llegar a conocer todos los aspectos de nuestro cuerpo, incluso cuando la voz se nos presenta con lugares inesperados, lo que nos parece, puede ser importante para los procesos actorales; dar espacio al descubrimiento de lugares de nuestra voz que desconocemos y a los que se llega cuando la/el/le estudiante se despoja de todo juicio de valor sobre lo que realiza y se permite sólo accionar.

Para entender la integración de los elementos performativos descritos en el capítulo anterior, aplicado a un entrenamiento basado en la exploración considerando lo vocal desde la corporalidad de actrices y actores en formación, realizamos a continuación el análisis correspondiente a las dos experiencias de laboratorio efectuadas. En el caso del primero, se utilizaron todos los ejercicios mencionados, y en el segundo, hicimos una selección.

Primer laboratorio

Realizamos una convocatoria abierta a estudiantes de tercer a quinto año, extendida también a egresadas/os/es de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Este taller constó de cinco sesiones de trabajo a realizarse jueves y viernes

¹⁵ Seminario web: *La Voz es un Puente*, realizado el 29 de abril del 2019.

por la tarde durante un periodo de tres semanas. Cada sesión contaba con su propia planificación de ejercicios a realizar, considerando actividades individuales y grupales.

La convocatoria se abrió dos semanas antes de la fecha de inicio y se inscribieron 3 alumnas regulares de la carrera, un egresado y una egresada. Las estudiantes se excusaron en algunas ocasiones y terminó asistiendo una sola de ellas a un tercio de las sesiones. El resto de las sesiones se realizaron sólo con la egresada y el egresado.

La y el participante llegaron con una predisposición activa y desembarazada, nos comentaron que buscaban sonar y que tenían mucho ánimo de participar en talleres que trabajasen la voz. Esto nos permitió entrar al juego de manera rápida, pudimos profundizar en los ejercicios pues a medida que exploraban nos daban propuestas para indagar en las dinámicas. A través de los ejercicios de visualización realizados en este primer taller, pudimos notar que, cuando las indicaciones se volvían menos concretas y más metafóricas, se enriquecía la exploración de cada participante, pues estaban en una búsqueda constante de traducir en el cuerpo y la voz los estímulos verbales que les entregábamos. Esto permitía que las palabras que usábamos para guiarlos tuvieran un viaje, una transformación que iba desde el concepto ligústico, pasaba por una imagen mental y terminaba expulsándose como movimiento corporal y sonido vocal. Podemos ver claramente los elementos performativos dentro de este proceso, pues las palabras que emitíamos nosotras para darles indicaciones, si bien, creaban una imagen significativa en sus mentes, al momento de expresarse corporal y vocalmente, esta relación de imagen y palabra –significado y significante– se veía completamente desestabilizada ya que ninguna/o buscaba graficar lo que imaginaba o entendía, sino que traducían lo que estos conceptos impulsaban en cada cuerpo y que a la vez se veía permeada por lo que cada una/o traía consigo (su biografía y relación con el entorno).

Un ejemplo de esto, es el ejercicio del globo. Como hablamos anteriormente cuando explicamos dicha dinámica, la y el participante debían imaginar que su cuerpo era un globo, bajo esa premisa les dimos diferentes acciones que debían realizar, una de esas, era desinflarse. Luego de algunos minutos explorando, les dimos esta indicación, ambos comenzaron a ejecutarla de manera muy distinta. Rubén, uno de los

participantes, estaba de pie y comenzó a girar en el lugar donde estaba parado, mientras emitía un sonido constante a un volumen elevado. Valeria en cambio estaba de pie pero sólo movía su tronco de arriba hacia abajo y su sonido si bien era constante al igual que el de Rubén, tenía algunos matices que aparecían al mover su columna. Cuando consiguieron botar gran parte del aire, Rubén dejó caer su tronco y se quedó en silencio, Valeria en cambio se irguió y traspasó el movimiento que estaba realizando con el tronco a la pelvis, pero con pequeños impulsos y a la vez suaves sonidos discontinuos. Ambos realizaban la misma acción , pero con traducciones totalmente distintas, en los dos casos se trabajaba el control de la respiración a través de la visualización, pero cada una/o acomodó el ejercicio a las propias necesidades de su cuerpo.

Segundo laboratorio

Debido a la baja de las estudiantes inscritas en el primer taller, y a la poca participación de alumnas/os/es regulares de la carrera, decidimos convocar a un nuevo taller, esta vez sólo invitando a las y los integrantes de una de las secciones de cuarto año, a participar de una jornada que resumía algunos ejercicios realizados con anterioridad. En esta ocasión, asistieron cinco personas. Su disposición al trabajo era un tanto cerrada, en el sentido de esperar de manera constante indicaciones para modificar su cuerpo y no proponer por sí solas/os y quedarse esperando que les habláramos para accionar, e incluso detener y abandonar un ejercicio mientras se entregaba una indicación. En la primera etapa de la sesión costó bastante lograr que activaran sus cuerpos, se mantenían quietas/os con indicaciones que nosotras considerábamos, deberían movilizarles. Nos dimos cuenta, por lo visto y por lo conversado luego, que en vez de dedicarse a explorar, se detenían en el cuestionamiento de sí lo que querían hacer estaba bien o mal, enfocándose en buscar una forma que se considerase correcta, y por tanto, paralizando su accionar.

A veces les costaba disponerse a proponer con sus corporalidades y vocalidades por no estar seguras/os de lo que se había pedido. Esto nos llevó a entender que las indicaciones debían ser un poco más concretas para guiar los ejercicios. A medida que

se fue desarrollando la sesión, fueron permitiéndose más y quedarse menos atrapadas/os en la indicaciones.

Gracias a este grupo, nos dimos cuenta de lo importante que es tener una guía de ejercicios abierta a modificaciones para poder lidiar, por una parte, con las diferentes corporalidades, y por otra, con las formas particulares de comprender el trabajo.

Una vez entendido esto, pudimos profundizar en la exploración. Uno de los ejemplos de aquello es a través del trabajo de reiteración que realizamos. En el ejercicio, *De movimiento a sonido*, como explicamos al inicio del capítulo, las y los participantes comenzaban bailando. Dentro de ese baile tenían que seleccionar tres pasos y repetirlos, luego de ello debían agregar un sonido que se modificara acorde a cada paso, una vez hecho esto, les dábamos la indicación de que se juntaran en parejas con el propósito de generar un diálogo entre ellas/os. Les propusimos que intentaran, a través del sonido y los movimientos elegidos, contarle a la y el compañera/o cosas como, su viaje soñado, algo que les causara rabia, cómo había estado su semana, o algo que les produjera pena. El hecho de estar condicionadas/os a no usar palabras y utilizar una cantidad limitada de movimientos y sonidos, hacía que el cuerpo y la voz de cada una/o se unieran bajo la necesidad de comunicar, pues por mucho que exploraran sólo en los movimientos o en el sonido, el mensaje no se entregaría de manera correcta ya que debían buscar más formas para apoyar aquellos canales. El abordar el diálogo de esta manera nos sirve como un trabajo previo al texto, pues comenzamos desde el impulso corporal de comunicar y llenar de sentidos los movimientos y sonidos, acción que muchas veces se deja de lado al usar la palabra, pues nos confiamos en que se comprenderá sólo desde su sentido lingüístico, sin tomar en cuenta las modificaciones y matices que los impulsos generan en las palabras.

Observaciones

Realizar los talleres resultó ser muy fructífero para poner en marcha las ideas que consideramos fundamentales y que hemos expuesto en los capítulos anteriores acerca de la relación natural que existe entre cuerpo y voz. Haber decidido realizar dos experiencias nos sirvió para poder comprobar y comparar a través de la puesta en

práctica de los elementos performativos escogidos, ya que no todos los ejercicios realizados en el primer taller fueron tan provechosos en el segundo, como es el caso del ejercicio *El Mapa*. En este, la y el participante del primer taller lograron explorar en profundidad su cuerpo-voz, comprendiendo la libertad que proponía el ejercicio y reaccionado a ésta, sin embargo, al segundo grupo este ejercicio les limitó bastante, la exploración no se logró desarrollar en cuanto a movilización y vibración, ya que no conseguimos levantarlos del piso sin darles una orden explícita.

Curiosamente, en la sesión de cierre del primer grupo, surgió el cuestionamiento acerca de cómo sería realizar una experiencia similar con un grupo diferente, teniendo en cuenta que, como ella y él exponían, están acostumbrada y acostumbrado a sonar de forma libre. Surgió como pregunta si acaso servirían los mismos ejercicios, pensando en la posibilidad de toparse con participantes que estuvieran más tensos, fueran más cerrados, les costase más exponerse o entrar en algún ejercicio, y atendiendo al hecho de que puede ser común en nuestra condición de personas, que a veces nos cueste relajar o disponer el cuerpo frente a determinadas situaciones.

Tuvimos la oportunidad de trabajar con dos grupos muy diferentes entre sí, lo que nos forzó a estar atentas a posibles cambios que hubiera que hacer en las planificaciones debido a como cada grupo entiende e interpreta las indicaciones propuestas. Con el segundo grupo nos vimos obligadas a ir cambiando la forma de plantear ciertos ejercicios, pues costaba más movilizar sus cuerpos, lo que generaba que el proceso exploratorio se diera de manera mucho más lenta.

Nos dimos cuenta que la visualización no sólo funciona a través de un relato metafórico, es decir con palabras abstractas, como la forma aplicada en el primer laboratorio, también es posible emplearla mediante indicaciones más concretas, como ocurrió en la segunda instancia. Lo importante de esta dinámica es realizar un viaje que sea claro para los y las participantes. Esto sólo puede funcionar si estamos atentas a las necesidades de cada grupo al explorar.

Con el segundo grupo fue más complicado trabajar, pues se paralizaban cuando no comprendían algo. Esto nos llevó a buscar maneras más concretas de expresarnos, y nos permitió descubrir que tanto la visualización, como la explicábamos recién, y la

reiteración, pueden variar en su manera de aplicarlas, siempre que se mantenga claro el objetivo para el cuál las usamos: explorar.

También descubrimos en este segundo laboratorio que, la reiteración aplicada en la exploración, da paso a que un sonido o movimiento se vacíe de sentido, lo que no significará que no se comunique. Por el contrario –y aunque pueda parecer contradictorio–, al limitarse a repetir sólo un movimiento o sonido, estos se liberan de aquella significación única que se les da al sólo hacerlos una vez. Es en este acto de vaciar de sentido, que la relación de significado y significante se desestabiliza y las/os/es participantes se ven forzados a usar sus propios recursos corporales para buscar llenar de sentido aquellos limitados códigos.

