



Facultad de Arquitectura
Carrera Actuación Teatral

**Melodía Emocional en la Voz sin Cadenas:
Aplicación de la Técnica Roy Hart y el Método Alba Emoting,
incorporándolas al trabajo de la voz cantada en el quehacer
actoral a través de Talleres Experimentales.**

Candidatos:

Claudia Caamaño Mellado.
Opta al Título de Actriz con Especialidad en Pedagogía Teatral.

Gerald Havliczek Silva.
Opta al Título de Actor con Especialidad en Pedagogía Teatral.

Profesora Guía:

Mg Valeria Radrigán Brante.

Valparaíso 2011

A Nuestros Seres Queridos...

Agradecimientos.

La presente Investigación, no hubiese sido posible sin el apoyo y la confianza de nuestras familias, amigos y compañeros.

Inicialmente agradecemos a nuestro sobrino Emiliano Marambio Caamaño y ahijada Sophia Carrillo Silva, por llenarnos de alegría y alivio con sus risas infantiles en los momentos en que este proceso investigativo nos mostró su cara adversa. A nuestros padres, hermanos y pareja, por su apoyo y confianza ante cualquier dificultad, por ser pacientes con nuestras ausencias y trasnoches; por estar siempre ahí para cuando los necesitamos.

A Paula Molinari, por su disposición y la confianza que depositó en nosotros para con la Técnica Vocal Roy Hart. Por inculcarnos el impulso de estar siempre experimentando y formulándonos nuevas preguntas.

A nuestra profesora Valeria Radrigán Brante, por llegar a este proceso en el momento justo, por creer en nuestro trabajo y capacidades, por su guía, responsabilidad y lucidez.

A Sebastián Sotomayor Sepúlveda, por su afán pedagógico y artístico en la búsqueda vocal, por colaborar desinteresadamente en nuestra experimentación con energía y optimismo.

A nuestros compañeros Sebastián Jaraquemada, Oscar Ilabaca y Marco Trigo por creer en nuestro proyecto, por su entrega y curiosidad artística.

A Nadia González Barría por ayudarnos en el complejo proceso de traducción y a Astrid Quintana Fuentealba por sus aportes y correcciones al trabajo.

A nuestros amigos, quienes de manera constante e incondicional, estuvieron con nosotros en las cavilaciones, momentos de impotencia y cansancio, de alegrías y satisfacciones que acompañaron este proceso.

A Gustavo Adrián Cerati Clark y Michael Joseph Jackson, por acompañarnos e inspirarnos con su música en las largas horas de escritura.

A Natalia Millán Maturana y Andrea Suarez Duque por recordarnos porqué vale la pena.

A los bibliotecarios de la Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile y Pontificia Universidad Católica, por facilitar los materiales necesarios para proseguir en nuestra investigación.

A nuestros compañeros en proceso de memoria, por el grato ambiente creado entre los equipos de trabajo y de movilizaciones.

Indice

	Página
Introducción	8
Capítulo I	
Técnica Vocal Roy Hart	28
1.1 Alfred Wolfsohn (1869- 1962).....	32
• 1.1.2 Enfoque Terapéutico, Voz y Psicología.....	41
• 1.1.2.1 Arquetipos.....	42
• 1.1.2.2 Animus y Anima.....	44
• 1.1.2.3 La Sombra.....	46
1.2 Roy Hart y el Roy Hart Theatre.....	50
• 1.2.1 Enfoque Artístico y Metodología de Trabajo.....	55

Capítulo II	Método Alba Emoting.....	59
	2.1 Constatación Inconsciente de las Emociones.....	62
	• 2.1.1 Nivel Orgánico.....	64
	• 2.1.2 Nivel Subjetivo-Mental.....	65
	• 2.1.3 Nivel Expresivo.....	65
	2.2 El Método Alba Emoting: Definición, Orígenes y Metodología.....	67
	• 2.2.1 Sus Inicios.....	68
	• 2.2.2 El Actor como Modelo de Prueba...	71
	• 2.2.3 Metodología.....	73
	2.3 Patrones Efectores de la Emoción.....	74
	• 2.3.1 Patrón Efecto Respiratorio.....	74
	• 2.3.2 Patrón Efecto Facial.....	77
	• 2.3.3 Postura Corporal.....	79
	2.4 Inducción.....	81
	2.5 Emociones Básicas.....	82
	• 2.5.1 Alegría.....	83
	• 2.5.2 Tristeza.....	85
	• 2.5.3 Rabia.....	87

	2.6 Step Out.....	88
Capítulo III	Taller Experimental Roy Hart.....	90
	3.1 Sujetos de Muestra.....	91
	• 3.1.1 Sebastián Jaraquemada.....	92
	• 3.1.2 Oscar Ilabaca.....	92
	• 3.1.3 Marco Trigo.....	92
	3.2 Percepción Vocal- Emocional de los SM, Antes de los Talleres.....	93
	3.3 Presentación Inicial (PI).....	95
	3.4 Desarrollo del Taller Experimental Roy Hart (RH).....	99
	• 3.4.1 Apreciaciones Generales de la Sesión 1.....	100
	• 3.4.2 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 1.....	101
	• 3.4.3 Apreciaciones Generales de la Sesión 2.....	107
	• 3.4.4 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 2.....	108

• 3.4.5 Apreciaciones Generales de la Sesión 3.....	114
• 3.4.6 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 3.....	115
• 3.4.7 Apreciaciones Generales de la Sesión 4.....	120
• 3.4.8 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 4.....	121
Capítulo IV Taller Experimental Alba Emoting.....	124
4.1 Presentación Intermedia.....	125
4.2 Desarrollo del Taller Experimental Alba Emoting (AE).....	129
• 4.2.1 Apreciaciones Generales de la Sesión 1.....	129
• 4.2.2 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 1.....	130
• 4.2.3 Apreciaciones Generales de la Sesión 2.....	138
• Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 2.....	139
4.3 Presentación Final (PF).....	144
4.4 Percepción Vocal-Emocional de los SM, Después de los Talleres.....	148

Conclusiones	150
Fuentes Bibliográficas y Webgrafía	161
Anexos	167
Anexo 1: Entrevista a Paula Molinari. 24 de Octubre de 2010	168
Anexo 2: Entrevista a Paula Molinari. 4 de Junio de 2011.....	173
Anexo 3: Entrevista a Isabel Quinteros. 29 de Abril de 2011.....	177

Introducción

Introducción

Desde sus inicios, el sonido y la música, así como la utilización del cuerpo como medio expresivo, han formado parte esencial de la comunicación entre los hombres. El canto y la danza nos acompañan desde los orígenes, cuando las primeras personas los utilizaban como medio de comunicación con los dioses.

Hasta el día de hoy podemos observar en diferentes culturas, rituales religiosos donde el canto y el cuerpo tienen un lugar preponderante como forma de adoración y manera para expresar emociones: cantamos cuando estamos contentos, para seducir a alguien; dedicamos canciones para expresar nuestro amor o para enunciar la tristeza de la que no se puede hablar. En nuestra condición de seres humanos, desde nuestro proceso embrionario nos contactamos con el exterior a través del sonido, así vemos como las madres desde el embarazo se comunican con su hijo mediante la resonancia de su voz y podemos observar cómo en la primera infancia el canto se convierte en una importante herramienta de comunicación: nos cantan para arrullarnos, dormirnos, tranquilizarnos o simplemente para divertirnos, traducéndose este canto en una manera de aprendizaje, así como en un canal de expresión de ideas y emociones propias de la sociedad en la que deberemos insertarnos.

Un nonato se sobresalta en el útero al oír el sonido de un portazo. La rica y cálida cacofonía del seno materno ha quedado grabada: el latido y la respiración de la madre son las primeras indicaciones que tiene el bebé de la existencia de un mundo distinto a su ser.¹

¹ Burrows, David: *Sound, Speech and Music*, Editorial University of Massachusetts, Amherst, Estados Unidos, 1990, p. 17. N de T. The unborn one startles in the uterus on having heard the sound of a slam. The rich and hot cacophony of the mother bosom has remained engraved: the beating and the breathing of the mother are the first indications that there has the baby of the existence of a world different from his being.

Existe una relación directa entre nuestro estado anímico y la voz. Según nuestros estados de ánimo la voz cambia; así, al escuchar a alguien, incluso sin verlo, podemos saber si está alegre, triste, enojado, en calma o agitado. Cuando un ser humano canta, se activa en su cerebro una zona diferente a la que trabaja cuando habla.

Al inyectar un barbitúrico en la carótida izquierda, para sedar el hemisferio izquierdo del cerebro, el paciente pierde la capacidad del habla, pero es capaz de cantar. Si la inyección se aplica en la carótida derecha, el sujeto no puede cantar, pero puede hablar con absoluta normalidad. Esto ocurre, supuestamente, porque el patrón del tartamudeo está codificado en el hemisferio izquierdo, mientras que el canto es una actividad característica del hemisferio derecho.²

Con el canto se produce un mayor flujo sanguíneo en nuestro organismo y liberación de endorfinas, hormonas similares a la morfina. Éstas son segregadas al momento de hacer ejercicio, al tener sexo, al bailar o cantar; provocando que el cuerpo se relaje y que tenga la sensación de bienestar.

Podemos señalar entonces que cantar no es sólo decir letra y música, sino que nos permite disfrutar de nuestro propio ritmo a través de un instrumento que nos pertenece y que está íntimamente ligado a las emociones humanas.

El canto *expresa* las ideas y los sentimientos, las actitudes y deseos. Es un lenguaje universal, uno de los signos de expresión del que el hombre echa mano con mayor naturalidad –junto a la palabra, el gesto, el movimiento y la danza- para manifestar su dolor y su alegría, su protesta o su triunfo. Porque tiene un poder expresivo que muchas veces llega a donde no llega la sola palabra.³

² Store, Anthony: *La Música y la Mente: El Fenómeno Auditivo y el por qué de las Pasiones*, Ediciones Paidós Ibérica SA., Barcelona, 2007, p. 71

³ Aldazábal, José: *Canto y Música*, Editorial Publidisa, Barcelona, 2005, p. 6

Motivaciones

Hoy el acontecimiento teatral exige, tanto para los creadores como para el espectador, el plantearse ante la escena con todos los sentidos dispuestos y atentos; escuchar y mirar la escena, olerla, palparla, a veces incluso degustarla, todo a fin de facilitar el acceso a las realidades propuestas.

En este sentido, se hacen importantes los avances tecnológicos de nuestra sociedad, tanto por las exigencias que se le plantean al teatro respecto de ellas, como por las posibilidades que se le brindan. Los elementos mediales han crecido en importancia, así como también la influencia transcultural y las distintas formas de expresión que se entrecruzan en el teatro contemporáneo.

El teatro como forma medial de arte, comunicación y representación ha estado determinado de facto desde la antigüedad greco-latina, más especialmente de los años 60 por el empleo de diversos medios de representación (primero por la danza, la música y canto, luego por las artes plásticas y por composiciones de iluminación, por música electrónica estructurada por un ordenador, cfr. entre otros Finter 1994: 189ss.).⁴

Hoy existe un diálogo intenso entre géneros, autores, técnicas y recursos que pueden provenir de variados lugares. De esta forma, la puesta en escena de la actualidad se vale de diferentes tecnologías y expresiones artísticas que le permitan explorar mayores posibilidades escénicas.

⁴ De Toro, Alfonso: "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad' ", *Iberoamerikanisches Forschungsseminar Leipzig, Universität Leipzig*, <http://www.unileipzig.de/~detoro/sonstiges/Reflexiones.htm>

Enfrentar así el hecho teatral genera dinamismo en la escena, un movimiento constante donde se incluyen y utilizan diversos medios como soporte.

Dadas estas características del teatro contemporáneo, las competencias del actor deben estar a la altura de las exigencias. Resulta necesario que éste reciba una preparación que le permita enfrentarse con pericia ante diversos requerimientos que, más allá de las capacidades interpretativas, exigen técnicas especializadas. Es necesario entonces, hacer una mirada hacia una concepción del actor más integral, en donde emoción, cuerpo y voz propendan a funcionar como un todo unificado y en armonía.

Sería mas fácil fundar la teoría del actor si no la limitáramos a una teoría del actor occidental e incluyéramos en ella al actor-cantante-bailarín de algunas tradiciones y culturas no europeas. Para estas tradiciones, el saber hacer del actor es mucho más técnico, es decir, mas fácilmente describible y estrictamente limitado a formas codificadas y repetibles que de ningún modo dependen de la improvisación o de la libre expresión. Nada comparable al actor de la tradición occidental psicológica, que no ha adquirido todas esas técnicas gestuales, vocales, musicales y coreográficas y que se ha encerrado en un género preciso, el teatro de texto hablado.⁵

Desde esta perspectiva podemos plantear la importancia de la incorporación de conocimientos y técnicas a la formación actoral que posibiliten la realización de la práctica creativa y laboral desde un lugar más objetivo, que funcione como punto de partida y referencia para el actor, sin que esto signifique la pérdida de veracidad en la representación.

Música y emoción se han encontrado presentes en el quehacer actoral desde los orígenes, sin embargo, la importancia que se les otorgaba iba por separado ponderándolas de distinta forma, mientras que ahora se utilizan como elementos

⁵ Pavis, Patrice: *El Análisis de los Espectáculos : teatro, mimo, danza, cine*, Paidós Comunicación 121, España, 2000, p.71

colaboradores en la conformación de un todo. El actor, por tanto debería desempeñarse de forma versátil y diestra en ambas áreas. Para estos fines, consideramos pertinente adoptar la terminología empleada por Pavis y abordar al actor como “performer”.

el *performer* (el actor – cantante – bailarín), ya cante, baile o recite, realiza estas acciones reales en tanto que él mismo, como *performer*, y no en tanto que personaje que finge ser otro al hacerse pasar como tal ante los ojos del espectador. Cada vez empleamos con mayor frecuencia el término de *performer*, en lugar del de actor, para insistir en la acción que lleva a cabo el actor, por oposición a la representación mimética de un papel. El *performer* es, en primer lugar, quién está física y psíquicamente presente ante el espectador.⁶

Esta relación dialéctica, hace del quehacer actoral una tarea cada vez más exigente por el importante rol que juega en las obras, entre muchos otros aspectos, la danza, la música y la canción, así como también el despliegue en la representación de emociones del que el actor pueda hacer gala. Bajo estos parámetros, un actor debería ser capaz, entre muchas otras habilidades, de utilizar el canto y la emoción como medio, cumpliendo con cualquier requerimiento del director o estilo teatral que se encuentre desarrollando.