Nos parece necesario destacar entre los ejercicios realizados, el trabajo de visualización con elementos –aire, agua, tierra, fuego y metal para este caso–, ya que a nuestro parecer, permite impulsar y visibilizar variadas cualidades corporales. La emisión vocal se ve inevitablemente modificada por las formas que cada participante tiene de entender, traducir, y proponer con su cuerpo cada uno de estos conceptos. Como consecuencia de los diferentes movimientos que se realizan para las indicaciones con cada elemento –como quitarse la tierra o movilizar el aire a través de las paredes metálicas–, se trabajan aspectos como resonancia y proyección, sin centrar la atención en proyectar o resonar directamente, si no en cambio, por la realización de las acciones concretas que aparecen en la visualización. Estimamos además, según lo experimentado, que estos ejercicios funcionan sobre todo si se organizan como un gran ejercicio, vale decir, un viaje en el que se va pasando de uno a otro. Ello permite que se indague en más características posibles de cada elemento al incluir los espacios de transición entre uno y otro; por ejemplo, trabajando el agua y luego imaginando el piso lleno de tierra, es la misma agua del cuerpo la que va creando el barro, y transita por él hasta que éste se seca y termina por volverse tierra seca que otorga peso a nuestro cuerpo; o ir controlando la aparición del fuego desde un trabajo previo con el aire, para así poder calmarlo a través del mismo cuando sea muy intenso, en caso de que la temperatura corporal aumente demasiado, o de que se genere alguna complicación –mareos, nervios, pánico, etc–. Un ejemplo de esto sucedió en el primer taller: al

momento de trabajar con el fuego, Valeria comenzó a sofocarse, tornándose completamente roja y alterando mucho su estado corporal a niveles realmente álgidos, que más que aportar a su exploración, estaban generando mucha tensión y obstruyendo el paso del aire. Al notar que esto, decidimos intervenir, de la forma menos cortada y menos shockeante posible, indicando a ambos recordar el paso de aire a través de sus cuerpos, y que este elemento les ayudaría a conducir el fuego. Con esa conducción, se les dijo que fueran buscando calmar la temperatura y acortar las llamas. Finalmente la participante logró administrar el aire de cuerpo de manera que, sin abandonar el ejercicio, consiguió tranquilizar el fuego hasta apagarlo.

Este tipo de exploración en base a los elementos funcionó con éxito en ambos grupos, puesto que las indicaciones eran concretas y nadie se detenía a pensar cómo se debía hacer sino que cada una/o accionaba desde sus propias sensaciones.

El ‘cómo’ dar las indicaciones era fundamental, ya que de esto dependía si el ejercicio se entendía o no y en algunos casos les daba seguridad al explorar. Por ejemplo; las/os estudiantes del segundo grupo, en un principio estaban bastante rígidos, quietos y pensaban demasiado antes de ejecutar algún ejercicio pues al parecer no comprendían las indicaciones, o no estaban seguros si lo hacían bien o no, pero una vez que decidimos cambiar la forma de hablar para introducirles a un ejercicio, comenzaron a comprender, sus cuerpos finalmente reaccionaron a los estímulos y permitieron abrir paso a la exploración. Por otra parte, el primer grupo, al haber explorado en profundidad en todas las sesiones anteriores, durante este ejercicio, lograron habitar cada elemento con un estado distinto, las diferencias de sus cuerpos en cada etapa eran radicales. Por ejemplo, uno de los días que realizamos este ejercicio era bastante frío, sin embargo, cuando trabajamos el elemento fuego las/los participantes estaban rojos y sudados como si las temperaturas ambientales fueran altas y luego al pasar al elemento del metal nos comentaban que consiguieron sentir en seguida aquel frío en su piel que les calaba hasta los huesos.

REFLEXIONES FINALES

En esta investigación hemos revisado material que nos ha permitido realizar un análisis, mediante lo estudiado y las experiencias prácticas, para determinar la influencia de ciertos aspectos que se han desglosado del estudio sobre *lo performativo* en el entrenamiento para la formación de actrices y actores. Esto fue trabajado de manera sintética en talleres a modo de prueba para experimentar con una serie de dinámicas exploratorias que buscaban ejercer una práctica corporal y vocal de forma integrada, para aportar a las/os/es estudiantes a comprender y poner en valor el ejercicio práctico desde sus propios cuerpos.

Se llegó a determinar dos elementos performativos que consideramos útiles por la relación de unión entre cuerpo y voz a la que apelan, generando que los conceptos se comprendan de manera conjunta, incluso llegando a entenderlos desde el concepto *voz corporal* por su definición como materialidad. Establecimos una serie de ejercicios que, al permitir trabajar desde los elementos estudiados, colaboran con el entrenamiento desde un enfoque exploratorio. Por lo observado en los talleres, distinguimos algunos factores que limitan y merman el desarrollo y profundización de los ejercicios llevados a cabo por estudiantes. Por una parte, se presentan restricciones en los cuerpos, impuestas por el entorno o por las/os/es mismas/os/es estudiantes, las que cohiben movimientos, sonidos o comportamientos determinados en cada persona.

Por otra parte, refiriéndonos directamente a la formación en nuestra casa de estudios, las/os/es estudiantes nos hemos visto enfrentadas/os/es a temas como la inmediatez que se impone para cumplir con lo académico y que a veces nos ciega y saca del presente, o de profundizar en los contenidos y ejercicios que se están realizando. Suele suceder que la presión de los exámenes, o por decir de otra forma, la constante presión por el tipo de sistema en que vivimos, a responder de cualquier manera con el resultado que se pide, hace que en algunos casos, no otorguemos el tiempo suficiente a los entrenamientos pertinentes. Es de suma importancia considerar lo anterior, dado que en ocasiones no se trata de que un sujeto concreto nos esté exigiendo, sino más bien, nos auto-imponemos la carga de llegar a un resultado inmediato, pero nublando los

procesos. Volviendo a lo académico, vemos que por intentar llegar a ciertos resultados a veces el espacio de la espectacularidad logra que se pasen por alto los momentos de exploración y profundización de los trabajos que las/os/es misma/os/es estudiantes proponen. En ocasiones hay mucha preocupación por el aparataje técnico de un examen y se deja de lado el trabajo sobre el cuerpo de actrices y actores. Eso es lo que consideramos la herramienta primaria para la actuación, llevar a cabo desde el propio cuerpo. Pero no tan sólo entrenar por mantener una buena y aceptable condición física, sino que ocuparse de conocer el cuerpo de cada una/o/e.

Conocerse es clave, y este trabajo no tan sólo lo valora si no que además lo promueve. Ciertos entrenamientos a veces nos dejan al debe en ese sentido; aunque sabemos que en el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso la situación se está remodelando, buscando realizar ajustes en la malla para acercarse a tipos de trabajo que permitan la organicidad, la puesta en valor de las características de cada estudiante, y el descubrimiento mediante la exploración. Esperamos que se pueda seguir indagando para que, al momento de llegar a la puesta en escena, no se olvide, ni mental ni corporalmente, que las posibilidades son infinitas y que el punto de partida para el trabajo actoral es pues, la actriz y el actor.

Nos parece que hay que dejar de desviar la mirada hacia la imitación de otros cuerpos, de otras voces que nos gustan o parecen deseables pero que nos son las propias. Entrenar y trabajar desde las capacidades y cualidades de las/os/es diferentes estudiantes otorga un infinito mundo de posibilidades, para que los referentes sean apoyos para la exploración y creación, pero no los ideales unívocos a alcanzar. Lo *ideal* es ir renovando los resultados particulares. Esto permite incluso la aparición de nuevos significados y nuevas formas de ver diversos temas o situaciones. Muchas veces hemos escuchado decir que en el teatro ya está todo dicho, y la invitación ha sido a mantener la solución en el cómo y desde qué lugar se comunica entonces. No limitarnos en lo que se espera de una escena, incluso de un ejercicio, si no buscar, explorar y proponer desde lo que tenemos para hacerlo.

Así como el entrenamiento de los ramos de movimiento o actuación, en voz también debería ser importante el entrenamiento de las posibilidades y particularidades

de esa voz corporal. Queremos volver a hacer hincapié en este concepto, ya que es fundamental considerar que la voz no es algo que funciona de manera separada al cuerpo, sino que es parte de este. Nos parece que a veces la línea de voz se queda un poco segregada de las demás por la condicionante de entregar toda la importancia académica a actuación u otras asignaturas. En la línea de movimiento el acto de entrenar se da por entendido o asumido, podríamos decir incluso, por el simple hecho de su nombre; pero cualquiera sea el ramo, debiésemos considerar que si forman parte de la malla es para otorgar a las/os/es estudiantes todas las herramientas posibles para su formación; y en el caso de las líneas prácticas que el entrenamiento siempre es fundamental.

Como otra parte fundamental de lo comprendido en este proceso, vemos el hecho del entrenamiento. Este debe existir si se quiere lograr trabajar desde un cuerpo integrado, ya que desde esa perspectiva, estimamos, es lo más conveniente. Consideramos que exploración y entrenamiento deben ser actos ligados, con el fin de fortalecer y descubrir nuestro cuerpo. A tener en cuenta, a propósito del lugar específico en dónde situó esta investigación –aunque aplicable a otros lugares–, es el hecho de replantear las mallas curriculares para ir utilizando enfoques que resulten de mayor utilidad para la comprensión de los contenidos a través del cuerpo de las/os/es estudiantes, además de las explicaciones que se conciben de forma racional. Nos parece primordial que en una escuela de teatro se tengan claros los contenidos que corresponden a cada etapa formativa para así tener una base de lo que se pretende como institución. Eso permite que, independientemente de los métodos que se puedan aplicar, las/os/es docentes no impongan su cátedra por sobre los contenidos a abarcar.

Nos resulta imperante mantener estos temas en alerta, pues los condicionamientos impuestos y auto-impuestos siguen –y probablemente seguirán– determinando las conductas y con ello nuestras formas de llevar el quehacer actoral, siendo que, esta profesión exige estar constantemente enfrentándose a permitir, abrir, dejarse permear, compartir hacia un otro/a/e y buscar transmitir. Es dentro de esa misma búsqueda de compartir hacia un/a/e otro/a/e que creemos que la exploración es fundamental para indagar en la mayor cantidad de formas de comunicar que nos sean

posibles, para ello es importante que cada una/o/e sepa cómo opera su cuerpo. El trabajar sobre y desde un espacio que conocemos nos otorga seguridad, permitiendo así que abordemos aquel estado de apertura que nos abrirá paso a habitar el presente de manera orgánica y sin tensiones que limiten nuestro trabajo. Esto ha sido algo que hemos mantenido presente durante toda nuestra investigación porque creemos que es de suma importancia, sobre todo si pensamos en la latente preocupación de las/os/es estudiantes por hacer la cosas *bien*. El pensar en un accionar *correcto* nos distancia en realidad del accionar y nos enfoca sólo en lo anterior, privandonos de oportunidades para explorar.

Es por ello que en el momento de trabajar la exploración en los talleres, no decimos explícitamente ‘en este momento vamos a explorar’ sino que realizamos un viaje para introducir los ejercicios sin que las/os/es estudiantes le den relevancia a la exploración, más bien se dedican a habitar el presente del ejercicio reaccionando a los estímulos que les vamos entregando. Abordar de manera indirecta la exploración es una forma en la que ésta se vuelve parte del proceso y no un resultado esperado.

Hemos indagado durante toda esta investigación en la exploración vocal –considerando su correspondencia al cuerpo–, apoyándonos de aquellas metodologías donde se valoran los cuerpos por sus particularidades en vez de unificarlos, lo que nos ha permitido proponer una serie de ejercicios para trabajar la exploración y la indisociabilidad de voz y cuerpo e incluso generar un concepto que nos ayuda a entender el trabajo vocal de la manera propuesta: la voz corporal. Logramos identificar que muchas veces lo que limita no son los cuerpos ni las metodologías, si no la mente de las actrices y actores que están acostumbrados a operar desde un resultado *correcto* esperado, es por eso que avalamos la exploración. Ésta abre paso al error sin prejuicios, con el fin de aprender y descubrir a través de la búsqueda de las posibilidades de nuestra voz, considerándola como materialidad.

Un último punto a destacar que llama nuestra atención, es que en conversaciones informales con estudiantes de tercer y cuarto año, algunas personas mostraban interés en querer participar de la actividad pero decían no poder posponer o cancelar compromisos académicos o ensayos externos. Esto nos pone el desafío de buscar otras formas de

trabajo, que se adecúen a los tiempos de las/os/es estudiantes. Ya sea, realizando talleres intensivos de un día o quizás, si es que repetimos esta experiencia, llevar a cabo un trabajo de exploración a partir de los contenidos que esté viendo cada curso para poder aportar de manera más clara en su entrenamiento; y también así incentivar su participación. Este tipo de entrenamiento exploratorio podría incluso constituir una asignatura o taller de carácter complementario dentro de la malla de nuestra carrera, para reforzar el trabajo realizado en las líneas prácticas, basándose en la búsqueda de un cuerpo orgánico en la formación actoral.

Nos hubiese gustado haber podido trabajar con más estudiantes, pues el haber tenido un mayor número de personas nos hubiese permitido encontrar más variaciones en los resultados de la integración de los elementos performativos en el entrenamiento actoral. Esto hubiese sido de gran aporte para ganar experiencia y conocimiento, al momento de querer seguir profundizando sobre este tema en un futuro cercano.

Gracias a esta investigación, revalidamos nuestra primera intuición, de que guiar un entrenamiento con dinámicas del tipo mencionado, –ya sean de carácter performativo u otro similar–, contribuyen al desarrollo de un trabajo vocal basado en la exploración, y permite desarrollar herramientas de trabajo que, al considerar la materialidad de la voz corporal de cada quien, da paso a la comprensión del carácter comunicativo de nuestra voz, sin la exclusividad de la palabra y ofrece una alternativa para preparar a actrices y actores en formación desde la apertura a nuevas posibilidades, para no sesgarse por resultados estandarizados. Creemos necesario cuestionar cómo fomentar las libertades y particularidades de cada estudiante dentro del entrenamiento. Nos hubiera gustado poder trabajar con un grupo de más participantes, pero lamentablemente no se dieron las condiciones para ello, por las razones ya mencionadas sobre calzar los tiempos de las/os/es sujetos de estudio. De todas formas, creemos que experiencias de este tipo pueden volver a realizarse y que definitivamente, pueden constituir un aporte y un complemento al entrenamiento de las/os/es estudiantes.

BIBLIOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS

- Austin, John Langshaw, and J. O. Urmson. *Cómo hacer cosas con palabras*. No. 149.94 A936c. Barcelona: Paidós, 1998.
- Barba, Eugenio, and Title. *Más allá de las islas flotantes*. Gaceta, 1986.
- Berry, Cicely. *La voz y el actor*. Alba Editorial, 2019.
- Bustos, Ines. *La voz. La técnica y la expresión*. Badalona: Paidotribo, 2003.
- Cook, Orlanda. *Singing with your own voice*. Routledge, 2004.
- Cornejo, Benjamín. Entrevista personal. 30 de Mayo de 2019.
- Cornut, Guy, and Antonio Garst. *La voz*. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- De Toro, Fernando. *¿Qué es el performance? Entre la teatralidad y la performatividad*. México D.F.: Paso de gato, 2014.
- Falcón, Luis Álvarez. "La "Autorreferencialidad" de la Experiencia Estética" *Fedro: revista de estética y teoría de las artes* 9 (2010): 30-42.
- Féral, Josette. "Por una poética de la performatividad: el teatro performativo." *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 7.10-11 (2017).
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- Fitzmaurice, Catherine. "Breathing matters." *Voice and Speech Review* 9.1 (2015): 61-70.
- Grotowski, Jerzy. "El performer." *Máscara. Cuadernos Latinoamericanos de reflexión sobre escenología* 1.1 (1989).
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, 1968.
- Lagreze, Cristián. *La voz en movimiento*. Santiago de Chile: [s.n]. 2018.
- Lagreze, Cristián. Entrevista personal. 9 de Mayo de 2019.
- Linklater, Kristin. "The art and craft of voice (and speech) training." *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* 1.1 (2016): 57-70.
- Martínez, Francisco. "Presencia y Presente en el acontecimiento teatral". Tesis Universidad de Chile, 2015.
- McCallion, Michael. *El libro de la voz*. Barcelona: Ediciones Urano, 1998.
- Pernell, Audrey. Webinario: *La voz es un Puente*. Archivo personal MP4

OTRAS REFERENCIAS CONSULTADAS

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. México D.F.: Grupo Editorial Tomo, 2003.
- Contreras, María José. "Prácticas performativas e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción". En *Apuntes de teatro*, N° 130 (2008): 148-162.
- Davini, Silvia Adriana. "Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo." *El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales, Buenos Aires, EdUNQ* (2007).
- Fitzmaurice, Catherine. "Breathing is meaning." *The vocal vision* (1997): 247-252.
- Infante, Manuela. "Entrenando para ser transparentes. Buscando el cuerpo en el método de entrenamiento para actores propuesto por Jerzy Grotowski". *Stichomythia* 7 (2008): 16-34.
- Latinus, Marianne, and Pascal Belin. "Human voice perception." *Current Biology* 21.4 (2011): R143-R145.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Editora Cosac Naify, 2007.
- Quirico, S. (2005). La Voz sin Cadenas. *Cuadernos de Picadero*, 6, p.11-14.
- Sánchez, M. (2005). Liberar la Voz. *Cuadernos de Picadero*, 6, p.5.
- Schechner, R. "Performer". *Sala Preta*, Vol.9, Nov. 2009, p.333-365.
- Shevtsova, M. (Agosto, 2010). Anne Zubrzycki and Grzegorz Bral in Conversation with Maria Shevtsova 'Song of the Goat Theatre: Finding Flow and Connection.

ANEXOS

1. Entrevista a Cristián Lagreze (Transcripción)

Participantes:

S. Entrevistadora 1 - **MF**. Entrevistadora 2 - **E**. Entrevistado

S. Eh, bueno muchas gracias por eh... acceder a esta entrevista, por... ¿Buscaste los contenidos de los otros...?

E. Sí o sea, no, lo que pasa es que la Tamara está todavía fuera de la escuela

S. Ya

E. Y ahí está su computador todo aquello

S. ahh

E Pero, es super simple. El segundo semestre es como lo mismo que el primero sólo que se le integra como una especie como de introducción a la relación con la palabra como a partir de los mismos principios que están planteados allí en el programa para segundo semestre emm, se integra el trabajo sobre la palabra, esa es como la gran diferencia y además, ahí hay que hacer un ajuste porque este año, o sea, el año pasado por primera vez lo hicimos así y este año lo vamos a hacer de nuevo pero hay que como que organizarnos en tema de programación, o sea de programa, es que el son integrado en el examen de voz con el de actuación. Cachai? Entonces, eso evidentemente eso que debería tender a modificar algo o a agregar algo algunas cosas al programa de su curso.

S. Mmm

E. El segundo año del segundo semestre, lo, lo lo oficial que es canto, canto, canto para teatro. Primer semestre es canto, segundo semestre es canto para teatro

S. Pero eso

E. Pero eso en rigor tampoco es así, el año pasado no lo hicimos así porque encontramos que dos semestres de canto es mucho

S. Sipo yo me acordaba de eso igual y de hecho... nosotras tampoco tuvimos canto, sino que... no sabemos bien qué hicimos pero entrenamos hartito

E. Ustedes con quién tuvieron?

S. Con el Benja

MF. Con el Benjamín.

E. Con el Benjamín, claro, y eso era más o menos lo que se hacía po cachai, pero ahora, la verdad es que no y no está muy claro.

MF. Si de eso nos dimos cuenta, que de hecho el que más nos cuesta diferenciar es el cuarto semestre.

E. Sipo porque no existe en rigor... y después el 6° semestre?

S. Sigue siendo... pasar como tipos de escritura...

E. O sea, yo creo que ahí... no recuerdo bien, el enfoque pero tiene mucho que ver con la cosa del teatro clásico, con la dificultad textual y diría yo, también, porque el teatro clásico tiende a ser un teatro que pone, se, se pone en situaciones de alta intensidad emotiva, no?

S. Claro

E. Y eso sabemos que opone una... o sea, pone una dificultad extra por así decirlo

S. Claro

E. Cachai, si finalmente, no sirv... o sea, yo pienso que, lo típico que uno habla si un curso de voz, lo que uno evalúa es más o menos siempre lo mismo, lo que va modificando son como las, la dificultad de dónde eso se pone, no?, sino como pa empezar a inventar un poco...

MF. Mm

E. Ahora, se podría hacer pero si estamos pensando en un trabajo vocal, que es destinado a un trabajo actoral, el.. los elementos a... como a articular son super pocos, son como elementos súper básicos

MF. Procedamos con... las preguntas

E. Ya

MF. Ya, la primera pregunta, dice... Podrías describir brevemente el es... creo que ésta como que la responde igual con lo que acaba de decir

S. Sí, pero igual

E. Igual igual,

MF. ¿Podrías describir brevemente el estado de los programas semestrales de la asignatura de voz cuando asumiste eh... como jefe de línea?

S. O sea, más que como está ahora, sino como cuando estuviste de jefe de línea, con qué te encontraste

E. Sí, me encontré básicamente, con... con un programa un poco... de un lenguajear un poco fuera de época, como un lenguajear un poco anticuado. Emm, y con... el trabajo sobre aspectos técnicos que también me parece a mí que ya como que son un poquito obsoletos, emm de ahí les explico

S. mhm

E. Lo segundo, es que me tope con un primer año de voz excesivamente teórico. Emm, y con esta laguna, o sea no es una laguna, perdón perdón perdón, no es una laguna; y

con, este asunto como complejo que es un segundo año entero de canto, después de un primer año que ha sido introductorio al trabajo sobre la palabra, sobre la escena, sobre el texto en situación... uno supone, que debería ser eso, y de repente PA! Canto canto canto después en tercer año ya teni tu último año de voz, entonces eso era, esos tres elementos eran los más... eh, complicados. Eh... eso. No, a lo mejor, después tengo que hablar más para explicar lo que dije

S. ¿Qué cambios se han realizado en los contenidos desde que asumiste como jefe de línea y por qué?

E. yapo, o sea... No es un prejuicio, más bien es un juicio, cachay que uno lee ciertas terminologías, ciertas maneras de, de de como dije lenguajear el trabajo de la formación vocal, y altiro lo asocia a un tipo como de prácticas, que no responden como a las necesidades de la escena contemporánea, ¿ya? Me da la sensación de lo que hoy día se busca más como en términos de la relación con la voz de los ac de las actrices, es algo así que se acepte algo así como una especie de como sonido orgánico, y hay una fonoaudióloga que no me acuerdo en este momento el nombre, que es de la Chile muy conocida, que tiene un libro que se llama “la voz orgánica” ¿Cómo se llama?