Nosotros como estudiantes de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso, consideramos que hemos recibido herramientas apropiadas para el trabajo de proyección y articulación, pero en el caso del canto, la preparación que recibimos fue escasa y no ha cumplido con las metas profesionales de nuestro perfil actoral personal, lo que entre otras cosas incluye conseguir afinación dentro de la canción, poder alcanzar los tonos que se requieran, concordancia entre movimiento y voz y poder expresar emociones claramente tanto en el trabajo de voz hablada y sobre todo en la voz cantada. Suponemos que esta ausencia de preparación para la voz cantada

⁶ Pavis, Patrice: Op Cit, p. p. 71- 72.

en la malla curricular de nuestra carrera puede deberse a la escasa existencia de una industria teatral nacional, donde el espacio para géneros que incluyan la canción como eje es casi inexistente. Pese a esto, como investigadores apuntamos a la necesidad de la puesta en escena actual de contar con la posibilidad de incluir diferentes medios de expresión, para lo cual se vuelve necesario que los profesionales del teatro estén capacitados para realizar lo que la puesta en escena requiera.

Claros ejemplos del entorpecimiento que provocó en nuestro trabajo el no manejar herramientas para la voz cantada, son el caso de la asignatura de Taller Integral, con la obra *La Máquina Hamlet no tiene señal en Latinoamérica*⁷ y en nuestra obra de Egreso *M.E.D.E.A*⁸. En ambos montajes, nos vimos enfrentados al canto en escena. Ante la falta de preparación y retraso en el proceso que causaba el no saber cantar, fue necesario implementar por parte de la Dirección de la Carrera un taller de canto impartido por la cantante de formación independiente Luz María Hernández; este taller, en parte, nos hizo la tarea menos compleja.

Con esta inquietud y reconociendo las falencias de nuestra voz en el canto, nos interiorizamos en la investigación realizada por Denisse Iturra Marambio y Lilian Valenzuela Silva en octubre del 2010: *“Canto Corporal: El Camino Hacia una Voz Libre”*⁹, donde se revisan y aplican diversas técnicas a la voz cantada, dentro de las cuales capturaron especialmente nuestra atención la Técnica Vocal Roy Hart y el método Alba Emoting.

⁷ La Máquina Hamlet no Tiene Señal en Latinoamérica: obra final de la asignatura de Taller Integral correspondiente al año 2010 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso. Dirigida por el actor y académico Cristian Marambio Guzmán, basada en la obra *Hamlet Machine* de Heiner Müller.

⁸ M.E.D.E.A.: Montaje correspondiente al Egreso 2010 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso, dirigido por el actor y académico Cristian Keim Palma, que se basa en el drama griego escrito por Eurípides que lleva el mismo nombre.

⁹ Véase: Iturra Marambio, Denisse; Valenzuela Silva, Lilian: *Canto Corporal: El Camino Hacia Una Voz Libre*, Proyecto de título para optar al grado académico de Licenciatura en música y sonido y al título profesional de músico y sonidista: especialidad de composición e interpretación musical, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Facultad de Artes de la Comunicación y Tecnologías aplicadas, Carrera de Música y Sonido, Santiago de Chile, 2010.

Otro motivo que nos hizo interesarnos por estas herramientas fue el corroborar que profesionales como Isabel Quinteros¹⁰, Valentina Carrillo¹¹ y Solange Durán¹², todas docentes del área vocal en nuestra institución, tienen conocimiento y manejo de dichas técnicas, con lo que se presentó un vínculo inconcluso entre nuestra formación y estas herramientas.

A modo de contrarrestar esta situación, hemos intentado completar nuestra formación vocal de forma independiente, siendo partícipes de distintos seminarios y talleres, entre los que destacan *La Voz Humana*, en agosto de 2009; *La Voz Creativa*, en abril de 2010; *Pedagogía Vocal Wolfsohn – Hart*, en junio de 2010 y *La Voz sin Cadenas*, en junio de 2011; todos impartidos por la Roy Hart Voice Teacher brasilera Paula Molinari¹³ y certificados por el *Latin Theatre Internacional, Wolfsohn and Hart Voice Work*¹⁴. También fuimos parte del *Seminario Alba Emoting*, en octubre de 2010, impartido por Susana Bloch y certificado por la Universidad de Playa Ancha; y del *Taller de Técnica Vocal*, impartido por Linda Wise¹⁵ en enero de 2011.

¹⁰ Quinteros, Isabel: Actriz y académica, Licenciada en Artes con Mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Posee una destacada labor profesional en teatro, televisión, doblajes y publicidad. Entre 1985 y 1989 fue actriz de planta del Teatro Nacional Chileno. Se ha perfeccionado en el área de la oratoria, la locución y la expresión vocal, realizando estudios de perfeccionamiento con profesionales nacionales y extranjeros. Realiza esporádicamente Talleres Vocales para profesionales de otras ramas, como abogados, profesores, etc.

¹¹ Carrillo, Valentina: Licenciada en artes con mención en teoría de la música. Universidad de Chile. Licenciada en Educación. Universidad Mayor. Diplomado en Terapia Corporal. Universidad Arcis. Workshop de Profundización en Técnica Vocal Roy Hart. Escuela de Teatro "La máquina del arte" en colaboración con el Centro de Voz Wolfsohn. Workshop Residencial Internacional: "Wolfsohn y la Voz Creativa". Faccamp - Sao Paulo – Brasil. Curso de Perfeccionamiento "Ejercicios que restauran la función vocal". Escuela de fonoaudiología - Universidad del Desarrollo.

¹² Durán, Solange: Actriz. Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral, Universidad de Chile. Magíster (c) en Comunicación Educativa mención en Nuevas Tecnologías en la U. de Playa Ancha. Experta en Método de inducción emocional Alba Emoting FUNDACIÓN ALBA EMOTING @. Ha desempeñado la docencia en diferentes escuelas artísticas como Escuela Internacional del Gesto y la Imagen, La Mancha. Universidad Playa Ancha y Universidad Las Américas.

¹³ Molinari, Paula: Roy Hart Voice Teacher brasilera, certificada por el Centro Artístico Internacional Roy Hart, actualmente dirige el Grupo de Estudios Wolfsohn y Hart en FACCAMP – Faculdade Campo Limpo Paulista en Brasil.

¹⁴ Latin Theatre Internacional, Wolfsohn and Hart Voice Work: grupo fundado por Paula Molinari a principios de 2008 e integrado por artistas latinoamericanos, cuyo objetivo es difundir y aplicar en América Latina la filosofía vocal Wolfsohn – Hart.

¹⁵ Wise, Linda: actriz, directora de teatro y profesora vocal. Trabajó con Roy Hart desde 1969 hasta 1975. miembro original del Roy Hart Theatre y miembro fundador del Centro Artístico Internacional Roy Hart en el sur de Francia.

Esta formación alternativa, produjo en nosotros un gran interés por el trabajo vocal y el manejo de las emociones, lo que nos llevó a formularnos el problema que explicaremos a continuación.

Planteamiento del problema

Mediante el estudio que realizamos de la investigación de Iturra y Valenzuela, además de las experiencias en los diferentes seminarios y talleres antes mencionados, sabemos que la técnica Roy Hart trabaja con la voz cantada, comprendiendo entre otros aspectos, extensión del registro vocal, afinación y apoyo de la voz en el movimiento. Sin embargo, no cuenta con un trabajo específico para la incorporación de la emoción al canto. Por otro lado, Alba Emoting utiliza patrones respiratorios y posturas tanto corporales como faciales para comunicar una emoción específica, Método que podría ser entendido como una herramienta de utilidad para el entrenamiento previo del actor antes de entrar a escena. Pese a esto, nos inclinamos en la postura de que Alba Emoting es de utilidad para el actor en la búsqueda del manejo y control de distintos estados emocionales, además de la capacidad de saltar de una emoción a otra en el escenario mismo, según el personaje y la situación escénica lo requiera¹⁶. Aún así, no alcanza a ser un método que se aplique al trabajo de la voz cantada para actores.

Ahora bien, si un actor es instruido en Roy Hart para la preparación de la voz cantada y Alba Emoting para el manejo de las emociones, ¿Podríamos esperar que éste pueda incorporar las herramientas entregadas por ambas técnicas y ser capaz de obtener matices emocionales dentro de la utilización adecuada de la voz cantada? Para buscar darle respuesta a la interrogante, es necesario considerar lo observado desde la vida cotidiana donde, en ocasiones, la aparición de la emoción obstaculiza la articulación de

¹⁶ Véase: Capítulo II: Método Alba Emoting, p. 178

las palabras y más aún del canto. Esta situación resulta incompatible con el trabajo actoral, lo que podría significar un obstáculo importante al momento de cantar. Otra dificultad con la que será posible encontrarnos, sería al momento de aplicar los patrones respiratorios pertenecientes a Alba Emoting dentro del ritmo determinado de una canción. Estos podrían resultar totalmente incompatibles, ya que estos patrones poseen su propio ritmo y la respiración podría tomarse un impedimento para la adecuada interpretación.

Hipótesis

Para un actor su cuerpo es el instrumento fundamental de expresión artística, por lo que resulta de suma importancia entenderlo en la totalidad de su composición y funcionamiento, en todos los aspectos que éste conlleva, tanto en lo mental, en lo corporal como en lo emocional. Esto le da la posibilidad de adquirir diversas técnicas que lo favorecerán en su oficio. Tener conocimiento de la composición y manejo de nuestra herramienta nos permite indagar en profundidad las posibilidades de ésta, accediendo a llegar cada vez más lejos en el proceso artístico de creación y expresión.

Se necesita un gran artista para transmitir grandes sentimientos y pasiones..., un actor de gran poder y técnica... sin esto último, un actor es incapaz de comunicar las esperanzas y tribulaciones universales de un hombre. (...) sin un dominio completo y profundo de su arte, un actor no puede transmitir al espectador ni la idea, ni el tema, ni el contenido viviente de una obra.¹⁷

Consideramos importante que un actor reciba una preparación completa que incluya

¹⁷ Stanislavski, Constantin: *Manual del actor: recopilación de Elizabeth Reynolds Hapgood*, Editorial Diana SA., Mexico DF, 2001, P. 13

todos los ámbitos de las artes escénicas, donde la educación para el canto y el manejo de las emociones jueguen un importante rol.

En el teatro, recrear emociones es uno de los desafíos básicos del trabajo del actor. Durante las improvisaciones o en los ensayos, el actor puede usar sus propias emociones, que tienen su propio curso temporal. En ciertos momentos del ensayo, sin embargo, y/o durante la actuación propiamente tal, el actor necesita pasar de una emoción a otra, según la evolución predeterminada de la situación dramática. En tales casos, la duración y el cambio de matiz emocional deben estar perfectamente calculados y no pueden seguir su curso natural. Por lo tanto, como dice Antonin Artaud, el actor necesita ser un “atleta emocional”.¹⁸

Dado lo anterior, ya conocida la problemática que se nos ha generado y basándonos en los postulados de Alfred Wolfsohn¹⁹, Roy Hart²⁰ y de los que fueron sus estudiantes, además de la revisión del trabajo de Susana Bloch²¹ y Humberto Maturana²² entre otros, hemos concebido la siguiente hipótesis:

- Un actor, mediante la incorporación de la Técnica Roy Hart y el Método Alba Emoting, puede obtener las herramientas necesarias para congeniar la voz cantada y la emoción.

Foco de Estudio

Dado que nuestras motivaciones para realizar esta investigación parten de nuestras

¹⁸ Bloch, Susana: “Alba Emoting TM: Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas”, *Theatre Topics*, Septiembre 1993, p.122.

¹⁹ Véase: Capítulo I: Técnica Vocal “Roy Hart”, p. 29

²⁰ Véase: Capítulo I: Técnica Vocal “Roy Hart”, p. 47

²¹ Véase: Capítulo II: Método Alba Emoting, p. 57

²² Maturana, Humberto: Biólogo y profesor de ciencias chileno. Estudió medicina en la Universidad de Chile y biología en Inglaterra y Estados Unidos. Doctorado en la Universidad de Harvard. Posee gran interés en la organización del sistema social.

propias inquietudes como estudiantes de actuación, es que decidimos profundizar en ellas y realizar una experimentación mediante talleres de ambas técnicas, con actores egresados de nuestra propia escuela y pertenecientes a nuestras generaciones (2009-2010). Buscamos pares con una preparación igual o similar a la que nosotros recibimos, ya que, por razones de objetividad para con los resultados y para llegar como investigadores a conclusiones que no se vean teñidas por nuestra propia opinión no podemos participar como sujetos de muestra.

Dicho lo anterior, los parámetros de selección de los sujetos que participaron en la experimentación fueron:

- Ser actores que hayan finalizado las asignaturas prácticas entre los años 2009 y 2010 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso, sin necesidad de título.
- Disponibilidad horaria y compromiso con la investigación.
- Interés por el canto en la puesta en escena.

Objetivos

La experimentación se realizará para que a través de sus resultados, podamos comprobar positivamente la hipótesis antes mencionada, es decir, confirmar que la incorporación por parte de un actor de las Técnicas Roy Hart y Alba Emoting entregan las herramientas necesarias para la conjugación canto – emoción en el trabajo actoral.

Hemos de aclarar que con este trabajo no buscamos convertir a los sujetos de muestra en cantantes, sino más bien dotar a éstos con habilidades que les podrían permitir ser capaces de comunicar emociones a través del canto, teniendo estas técnicas como base concreta tanto en el aspecto de la voz cantada como en el ámbito emocional, ya sea al momento de abordar un montaje, personaje o escena que tenga

como requisito la canción.

...el actor tiene que no sólo interpretar la canción, sino que vincularla con la historia, poder pasar del momento hablado al momento cantado sin que se sienta falso. El actor tiene que hacer un vínculo y comprender muy bien por qué se puso a cantar.²³

No pretendemos mediante esta práctica buscar un estereotipo para la voz del actor, sino ser un aporte concreto a la formación constante de éste. Las competencias de un actor en este aspecto resultan relevantes, ya que éstos deben mostrar versatilidad en el momento del proceso creativo, debiendo estar al servicio de aquel, por lo que una óptima preparación puede marcar la diferencia entre un profesional y otro a la hora de llevar a escena un montaje.

En resumen los objetivos de nuestra investigación son:

- Objetivo general:
 - Constatar si es posible que un actor, mediante la incorporación de la Técnica Roy Hart y el Método Alba Emoting, logre interpretar una canción de manera destacada en cuanto a aspectos vocales como afinación, apoyo y potencia de la voz en el movimiento, entre otros; y en aspectos emocionales como expresión facial, corporal y postura corporal.
- Objetivos específicos:
 - Conocer en profundidad la Técnica Roy Hart.
 - Conocer en profundidad el Método Alba Emoting.
 - Aplicar y experimentar, en un grupo de trabajo, cada una de las técnicas. - Constatar las áreas en que cada una de estas técnicas resultan un aporte para el trabajo canto - emoción en el quehacer actoral.