S. La Ana María Muñoz

E. Sí, la Ana María Muñoz, cachai? Que vendría a ser una una voz conectada con tu cuerpo con tu pensamientos, con tus emociones y... eso con la situación ficticia que se está habitando. Versus una voz digamos formal o estereotipada podría decir también yo, no sé como llamarlo, que es como esta voz de los hombres grandes fuertes y de las mujeres aguda suavcita, o las mujeres roncadas también mejor, no?

MF. Es como bien declamado como... viene igual heredado del canto.

E. Claro here, técnicas heredadas del canto cachai? Entonces muchas horas en el suelo haciendo relajación, cachay? Con un trabajo con el diafragma super como intelectual, en fin. Uno asocia esas terminologías a ese tipo de trabajo. No? Entonces lo que tratamos de hacer fue como limpiar un poco y decir ya, partamos desde el comienzo, de cero, busquemos lo primero, un sonido orgánico, qué lo que es, ya, entonces los estudiantes que sepa, que conozca su aparato, qué se yo; pero lo principal es que juegue, es que extrovierta, es que tenga una relación natural, simple, como sin problemas con su voz. Antiguamente era super clásico ver en la escuela de teatro y todavía en alguna como esta cosa de que venían los exámenes y los estudiantes se enfermaban de la voz.

MF. (risa) Me pasa todavía.

E. ¿Cachai? No se enfermaban de otra cosa porque había justamente una excesiva preocupación por eh, como que parte muy importante del trabajo actoral era “lo vocal”, ¿Cachai? Y hoy día yo diría que el trabajo vocal es una consecuencia de lo que el cuerpo está viviendo en el espacio ficción que habita, ya sea performativo o convencional, etc. Algo así. Digo, como que, tratar, tratamos que el estudiante ni siquiera se urja de su voz, y mucho menos de estereotipos, porque si estamos buscando la relación orgánica entre tú y tu voz, no puedes tú pedirle a un estudiante que tenga una

voz grave, si no la tiene, etcétera... De lo que hablaba el otro día ustedes se fueron, estuvo super bueno una charla de un cabro de la Finis Terrae que decía que él vivía en Cartagena y que debajo de su casa había un colegio porque la mamá era dueña de un colegio especial. Entonces un colegio chiquitico, sonaba el teléfono, él decía “alo”; le decían “mirnita”: “no, ¡mamá!” a él siempre le daba vergüenza, sentía que tenía voz de mujer y resolvió nunca mas contestar el teléfono, y se le olvido el problema, hasta que llegó a la escuela de teatro, y le dijeron “tú no tienes voz de hombre” ¿cachai? Y ahí empezó a desarrollar eh, su... su ponencia y que después claro, yo y otras personas en la ponencia nos cagabamos de la risa porque éramos gente de una edad que nos reíamos porque lo, lo escuchamos 1.500 veces, yo se los dije a mis estudiantes de primer año y ni entendieron el chiste, me cachai porque aquí nadie les ha dicho nada en ese sentido, se entiende lo que me refiero, ¿no? Eso. Y luego, establecer desde esa misma perspectiva una relación con la palabra, con la palabra me refiero a algo que es muy poco formal, es decir, que la palabra es un acto comunicante, y ese acto comunicante requiere de un compromiso físico, nosotros cuando hablamos nos comprometemos físicamente, y dependiendo de lo que estamos diciendo, el cómo lo estamos diciendo y con el énfasis que lo estamos diciendo, en la situación que lo estamos diciendo nos comprometemos físicamente, entonces, el asunto de la palabra desde esa perspectiva no podría ser separable del trabajo con el cuerpo, la respiración, etcétera. ¿Cachai? También yo con esto, o sea, aventurarme incluso a decir que existe una persona orgánica con la palabra. Que finalmente es la que tenemos nosotros cuando queremos comunicarnos porque la palabra surge como necesidad cachay, entonces como yo que estoy trabajando en el escenario con un texto que no me es propio, con ideas que no me son propias, las hago surgir desde un lugar que está dentro de mí y no solamente desde un intelecto palabra. Que es lo que pasa a veces cuando, no cierto que uno está moviéndose con el cuerpo haciendo un montón de cosas y de repente te ponen el texto (hace un gesto en que se paraliza)

MF. S. (risas)

S. Ese es un punto... me voy a sentar un poco, ese fenómeno que mencionas tu es uno de los puntos importantes como para nosotras con la Fran, que es nuestra motivación para hablar de la voz en la formación, que nos damos cuenta de repente de una especie de fenómeno al que llamamos la voz disociada del cuerpo, que ocurre al momento de enfrentarse a un texto, al momento de actuar y es el inicio de nuestra investigación para decir ¿Por qué sucede? ¿Qué podemos hacer al respecto? ¿Cómo podemos aportar a evitarlo?

E. Claro, ahora... yo allí haría una diferencia entre la voz y la palabra, cachai creo que son dos cosas muy... bueno están super ligadas pero que tienen como como que yo diría que son etapas más una antes de la otra, una cosa así, y en ese sentido creo que ahí pasa una... o sea con el problema de la palabra lo que yo creo que pasa es que digamos que de los obstáculos para tener una relación como espon...no, como orgánica entre el cuerpo y la voz, que es lo natural, eh, los obstáculos están relacionados con.. se ubican mucho en la columna vertebral porque es a través de la columna vertebral que circula el sonido, y están... generalmente ustedes lo cachan, gente que tiene mucha tensión acá (gesto en cuello) o que tiene mucha tensión acá (gesto en el pecho), que se traduce también aquí(gesto en la pelvis), son como las tres zonas que están ligadas a la cabeza o

las emociones, el deseo, los impulsos sexuales, etcétera. Y como esos son espacios que están reprimidos o sobrevalorados generan estos obstáculos. Luego la palabra uno de los obstáculos más intensos, más fuerte, ustedes lo saben también es mi cabeza, esta cosa de pienso y luego actúo. Entonces, muchas veces cuando uno está actuando muchas veces, en vez de hacer lo que tienen impulso de hacer, lo retiene porque hay algo en tu cabeza muy... que no nos damos cuenta diciéndonos “NOOOO!” o “¿chuta estará bien o no?” será bueno o no, en fin. O tu cuando... bueno ya en fin, eso. La gente cuando dice que piensa mucho. <<(12:44/45) alguien se suena y no se entiende>> gente super inteligente. Ahora fijate que entonces estamos trabajando con el sonido y se logra ahí una relación entre el cuerpo y la voz que tiene que ver esa relación con la cosa de los obstáculos, no cierto? Como bloqueo, que no permiten que el sonido circule libre como en cualquier situación en la que estamos en cualquier situación

MF. Claro

E. Y luego entonces cuando uno es libre, o más o menos libre, lograi una cierta relación como orgánica entre tu cuerpo y el sonido, te meten en la palabra y eso de nuevo (hace sonido como “pck”) y por qué yo creo que es, porque justamente la palabra es la expresión del pensamiento (risa), es lo más intelectual que tenemos

MF. Y al definir lo imita.

E. Entonces llega el texto y todo se pone aquí y se deja de, de estar con el cuerpo lo que se está haciendo, cachay, que es como la gran dificultad con lo que se está haciendo

MF. Sí.

E. Es decir que, que en el fondo la palabra es una consecuencia de algo que está pasando y no el punto de partida para que pase algo, ¿me cachai?

MF. Claro que no es el impulso, sino que sale como

E. Consecuencia de algo que está y en el teatro tiene que ver también con la situación, con los espacios de ficción, ¿no? las relaciones, las circunstancias dadas, cachai

MF. Claro, al final va todo ligado

E. Claro, y tus circunstancias dadas en la noche en la Patagonia en una carpa, bueno, entonces tu tienes que abrigarte hartito, hacer así (gesto que indica frío)... o como cuando uno tiene frío, y si yo hablo en esas circunstancias, evidente que mi voz va a estar teñida por aquello

S. MF. Claro.

E. Lo que no pasaría con la voz como un trabajo vocal más formal, más puesto como en la garganta, ¿no? Es que justamente es muy difícil que mi voz se modifique en función de las cosas que me están pasando, porque la tengo acá (indica su garganta). Entonces yo voy aquí, camino, hago esto, hago esto (se mueve por la sala) hago esto, pero mi voz está acá (indica su garganta)

MF. Que Brígido el cambio (risas)

E. Que es como a mi me enseñaron así en la Universidad de Chile y que tiene que ver caleta con la cosa como las voces varoniles

MF. Y antes de los cambios, que caracter..., y bueno, creo que ya lo dijimos, como que caracterizaba los contenidos de

E. Bueno y de ahí pa delante parte la cosa de, de que estamos pensando en lo... de canto, que todavía eso, no está definido, pero diría que de ahí pa adelante la progresión debiera ser desde esa misma perspectiva

MF. Claro.

E. Y por eso también se está invitando a profes que... uno no sabe exactamente en aula lo que pasa, pero uno más o menos cacha las líneas de los trabajos de las profes de los profes. Entonces, la idea es traer al profe que uno cacha que más o menos circulan en esas... esas lógicas, cachai. Incluso yo diría que hasta, hasta... el trabajo sobre el verso, sobre el trabajo sobre el texto clásico, es un trabajo textual o sea una forma de abordar la palabra, que igual debe surgir desde un mismo punto de vista. Cachai, no porque sea una palabra compleja o un texto en verso, tiene que eso formalizarse y alejarse de lo pedestre, de lo terrenal, de lo concreto-

MF. Como el trabajo que hacíamos con Deby, que hacíamos un trabajo de cuerpo para después pasar a...

E. Por ejemplo, lo que decíamos el otro día que estábamos leyendo... las niñas, eh... pa puro wear nomas, porque decían que el texto clásico era muy fome. Entonces yo lleve sueño de una noche de verano, leímos la escena, no entendimos nada nada nada nada y de ahí fuimos lentamente y tranquilamente encontrándole el qué está pasando. Entonces un señor que trae a su hija, porque se quiere casar con otro weon y no con el que tiene prometido. Entonces, este papa que viene y dice “oh alteza, bien buendesisimos días, aquí os traigo a mi doncella hija que no quiere aventurarse en los avatares del amor con este hombre sino que con este otro” ese loco está furioso, agarró a la cabra chica, la agarró del brazo, la arrastró por el pueblo hasta la casa del juez, que por lo demás, viene donde el juez a decirle que se casa o que la matan o la meten al convento. Llega con los ojos inyectados en sangre y desde allí tendrá que decirle, conteniéndolo porque esa es una autoridad, ese texto; por lo tanto ese texto no es una cosa limpia, sino un weon que está sudando que tiene a la hija ahí agarrada de las mechas que es violento, etcétera, etcétera. Entonces ese para mi debería ser como... desde ese punto dirigir el camino evolutivo

MF. Claro

E. Ahora, hay cosas que yo no manejo o no conozco o no domino de cierta manera que el profe si, por ejemplo, las profes que han pasado aquí por el Roy Hart por ejemplo, saben caleta de un concepto llamado el sonido expresivo, yo mas o menos puedo imaginar lo que es, no sé cómo se trabaja puntualmente, me gustaría saberlo para poder agregarlo a los programas una vez comprendido, cachai, como para instalarlo en el camino evolutivo.

MF. Y qué sería como lo que caracteriza a cada semestre, porque igual están... pero no hay algo puntual que caracterice a... sino que es más bien una línea concreta en

E. O sea yo creo es una línea más abierta, ¿no?

MF. Claro.

E. Creo que sería medio engañoso meterle como sub elementos... a lo mejor con el tiempo puede ser, hay que ir viendo también cómo los equipos se van conformando, porque también los lenguajeares de los equipos de trabajo son buen, son material para desarrollar programas, no?

MF: Claro.

S. Pero, o sea, igual habría un viaje, o sea, o una línea en realidad como en común en base a lo que tu has estado mencionando.

E. Sí.

S. Porque tú decías que, más o menos no es lo mismo porque se iban agregando diferentes eh... no sé por ejemplo yo trabajo con la palabra, trabajo con el canto pero siempre desde este punto de origen.

E. Sí, se supone que sí.

MF. O sea hay como una línea evolutiva entre... como en el...

E. Yo espero que sí. Hay que ver porque estamos recién empezando, pero por ejemplo en el tercer año que están ahora en cuarto, los profesores, la profesora de voz, distingue la diferencia entre aquellos que son de ese curso y aquellos con que son de otra generación que anterior. Y distinguen las generaciones anteriores con una formación en un sonido más engolada *más acá*, en cambio que a los que están en cuarto

S. ¿Perdona, a los que se les está haciendo con integral? Que no me acuerdo como se llama ese... que aparte de integral tienen una profe...

E. Tienen una profe de apoyo vocal, entonces ella distingue una diferencia entre los que están en cuarto por que tienen que estar en cuarto y los que están en cuarto por que reprobaban algún semestre antes, cachay entonces cuando ella me dijo eso, yo dije ah ya bacán, que bueno.

S. Hay un cambio allí.

E. Es evidente que hay un montón que afinar y ... como decir, agregar a la formación, pero ese comentario a mi me parece interesante como pensando en la línea.

MF. Emm... claro, entonces esta línea se basaría como en el trabajo más de cuerpo a... como para definir en qué se basa esta línea evolutiva

E. O sea, si, haber... es que es como lo que, claro, primero buscamos una relación orgánica con el sonido, y una relación con ciertos elementos técnicos más bien espontánea ... el diafragma por ejemplo, cuando a uno le dicen que tiene que meter el diafragma, cada vez que habla, aquí en primero los chiquillos hacen ejercicios de

diafragma, lo mueven lo zamarrean pero no tienen ellos la lógica de que cada vez que hablo yo lo golpeo con el diafragma (marca un golpe de diafragma al hablar), entonces claro te estoy diciendo puras tonterías que son, claro puras pequeñas cosas o por ejemplo esta idea de un... de mucho aire; si que respiren que amplifiquen sus zonas respiratorias, pero jamás tienes que respirar mucho para hablar porque hay que muchas veces tu no respiras nada para hablar, ¿cacha? Diría yo un acercamiento a una voz propia, fuera de estereotipos sociales y teatrales, diría yo una voz libre y a partir de esas cuatro ideítas ir sumando

MF. Y según tu experiencia como docente de la escuela de teatro de la UV consideras que las los estudiantes ponen en práctica los contenidos entregados entregados y aplicados en la asignatura de voz en otras líneas como movimiento o actuación

E. Si yo creo que si

S. Que tu igual has sido comisión así que puedes ver las...

E. Si no y además que ... si, yo creo que sí, que se integran, yo he visto todos los exámenes, en movimiento no se porque es más difícil verlo, pero... y porque muchas veces son como elementos que se cruzan, entonces yo podría decir, si, los aplican, pero a lo mejor están aplicando lo que aprendieron..., o sea me entendí. Pero creo que yo he visto los exámenes de actuación y en general, en general me parece que es bacán porque yo no voy a decir que son estudiantes de teatro con grandes voces, bacán... son estudiantes de teatro con sus voces, eso me parece super bien y que se escucha, se entiende, que lo entendí que está bien que es lo básico no, pero además ves que está el que tiene una relación con su voz simple, relajada, que no está ahí su cabeza, no todos pero si eso es lo que yo logro percibir y también lo logro percibir en los exámenes de voz de los cursos superiores que yo he visto, eso

S. Y quizás un poquito más, no se si específicamente pero, igual lo dijiste pero en qué lo notas, porque recién hablaste de estudiantes de teatro con sus propias voces; pero hay algo en particular que te haga notar que si se aplica como lo aprendido en voz en actuación por ejemplo

E. Ya em.. por ejemplo, aparte de lo que acabo señalar, pienso que otra cosa que pasa, que se logra instalar bastante bien es que la relación con la palabra es una relación super concreta. Yo no escucho en esta escuela en los exámenes de actuación de voz, yo no escucho sonsonetes, es decir textos que están recitados o mal acentuados y que la mala acentuación es producto de la recitación porque yo ahora estoy hablando y quiero comunicarme con ustedes y no me equivoco en ningún acento, me cachay, yo no digo "yó no me equivoco" (Risitas) yo no me equivoco en ningún acento, en ningún acento, y depende de lo que yo quiera decir, pero yo acentúo correctamente porque yo quiero decir lo que estoy diciendo, y de ahí vuelvo a lo que estábamos diciendo de antes, que el texto debe nacer de la necesidad de comunicar, o sea, si yo no sé lo que estoy diciendo, no puedo comunicar, si yo me equivoco los acentos es porque no sé lo que estoy diciendo, algo así, en eso también yo lo noto. En otras tonterías, digo yo, y a lo mejor es ilusión mía pero, yo digo, en general se ve poco... se ve bastante estabilidad de los cuerpos en relación con sus soportes, poco (hace gesto de tambalearse)

S. Poco balanceo

E. Son tonteras pero que uno y por eso digo, capaz que sean ilusiones, pero uno dice “ah ya” sipó, si yo no veo balanceo, si no veo tanto exceso de tensión, si no veo actuaciones históricas, que en general las veo, pero bastante menos que en otros lados, y eso también tiene que ver con la mirada de los profes las profes de actuación, cachai

S. Y dónde, dónde verías tú ese fenómeno de que hablábamos hace un rato de al traspasar al texto, porque pensando que si ves que los estudiantes

E. Eso lo veo en todos lados, en todo semestre sobre todo en la clase de actuación

S. Osea, ya, estamos diciendo que entonces, a nivel de examen se logran resolver cosas pero que durante las clases hay un

E. Es que, claro, o sea, la cosa, me da la sensación que se va soltando en el proceso ¿no?, pero evidentemente, y yo creo a ustedes todavía les pasa, y a mi también, cuando uno va con un texto aprendido y dicen ya vamos a actuar, uno se instala a hablar. Y entonces lo que manda es la palabra, y lo que debiera pasar como dije, es que la palabra sea consecuencia, ahora, yo me imagino que cada profe de actuación tendrá sus formas de enfrentar ese problema, sea a través de la improvisación, sea a través del método de las acciones fís, bueno si el método de las acciones es improvisación, ahora, cada uno tendrá su manera de, ahora lo que tenemos que intentar es que la relación con esa palabra se elimine desde el primer semestre, con el primer año, pero eso es super difícil, es súper difícil porque nuestra estructura es demasiado fuerte, entonces por eso la profe te dice ya, no se aprendan el texto, apréndanse hitos de las situaciones y lo improvisamos, y encontramos la acción, y encontramos la situación, entonces ahora ya pongámosle a esa situación la palabra, en fin. No sé, hay que trazar estrategias porque uno siempre se encuentra con ese problema, a lo mejor la cosa va evolucionando un poco pero también no tanto porque es complicado, hoy es típico que los profesores de segundo digan “ah yo no se que aprendieron en primero” que los de tercero “ah yo no se que aprendieron en segundo” los cuartos “ah yo no sé qué aprendieron en tercero”, y es porque claro, la cosa es super lenta, porque se trata de cambiar nuestras estructuras de pensamiento, nuestras estructuras emotivas, nuestras relaciones con el cuerpo, o sea es un proceso de deconstrucción pasar una palabra que este como latente y los procesos que son deconstructivos no se hacen en seis meses, cachai? ni en cuatro años, por eso digo también, si asumimos que el trabajo tiene que ver con el trabajo vocal tiene que ver con deshacerse de cosas, deconstruirse, más que el incorporar cosas, también entonces es falso que hayan tantos elementos que incorporar en la línea de formación para el trabajo actoral, porque si fuéramos una escuela que también quieran sacar locutores, esa es otra lógica, pero diría yo que ahí está el asunto, y que bueno, nos vamos enfrentando a distintos textos a distintas poéticas, y nos vamos manejando con eso y agarramos experiencia y la posibilidades vocales que ha sacado cada uno de sus experiencias te abre, pero bueno en rigor yo diría que eso son 3, 4 o 5 momentos, y era, pa mi tiene que ver con el soporte, tiene que ver con la relación zonas de la columna vertebral tiene caleta que ver con la capacidad de estar en presente, por lo tanto no situarte desde la mirada de ti en tu cabeza o la mirada sobre el espectador o la mirada sobre lo que vas a hacer y cómo lo vas a hacer sino de tratar de estar vinculado en la situación con tus interlocutores, ¿no?, me refiero a que muchas veces, yo estaba actuando contigo, tu me

estabas diciendo “si, yo te amo y voy a ir contigo al fin del mundo” y yo estoy “¿en serio? ¿enserio?” como preparando el texto que viene, no? Para escuchar la palabra final y decir “¿enserio?” cachai, ahí yo no estoy en el personaje en la situación por poner un ejemplo, hay miles, no. Que está tu polola, tu pololo, tu papa, tu mama y tu cabeza no está acá, está allá, ese también es un aspecto súper relevante, eh... y el asunto de la respiración... y el desarrollo del diafragma como un músculo vigoroso, potente pero espontáneo

MF. Y ¿Mediante qué dinámicas o elementos consideras que se logra trabajar la exploración vocal?

E. Ahh yo diría que hay caleta, o sea no se si caleta, pero hay varias, yo no conozco muchas, conozco una, bastante bien, es la que yo más o menos trato de aplicar y creo que todas tienen que ver con un poquito las cosas que estamos hablando, con matices por supuesto, cachay, pero hay varias que van por allí, es que son las más contemporáneas

MF. ¿Y crees que existe algún aspecto performativo dentro del trabajo de la exploración vocal?

E. ¿A qué te refieres con performativo?

MF. Nosotras estamos abordando lo performativo como aquello que es capaz de anular el referente y explorar desde sí mismos, como de tratar el cuerpo como..