²³ Quinteros, Isabel: Anexo 3, p. 182

Al cumplir nuestros objetivos y darle respuesta a la interrogante surgida de la problemática a abordar; los resultados de esta investigación tendrán un impacto directo sobre el entrenamiento vocal en cuanto al canto para actores y la manera en que se enfrenta este tipo de trabajo. La investigación que llevaremos a cabo, esperamos sea un aporte para fortalecer la formación vocal para el canto en el teatro, generando una fuente de trabajo en estilos que no todos los actores se sienten preparados para utilizar, en donde la canción y la emoción son parte clave de la buena interpretación.

Trabajar una buena técnica que no se desconecta de la expresión aumenta la percepción corporal y vocal en nuestro cuerpo. Esta percepción será después aprovechada para enfocar los distintos personajes y sus distintos estados de ánimo. Podemos viajar mental y vocalmente hacia distintas zonas del cuerpo y obtener resultados muy diversos que ampliarán nuestro registro vocal y expresivo. Esto liberará nuestra expresión y aumentará nuestra capacidad expresiva.²⁴

Metodología

Tipo de investigación

Nuestra investigación se realizará de manera exploratoria²⁵, puesto que la problemática en cuestión no ha sido abordada anteriormente. Luego de realizada la experimentación, nuestra investigación seguirá su desarrollo en el análisis de los resultados y su respectiva comparación y relación, lo cual llevará a nuestro trabajo a tener aspectos correlacionales. “Los estudios correlacionales miden las dos o más variables que se pretende ver si están o no relacionadas en los mismos sujetos y

²⁴ Bustos Sánchez, Inés: *La Voz: La Técnica y La Expresión*, Editorial Paidotribo, Barcelona, 2003, pp. 198, 199.

²⁵ Véase: Hernández Sampieri, Roberto et al: *Metodología de la Investigación*, Editorial Mc Craw, Naucalpan de Juárez, México, 1991, p. p. 59-60.

después se analiza la correlación”²⁶, es decir, analizaremos la relación de ciertas variables entre sí, si su correlación es positiva o negativa, sus diferencias y similitudes; lo cual nos llevará a responder nuestra interrogante, a cumplir los objetivos propuestos y obtener conclusiones al respecto.

Fases de Investigación

Para comenzar nuestra investigación, indagaremos en ambas técnicas a modo teórico, investigando en profundidad la Técnica Roy Hart, conociendo a su creador y los aspectos terapéuticos, vocales y psicológicos de la técnica; definiendo los conceptos de Arquetipos, Sombra, Ánimus y Ánima. Revisaremos el trabajo del Roy Hart Teatre y la metodología de la Técnica.

También investigaremos el Método Alba Emoting, revisando en primer lugar la Constatación Inconsciente de las Emociones y lo que ésto significa; revisaremos también los inicios investigativos del método por parte de su creadora y cómo el actor funciona como modelo de prueba. Luego iniciaremos el análisis correspondiente a la Inducción, los Patrones efectores y las emociones básicas que utilizaremos en nuestra experimentación.

Con la finalidad de poder aplicar y experimentar con cada una de las técnicas que emplearemos en el trabajo de la voz y emoción cantada para actores, ya sea de manera independiente o fusionada, se procederá a la realización de dos talleres experimentales, con los cuales buscaremos obtener los resultados esperados de cada técnica aplicada al canto y la emoción. El modo de proceder para la conformación de los talleres será el siguiente:

²⁶ Véase: Hernández Sampieri, Roberto et al: Op Cit, p.63.

- Los talleres estarán integrados por seis actores, los cuales serán denominados *sujetos de muestra* (SM), seleccionados de manera no probabilística.
- Se solicitarán dependencias de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso para la realización de los talleres, denominados *Taller Roy Hart* (RH) y *Taller Alba Emoting* (AE)

Los Talleres funcionarán de la siguiente manera:

- **Taller RH:** en el que se aplicará la Técnica Vocal Roy Hart. Éste será impartido por Sebastián Sotomayor, cantante y músico profesional con experiencia en la técnica y autorizado para realizar esta experimentación por la *Roy Hart Voice Teacher* Paula Molinari. Este taller consistirá en cuatro sesiones de tres horas cada una, en las cuales se trabajará en la ampliación de registro, afinación y apoyo del sonido en el movimiento.
- **Taller AE:** En el que se aplicará la Técnica Alba Emoting. Éste será impartido a los SM, por la actriz e Instructora autorizada de dicha técnica nivel 5 Solange Durán Elicer. Este taller consistirá en dos sesiones de cuatro horas cada una, en las que se instruirá a los actores en la utilización de los patrones efectores de tres de las seis emociones básicas (tristeza, rabia, alegría) y neutralidad aplicadas al canto.

Dadas las motivaciones personales que generan la realización de este trabajo, es que seremos nosotros los investigadores encargados de la evaluación del funcionamiento de los talleres. Para realizar esta labor, hemos determinado necesario que los SM presenten una canción antes de cualquier taller y al finalizar cada uno de estos, obteniendo como resultado tres evaluaciones distintas:

- Resultados obtenidos en el área de Canto y Emoción por los SM en su primera presentación, sin conocimiento de las técnicas; la cual llamaremos *Presentación Inicial* (PI).
- Resultados obtenidos en el área de Canto y Emoción por los SM en el taller RH, en su segunda presentación, en conocimiento de la técnica Roy Hart; la cual llamaremos *Presentación Intermedia* (PIN).
- Resultados obtenidos en el área de Canto y Emoción por los SM en el taller AE, en su tercera presentación, en conocimiento del método Alba Emoting y de la técnica Roy Hart; la cual llamaremos *Presentación Final* (PF).

La canción a evaluar será *Pilate's dream*, escrita por Tim Rice y musicalizada por Andrew Lloyd Webber en la Ópera Rock *Jesus Christ Super Star*, ésta será utilizada en su versión en español *El Sueño de Pilatos*, adaptación hecha por Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. Esta canción fue seleccionada por tener una gran carga emocional, la cual puede ser llevada a distintos estados sin que el sentido narrativo sea alterado, es decir, puede cantarse feliz, apenado o furioso, haciendo tomar a la escena distintos matices sin perder la concordancia.

Como herramienta de medición para evaluar la canción interpretada por los SM, utilizaremos una tabla Likert, la que se ocupará en las tres presentaciones y que tendrá dos puntos a evaluar, en los cuales estarán incluidos una serie de aspectos como su manejo y proyección emocional, la utilización adecuadas de las herramientas vocales entregadas entre otros; los que serán respondidos de forma sistemática.

Antes del comienzo de los talleres y después de cada evaluación, los SM deberán contestar un cuestionario, que quedará como registro de su percepción respecto de la utilización de las técnicas. Estos cuestionarios también estarán diseñados bajo la escala Likert, que nos permitirá evaluar diferentes ítems de actitudes de los individuos frente a las actividades realizadas.

Utilizaremos como base teórica a los escritos de Alfred Wolfsohn y Roy Hart, creadores de la técnica vocal, además del testimonio de reconocidos alumnos de éstos y sus experiencias. Entre ellos destacan Sheila Braggins²⁷, Noah Pikes²⁸ y la actual Roy Hart Voice Teacher Paula Molinari. Es menester señalar que la pesquisa que realizamos respecto a este capítulo, se ha visto limitada en tanto al levantamiento bibliográfico, ya que el Centro Artístico Internacional Roy Hart, CAIRH, es riguroso en cuanto a la revisión y/o traducción de cada una las publicaciones sobre el tema.

En el Seminario de Malérargues (junio 2007), Jay Livernois, actual director del CAIRH y Sheila Braggins, comentan sobre algunas traducciones inverosímiles, de ahí la preocupación en publicar los manuscritos traducidos por Sheila revisados por los profesores de CAIRH que se reúnen para decidir la mejor forma de citar los contenidos siendo fieles a las ideas de Wolfsohn.²⁹

En Chile no es posible encontrar publicaciones sobre el tema a excepción de unas pocas traídas del extranjero las cuales hemos traducido bajo la revisión y guía de la Roy Hart Voice Teacher Paula Molinari. Para completar la información a la que no tenemos acceso mediante los libros, nos valemos de las entrevistas que nos ha brindado Molinari, la página oficial del CAIRH, con los diversos artículos que ésta contiene y dos investigaciones relacionadas al tema, realizadas en Santiago de Chile durante el transcurso del año 2010, las cuales también contaron con la colaboración de Molinari.

²⁷ Braggins, Sheila: discípula de Alfred Wolfsohn por más de trece años y quien continuara su legado tras su muerte, es posible encontrar diversas conferencias y artículos, en las páginas oficiales relacionadas al tema.

²⁸ Pikes, Noah: Alumno destacado de Roy Hart, se unió a su grupo de estudiantes en 1967. Escribió sus memorias y experiencia trabajando con la técnica en su libro *Dark Voices*.

²⁹ Molinari, Paula: *Conhecer e Expressar o Indizível: O Legado de Alfred Wolfsohn*, Editorial Faccamp, Campo Limpo Paulista, Brasil, 2008, p. 32. N de T: No Seminário de Malérargues (junho de 2007), Jay Livernois, atual director do CAIRH e Sheila Braggins, comentaram sobre traducoes inverossímeis, daí a preocupacao em publicar os manuscritos traducidos por Sheila e revisados pelos professores do CAIRH que se reúnem para decidir a melhor forma de citar os coinecitos e serem fiéis as idéais de Wolfsohn.

En cuanto a Alba Emoting, revisaremos el trabajo de su realizadora, Susana Bloch Arendt y los postulados de Humberto Maturana sobre la emoción.

En el Capítulo I, analizaremos en profundidad la Técnica Vocal Roy Hart, señalando sus orígenes, características, historia y sus mayores exponentes; enfocándonos en la pedagogía utilizada por la *Roy Hart Voice Teacher* brasileña Paula Molinari.

En el Capítulo II realizaremos la investigación correspondiente a la Técnica Vocal Alba Emoting, realizando un catastro de sus mayores cualidades, un repaso por el desarrollo realizado por su creadora, Susana Bloch Arendt y dando a conocer la metodología con la que esta técnica funciona.

En el Capítulo III, dejaremos los registros del taller Roy Hart (RH), señalando en primer lugar la situación actual en cuanto a preparación vocal para el canto de nuestros sujetos de muestra, para luego dar a conocer el procedimiento llevado dentro de este taller, sus resultados y nuestra evaluación frente a éste.

El capítulo IV corresponde al desarrollo del taller Alba Emoting (AE), dejando registro en primer lugar de la Presentación Intermedia (PI), para luego llegar al análisis de lo trabajado en dicho taller, las experiencias de cada Sujeto de Prueba y los resultados en la Presentación Final (PF). Tanto en el Capítulo III como en el IV, se incluyen las encuestas y las tablas de evaluación utilizadas en los talleres.

Se anexan las entrevistas realizadas a Paula Molinari y a la Coordinadora Académica encargada de la línea de Voz de nuestra Carrera, Isabel Quinteros.

Creemos que nuestra investigación puede tener gran impacto, convirtiéndose en un método que se aplique en los diversos lugares dedicados a la formación de actores. En el futuro, nuestra Memoria de Título podría escapar de los límites de nuestra comunidad, dando pie a la generación de otras investigaciones que tengan como base

la nuestra. Con esto se generaría una apertura en el espectro de la enseñanza de la voz cantada y el manejo emocional, lo que permitiría a los actores ser capaces de incorporar la emoción al canto en los momentos que su quehacer lo requiera, convirtiendo a nuestro trabajo en una herramienta de gran ayuda tanto para estudiantes, como para profesores de nuestra área

Capítulo I
Técnica Vocal “Roy Hart”.

Después de todo arte es la voz del artista...

(Alfred Wolfsohn)

Técnica Vocal “Roy Hart”.

La Técnica Vocal “Roy Hart”, plantea una búsqueda sonora explorando en las más bajas y altísimas frecuencias que pueda alcanzar la voz humana, lo que en muchos de los casos da como resultado una extensión del registro vocal. Sin embargo resulta de suma importancia tener en cuenta lo señalado por Enrique Pardo³⁰:

En la base de este enfoque subyace una noción metafórica de lo que es cantar, dándole a este acto el entendimiento fisiológico y metafórico más amplio posible. Al darle a la expresión vocal valor de auto-confrontación y de auto-conocimiento, su lema podría haber sido «eres, o te conviertes, en lo que cantas». El cantante se confrontaba a la noción de una «voz de ocho octavas», un concepto que está dispuesto a incluir toda la gama del potencial humano. Por lo tanto, hablar de «ampliación de los registros vocales» en el seno de esta tradición podría considerarse como un menosprecio *académicamente correcto*; Wolfsohn, y ciertamente R. Hart, habrían desdeñado semejante denominación considerándola un eufemismo técnico.³¹

Su premisa es que el ser humano contiene en sí todos los sonidos, tanto femeninos como masculinos; tiene una mirada holística del individuo, enfrentándolo al trabajo vocal desde los sonidos y silencios propios, fortalezas y debilidades, buscando una liberación de la voz que facilite superar todo tipo de barreras socio-culturales. Pretende encontrar la entonación natural que se tenía en la infancia, antes de que se modificara la manera de relacionarse con el propio ser en su componente espiritual, emocional o

³⁰ Pardo, Enrique: director de teatro, ejecutante, pintor y escritor, fundador del Pantheatre en 1981, creador del Teatro Coreográfico.

³¹ Pardo, Enrique: “Figuras de la voz: objeto, sujeto, proyecto. Estrategias en el uso de técnicas de ampliación de registros vocales relacionadas con el lenguaje y el texto” traducción de Enrique Pardo y José Ramón Muñoz Leza, *Performance Research 8.1: Voices*, Reino Unido, abril de 2003, p. 4

físico. Esto permitiría acercarse a un despojo que brinde la posibilidad de encontrar y desarrollar las energías para la actividad vocal expresiva. Esta Técnica supone que es en la fuerza vocal donde se ven reflejados miedos y complejos, por lo que es a través del sonido y del canto, donde es posible encontrar el camino para liberarse de ellos, dándole ribetes terapéuticos a la preparación vocal.

Según Sotomayor, en su investigación del 2010: “Al examinar ciertas corrientes de pensamiento filosófico, religioso y científico, concluimos que la voz es una manifestación voluntaria que hace audible el estado del alma.”³² Este es el lugar donde apunta este tipo de práctica, sosteniendo que es mediante el trabajo vocal consciente, como se puede acceder a los recovecos del alma y sus contenidos, ya que es ahí donde habita el ser humano sonoro, expresivo y creativo en su manifestación máxima.