E. Totalmente, totalmente

S. Como del propio cuerpo

MF. Claro no como un cuerpo signifiante, o sea perdón, semiótico

E. Si, si por supuesto que te entiendo, pero como punto de partida, absolutamente, pero eso es también hacia un cuerpo signifiante

MF. Claro, cómo trabajarlo desde el cuerpo orgánico hacia un cuerpo

E. Más allá de que tu después en cuarto puedas hacer trabajo performativo, pero te entiendo, porque igual tenemos que pasar por la razón del signifiante... pero sí, totalmente, absolutamente

S. Dentro de lo mismo, lo que estamos haciendo con la fran, además de un poco todo lo que hablamos antes, es ver entonces a propósito de que dinámica sirven por ejemplo, es utilizar ejercicios que creemos que tienen relación por ejemplo con el concepto performativo y que pueden aportar a lograr por ejemplo una relación concreta, pero nosotras nos estamos remitiendo al concepto de sonido más que la palabra, a eso va la pregunta un poco, porque es lo que estamos aplicando

E. Sipo, pero por eso digo, eh yo, lo que podemos hacer es que vayamos a ver un rato

MF. Si yo no tengo atado

E. O sea igual puedo hacer una síntesis

S. Yo me tengo que ir, qué hora es

MF. Faltan 10 para las tres

S. Y ¿qué otra pregunta queda?

E. U otro día

MF. Si a nosotros igual nos gustaría ir como otro día podríamos ir, para prepararnos

E. Es que lo más simple yo creo es que lo vean a que yo les explique

S. No sipo también, lo que pasa es que ahora nos tenemos que ir

E. No, no sipo por eso les digo en otro momento. Incluso les ofrezco que si ustedes diseñan algún tipo de secuencia de ejercicio

S. Tenemos unas planificaciones

E. Bueno hagámosla

S. De hecho hicimos unas sesiones de

E. Ah las han hecho... con, con gente

MF. Sí y no. Es que la idea era hacerla para estudiantes desde trabajar, queríamos trabajar desde tercero en adelante porque queríamos trabajar la exploración vocal pero...

S. Pensando en gente que también hubiera pasado un poco por esa parte técnica asociada a cómo vivimos nosotras los ramos acá

E. Claro de la escuela

S. Para que pudieran tener una disposición más a la apertura del trabajo vocal, entonces hicimos un llamado a gente de tercero y al final terminamos trabajando con una egresada y un egresado porque la gente de la escuela no...

E. Nopo, pero lo que digo yo es que lo hagamos en una clase

S. Pero tú ¿A qué cursos le haces clases?

E. Con primero, mejor po. Ahh porque ustedes querían cuerpos más más viciados, claro (risas) Pero lo que digo yo, es que si ustedes quieren probar algo, yo les ofrezco ese espacio ustedes me dicen ya, una hora y media cachay, ustedes llevan la clase y proponen los ejercicios y yo incluso les puedo dar después una devolución, y comentarles así como “oh, esto aquí bacán, esto aquí mmm esto si, esto no, esto me parece contradictorio” No sé po, puede ser también, porque yo creo que sería para mí también sería entretenido cachar que están haciendo, porque es entretenido ver, es tan loco lo pasa que uno supone tantas cosas que uno no entra a las clases

S. Nos queda una pregunta y es ¿Cuál consideras que es el rol del entrenamiento corporal y vocal en la formación actoral pensando en el entrenamiento acá en la escuela

E. Es que yo tengo un problema con el entrenamiento, o sea, el rol del entrenamiento, creo que debiera, o sea... creo que el entrenamiento del actor o de la actriz tiene que ser un entrenamiento específico que no es puramente físico que no es puramente vocal, que no es el entrenamiento de un cantante y que no es el entrenamiento de un deportista o una deportista, creo que hay que hacer una distinción, y la distinción es que nosotros trabajamos en ciertas condiciones particulares y esas condiciones particulares tienen que ver con que trabajamos en espacios de ficción y que trabajamos en relación permanente con otras personas y que nuestro hacer, nuestro accionar podría decirse que comienza por una acción y luego se convierte en una secuencia ininterrumpida de reacciones, me explico, no? Pero al mismo tiempo todos los constructos de nuestra sociedad, como decía el señor Soubllette apuntan a la atomización, a la individualización, a la desconexión. Y sobre todo, los espacios de formación, incluido los espacios de formación corporal, entonces tu le dices a un estudiante la primera clase, camina por el espacio y el estudiante va a hacer (hace gesto de caminar rígido) (risas) me cachai no? Porque eso, así lo aprendió y se va a parar así (gesto de respiración) y va a respirar así, cachay. Oye entonces todo eso tenemos que “pa, pa, pa” romperlo para mí, es eso el entrenamiento corporal. Está bien que salte, que haga gimnasia, y el coro y que sean musculosos y musculosas, ya dale, está bien, está bien hacer deporte... pero, eso no es un entrenamiento actoral, porque no tiene esas particulares características, y la otra característica es que en esa relación con el otro sobretodo van apareciendo cosas que yo no me espero, que no están bajo mi dominio, que no están concertadas, y eso también lo tiene que entregar un entrenamiento actoral entiendo yo, como imitar de alguna manera el contenedor real del trabajo actoral, que no es un trabajo descontextualizado, o sea, es con otros, es con situaciones, es con espacios emotivos, con diferentes intensidades energéticas; porque obviamente si yo estoy tirado en el suelo “ahhh, ahhh” bacan, pero cuando yo tengo que ir a hablar, en una pelea, una discusión en medio de una batalla... “hhhhg” (gesto de no poder hablar) y ustedes lo saben. Entonces, como hago yo para que mi formación vocal este some... me someta a esas mismas, a sea misma realidad, más allá de hablar de exigencias, es una realidad cachay, si yo no formo... me baso en el entrenamiento, pero si yo no formo mental, físicamente a los estudiantes en ese contexto no sirve para nada, y era lo que me pasaba a mí po; cada vez que hablas, tienes que meter el diafragma, entonces claro, yo estaba sentado en la escuela de teatro y decía “en serio, (gesto de entrar el diafragma) ah ya muy bien” pero cuando tenía que pararme y decir “no weon, te fuiste a la chucha” chao po, yo como estudiante prefería priorizar mi actuación que mi diafragma

S. Claro

E. Cuando las cosas están totalmente conectadas, y por lo menos es absurdo decir que hay que meter el diafragma cada vez que hablo porque no es así, porque si a mí me dicen “manos arriba” cachay, me asustan, yo hago “weon”, mi diafragma hizo “weon”, sería muy raro que hiciera “weon” (gesto de entrar el diafragma), ahí por ejemplo un ejemplo de cuando se desconecta el verbo de la acción cachay y que yo en vez de decir “oye Cristián, -qué” cuando estaba estudiando teatro decía “oye Cristian -qué” (gesto de entrar el diafragma) cachai, se disociaba

S. O sea desde la misma formación se genera una... de como en la forma de aplicar se generaba

E. Pero oye, si yo hasta el año pasado peleando, discutiendo con un colega, que le daba que le iba a poner mala nota al estudiante porque respiraba por la boca... yo decía pero por qué si uno respira por la boca cuando habla “mírame, mírame, mírame tú, estai respirando por la boca, mira ahí te pillé”

MF. S. (risas)

MF. o también son condiciones distintas de los cuerpos

E. Pero si yo ahora, te hablo, estamos conversando, y yo cada vez que voy a hablar, respiro por la nariz... es una cuestión muy rara cachay, porque uno la cabeza de uno está articulando y la cabeza está completamente relacionada con la respiración, hay una conexión ahí directa, entonces cada vez que yo respiro tiene que ver con un cambio de idea, con un nuevo impulso... cachay con un cambio de idea, coma, con un nuevo impulso. Punto. Respiro, otra idea. O las i griegas, generalmente uno tiene que respirar en las puntuaciones, pero no respira en las i griegas. uno no dice “hice esto y esto otro” uno dice “hice esto, y esto otro” y antes de esto otro yo hago(gesto de respiración) y esto otro. me cachay... tiene que ver con cómo se van articulando las ideas, entonces decir que tu tienes que tomar una gran cantidad de aire para decir el texto es falso, decir que tu tienes que respirar por la nariz para actuar, es falso, y así un montón de cosas

S. Estaba pensando también en...indicaciones de coro

E. De coro

S. Es Brígido como lo técnico hace que una aprenda a disociar y después cuesta volver a...

E. A a a organizar naturalmente las cosas, cachay, entonces esa pega... es larga, si tu me decí a mi, fuera de la academia, yo te hago 4 años mas o menos lo mismo con ciertas evoluciones, punto... yo en el conservatorio, en movimiento hacemos figura con tacto, un trabajo que hago acá. Yo llevo tres años haciendo figura con tacto y nada más, y bueno, y bastones y trabajo disociador pero tres cositas, durante 3 años todos los días, todos los días, todos los días... anda a preguntarle a ellos cuál es la evolución académica (se ríe) no le importa nada la evolución académica; uno obvio lo hace porque tiene que hacerlo, cachai, y yo ahí diciendo, haber, no esto me lo imagino en una segunda etapa, así, la tercera etapa es asa, y de allí armando un mono académico, pero en rigor en rigor en rigor...

MF. Eso sería

E. Eso, bacán y la invitación está abierta si quieren ir a clases para...

---fin entrevista---

2. Entrevista a Benjamín Cornejo

- Antes de comenzar, por favor indícanos tu nombre, tu experiencia en el área de la voz (estudios y años) y tus roles como docente en la UV (ej: profesor ayudante de actuación durante 3 semestres):

Mi nombre es Benjamín Cornejo, soy actor profesional y me he especializado en el área de la voz desde hace 10 años.

Comencé siendo ayudante del ramo de comedia musical que impartía la profesora Fresia Montecinos en la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso el año 2009, allí comenzó mi real interés por el trabajo vocal, posteriormente fui ayudante de Solange Durán en los ramos de Voz V y Voz VI el año 2010. Gracias a Isabel Quinteros supe de la existencia de Roy Hart y Pantheatre.

Esta compañía francesa que desarrollaba un trabajo exploratorio vocal y performativo, vino a Chile a realizar un workshop vocal llamado “Técnica Vocal”. Participé del taller y fue todo un descubrimiento sonoro, vocal, corporal y emocional. Luego, estuve yendo de oyente a las clases de voz que Annie Murath impartía en la escuela de teatro de la Universidad de Chile. Annie era quien venía trabajando con Pantheatre desde hace un tiempo ya, y su estilo de enseñar iba en la línea de Roy Hart.

Posterior a aquello, el mismo año 2011 trabajé con el compositor musical esloveno Izidor Leitinger y con el pianista francés Pierre-François Blanchard en el workshop “Voz, Improvisación y Composición Instantánea”. Y luego, viajé a Francia a participar del workshop anual que hacía Pantheatre en la ciudad de París. “Paris Annual Professional Workshop “Voice Performance & Choreographic Theatre”. El curso fue realizado por los directores de Pantheatre Linda Wise y Enrique Pardo, en conjunto con Pierre-François Blanchard y la coreógrafa Natalie Pubellier.

Los años 2012 y 2013 me dediqué a realizar un trabajo de terapia vocal en personas con problemas del habla causados por problemas neuronales y enfermedades degenerativas y estuve en la Patagonia realizando una investigación en torno al “silencio” como concepto y herramienta vocal.

Con Linda Wise y Pierre me volví a encontrar el año 2015 en Chile con el workshop “El Arte de la Interpretación” y ese mismo año fui profesor ayudante en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso del ramo de Voz I y luego, durante el segundo semestre fui docente del ramo Voz IV, impartido al segundo año de la carrera. El 2016 continúe con la cátedra de Voz IV y además realicé el taller de canto en DuocUc en la ciudad de Santiago.

El mismo año 2016 fui profesor de voz en los proyectos formativos en la ciudad de Temuco “Talleres de Perfeccionamiento para las Artes Escénicas en Temuco

(FONDART Regional 2016) y en Valparaíso “Talleres de Perfeccionamiento para trabajadores de las Artes Escénicas” (Proyecto GORE Valparaíso 2016).