En este sentido, al estudiar y entender el modo en que es concebida la Técnica Vocal “Roy Hart”, podemos observar que su configuración es más cercana a una filosofía que plantea la utilización de diversos métodos, siendo su objetivo primordial forjar un camino mediante la experiencia vocal que sea conducente a un conocimiento profundo del propio ser. Al referirnos a ella como a una técnica, primeramente lo hacemos desde la conciencia de que su propuesta no busca un resultado que se apegue a los cánones estéticos establecidos, sino que partimos desde la base de que ésta es la unión de una diversidad de elementos que la conforman, pudiendo nutrirse de los diferentes aportes que pueda hacer cada *Roy Hart Voice Teacher*. De esta manera, el camino para llegar a la liberación vocal, varía dependiendo del profesor y del individuo con el que se esté trabajando, sin tener como finalidad un estereotipo preestablecido; sin embargo, como manifiesta Paula Molinari, a pesar de estas variables “siempre el concepto y la idea es

³² Sotomayor, Sebastián: *Las Voces en la Voz, Propuesta de la Filosofía de Canto Órfico*, Proyecto de título para optar al grado académico de Licenciatura en música y sonido y al título profesional de músico y sonidista: especialidad de composición e interpretación musical, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Facultad de Artes de la Comunicación y Tecnologías aplicadas, Carrera de Música y Sonido, Santiago de Chile, 2010, p.128

una, por lo que todo apunta hacia Roy Hart Voice Work.”³³

A continuación haremos un recorrido por la historia de Alfred Wolfsohn, creador de esta “técnica” quien, a partir de su experiencia y cuestionamientos, desarrolla una mirada particular a cerca del trabajo vocal y su relevancia. Abriendo el camino para la exploración del sonido humano desde aristas que hasta ese entonces no habían sido abordadas. En la visión de Wolfsohn, la preparación vocal cobra importancia más por el proceso que por la búsqueda de un resultado preestablecido. Entiende la práctica vocal como un todo, conectando cuerpo, mente y emociones, haciendo un cruce entre trabajo vocal y psicología rupturista para la época. Mediante la investigación impulsada por Wolfsohn, queda de manifiesto que muchos de los sonidos que se producen no provienen sólo de la laringe, sino que también el resto del cuerpo aporta para que éstos puedan generarse a través de centros de energía distribuidos en la cabeza, el pecho y el estómago que, a su vez, resuenan en la totalidad del cuerpo, aportando a la ampliación de registro en altura y coloratura. Es por esto, que resulta de suma importancia hacer un repaso por la figura de Alfred Wolfsohn y sus motivaciones para llevar a cabo el trabajo que desarrolló y que con posteridad desembocaría en la Técnica Vocal Roy Hart.

Cabe mencionar que las traducciones al inglés de los manuscritos que Wolfsohn hace durante su vida se encuentran a la disposición del público en los Archivos del Roy Hart Theatre, en Malérargues, Francia. Mientras que para acceder a los originales en alemán, se puede visitar el Departamento de Archivos del Museo Judío de Berlín, por lo que para nosotros, como responsables de esta investigación, ha sido imposible acceder a ellos. Este hecho nos limita en tanto al estudio de información valiosa por su contenido histórico y del trabajo vocal en sí, impidiéndonos tener una visión de primera mano especialmente en lo que a la metodología y ejercicios vocales concretos utilizados por Wolfsohn se refiere. Pese a estas limitantes, hemos realizado una

³³ Molinari, Paula: Anexo 2, p. 176

recopilación de la información y experiencias entregadas por discípulos directos de Wolfsohn, la que nos permite tener una panorámica del trabajo por él desplegado.

1.1 Alfred Wolfsohn (1869 – 1962):

Alfred Wolfsohn, cantante judío alemán, tras la explosión de la Primera Guerra Mundial, es reclutado en el Ejército para servir en combate durante los cuatro años que duró el enfrentamiento. Este fue el episodio clave para la posterior búsqueda vocal que llevaría a cabo, ya que al término de la guerra, regresa lleno de traumas y trastornos psicológicos que se debían principalmente a los sonidos desgarradores emitidos por soldados moribundos y por verse sometido al reto de decidir entre asistir a sus compañeros o velar por la propia vida.

En palabras del mismo Wolfsohn, en su manuscrito *Orpheus, or the Way to a Mask*³⁴, se puede apreciar la magnitud con que éstos hechos le afectaron no tan sólo en el aspecto físico, sino que en sus creencias más arraigadas, llevándolo a cuestionamientos que posteriormente serían el motor de su trabajo con la voz.

El año es 1917. Ahora estamos en algún lugar en el frente de batalla, pero no sabemos dónde (...) El despidido es cada vez más fuerte y mayor mi cuenta y riesgo. Ruego a Dios pero no me ayuda. Desde algún lugar he oído una voz llamando sin cesar: "¡Ayuda, Camaradas! ¡Ayuda, Camaradas!" Cierro mis ojos, temblando de miedo, pensando: "¿cómo puede una voz pronunciar un sonido como ese?". Tuve una terrible lucha conmigo mismo: ¿debo tratar de rastrearlo o no? No lo

³⁴ Wolfsohn, Alfred: *Orpheus, or the Way to a Mask* NB: manuscrito hecho por Wolfsohn a mediados de 1930; del mismo modo que el resto de sus manuscritos, tras su muerte quedó bajo la custodia de Maritha Günther, quien lo tradujo al inglés e intentó publicar sin obtener éxito, sin embargo estas traducciones se encuentran a disposición del que lo desee en los Archivos del Roy Hart Theatre, en Malérargues, Francia, mientras que los originales en alemán, tras la muerte de Günther han quedado a cargo del Departamento de Archivos del Museo Judío de Berlín.

hice. Granadas de silbato, una suplicante voz, maldigo a Dios, oigo su risa desdeñosa en el espacio infinito, la tierra se desgarró, el cielo es un telón de fondo diabólico, reino entre estar vivo - apenas - y morir. Lo que sigue son los movimientos automáticos de mi cuerpo, eso es todo, y las preguntas incesantes: "¿POR QUÉ? ¿PARA QUÉ?"³⁵

Es necesario detenernos para reflexionar acerca de los alcances que tuvo para Wolfsohn este episodio, que le generó principalmente dos inquietudes que lo acompañarían por el resto de su vida: primero un gran sentimiento de culpa por no haber socorrido a su compañero y un cuestionamiento hacia Dios. El modo que encontró Alfred Wolfsohn para sanar la culpa que sentía por aquel evento con el soldado herido fue volcar su atención en auxiliar a otras personas; paradójicamente el ayudar a otros sería lo que lo ayudaría a él. Este acto de entrega hacia los demás es, a nuestro parecer, donde se funda la base de esta filosofía vocal y donde se halla uno de los puntos de encuentro más importantes con la psicología. Respecto de sus cuestionamientos hacia Dios, es en su segundo manuscrito *The Bridge*³⁶, donde Wolfsohn llega a una conclusión definitiva sobre el tema, planteando que Dios es una proyección del inconsciente creativo humano, supone que es el hombre quien ha creado a Dios a su imagen y semejanza³⁷, así redefine la forma de enfrentarse al hecho creativo, asumiendo al ser humano como creador de infinitas posibilidades y es a partir

³⁵ Pikes, Noah: *Dark Voices*, Editorial Spring, Journal, 199, p.p.31-32. N de T. The year is 1917. We are now somewhere at the battlefield but we don't know where (...) The hours pass. The firing is getting stronger and my peril greater. I pray to God but he doesn't help me. From somewhere I hear a voice incessantly calling, "Help! Comrade. Help! Comrade!" I close my eyes, shaking with terror, thinking, How can a voice utter a such a sound?" I fought a terrible struggle with myself: should I try to crawl to him or not? I did not. Grenades whistle, a voice implores, I curse God, I hear his scornful laughter in infinite space, the earth is ripped open, the sky is fiendish backdrop, realm between being alive-only just-and dying. What continues are the automatic movements of my body, that is all, and the unceasing questions: "WHY? FOR WHAT?"

³⁶ Wolfsohn, Alfred: *The Bridge* NB: manuscrito hecho por Wolfsohn tras su egreso de la Segunda Guerra Mundial; del mismo modo que el resto de sus manuscritos, tras su muerte quedó bajo la custodia de Maritha Günther, quien lo tradujo al inglés e intentó publicar sin obtener éxito, sin embargo estas traducciones se encuentran a disposición del que lo desee en los Archivos del Roy Hart Theatre, en Malérargues, Francia, mientras que los originales en alemán, tras la muerte de Günther han quedado a cargo del Departamento de Archivos del Museo Judío de Berlín.

³⁷ Vease: Braggins, Sheila: *Alfred Wolfsohn's View of Myth, Dream, God and the Human Voice*. First Lectures given by Sheila Braggins at Myths of Voice Festival, Pan Summer University, Malerargues, <http://www.royhart.com/sheila1.htm>

de esta idea donde encontramos el fundamento para el trabajo de experimentación vocal que realizó, ya que si el ser humano es poseedor de capacidades creativas ilimitadas, sus capacidades vocales también deberían serlo y para esta visión de la voz sin límites, los sonidos emitidos por el soldado durante el enfrentamiento fueron la mejor comprobación.

Terminada la guerra, luego de pasar un período internado en el Hospital Militar Alemán bajo el diagnóstico de neurosis de guerra, además de una intoxicación por gas mostaza, es dado de alta en el año 1919. Sin embargo, este hecho no significa que hubiera superado las secuelas psicológicas que había dejado en él la guerra: durante los años siguientes sufre terribles alucinaciones auditivas y debe convivir con un estado de salud nefasto que se prolongaría por los diez años siguientes. Sumado a éste problema, otro de los factores que afectaría gravemente a Wolfsohn es la pérdida de su voz, lo que para él significó el mayor de los problemas.

A partir de éste hecho comenzó a preguntarse cómo superar este problema y al repasar los sonidos desgarradores emitidos por el soldado herido, supuso que “el ser humano podía llegar a producir sonidos con registros insospechados y que éstos corresponderían a facetas ocultas del individuo.”³⁸ Tras varios cuestionamientos llegó a la siguiente conclusión:

Para resolver sus traumas y desarrollar sus ideas y filosofía, él precisaba entender a Dios, por lo tanto, necesitaba entender la génesis humana en profundidad y, consecuentemente, entender su propia alma.³⁹

³⁸ Véase: Sánchez, José A.; Abellán, Joan: *Artes de la Escena y de la Acción en España:1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla, 2006, p.92

³⁹ Molinari, Paula: Op Cit, p. 24. N de T. para resolver seus traumas e desenvolver suas ideias e filosofia, ele precisava entender Deus; para tanto, ele precisava entender a genese humana em profundidade e, consequentemente, entender sua própria alma.

En palabras de Sheila Braggins, quien fue su alumna directa durante trece años, los traumas que la guerra causó en Alfred Wolfsohn fueron aún más profundos, siendo la pérdida de su voz sólo un síntoma de un cuestionamiento substancial que el suceso desencadenó en él.

La pérdida de su Dios, su sentimiento de culpa / responsabilidad, junto con su incapacidad de encontrar ayuda para expresar su voz, comenzó en él su búsqueda para encontrar al ser humano detrás de la voz humana. De hecho, toda su obra en la voz humana es una larga búsqueda para encontrar el misterio detrás de la voz o volver a encontrar la voz de Dios.⁴⁰

Tras esto toma clases con diversos profesores esperando perfeccionarse para poder alcanzar los cánones vocales propios de la época; sin embargo, continuaba sin obtener en totalidad los resultados que buscaba. Wolfsohn no responsabiliza a los maestros por este hecho, sino que comienza a pensar que los límites residen en él, hecho que lo impulsa a desarrollar sus propias teorías, abriendo aún más el espectro de las posibilidades vocales, integrando al trabajo su apreciación de la música, el arte, la literatura y los estudios psicológicos que se llevaban a cabo en la época, en especial los de Carl Jung⁴¹. Wolfsohn asume que “Había perdido su voz y sabía que la pérdida se conectaba con su alma o la psiquis dañada. Si él pudiera curarse a sí mismo sanaría su voz.”⁴²

⁴⁰ Braggins, Sheila: “Alfred Wolfsohn’s View of Myth, Dream, God and the Human Voice”. First Lectures given by Sheila Braggins at Myths of de Voice Festival, Pan Summer University, Malerargues, *Roy Hart Theatre Archives*, <http://www.royhart.com/sheila1.htm>. N. de T. The loss of his God, his feeling of guilt/responsibility, together with his inability to find help to express his voice, started him on his search to find the human being behind the human voice. In fact, his whole work on the human voice is one long search to find the mystery behind the voice or re-find the voice of God.

⁴¹ Jung, Carl: Carl Gustav Jung (1875 – 1961) médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis; posteriormente, fundador de la escuela de psicología analítica, también llamada psicología de los complejos y psicología profunda.

⁴² Braggins, Sheila: “Alfred Wolfsohn, a Man and His Ideas”, *Roy Hart Theatre Archives*, www.royhart.com/amsterdam.lecture.htm, 2003. N de T. He had lost his voice and he knew the loss was connected with his damaged soul or psyche. If he could heal himself he would heal his voice.

Es su tentativa por buscar remedio a sus heridas, la que nos conduce hacia el desarrollo de sus ideas. De esta manera comienza a estudiar los sucesos que ocurrían en su propia voz, así como los de la voz humana en toda su amplitud. Una vez más recordó la voz del soldado moribundo, pero esta vez hizo la analogía entre ésta y la voz de un bebé.

Pensó en la voz del bebé, no en cómo el bebé llora, sino en que esa voz hace presente al bebé. Pensaba: ¿por qué esta voz tan enorme, tan exigente, tan desesperada, producida por sus delicadas cuerdas vocales, poco a poco pierde la extensión y la calidad dinámica? Más: ¿cuáles son las razones detrás de este cambio? (...), también pensó en los violentos gritos, gritos desinhibidos, gritos expresivos de los soldados heridos, moribundos, a menudo pidiendo por sus madres.⁴³

Esta reflexión le permitió reconocer los límites de género que la sociedad imponía sobre el sonido humano, el cuál refutó completamente asegurando que todo ser humano tenía cualidades femeninas y masculinas en su voz.

Gradualmente él interpreta la idea de la voz humana sin cadenas, una voz libre para expresar toda la personalidad, los elementos de ambos, hombres y mujeres, listos para la música con la libertad de expresión que rara vez se escuchan. Para lograr esto, él pensó que era esencial en cada individuo, la liberación de las inhibiciones psicológicas que limitan su expresión vocal.⁴⁴

⁴³ Molinari, Paula: Op Cit, p. 25. N de T. Pensou na voz do bebe; nao o quanto o bebe chora, e sim, que a voz presentifica o bebe. Pensava: por que esta enorme, esta exigente, esta voz desesperada, produzida por suas delicadas cordas vocais, gradualmente perde esta extensao e qualidade dinamica? Mais: quais sao os motivos por trás dessa mudanca? (...) ele também pensou nos gritos violentos, desinibidos, gritos expressivos dos soldados feridos, morrendo, frequentemente chamando por suas maes.

⁴⁴ Idem, p.p, 25- 26. N de T. Gradualmente ele interpretou a idéia da Voz Humana sem Amarras, uma voz leve para expressar a personalidade total, ambos os elementos, masculino e feminino, prontos para música com liberdade de expressao raramente ouvida. Para chegar a isso, ele pensou que era essencial, em cada indivíduo, libertar as inibicoes psicológicas que limitam a expressaovocal do self.

Esta observación lo impulsa en el año 1931 a llevar a la práctica sus conclusiones, trabajando con gente con voces deterioradas o con aquellos que querían cantar, pero que tenían temor de hacerlo, así como también con estudiantes de canto clásico, obteniendo resultados no sólo en el área vocal, sino también en el área de la psicología.

Se trataba de averiguar si la voz humana sería capaz de alcanzar las ocho octavas del piano. Y lo consiguió. Wolfsohn consideraba su trabajo como un modo de liberar la personalidad a través de la voz. Los paralelismos con el psicoanálisis eran evidentes...⁴⁵

Es en el año 1933 cuando Wolfsohn comienza a escribir su primer manuscrito, el cual tituló *Orpheus, or the Way to a Mask*, inspirado en el mito griego de Orfeo. En él plantea que tal como en el mito, “todos tenemos que descender a las profundidades de uno mismo antes de poder ascender a las alturas.”⁴⁶ Este mismo año debe enfrentar de forma paralela a su trabajo, la delicada situación en la que se vería envuelto su país con Adolfo Hitler a la cabeza y sus políticas de higiene racial y antisemitismo. Durante el transcurso de tiempo por el que se prolongó el régimen Nazi, Alfred Wolfsohn, en su situación de judío, no consigue obtener el permiso de trabajo para desempeñarse como profesor de canto, por lo que se comunica con la famosa cantante de la época Paula Lindberg – Salomon, quien lo emplea como su maestro y finalmente le consigue el permiso de enseñanza. Con esto se forja una amistad entre Wolfsohn y esta familia; particularmente se crea un vínculo muy fuerte con Charlotte Salomon⁴⁷, la hijastra de la cantante, quien tenía marcadas inclinaciones artísticas y que se vería muy alentada por Wolfsohn.

⁴⁵ Sánchez, José A.; Abellán, Joan: Op Cit, p. 92.

⁴⁶ Braggins, Sheila: “The Legacy of Alfred Wolfsohn”, *Roy Hart Theatre Archives*, <http://www.royhart.com/semsheila.htm>, N. de T. We all have to descend into the **depths** of oneself before we can ascend into the heights.

⁴⁷ Véase: www.jhm.nl/collection/themes/Charlotte-salomon NB: Charlotte Salomon, fue hija del profesor Alfred Salomon e Hijastra de Paula Lindberg, estableció una estrecha relación de amistad con Alfred Wolfsohn mientras aún era una adolescente, más tarde en su obra *Leben? Other theater?*, colección de alrededor de mil trescientos cuadros con indicaciones musicales y textos, se podría apreciar la influencia que tuvo Wolfsohn en su vida tanto personal como artística; actualmente la colección se encuentra en el Museo Histórico Judío de Amsterdam:

¿En qué medida sus reuniones y diálogos habían alimentado el artista en ella?, se hizo evidente varios años después de la guerra. Después de haber sido enviada a un lugar “seguro” en el sur de Francia en 1938, empezó a pintar el cuento de su vida como luego se lo vio en más de un millar de aguadas. Ella fue asesinada en Auschwitz. Sus pinturas sobrevivieron y están ahora en posesión del Museo Judío de Amsterdam.⁴⁸

Tras haberse establecido en Inglaterra, se enlista en el Ejército Británico, esta vez para enfrentarse en contra de Alemania. Es dado de baja por invalidez en 1941. Para el año 1946 aún mantiene el contacto por correo con la hermana de Charlotte Salomon y es a partir de esta correspondencia que comienza a desarrollar su segundo manuscrito: *The Bridge*, donde escribe sobre varias de las pinturas que Charlotte hizo mientras aún estaban en Berlín. Para esta fecha, él ya había emprendido nuevamente el camino de la voz, ésta vez con un grupo de jóvenes en el norte de Londres.

Resulta de suma importancia tener en cuenta que para la década del '50 el trabajo de exploración de la voz propuesto por Wolfsohn, buscando romper con las barreras asociadas al género, la limitación del rango vocal y la dinámica de la expresión vocal que lleva a cabo junto a sus estudiantes, resultaba impensable.

Antes de los años cincuenta, se discutió el alcance de una voz rara, no era la clasificación habitual de bajo, barítono, tenor, contralto, soprano coloratura, etc, y cada una funcionaba dentro de su / rango aceptado. Si uno u otro sexo intentó cantar en el rango del sexo opuesto se consideró extraño, por decir lo menos! El único criterio de una voz en ese momento era la belleza (...) La idea de que, por ejemplo, un cantante de ópera podría utilizar un sonido “feo” para expresar una emoción “fea” era impensable. AW cree que la voz se debe permitir expresar libremente las emociones, muchas de las cuales no son

⁴⁸ Günther, Marita: *His Pupils Called Him Awe*, Malérargues 1985 <http://www.roy-hart.com/awe.htm>. N de T: To what extent their meetings and dialogues had nourished the artist in her, became clear several years after the war. Having been sent to 'safety' in the south of France in 1938, she began to paint the short story of her life as she then saw it in over a thousand gouaches. She was killed in Auschwitz. Her paintings survived and are now in the possession of the Jewish Museum in Amsterdam.

hermosas.⁴⁹

Durante este período, el trabajo que realizaban fue criticado por algunas personas que se preguntaban si el ejercicio de extensión de rango vocal causaba algún tipo de daño en el aparato de fonación de quienes lo practicaban “pero tanto Marita como Jenny Johnson, una de sus pupilas más famosas, tenían sus voces probadas por laringólogos y sus cuerdas vocales fueron encontradas muy sanas.”⁵⁰

El quehacer de este grupo resultaba inquietante incluso para los propios estudiantes, quienes sin lugar a dudas entendían y creían en la labor que realizaban, pero debían lidiar con los patrones establecidos socialmente para la música y enfrentar el reto de conocerse e indagar en el propio ser. Los alumnos descubrían lugares sonoros que muchas veces eran desconocidos y que los conectaban con la complejidad de las psicologías personales; sin embargo, el tacto y claridad de Alfred Wolfsohn en lo que hacía, resultaban un aporte y un aliento para continuar. De esta manera lo podemos leer en lo planteado por Marita Günther:

Otro aspecto de romper las barreras del sonido fue la aparición espontánea de una extraordinaria variedad de animales, pájaros y sonidos de motor mecánicos. Ellos tenían un significado especial para cada alumno, casi una cierta experiencia de vida, como si de repente los estratos más profundos de un proceso evolutivo pasado hubieran sido tocados. Sin embargo, todos estos sonidos, posiblemente, enterrados profundamente en el ser humano desde el principio de la

⁴⁹ Braggins, Sheila: “Alfred Wolfsohn, a Man and His Ideas”, *Roy Hart Theatre Archives*, www.royhart.com/amsterdam.lecture.htm, 2003. N de T. Prior to the fifties the range of a voice was rarely discussed, there was the usual classification of bass, baritone, tenor, contralto, soprano, coloratura etc and each functioned within his/her accepted range. If either sex attempted to sing in the range of the opposite sex it was considered to be strange, to say the least! The sole criteria of a voice at that time was beauty (...) The idea that, for example, an opera singer could use ‘ugly’ sounds to express an ‘ugly’ emotion was unthinkable. AW believed that the voice should be allowed express all emotions, many of which are not beautiful.

⁵⁰ Idem, N de T. Some people criticised the use of the voice in this way and questioned the damage that could be caused but both Marita and Jenny Johnson, one of his most famous pupils, had their voices tested by laryngologists and their vocal cords were found to be not only intact but very healthy.

evolución del hombre, habían sido escuchados por AW en su oído interno. Él cree que estos potenciales ocultos en la voz pueden variar en un campo mucho más amplio que el que se pensaba hasta ahora posible y que todo el mundo que quisiera podía expresarse de esta manera.⁵¹

A medida que avanzaron los años, el estudio donde se realizaba el trabajo fue cobrando cada vez más importancia, por lo que era frecuente que fuera visitado por artistas de todas las áreas. En la opinión de muchos, Alfred Wolfsohn resultaba ser un adelantado para su época, ya que desarrolló su propio método a partir de las ideas y conclusiones musicales a las que él había llegado. De esta manera su trabajo comenzó a ser reconocido, recibiendo elogios y distinciones. Es así como para 1953, junto a sus estudiantes graba su primer disco titulado *Vox Humana*, en el que concentra los resultados de sus teorías y experimentaciones vocales; más tarde grabaría un segundo disco llamado “Alfred Wolfsohn – Die Stimme menschliche”⁵².

Para el año 1955 la BBC de Londres realiza un documental sobre el trabajo de Wolfsohn y al año siguiente su trabajo es destacado por Paul Moses, una de las mayores autoridades en otorrinolaringología de los Estados Unidos. A pesar de este reconocimiento, su trabajo nuevamente resulta controversial para un sector de la población, quienes especulan que es la hipnosis el método utilizado para conseguir la ampliación de registro. Wolfsohn, por su parte, se refería al tema afirmando que “era

⁵¹ Braggins, Sheila: “Alfred Wolfsohn, a Man and His Ideas”, *Roy Hart Theatre Archives*, www.royhart.com/amsterdam.lecture.htm, 2003, N de T. "Another aspect of breaking the sound-barriers was the spontaneous emergence of an extraordinary variety of animal, bird and mechanical motor sounds. They had a special meaning for each pupil, almost a certain life-experience, as if suddenly deeper strata of a past evolutionary process had been touched upon and were being re-lived. Yet all these sounds, possibly buried deep in the human being from the beginning of man's evolution, had been heard by AW in his inner ear. He believed these hidden potentials in the voice could range over a much wider field than hitherto thought possible and that everybody, if they wanted, could express themselves in this way."

⁵² Wolfsohn, Alfred: *Vox Humana* Y *Alfred Wolfsohn – Die Stimme menschliche* NB: Ambos discos, así como los textos introductorios para cada tema traducidos por Marita Günther se encuentran a la venta en la página del CAIRH, www.roy-hart.com/amsterdam.lecture.htm, sin embargo es posible escuchar vía online el disco *Vox Humana* en la página <http://music.napster.com/ernest-cole,-gil-johnson-music/album/vox-humana%3A-alfred-wolfsohn's-experiments-in-extension-of-human-vocal-range/12279477>

una cuestión de adentrarse en sí mismo. Una característica inherente al ser humano”⁵³

Tal es la vocación de Wolfsohn, que hasta 10 días antes de su muerte continuó enseñando. Durante el mes de febrero del año 1962, fallece a causa de una tuberculosis, dejando un legado sobre la manera de abordar el trabajo vocal, que se seguiría desarrollando hasta nuestros días y que daría pie a una nueva era del trabajo que generó.

A continuación revisaremos los aspectos que Wolfsohn toma de la psicología para sustentar teóricamente sus ideas en cuanto a la conexión entre la voz y la psique humana.

1.1.2 Enfoque terapéutico, voz y psicología.

En la búsqueda de una cura para su neurosis, Wolfsohn encontraría su propio camino, el cual se inicia con el trabajo de canto y mediante el estudio de las investigaciones realizadas por los psicólogos de la época. De este modo, es como se interioriza en los postulados de Sigmund Freud y Carl Jung, los que posteriormente aplicaría a su filosofía vocal, creando así un punto de encuentro entre arte y ciencia.

Primeramente, llega a uno de los conceptos que sería el punto de partida dentro de su proceso de sanación, este es el de abreacción⁵⁴, acuñado por Freud y que, explicado de una manera simple, consiste en volver a contar o revivir una experiencia traumática mediante la palabra, lo que permite tomar conciencia de reacciones emocionales reprimidas. A partir de esta teoría formula la idea de que si mediante su propia voz pudiera reproducir en el canto las voces que había escuchado, podría liberar las emociones que permanecían estancadas en su interior. Bajo esta premisa es que

⁵³ Molinari, Paula: Op Cit, p. 14. N de T: era uma questao de adentrar em si. Característica inerente ao ser humano.

⁵⁴ Véase: Dorond, Roland; Parot, Françoise: *Diccionario Akal de Psicología*, Ediciones Akal, Madrid, 2004, p. 13

comienza a ejercitar su voz para alcanzar los más bajos y altos sonidos.

Del mismo modo, es como se adentra en las teorías de Carl Jung, quien sería su principal referente en psicología, sirviendo éste como plataforma para su investigación vocal. Toma conceptos como el de arquetipo, animus, y anima y sombra, defendiendo la idea planteada por el mismo Jung de que estos conceptos no sólo eran visibles, sino que incluso podrían ser expresados vocalmente. Es según estos postulados que construye la idea de que la integración de la personalidad podía ser manifestada en la voz humana.

Jung observó la manera que las imágenes psicológicas se expresan gráficamente y lingüísticamente, Wolfsohn se refería a la expresión de estas imágenes fonéticamente, a través de voz sin palabras⁵⁵

A continuación haremos un breve repaso por estos conceptos y la implicancia que tuvieron en el desarrollo de la concepción de esta filosofía vocal:

1.1.2.1 Arquetipos

En la psicología Analítica propuesta por Jung, destacan tres niveles en la psique humana que, según su nivel de profundidad, se ordenan de la siguiente manera: nivel consciente, nivel inconsciente personal y nivel inconsciente colectivo⁵⁶, siendo éste último punto el que abarca nuestro interés, ya que es aquí donde se ubica la figura de arquetipo:

⁵⁵ Newham, Paul: “Jung and Alfred Wolfsohn”, *Journal of analytical Psychology* n° 37, Londres, Inglaterra, 1992, p. 329, N de T: Jung observed the way psychological images are expressed pictorially and linguistically, Wolfsohn was concerned with the expression of these images phonically, through voice without words.

⁵⁶ Véase: Recuero, Marco Antonio: *Los Modelos Terapéuticos de Carl Jung y de Carl Rogers*,. *Una comparación en la perspectiva de la integración*. Capítulo I, Tesis Doctoral para optar al grado académico de Doctor en Filosofía y Letras, Mención Psicología, Pontificia Universidad de Salamanca, España, 1998.

En la psicología de C. G. Jung, este término designa un número limitado de imagos, que son características no del inconsciente personal, sino del inconsciente colectivo: la persona, el animus, al anima, la sombra, la Gran Madre, el Viejo Sabio, etc. De hecho la significación de estos contenidos no se puede encontrar a partir de las asociaciones libres del sujeto, sino a partir del conocimiento del inconsciente colectivo. Las figuras arquetípicas serían absolutamente universales: se dan en los productos individuales normales y patológicos (sueños, alucinaciones, delirios) tanto como en los productos colectivos (mitos, religiones) de la psique. Esta universalidad sólo podría explicarse por el carácter innato de los arquetipos.⁵⁷

De este modo podríamos entender el inconsciente colectivo o arquetípico como la acumulación de experiencias ancestrales de la humanidad reunidas en un grupo de estructuras o esquemas predispuestos de la psique que operan como principios que rigen la mente humana más allá de los márgenes socioculturales.