Durante el año 2017 participé en dos nuevos proyectos formativos: uno en la ciudad de Pichilemu “Talleres Formativos de Artes Escénicas para Establecimientos Educativos en Pichilemu” (FONDART Regional 2017) y el otro, en la ciudad de Valdivia “Seminario de Perfeccionamiento en Artes Escénicas para Valdivia” (FONDART Regional 2017), en ambos como profesor de voz.

Actualmente me encuentro estudiando y aprendiendo junto a Audrey Pernell y Andrés Zara de RUMBOS Chile en el workshop anual “Sigue tu Voz”.

-Ahora, conteste las siguientes preguntas:

1.- ¿Consideras Roy Hart como un método, técnica, o filosofía?

Creo que Roy Hart es una mezcla de todo aquello, ya que sus orígenes están en la necesidad de Alfred Wolfsohn por recuperar su propia voz, la cual perdió como consecuencia de su experiencia traumática durante la primera guerra mundial. Al recuperar su voz comienza a enseñar y compartir su propia experiencia, por ende, su trabajo adquiere nuevas dimensiones que en su desarrollo comienza a tener técnica para explorar, métodos diversos en la investigación vocal y de cierta manera es una filosofía porque nace de un discurso propio, de una necesidad de expresión; lo cual sustenta bases teóricas y prácticas en torno a su hacer.

2.- ¿Cuáles son los principios o bases de Roy Hart?

En mi opinión muy personal creo que deben existir muchos principios y/o bases en que se basa esta técnica, ya que es un trabajo muy personal y que conecta a cada uno y cada una de maneras muy particulares. Según mi propia experiencia podría señalar que los principios en que se basa Roy Hart son: El reconocimiento del individuo e individuo como un y una ser inmensamente sonoro y que posee una infinita variedad de sonidos. También que poseemos todos los sonidos (masculinos y femeninos) y a través del trabajo experimental vocal podemos reconectarnos con las sonoridades que por una u otra razón (traumas, cambios fisionómicos, limitaciones de contexto y de la sociedad) hemos “perdido”. Así mismo, creo que nuestro cuerpo y nuestra emoción son fundamentales para desarrollar una exploración sonora y vocal, así mismo nuestra voz armoniza con nuestro sentir y nuestro accionar y reaccionar.

3.- ¿Crees que Roy Hart conecta la voz con el cuerpo? ¿Cómo?

Creo que efectivamente el trabajo de Roy Hart conecta la voz con el cuerpo, y también conecta con nuestras emociones y sensaciones, por lo cual requiere un autoconocimiento y un auto reconocimiento importante, porque para lograr un trabajo experiencial vocal se necesita tener un cuerpo que acompañe aquello.

Es decir, es de suma importancia la relación cuerpo físico con la voz ya que el sonido no sólo es un constructo técnico desde las cuerdas vocales, sino, además la voz es una prolongación psicofísica del ser. Además, para potenciar nuestras habilidades vocales y sonoras debemos activar nuestro cuerpo, para no sólo “sonar” con la voz, sino también con nuestro cuerpo completo.

4.- ¿Consideras que Roy Hart ayuda a desarrollar la exploración corporal y vocal en estudiantes? ¿Cómo o mediante qué dinámicas?

Si, porque es un espacio para experimentar en lenguajes, es una herramienta para encontrar nuevos sonidos en diversas corporalidades. Es sumamente importante que tanto Roy Hart como otros estilos, poéticas y/o técnicas sean parte de la formación artísticas de los, las y les estudiantes, ya que así se posibilita la reflexión en torno a la experimentación físico/vocal y por ende también la reflexión en cuanto a la creación artística y el discurso.

Las dinámicas que yo en un taller y/o clases propongo tienen que ver con tres etapas: una primera de activación, en donde se comienza a generar conciencia en torno al cuerpo físico, a la atención mental y la preparación del trabajo vocal. Luego, una segunda etapa en donde las dinámicas giran en torno a ejercicios técnicos en base a conceptos como “respiración” “resonancia” “sonoridad”, por nombrar algunos; y luego, posterior a la técnica, vienen dinámicas en cuanto a la experimentación consciente en función de deconstruir los aspectos técnicos previamente observados. Como tercera etapa propongo un espacio para ir observando y reflexionando en torno a la experiencia, porque es sumamente importante que la experiencia de cierta manera se “imprima” en el cuerpo y así, logremos reconocer cómo nos ha modificado el proceso.

5.- Excluyendo Roy Hart, ¿Mediante qué otras dinámicas consideras que se logra explorar vocalmente?

Creo que esto es sumamente particular e individual, ya que cada uno tiene formas y maneras de generar dinámicas que le cobren sentido. Podría proponer desde técnicas particulares como Alba Emoting o trabajo técnico de vocalización musical, pero sigo creyendo que la exploración es un espacio de libertad en el cual uno va encontrándole “sentido” a las propias dinámicas. De cierta manera es como seguir el impulso de lo que te Resuena (disfruto mucho del RE, esa capacidad de volver a pasar en uno lo que experimenta) y de lo que cobra sentido. Conozco personas que Roy Hart no les llama la atención o simplemente no se conectan con aquello. Entonces, se vuelve particular la búsqueda, lo importante más que plantear otras dinámicas con sus respectivos nombres y apellidos, es entender que sea lo que quieras explorar a nivel físico, vocal, emocional y/o artístico tiene que tener un sentido para ti.

6.- ¿Qué consideras que es la voz? (Por ejemplo: Un instrumento, un material, un músculo, una extensión del cuerpo, otra.) ¿Por qué?

Creo que es complejo definir de una simple forma qué es la voz. Puedo decir que es un proceso físico en donde actúan órganos para permitir la emisión vocal, podría decir que es un instrumento sonoro, como lo es la guitarra u otros instrumentos. Inclusive podría insinuar que es una extensión del cuerpo espiritual y que a pesar de que no se ve concretamente el sonido en el espacio, tiene una dimensión particular... y podría seguir con miles de ejemplos... Porque creo que la voz es parte de muchos procesos: físicos, químicos, psicológicos, emocionales, contextuales, culturales, y cada uno de ellos responde a las experiencias propias de cada ser, de cada sociedad y de cada cultura.

7.- Refiriéndonos a los cursos que guiaste en la Escuela de Teatro UV, ¿Cómo crees que era la relación de las/os/es estudiantes con su voz?

Creo que nos enfrentamos con una serie de situaciones en esta pregunta, ya que en primera instancia y desde un plano general, más que con un curso en particular, las, los y les estudiantes de teatro quieren siempre actuar, entonces su atención y/o preocupación está más en los planos que refieren a la interpretación, a la emoción y a la actuación en sí. Entonces, no creo que tengan consciencia tanto de potenciar (sin la guía constante de alguien) por sí mismos y mismas sus habilidades vocales.

Identifiqué durante los cursos que existía una necesidad por no sólo experimentar con la voz y el sonido, sino también, de saber la raíz de aquello que se realizaba y eso me ayudó a entender que a medida en que más se sustentaba las bases teóricas y prácticas, de mejor manera los, las y les estudiantes se permitían entrar en el plano de la experimentación, de la búsqueda de lenguajes y de sonoridades.

Así mismo, se permitían generar propuestas sumamente interesantes en cuanto a puesta en escena y por ende en relación al trabajo vocal.

8.- ¿Crees haber notado una relación integrada entre voz y cuerpo en las/os/es estudiantes? (En quienes tuviste como alumnas/os/es, y en quienes tuviste que evaluar de otros cursos).

Creo que al comienzo en mis cursos era notorio que había cierta disociación entre voz y cuerpo, especialmente al momento de no tener claro el por qué del ejercicio. Cuando lograban reconocer las dinámicas que se proponían y le daban sentido a aquello, generaban una conexión natural entre voz y cuerpo, fluían de cierta manera.

A medida que fueron vivenciando y experimentando con los contenidos, comenzaron a tener más seguridad en sus propias capacidades y por ende, en sus propias propuestas artísticas. Y a modo de “examen” final, lograron generar un trabajo de contenido y de calidad, lo cual se ratificó inclusive con los resultados en las evaluaciones a nivel de conjunto (compañía me gusta decirle) y a modo individual.

En cuanto a los cursos en los que fui parte de la evaluación de examen final, creo que los trabajos presentados por los, las y les estudiantes bajo las direcciones de los distintos colegas del área de la voz fueron de un muy buen nivel y permitía vislumbrar las habilidades y las dificultades como colectivo y como seres individuales en torno al trabajo vocal.

9.- ¿Sientes que las/os/es estudiantes integraban lo entrenado y aprendido en el ramo de voz a los otros prácticos?

Creo que sí, creo que el proceso de aprendizaje del ramo de voz del cual fui el guía, fue aplicado en los otros ramos, porque siento que a medida que los aprendizajes de voz les iban cobrando sentido, naturalmente los, las y les estudiantes integraban aquella herramientas en pro de sus otros procesos artísticos y eso fue reflejo no sólo en mis cursos, sino, creo que la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso tenía buenos docentes del área de la voz y ellos doy fe, entregaban todos sus conocimientos en favor de que se vivenciara una experiencia formativa enriquecedora y consciente para el desarrollo artísticos de todos.

10.- ¿Cuál consideras que es el rol del entrenamiento vocal en la formación de actrices y actores?

Creo que el rol del entrenamiento vocal es tan importante como cualquier otro tipo de entrenamiento que debieran tener las actrices y los actores. En nuestro trabajo debemos entrenar no sólo el cuerpo físico a nivel vocal y corporal, sino también, entrenar nuestros referentes visuales, artísticos, políticos, estéticos, nuestras relaciones humanas y nuestras emociones para con el trabajo. La clave para generar un producto o una experiencia artística de calidad requiere de un trabajo prolijo de artesanía. Y ese material es la materia prima para construir.

3. Planificaciones

A) Programa general del laboratorio de exploración vocal (base para ambos casos).

OBJETIVO GENERAL:

Identificar si los elementos performativos utilizados aportan a la indisociabilidad de cuerpo y voz en el trabajo de exploración vocal.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Lograr que los y las estudiantes:

- Reconozcan la diferencia entre voz y cuerpo como conceptos disociados uno del otro y como una unidad integrada.
- Apliquen elementos performativos como método de exploración para la indisociabilidad de voz y cuerpo.

CONTENIDOS

Distensión corporal

Movimiento y voz integrados.

La voz como parte fundamental de nuestro cuerpo Performatividad a través del cuerpo.

ACTIVIDADES

Ejercicios de visualización

Ejercicios de reiteración

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Presencial, Participativa y Activa.

Se requiere una sala (de ensayo o clases) amplia.

Requerimiento técnico: Parlante activo o equipo de sonido.

El laboratorio se dividirá en tres etapas:

etapa 1: Observar, Diagnosticar etapa 2: Experimentar, Analizar, Discernir. etapa 3: Comprobar. Cierre.

EVALUACIÓN

Ésta se realizará clase a clase, a través de una conversación de cierre de la sesión y una evaluación final a través de su participación creativa en la actividad de cierre del taller.