Esta Técnica trabaja con las figuras arquetípicas de manera de proporcionarle sonido a cada una de ellas, ya sea éste articulado o no verbalmente. En este sentido al ser consultada Molinari sobre el trabajo que realiza con arquetipos, ella hace la siguiente salvedad:

La definición de arquetipo muchas veces no está clara, el arquetipo es un recuerdo sinérgico propio del ser humano, al momento de trabajar con arquetipos yo no lo hago comprendiéndolo solamente como la figura o símbolo, sino que trabajo con el arquetipo mismo, con el que traes en los genes, por ejemplo si el arquetipo fuera una bruja, la bruja que buscamos es tú bruja no el estereotipo de esta. Siguiendo con este ejemplo, si vemos en las diferentes culturas las brujas son diferentes y si vemos más a fondo las brujas de cada persona son diferentes, para mí eso es el trabajo con arquetipos, buscar el propio de cada persona, el más genuino y no el arquetipo como concepto general⁵⁸

En tanto al trabajo del canto y de extensión de rango vocal, los arquetipos pueden

⁵⁷ Dorond, Roland; Parot, Françoise: Op Cit, p. 61

⁵⁸ Molinari, Paula: Anexo 2, p. 175

resultar de gran ayuda. De experiencias de trabajo bajo la guía de Molinari, podemos tomar un ejemplo del uso de arquetipos en el trabajo vocal:

- De pie y con una buena base de apoyo, se solicita al estudiante que imagine que es un ogro, articulando la letra u y buscando los sonidos más graves que pueda emitir movilizandó la zona pélvica.
- El ejercicio prosigue subiendo por las zonas de abdomen articulando la letra o, plexo solar con la letra a, máscara facial articulando una e y cabeza con la letra i, imaginando que se es un rey gordo, un príncipe valiente, un niño feliz y una bruja respectivamente y pasando desde los sonidos más graves con el ogro hasta el más agudo con la bruja. El objetivo es alcanzar a pasar por la mayor cantidad de sonidos posibles en el trayecto para llegar de una figura a otra, extendiendo de esta manera el registro tanto en sus fases intermedias como en graves y agudos.

1.1.2.2 Animus y Anima

Es posible distinguir en el uso jungiano tres significados para este concepto:

- En su sentido amplio se refiere a todo lo psíquico que puede ser objeto de estudio de la psicología, y se contrapone al organismo somático. Aunque ambos forman parte de un todo indisoluble.

- Si restringimos el espectro, dice relación con “la personalidad interior” y se opone al concepto de persona.
- El tercer concepto es el más popular y es el que se toma para desarrollar los estudios de esta Técnica Vocal, donde el animus corresponde al lado masculino de la psiquis femenina y el anima corresponde al lado femenino de la psiquis varonil.⁵⁹

Si bien como seres humanos cada uno de nosotros tiene una producción de hormonas del sexo opuesto, el término de animus y anima no se refiere específicamente a ello, sino que habla también en un sentido psicológico que se compone tanto de actitudes y sentimientos. Podemos definir que en su naturaleza, este concepto está compuesto por las relaciones que se han tenido en la vida con personas del sexo opuesto como por una parte arquetípica.

Este concepto da pie para creer que son las inhibiciones psicológicas las que limitan la expresión vocal; por lo tanto, es a través de la liberación de ellas que, tanto hombres como mujeres, estamos capacitados para expresar ya sea el anima como el animus en la voz; este tipo de trabajo vocal sostiene que mediante un adecuado entrenamiento vocal, exhaustivo en concentración e intensidad, las personas de ambos sexos podrían expresarse comprendiendo una extensión de registro que vaya desde lo más agudo a lo más grave consiguiendo, a través de esta dualidad vocal, poder darle voz al concepto psicológico que Carl Jung postulaba.

⁵⁹ Véase: Recuero, Marco Antonio: Op Cit.

Como ejemplo, de los trabajos realizados con Molinari, podemos tomar el siguiente ejercicio:

- Se le solicita a un hombre y a una mujer que se paren frente a frente, deben repetir la frase “la reina soy yo”, el varón haciendo el ejercicio de *shake* en la zona del pecho y la mujer en la zona pélvica e ir subiendo en el registro y bajando respectivamente. El *shake* consiste en sacudidas corporales que ayudan a liberar el sonido. Mediante este ejercicio tanto hombres como mujeres obtienen resultados impresionantes en cuanto a los registros alcanzados. En el momento en que el *shake* ya no es suficiente para sacar el sonido atrapado el individuo puede ser movilizado por un compañero.

1.1.2.3 La Sombra

Para Jung la sombra es parte de uno de los factores estructurales de la personalidad.

Representa la “otra cara” del individuo, la parte oculta o aspecto negativo de la personalidad. Los seres humanos normalmente no pueden reconocerla porque radica en el inconsciente. A pesar de lo cual influye, motiva, tiñe o condiciona la conducta y, en general, toda la dinámica de la personalidad puesto que se la suele proyectar en los demás(...) En general, se podría afirmar que todos los arquetipos tienen “sombra” y que ella es siempre el “polo oscuro” de cualquier manifestación psíquica “luminosa”.⁶⁰

⁶⁰ Recuero, Marco Antonio: Op Cit, p. 23

A pesar de lo poco alentadora que suena esta descripción de sombra, también hay en ella características positivas, ya que es ahí donde conviven aspectos como los impulsos de supervivencia, la espontaneidad, creatividad y profundidad emocional.

Este concepto es tal vez el de más interés para este tipo de trabajo de la voz y en el que convergen todos los puntos anteriores, ya que para llegar a él es necesario recorrer con cada persona un camino diferente que permitirá ir hasta lo más recóndito donde habita su sombra; “Mientras que la contribución directa de Jung a la investigación de la voz era limitada, Alfred Wolfsohn, se centró en la forma en que la voz humana es capaz de dar expresión a la «sombra»⁶¹, de esta manera asemeja el proceso del canto y del ser humano integrado que es uno con su voz, con el proceso que Carl Jung llamaría de individuación.⁶²

Con el fin de ejemplificar el trabajo vocal de sombra y voz, se relatará una experiencia de trabajo muy personal guiada por Molinari, vivida por la investigadora de esta Memoria, en el Seminario *La Voz Creativa*, dictado en Santiago durante abril de 2010:

- De pie y mientras otros integrantes del grupo me sostenían desde atrás por las crestas iliacas, debía intentar avanzar impulsándome desde la zona pélvica y articulando la palabra no. El trabajo se prolongó aproximadamente por una hora, durante la cual mi voz fue cambiando, bajando cada vez más en su registro y aumentando en volumen hasta llegar al punto de ejecutar gritos con sonidos guturales. A medida que el ejercicio avanzaba se hizo para mi cada vez más

⁶¹ Natan, Eran: *The Primal Voice of the 'Shadow'*, p.3, N de T: While Jung's direct contribution to research of the voice was limited, it was Alfred Wolfsohn, who focused on the way the human voice is able to give

⁶² Véase: Recuero, Marco Antonio: Op Cit.

intenso el sentimiento de furia, el que se expresó también en mi fuerza corporal, ya que era sostenida por ocho personas y conseguí soltarme. Mi sombra se expresó vocal y físicamente. No me dañé en lo absoluto y desde ese momento mi voz adquirió una colocación y tonalidad diferente. También obtuve la herramienta del grito, que sería el eje principal para la creación de mi personaje en el montaje de egreso con la obra M.E.D.E.A.

Otro aspecto importante que se toma del psicoanálisis es la relevancia de los sueños; creyendo firmemente que así como todos tenemos la capacidad de soñar, cualquier persona puede cantar creando arte de una u otra forma. Se sostiene que los sueños forman parte fundamental del proceso de creación artística: “el sueño representa la sabiduría de nuestro inconsciente, que se expresa sin el proceso de censura de la conciencia”⁶³, por lo tanto el momento de soñar, ya sea despierto o dormido, es cuando la creatividad aparece en su máxima expresión.

En sus comienzos, la principal vía por donde se desarrollaba este tipo de trabajo era la vía psicológica, asegurando que la extensión del rango vocal no depende de ningún tipo de virtuosismo físico ni de características anatómicas peculiares, sino que proviene de la investigación de la expresión vocal, mediante el trabajo de imágenes y de emociones.

Wolfsohn sostiene que la expresión emocional en esta sociedad se reduce a sentimentalismo, por lo que se vuelve necesario reaprender a gritar, llorar y reír, lo cual se ejercita de manera particular o ayudándose de una canción o poema. Así, el entrenamiento puede incluir la emisión de sonidos poco usuales, que muchas veces, pueden resultar grotescos o desagradables, donde lo que prima no es lo bello del

⁶³ Braggins, Sheila: “Alfred Wolfsohn’s View of Myth, Dream, God and the Human Voice”, Primera conferencia dada por Sheila Braggins en los Myths of the Voice Festival, *Roy Hart Theatre Archives*, PAN Summer University, Malérargues, Francia, <http://www.roy-hart.com/sheila1.htm>, N de T: that dream represents the wisdom of our unconscious, being expressed without censorship process of consciousness.

sonido de la voz, sino la humanidad de esta y de aquello que está siendo expresado. En este sentido, además de una experiencia catártica, Wolfsohn establece ciertos requerimientos técnicos:

El uso del piano parece ser esencial para las enseñanzas técnicas de Wolfsohn. Él no sólo estaba interesado en el sonido del grito, además demandaba que el grito fuese hecho en una nota específica, y entonces otra, y otra, arriba o abajo de los límites percibidos. A menudo estos límites probaban estar más allá de las categorías clásicas, y en repetición se convertían en una forma de entrenamiento a través del cual la voz empezaría a extenderse en sí misma. Esto ocurrió cuando el cantante sintió como la energía física y psíquica contenidas dentro del sonido emocional “feo” podía ser transformado en canto “hermoso” o en declamación “rica”⁶⁴

En cuanto a un método concreto de enseñanza, resulta difícil precisar, ya que no existe un conjunto de reglas como una receta que es posible repetir. Así, el procedimiento para abordar el trabajo varía de persona a persona y principalmente se basa en lo que se escucha de cada estudiante para desde ahí guiar el trabajo. Uno de los pocos ejemplos de ejercicio realizado que pudimos localizar, es el que encontramos en el libro *Dark Voice* de Noah Pikes, donde se relata como Wolfsohn guía a Hart para la creación de un personaje:

Wolfsohn usó esta habilidad de acceder al lado oscuro para ayudar a sus pupilos a sumergirse en roles teatrales. Cuando Wolfsohn trabajó con Roy Hart en el rol de Ottelo de Shakespeare, él empezó a provocar a Hart con insultos personales hasta que estuvo “verdaderamente”

⁶⁴ Pikes, Noah: *Dark Voices*, Editorial Spring, Journal, 199, p. 60, N de T: The use of the piano in this way seems to have been central to Wolfsohn's teaching techniques. He was not only interested in the sound of the shout, he also demanded that the shout be made on a specific note, and then another, and another, up or down to the perceived limits. Often these limits in themselves proved to be way beyond the classical categories, and in repetition a form of training entered into the work through which the voice would start to extend itself. This happened when the singer felt how the physical and psychic energy contained within the “ugly” emotional sound could be transformed into “beautiful” singing or “rich” declamation.

enojado. Wolfsohn entonces dirigió a Hart para canalizar esa energía emocional, dando voz no a su propia rabia sino a la de Ottelo. Por lo tanto en vez de haber sido tomado por el arquetípico poder de la rabia, él podía dar voz a Ottelo como una representación cultural del arquetipo de celos asesinos.⁶⁵

Tras aclarar estos puntos referidos al ámbito psicológico y que ciertamente pueden llevar el trabajo hacia un terreno de terapia, pasaremos ahora a la utilización artística que se hace de esta técnica. Para esto, resulta imprescindible estudiar la figura de Roy Hart, quien fuera uno de los discípulos adelantados de Wolfsohn y que tras su muerte, quedaría a la cabeza del grupo. Hart incorpora con su llegada un vuelco en el trabajo que se venía desarrollando. A continuación estudiaremos los aspectos más relevantes de Hart y sus aportes al trabajo.

1.3 Roy Hart y el Roy Hart Theatre:

Roy Hart (1926 – 1975), actor de origen sudafricano, decide en 1947 dejar la Real Academia de Arte Dramático para unirse al trabajo de Alfred Wolfsohn. En sus propias palabras: “me vi obligado a abandonar – que es la forma en que se me apareció – la Palabra, por lo que podría llamarse el sonido”⁶⁶. Esta decisión significaría su retiro de los escenarios por los diecisiete años siguientes. Es importante decir que la desvinculación de un actor para con la palabra, sobre todo para esos años, era

⁶⁵ Pikes, Noah: *Dark Voices*, Editorial Spring, Journal, 199, p. 57, N de T. Wolfsohn used his ability to access the darker side to help his pupils immerse themselves in theatrical roles. when Wolfsohn worked with Roy Hart on the role of Shakespeare's *Othello*, he began by provoking Hart with personal insults until he was “really” angry. Wolfsohn then directed Hart to channel that emotional energy, giving voice to his own rage but to that of Othello. Thus, rather than being taken over by the archetypal power of anger, he could give voice to Othello as a cultural representation of the archetype of murderous jealousy.

⁶⁶ Hart, Roy: “*Roy Hart Speaks*”, entrevista realizada por José Monleón, <http://www.roy-hart.com/ryhquotes.htm>, N de T: I was forced to abandon - that is the way it appeared to me - the Word, for what could be called the Sound.

prácticamente impensable: “el uso de la voz sin palabras causa resistencias en los ambientes de teatro clásico, al ser tomado como un signo de regresión o excentricidad, como si únicamente las palabras justificaran la producción vocal.”⁶⁷.

Roy Hart, expresa sus profundos cuestionamientos referidos al tema:

Llegué a Inglaterra desde Sudáfrica con la intención aparentemente egoísta de convertirme en un actor de cierta estatura. Gané una beca para RADA y me dijeron que tenía una buena voz y personalidad escénica; sin embargo, yo sabía desde hace algún tiempo que mi voz no estaba *arraigada*, no literalmente encarnada, que las diversas funciones que se consideran de tan buenos resultados eran en realidad sólo ficciones en mi imaginación, sin conexión con mi cuerpo.⁶⁸

Durante el tiempo que estudió con Wolfsohn, desarrolló y registró diferentes trabajos, los que posteriormente, cuando Hart estuvo a la cabeza del grupo, fueron compilados y puestos a disposición del público. Así se puede escuchar a través de diversos discos, como lleva al trabajo vocal las coloraturas del violín, la viola y el chelo, poniendo al servicio su amplio registro para explorar en coloratura vocal y emociones. En estos trabajos es posible apreciar cómo consigue no sólo hacer destrezas vocales, sino que también extender la comunicación emocional de las palabras gracias al sonido.

Al caer enfermo Alfred Wolfsohn durante la década del '50, Hart asume la labor de dar clases de canto a algunos de los estudiantes que trabajaban con éste, a la vez que él mismo continuaba con sus estudios. Es necesario detenerse en este punto y explicar que para guiar a los estudiantes, lejos de hacer una reproducción exacta del modelo

⁶⁷ Pardo, Enrique: Op Cit, p. 3

⁶⁸ Hart, Roy: “How a Voice Gave me a conscience”, <http://www.roy-hart.com/hvgmc.htm>, Documento para el Séptimo Congreso Internacional de Psicoterapia, Wiesbaden, Alemania, 1967. N de T: I came to England from South Africa with the seemingly egotistical intention of becoming an actor of some stature. I won a scholarship to RADA and was told that I had a good voice and stage personality. Yet I had known for some time that my voice was not *rooted*, not literally *embodied*; that the varied roles I was considered to perform so well were actually only figments of my imagination with no connection with my body.

implementado por Wolfsohn, Hart toma la técnica de su maestro y la transmite, a la vez, que la relaciona con otras áreas que estaban dentro de sus manejos, de esta manera trata de crear un nuevo estilo de trabajo vocal. En este sentido, podemos decir que el mayor aporte que Roy Hart hace, es introducir una visión teatral al trabajo de voz la humana.

En 2010, en una entrevista realizada a Molinari, ésta se refiere a las diferencias y similitudes entre el trabajo de Wolfsohn y Hart explicando que éstas se encuentran en “las aplicaciones, la estrategia. El concepto se mantiene, pero la estrategia se cambia.”⁶⁹ Respecto de la labor terapéutica también habrían cambios; Hart, al igual que su maestro, sostenía que existe una conexión estrecha entre arte y ciencia, viendo en el trabajo de la voz el vehículo que podía ayudar a quien lo deseara no sólo a conseguir una mayor extensión de su rango vocal, sino que también a adentrarse más profundamente en el autoconocimiento. La diferencia con Wolfsohn se encuentra en que Hart utiliza la creación artística como medio para llegar a este autoconocimiento, mientras que antes era a través del trabajo psicológico como se llegaba al punto de conocerse a sí mismo, lo que posteriormente podía o no desembocar en la expresión artística.

Ningún problema personal se dejaba sin atender. Pero el objetivo no era tanto resolver el problema o "curar" a una persona como avivar las posibilidades creativas y artísticas en cada uno de nosotros- lo cual muy a menudo daba respuesta al tal llamado problema.⁷⁰

Hart, a lo largo de su trabajo, muestra gran interés por desarrollar en profundidad y dar crédito a las asociaciones que Wolfsohn había hecho entre psicología y voz, por lo que contacta con Carl Jung para examinar la posibilidad de hacer un trabajo en conjunto. De esta iniciativa se generan más expectativas que trabajo concreto. Hart recuerda la

⁶⁹ Molinari, Paula: Anexo 1, p.169

⁷⁰ Günther, Marita: *His Pupils Called Him Awe*, Malérargues 1985, <http://www.roy-hart.com/awe.htm>, N de T: No personal problem was left without attending. But the aim was not so much to solve the problem or "to treat" a person as to intensify the creative and artistic possibilities in each of us - which very often was giving response to such a so called problem.

visita al estudio y las palabras del psicólogo de la siguiente manera: “nos dijo que a pesar de que lo que hacemos le interesa profundamente, no podía trabajar con nosotros, porque él no era músico, lo que me pareció un poco... extraño.”⁷¹ Sin embargo, este hecho no logra desalentarlo y para 1960, investiga el poder curativo de la voz en un hospital psiquiátrico de Londres, creando un importante lazo con el mundo de la psicoterapia el que se mantiene a través del tiempo y lo lleva posteriormente a participar en varios congresos mundiales que trataban sobre el tema. Esta inquietud, que también compartió con el grupo, lo lleva en 1964 a filmar un documental dirigido por él mismo que incluía psicoterapia, teatro, música y religión. El documental fue llamado *The Amoeba*.⁷² Durante este mismo período y siempre con Hart a la cabeza, el estudio donde trabajaban fue visitado por importantes personalidades tanto del mundo de la psiquiatría como por contemporáneos del mundo teatral como Peter Brook y Jerzy Grotowski.

En un momento llegó Peter Brook: escuchaba la demostración de la gama vocal extendida y estaba interesado, pero no fue capaz de ir más allá (...) Peter Brook, años más tarde, regresó porque había empezado a darse cuenta de las posibilidades de lo que se llama: "sonido puro" para el teatro. Más tarde se invitó a Grotowski a venir a vernos (...) nos escuchó durante más de tres horas y luego nos examinaron, a mí y al resto de la compañía. Más tarde nos pidió, al Roy Hart Theatre, si estaríamos interesados en aparecer como fondo en una película que estaba haciendo. Dije que no, porque me pareció que su actitud hacia ciertas situaciones vitales no era la misma que la mía. Como en el caso de Peter Brook, años más tarde, comenzó a interesarse otra vez porque él comenzó a entender nuestra importante labor.⁷³

⁷¹ Hart, Roy: “*Roy Hart Speaks*”, entrevista realizada por José Monleón, <http://www.roy-hart.com/ryhquotes.htm>, N de T: who told us that although what we did profoundly interested him, he could no longer interest himself in us, because he was not a musician, which seemed to me to be a little....

⁷² Véase: Pikes, Noah: op. cit, p. 77 NB: el trabajo al que hacemos referencia se encuentra a la venta en DVD con el nombre de “Teatro del Ser” en la página oficial del Roy Hart Theatre Archives, www.roy-hart.com/, en esta misma ubicación es posible ver un extracto de dicho documental.

⁷³ Hart, Roy: “*Roy Hart Speaks*”, entrevista realizada por José Monleón, <http://www.roy-hart.com/ryhquotes.htm>, N de T: At one time Peter Brook came: he listened to the demonstration of the extended vocal range and was interested, but he was not able to carry it further either (...) Peter Brook, years later, once again came because he had begun to realise, in the interim period, the possibilities of what is called: "pure sound" for the theatre. Later he invited Grotowski to come and see us (...) listened to us for more than three hours and later he examined us,

Para la fecha de la muerte de Wolfsohn, aproximadamente un total de quince personas de las más diversas áreas tomaban clases con Roy Hart. Dichas clases implicaban lecciones tanto de canto como de actuación, conversaciones privadas y reuniones grupales donde se transmitían las ideas de Wolfsohn y se compartían las diversas experiencias en el trabajo. Con el tiempo a estas reuniones de trabajo se les comenzó a llamar “Rivers”, haciendo la analogía entre el fluir de las ideas y un río. De estas reuniones surge el grupo que Hart llama el “Alfred Wolfsohn Roy Hart Speakers Singers” y que posteriormente, por decisión del propio grupo, pasa a ser el “Roy Hart Theatre”⁷⁴. En un comienzo, trabajaban sólo sobre el sonido y el grito, período al que se denomina etapa preverbal, para poco a poco introducir la palabra en sus obras posteriores.

El Roy Hart Theatre quizás representa la autoridad más completa dentro del teatro moderno en el uso de la voz. Esta autoridad surge de una búsqueda metódica e ininterrumpida desde hace más de sesenta años, partiendo de la idea primordial de que existe una “voz humana” que contiene todas las voces del hombre y de la mujer, de la bella y de la bestia.⁷⁵

Desde 1969 en adelante, vendrían para Hart años muy intensos; ya que luego de haber pasado diecisiete años fuera de los escenarios, enfrenta un arduo período de actividad artística, ya sea junto al Roy Hart Theatre, con el estreno de *Las Bacantes* de Eurípides, como en solitario. Así, de manera simultánea a las actividades de la Compañía, canta obras compuestas especialmente para su voz; permitiéndole alcanzar un sitio de importancia tanto para él como para el grupo. Durante este

me and the rest of the company. Later he asked us, the Roy Hart Theatre, if we would be interested in appearing as background in a film he was making. I said no, because it seemed to me that his attitude towards certain vital situations was not the same as mine. As in the case of Peter Brook, years later he began to be interested again because he began to find our work important.

⁷⁴ Véase: Anderson, Kaya: *The Transmission of Alfred Wolfsohn's Legacy to Roy Hart*, <http://www.roy-hart.com/kaya.htm>, Malérargues junio, 2007.

⁷⁵ Saura, Jorge: Op Cit., p. 96

período su trabajo fue registrado por la BBC de Londres, llevándolo a dar múltiples conferencias y demostraciones vocales tanto para el mundo teatral como para instituciones psiquiátricas. Para abril de 1972, Hart presenta su solo “Biodrame” compuesto para él por Serge Béhar⁷⁶; a estas alturas de la trayectoria tanto de Roy Hart en solitario como con el Roy Hart Theatre, nos encontramos ante un grupo consolidado que había aumentado a más de cuarenta integrantes.

De ésta manera, para el año 1974 y dadas las complicaciones económicas por las que se veía afectada la Compañía, es que deciden trasladarse de Londres a un castillo ubicado en Malérargues, pueblo al sur de Francia, donde viven en comunidad, realizan el trabajo creativo y desde el cual les es posible trasladarse por Europa en sus giras. Es durante una de ellas, el 18 de mayo de 1975, cuando Roy Hart muere en un accidente automovilístico, siendo Paul Silver el único que salva con vida⁷⁷ y quien asumiría la actual dirección del Centro Artístico Internacional Roy Hart, CAIRH⁷⁸, que funciona en el mismo castillo donde se instalaran hace treinta y siete años atrás.

Expondremos ahora, un repaso por las concepciones artísticas del trabajo que realiza Hart junto al grupo, así como también de la metodología utilizada.

1.3.1 Enfoque artístico y metodología de trabajo.

En una de sus declaraciones, Roy Hart expresa que el trabajo que se desarrollaba con él como director del grupo, difería de la etapa anterior en el hecho de que con él lo que

⁷⁶ Véase: Hart, Roy: *BIODRAME is somewhat the story of my life*, www.roy-hart.com/pauls.htm.

⁷⁷ Véase: Pikes, Noah: Op cit, Capítulo 6, p. 153 - 160

⁷⁸ Véase: Página Oficial del Centre Artistique International Roy Hart: www.roy-hart-theatre.com/site/, NB: El Roy Hart Theatre en la actualidad ya no funciona como Compañía, pero su legado así como el de Wolfsohn y el de Hart, siguen latentes en el Centro Artístico Internacional Roy Hart, donde las personas pueden acudir para formarse en esta filosofía.

se hacía correspondía a un 51% de arte y un 49% de terapia⁷⁹. Esta mínima diferencia resulta muy favorable para la incorporación del teatro a lo que se venía haciendo. Para Hart, el hecho traumático no pierde su valor ni deja de ser atendido, pero ahora cobra más valor como impulso creativo, encontrando en la creación artística el remedio para el mismo.

Un ejemplo de su sistema de trabajo y de la manera de abordar el hecho teatral es lo sucedido con la primera obra del Roy Hart Theatre, *Las Bacantes* de Eurípides, que tardaría dos años en ser montada y donde Hart exigió a cada integrante del grupo manejar la totalidad del texto. El resultado sería “tres horas de improvisación psíquica que podía ir hacia delante o atrás en la historia, donde ninguna función era igual a la otra. Influenciando con esta producción a Peter Brook para la creación de *Marat / Sade*.”⁸⁰ Según el relato que hace Molinari en su libro, podemos entender de mejor manera este enfoque artístico, teniendo en cuenta que la principal preocupación de Hart, al momento de hacer teatro, no radicaba en agradar al público con su trabajo, sino que residía en la transformación constante de éste. En este sentido, no pretendía lograr una excelencia en cuanto a la técnica, sino que más bien se trabajaba en pos de la transmisión de sensaciones provocadas por el sonido de la voz en la puesta en escena.⁸¹

En tanto a la metodología implementada por Hart, tampoco nos resulta muy simple establecer el sistema de trabajo con el que se enfrentaba al grupo, ya que en este caso también existe un vacío importante en cuanto a registros.

Pese a esto y con el fin de hacernos una idea más clara acerca del sistema de trabajo que los Roy Hart Voice Teacher pueden emplear para guiar al estudiante, es que tomamos como ejemplo un esquema general de la metodología para el proceso vocal

⁷⁹ Véase: Centro Artístico Internacional Roy Hart: *El Roy Hart Theatre*, <http://www.roy-hart-theatre.com/site/en/cairh/>

⁸⁰ Centro Artístico Internacional Roy Hart: *El Roy Hart Theatre*, <http://www.roy-hart-theatre.com/site/en/cairh/>, N de T: three hours of psychic improvisation that could be placed forwards, jumbled-up or in gibberish, and never the same twice. This production influenced Peter Brook to create his “Marat/Sade”

⁸¹ Véase: Molinari, Paula: Op Cit, p.53.

en la relación profesor – estudiante planteado por Sotomayor. Creemos que esto, puede ser un gran aporte para la mejor comprensión de este tipo de práctica.

Sotomayor establece los siguientes pasos par crear un camino que permita guiar al estudiante:

- **Derribar la barrera:** mediante el trabajo eliminar prejuicios que puedan entorpecer el enfrentamiento con lo desconocido.
- **Buscar acceso:** buscar la manera, a través del trabajo, de abordar algún contenido poco tocado anteriormente.
- **Habitar el nuevo lugar:** trabajar sobre el contenido abordado para explorarlo y habituarnos a él.
- **Hacerlo próximo:** mediante el trabajo hacer que este nuevo lugar encontrado se vuelva asequible y cómodo.⁸²

Así mismo, establece habilidades que deben estar presentes en la práctica pedagógica para enseñar la Técnica Vocal Roy Hart:

- **Observar:** Fijarse en los detalles y las expresiones de los estudiantes.
- **Escuchar:** Entrenarse para captar todas las voces que emergen detrás de la voz, escuchar lo que las voces del estudiante piden.
- **Entender:** buscar la forma adecuada de conducción para el estudiante por la experiencia específica después de haberlo observado y escuchado.
- **Hacer contacto real:** el estudiante debe sentir la contención y cercanía de su

⁸² Véase: Sotomayor, Sebastián: Op Cit, p. 91 - 95

guía, de alguien que le enseña pero que es un igual de todas formas, con sus propios descubrimientos internos tan profundos como los de cualquier ser humano.

- **Ser el catalizador necesario:** Cuando el profesor ya conoce al alumno, es preciso que lo impulse durante los ejercicios desarrollados.
- **Proponer de forma sutil:** El estudiante decide –consciente o inconscientemente –, pero el profesor puede proponer un plan de acción considerando lo que escucha, observa y comprende.
- **Vivir expresando:** El profesor debe aplicar todo lo que él aprendió en su proceso para incentivar al alumno.
- **Eliminar el juicio:** no existe nada correcto o incorrecto.⁸³

De este análisis podemos desprender que el trabajo que se desarrolla depende de aspectos que incluyen tanto compromiso de parte de quien guía como del que aprende, resultando de suma importancia la escucha y la entrega.