B) Planificaciones por sesión

Primer taller **Planificación primera sesión 11-abril-2019**

- ❖ **Nombre de clase:** Reconociéndome.
- ❖ **Nombre de las monitoras:** María Francisca Pérez, Sofía Solís Canales.
- ❖ **Curso o grupo:** Estudiantes y egresados (desde tercer año) de la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso.
- ❖ **Contenido:** Reconocimiento corporal, propiocepción.
- ❖ **Actividades:**
 - Introducción al Laboratorio
 - Relajación. Chequeo personal. Conexión respiratoria.
 - Movilizar articulaciones y otorgar cualidades de movimiento.
 - Cualidad opuestas para partes opuestas.
 - Musicalización y transformación de un movimiento.
 - Situar en el propio cuerpo (Mapa).
 - ¿Cómo es mi territorio?
 - Dibujo Sonoro.
 - Preguntas compartidas.
 - Relajación.
- ❖ **Evaluación:** Para dar fin a cada sesión, se realizará una breve conversación en torno a las actividades realizadas para abrir espacio a la reflexión entre participantes acerca de la sesión realizada. Se busca que quienes participen logren hacer consciente el trabajo realizado para su mejor comprensión.

Balance primera Sesión

Al desarrollar ejercicios de fragmentación/contraste entre partes del cuerpo, se observa una inevitable afectación del sonido la exploración del movimiento corporal. Los/as participantes comentan que a través de la visualización del cuerpo en el ejercicio del mapa lograron conocer espacios de voz que no habían tocado antes.

Planificación segunda sesión 12-abril-2019

- ❖ **Nombre de la clase:** La voz infinita
- ❖ **Nombre de las monitoras:** María Francisca Pérez, Sofía Solís Canales.
- ❖ **Curso o grupo:** Estudiantes y egresados (desde tercer año) de la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso.
- ❖ **Contenido:** Trabajo corporal con elemento agua, disociación de extremidades, velocidades.
- ❖ **Actividades:**
 - Relajación.
 - Rama de Agua.
 - Infinito con y a través del cuerpo.
 - Reconocimiento de extremidades corporales.
 - La voz como extremidad.
 - Diferentes velocidades para diferentes partes del cuerpo.
 - Espejo en velocidades.
 - Relajación.
- ❖ **Evaluación:** Para dar fin a cada sesión, se realizará una breve conversación en torno a las actividades realizadas para abrir espacio a la reflexión entre participantes acerca de la sesión realizada. Se busca que quienes participen logren hacer consciente el trabajo realizado para su mejor comprensión.

Balance segunda Sesión

Podemos notar la dificultad al movilizar de manera simultánea diferentes zonas del cuerpo, incluida la voz, a diferentes velocidades, y cómo inevitablemente se afectan unas partes de otras. También estos ejercicios generan un estado de urgencia al poner el cuerpo a realizar movimientos simultáneos, que le mantienen en constante acción y no dan tiempo para detenerse a pensar en cómo moverse si no simplemente a hacerlo. Las dinámicas de visualización parecen permitir que cada persona pueda traducir las indicaciones en imágenes propias, que dan paso a conocer y realzar las particularidades de cada cuerpo, y a explorar sus vocalidades de manera fluida con sus movimientos y sensaciones.

Planificación tercera sesión 18-abril-2019

- ❖ **Nombre de la clase:** El aire sonoro
- ❖ **Nombre de las monitoras:** María Francisca Pérez, Sofía Solís Canales.
- ❖ **Curso o grupo:** Estudiantes y egresados (desde tercer año) de la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso.
- ❖ **Contenido:** Reconocimiento corporal, propiocepción, diagnóstico del estado de relación entre cuerpo y voz, trabajo con elemento aire.
- ❖ **Actividades:**
 - Estirarse para generar un movimiento continuo
 - Visualizar el recorrido interno del aire
 - Manguera dosificadora de aire
 - Reconocer a través de la emisión y la escucha
 - Empujar un punto del espacio
 - Trabajo de articulación y respiración profunda
 - El globo
 - El globo y el bombín
- ❖ **Evaluación:** Para dar fin a cada sesión, se realizará una breve conversación en torno a las actividades realizadas para abrir espacio a la reflexión entre participantes acerca de la sesión realizada. Se busca que quienes participen logren hacer consciente el trabajo realizado para su mejor comprensión.

Balance tercera Sesión

- La importancia del concepto visualización > eje fundamental para la exploración. Ayuda a descubrir lugares pensando el cuerpo(y la voz) como una materialidad moldeable y dispuesta al trabajo en presente. No da mucho tiempo para perderse en pensar porque se ve o imagina el cuerpo desde otras formas o características (como x ej a través de elementos agua aire..)
- La exploración es un espacio de descubrimiento que permite desbloquear y anular la disociación (y por ende permite actuar)

Planificación cuarta sesión 25-abril-2019

- ❖ **Nombre de la clase:** Liberar para comunicar
- ❖ **Nombre de las monitoras:** María Francisca Pérez, Sofía Solís Canales.
- ❖ **Curso o grupo:** Estudiantes y egresados (desde tercer año) de la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso.
- ❖ **Contenido:** Reconocimiento corporal, calidades de movimiento, comunicación con otro/a, relación del cuerpo con el elemento tierra.
- ❖ **Actividades:**
 - Relajación: vahos de aire
 - descubriendo la tierra en nuestro cuerpo
 - escoger sonidos a los movimientos
 - conversación en idioma de un sonido (crear sonido. luego conversar con otro/a)
 - Escoger movimientos a los sonidos
- ❖ **Evaluación:** Para dar fin a cada sesión, se realizará una breve conversación en torno a las actividades realizadas para abrir espacio a la reflexión entre participantes acerca de la sesión realizada. Se busca que quienes participen logren hacer consciente el trabajo realizado para su mejor comprensión.

Balance cuarta sesión

Al trabajar con el elemento tierra logramos descubrir, al ser este un elemento de cualidades distinto a los anteriores, que el impulso puede venir incluso desde la quietud. También al explorar en la comunicación sin palabras nos dimos cuenta que es necesario generar si o si, una introducción que permita realizar un viaje para poder alcanzar el objetivo de cada ejercicio, de lo contrario se intelectualista y se trabaja en busca de un resultado.

Planificación quinta sesión 26-abril-2019

- ❖ **Nombre de la clase:** El viaje de los elementos
- ❖ **Nombre de las monitoras:** María Francisca Pérez, Sofía Solís Canales.
- ❖ **Curso o grupo:** Estudiantes y egresados (desde tercer año) de la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso.
- ❖ **Contenido:** relación del cuerpo con todos los elementos.
- ❖ **Actividades:**
 - Relajación: vahos de aire
 - Del aire al fuego
 - Llama en el estómago
 - Resumen de elementos
 - Cierre
- ❖ **Evaluación:** Para dar fin a cada sesión, se realizará una breve conversación en torno a las actividades realizadas para abrir espacio a la reflexión entre participantes acerca de la sesión realizada. Se busca que quienes participen logren hacer consciente el trabajo realizado para su mejor comprensión.

Balance quinta Sesión

El trabajar con todos los elementos a la vez, permite indagar en profundidad en las cualidades de cuerpo y voz. Es necesario que la conciencia del aire esté presente en todos los momentos del viaje.

Segundo taller

Planificación primera sesión 25-mayo-2019

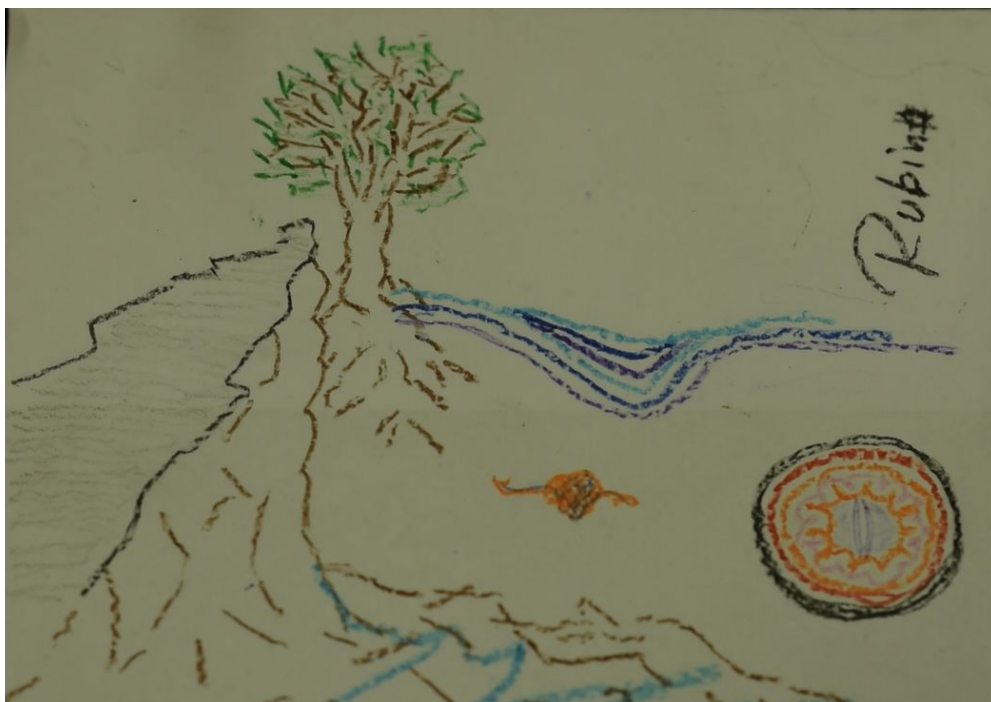
- ❖ **Nombre de la clase:** El viaje
- ❖ **Nombre de las monitoras:** María Francisca Pérez, Sofía Solís Canales.
- ❖ **Curso o grupo:** Estudiantes de cuarto año de la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso.
- ❖ **N de Integrantes:** 10 máx.
- ❖ **Contenido:** Reconocimiento corporal, percepción, trabajo con los elementos en el cuerpo, comunicación con la/el otra/o.
- ❖ **Actividades:**
 - Introducción al Laboratorio
 - Relajación. Chequeo personal. Conexión respiratoria.
 - Situar en el propio cuerpo (Mapa).
 - ¿Cómo es mi territorio?
 - Viaje por todos los elementos a través del cuerpo
 - Dibujo Sonoro.
 - Repetición de movimientos
 - Sonido al los movimientos repetidos
 - Preguntas compartidas.
 - Relajación.
- ❖ **Evaluación:** Para dar fin a cada sesión, se realizará una breve conversación en torno a las actividades realizadas para abrir espacio a la reflexión entre participantes acerca de la sesión realizada. Se busca que quienes participen logren hacer consciente el trabajo realizado para su mejor comprensión.

Balance de Sesión

En esta sesión trabajamos con un grupo distinto, pero operamos con las mismas dinámicas, es necesario ir modificándolas a medida que el taller avanza ya que este grupo no reacciona con los mismos estímulos que el anterior. Los ejercicios más concretos les acomodan más y por ende hay una mayor participación, cuando no comprenden algo se paralizan. Es necesario usar otro lenguaje para realizar los mismo ejercicios.

4. Dibujos de taller

Las siguientes fotografías corresponden a los dibujos realizados tras el ejercicio de visualización de situarse en el propio cuerpo (mapa):



(11-04-2019)



(11-04-2019)



(25-05-2019)



(25-05-2019)



(25-05-2019)



(25-05-2019)