⁸³ Véase: Sotomayor, Sebastián: Op Cit, p. 97 - 103

Capítulo II

El Método Alba Emoting

***La emoción invade la palabra o, dicho
de otro modo, la palabra cambia con la emoción.***

(Susana Bloch)

Método Alba Emoting

Susana Bloch Arendt, psicóloga y directora del CNRS (Centro Internacional de Investigación Científica de Francia), luego de diversas experimentaciones y laboratorios, nos entrega un método que aparece como solución a la necesidad de reconocer y controlar nuestros estados emocionales, recuperando incluso, la capacidad de conectarnos de manera clara con el mundo y la sociedad que nos rodea. El método señalado es denominado *Alba Emoting*⁸⁴.

Como una forma de reconocer la importancia de las emociones y de su rol en la comunicación, se ha sugerido reemplazar la relevancia del Coeficiente Intelectual (CI), por el de Inteligencia Emocional (IE), esto con el fin de “comprender los mecanismos de funcionamiento humano en todo orden de cosas, especialmente en todo tipo de organizaciones, sean estas familiares, sindicales, políticas, empresariales u otras.”⁸⁵

⁸⁴ El Nombre Alba Emoting nació en el proceso de montaje y filmación de la obra *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, en el cual Susana era partícipe con la dirección de Pedro Sandor, en un pueblo andaluz cerca de Sevilla, España. Luego, juntos nuevamente, filmaron una película sobre el trabajo de Susana para presentarla en una reunión científica en Estados Unidos. Susana señala el nombre está en Inglés por el hecho de que éste sería presentado en Estados Unidos con el inglés como idioma oficial, pero que estuvo consciente junto con Pedro Sandor, que el nombre del método debiera tener una traducción al español. Bloch, espera que quien escuche el nombre se interese por saber del método, o simplemente se sorprenda por su sonoridad, que le cause curiosidad.

⁸⁵ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p. 200

En relación a esto:

Recordemos que los componentes fundamentales del concepto de inteligencia emocional son:

1. la capacidad de tener conciencia de las propias emociones,
2. la habilidad para manejar los estados de ánimo,
3. la capacidad para automotivarse (tener optimismo),
4. la capacidad de reconocer emociones en los otros (empatía) y
5. las habilidades sociales necesarias para persuadir, organizar, dirigir.⁸⁶

Cuando nos referimos al rol de la emoción en la comunicación, es preciso comentar que ésta, sin expresión emocional, pierde gran parte de su sentido y de su misión que es entregar un mensaje específico al receptor y que aquel lo pueda entender de la forma que queremos que lo entienda. Es en ese punto en dónde la no verbalidad toma relevancia: no es lo mismo decirle a alguien que no se vaya con una pequeña sonrisa en la boca, una mirada penetrante y hablando entre dientes; a decirlo con un leve temblor en los labios y los ojos llenos de lágrimas, por ejemplo. A esto en específico, es a lo que llamaremos comunicación emocional.

Me explico. Golpean la puerta. Salgo a abrir; es un amigo muy querido. Con mi efusivo abrazo, el brillo de mis ojos, mi sonrisa, expreso la felicidad de verlo. Mi mensaje es claro y no necesitamos palabras. Él me retribuye con la misma emoción. Si al abrir la puerta, en cambio, me encuentro con alguien desconocido, con el rostro tenso y la mirada dura, mi reacción es totalmente diferente: doy un paso atrás, pregunto qué quiere con un tono civilizado pero no amistoso y recién al escuchar lo que me dice (que viene de parte de un amigo) cambia mi actitud y, con un gesto acogedor, lo hago pasar. Pero si lo que me dice es más concordante con la expresión tensa de su rostro, es probable que murmure algo entre dientes y cierre la puerta.⁸⁷

⁸⁶ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p. 201

⁸⁷ Bloch, Susana; Maturana, Humberto: Op Cit, p.p. 54-56

Podemos señalar entonces, que la expresión de las emociones es parte esencial de uno de los pilares fundamentales del trabajo del actor: La comunicación. Es en este sentido en donde Alba Emoting llega como una herramienta bastante útil para el control y manejo de las emociones, además de mejorar la tarea comunicativa actoral.

Previamente a la revisión en profundidad del método, debemos analizar más en detalle la función que cumple el aspecto emocional en el ser humano y su constatación inconsciente.

2.1 Constatación Inconsciente de las Emociones.

Si observamos a alguien, ya sea cuando esta persona esté hablando, escuchando o simplemente observando algo, inconscientemente nos fijamos en su postura facial, de qué manera están sus ojos, si sonríe o tiene los labios entre abiertos, si aprieta la mandíbula o tiene fruncido el entrecejo; también nos fijamos en su postura, si está decaído o tenso, si sus manos están relajadas o tiene los puños apretados; si el sujeto habla, el tono de su voz también puede variar, puede ser fuerte o un simple susurro, la voz le puede temblar o tartamudear algunas palabras, o simplemente puede estar en silencio, comunicando de la misma forma. Esta constatación nos puede determinar si la persona está enojada o triste, aburrida o alegre, o solamente emite serenidad. También puede suceder a la inversa, muchos gestos que nosotros mismos emitimos y nuestra conciencia no percibe, son recibidas por el otro de manera distinta a la que podemos pensar.

Esto quiere decir que, ante todo, nos lo propongamos o no, estos signos emocionales comunican algo, aunque la comunicación sea exclusivamente no verbal.

Esta forma de comunicación, técnicamente denominada “paralingüística”, puede en muchos casos tener más importancia que el contenido gnóstico (de conocer) de las palabras. Es más, incluso puede estar en total desacuerdo con lo que decimos.⁸⁸

En varias ocasiones nos encontramos con alguien que expresa cierta emoción, pero verbalmente trata de decirnos lo contrario, o intenta describirnos cómo se encuentra emocionalmente, pero sus gestos, postura y voz, es decir, su comunicación paralingüística, nos dice totalmente lo contrario.

Toda esta información, (...) forma parte esencial de lo que constituye globalmente el lenguaje y está, sin duda alguna, en estricta relación con el estado emocional del que comunica. Más aún es difícil que ese aspecto del lenguaje logre engañarnos, como sí pueden hacerlo las palabras.⁸⁹

Es a esta percepción que se genera de forma subliminal, la que es llamada la constatación inconsciente de las emociones, la cual se genera en tres niveles que funcionan en forma paralela y la vez, se interconectan.

A continuación revisaremos cada uno de estos tres niveles.

⁸⁸ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.p. 40-41

⁸⁹ Idem, p. 41

2.1.1 Nivel Orgánico.

Se llama “nivel orgánico de activación”⁹⁰ a todos los fenómenos fisiológicos que suceden en un estado emocional específico, medibles sólo de forma interna y física, abordando desde nuestro sistema nervioso, hasta el torrente sanguíneo y tensiones musculares.

Hay un sinnúmero de fenómenos fisiológicos que ocurren durante cualquier estado emocional. Algunos son medibles sin necesidad de invadir el organismo, tales como el ritmo cardíaco, la presión arterial, la respiración, la secreción de lágrimas, la composición de la orina, la actividad global de las neuronas cerebrales (electroencefalograma).⁹¹

Es en este nivel, en donde el corazón acelera su ritmo cuando se ve a la persona amada, el rostro se sonroja al aparecer la vergüenza o en algunos casos, la ira; la temperatura se eleva en la excitación sexual o los lagrimales se activan ante un clímax emocional o conmoción.

En la sociedad, para realizar una medición cuantitativa de este primer nivel de activación, se suelen utilizar ciertos aparatos como el detector de mentiras o ciertos sensores que, gracias a una reacción química, cambian de color al entrar en contacto con el sudor, midiendo así el grado nerviosismo en que la persona se encuentre. Sin embargo, éstos aparatos de medición no gozan de un resultado cien por ciento real, ya que “existen muy pocos datos comprobados experimentalmente que nos indiquen lo que nos sucede fisiológica y funcionalmente durante los diferentes estados

⁹⁰ Véase: Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p. 45

⁹¹ Ibidem.

emocionales en que nos encontramos.”⁹²

2.1.2 Nivel Subjetivo-Mental.

Corresponde al mundo psicológico de la persona y su percepción subjetiva de la emoción; así, cuando una persona dice “me siento triste” “estoy muy feliz” o “tengo tanta rabia”, está experimentando este nivel de constatación inconsciente de activación emocional.

Este aspecto subjetivo de la emoción es totalmente personal y por lo tanto sólo es accesible para la persona que se encuentra en la emoción, como ya hemos dicho, no tiene otro instrumento a su haber que el de observarse a sí mismo, lo que técnicamente se denomina *introspección* y, como ya se ha dicho, sólo puede comunicar este elemento íntimo a través del lenguaje, sea este verbal o no verbal.⁹³

La Introspección se genera de forma personal, un sujeto que observe a otro no podrá reconocer este nivel en su par, ya que para ello se necesita el tercer nivel de activación señalado a continuación.

2.1.3 Nivel Expresivo.

Este nivel corresponde a los efectos externos de la emoción, es decir, todo lo que

⁹² Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p. 46

⁹³ Ibidem.

expresamos al encontrarnos en un estado emocional específico, ya que el ser humano no llega a una conmoción sólo con los cambios internos de su cuerpo, y es ahí donde el nivel expresivo actúa, en la exteriorización de la emoción.

Lo que nos ocurre por dentro, sin embargo, tampoco basta para entender lo que es una emoción. Somos seres plurifacéticos y orgánicamente integrados. Si bien percibimos algo en el interior de nosotros mismos cuando nos emocionamos -en nuestro imaginario, en nuestros pensamientos, en nuestra fisiología, en nuestra corporalidad, en lo que “sentimos”-, necesitamos comunicar este mundo interior a los demás, es decir, exteriorizar nuestros sentimientos.⁹⁴

Es en este nivel, en dónde puede percibirse en qué estado emocional se encuentra una persona, podemos saber si alguien viene apenado o está de buen humor. La emoción en una persona queda a la vista o al oído de quienes lo rodean.

Ya definidos los tres niveles de activación emocional, cabe señalar que aunque éstos funcionan, como ya lo hemos mencionado, de manera paralela e interconectada, no siempre se correlacionan de forma estricta.

Los diversos componentes de una emoción están íntimamente ligados entre sí. Normalmente, en situaciones de la vida real, los tres niveles- fisiológico, expresivo y subjetivo - están en armonía, pero frecuentemente los componentes expresivos se disocian involuntariamente del nivel subjetivo. Esto puede ocurrir en distintos grados, desde el simple no darse cuenta de la propia expresión facial hasta la máxima contradicción entre expresión y experiencia subjetiva que se puede observar en ciertos estados psicopatológicos. (Por ejemplo, el clásico síndrome psiquiátrico llamado “disociación ideo - afectiva”.⁹⁵

⁹⁴ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.47

⁹⁵ Bloch, Susana: “ALBA EMOTING™ : Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas”, *Theatre Topics*, vol. 3, #2, septiembre 1993, p.123

En muchas circunstancias, las personas sufren de esta disociación, lo cual puede causar problemas psicológicos y afectar el emocionar de sus vidas. Cabe entre nosotros abordar la duda que genera este hecho para el trabajo del actor, ya que éste debiera en su labor tener las herramientas suficientes para controlar los niveles, reconocerlos y, por su función comunicativa, lograr el nivel que le compete: el expresivo.

3.2 El Método Alba Emoting: Definición, Orígenes y Metodología.

Alba Emoting es un método que físicamente genera una conexión física entre una persona y una emoción determinada. Esto se logra realizando formas de respirar bien definidas, acompañadas de posturas corporales y faciales distintas en cada emoción.

Estas acciones respiratorias, corporales y faciales precisas, le ayudan a cualquier persona a expresar, reconocer y modular creativamente sus propias emociones, a reconocerlas mejor en los demás y a trasmitirlas a terceros sin ambigüedad.

El método, basado en experimentos científicos, implica aprender a reproducir ciertos patrones respiratorios, posturales y faciales específicos que han sido registrados para cada una de las emociones básicas.⁹⁶

Susana Bloch afirma que su método genera

la reproducción correcta del patrón respiratorio-posturo-facial de una emoción básica desata, en el que lo reproduce, vivencias, sensaciones o recuerdos relacionados con esa emoción y no con otra. O sea, se

⁹⁶ Bloch, Susana: *Al Alba de las Emociones*, , Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p. 21

*logra inducir un estado emocional genuino, sin que exista ninguna causa real ni imaginada que lo provoque.*⁹⁷

Postula que si una persona activa los patrones respiratorios-posturo-faciales correctos de una emoción determinada, se puede activar esa emoción y entrar en ella, sin importar las circunstancias históricas o situacionales en que se encuentre, es decir, el método Alba Emoting trabaja de forma científica, generando un estado emocional y logrando el control absoluto de éste, su reconocimiento físico y psicológico.

Con el método *Alba Emoting* no es necesario acudir al recuerdo, a la imaginaria o a la memoria afectiva, que es el gran dios de los actores, (...)

Con *Alba* se parte de la respiración adecuada a la emoción requerida, y el resto viene de por sí.

Como escribe un suizo, famoso director de teatro en su libro, después de experimentar con el método: "Cuando se usan los patrones emocionales correctamente, las imágenes vienen de por sí; en efecto, ¡te persiguen!"⁹⁸

2.2.1 Sus Inicios.

El método Alba Emoting nace desde una investigación interdisciplinaria de las emociones realizada por Susana Bloch. Esto se llevó a cabo en el Departamento de Fisiología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, en el año 1970, junto al neurofisiólogo Guy Santibáñez y el director de Teatro Pedro Orthous.

⁹⁷ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.144

⁹⁸ Bloch, Susana; Maturana, Humberto: Op Cit, p. 178

El estudio tenía como objetivo relacionar alguna de las acciones fisiológicas y expresivas que están presentes durante una emoción con la experiencia subjetiva correspondiente. El estudio no se refería a las causas que pueden producir un estado emocional, ni a las implicaciones culturales o consecuencias sociales, sino al estado emocional *per se*.⁹⁹

Para este estudio se invitó a estudiantes de psicología y de teatro a participar como sujetos de muestra en la investigación. Se le pidió que se tendieran en el suelo y evocaran situaciones en donde hubieran experimentado conmociones emocionales, comenzaron a dejar registro los gestos físicos y respiratorios en cada sujeto para luego para luego preguntarles a cada uno cuál era la emoción evocada. Lograron notar grandes coincidencias entre la emoción nombrada por los sujetos y lo que manifestaron al evocarla, por ejemplo, modificaciones respiratorias y bastante tensión corporal en situaciones angustiosas, y una respiración y gestos físicos más relajados en situaciones de placer.

Era evidente que estas primeras observaciones hechas durante la simple evocación de una situación emocional (lo que en las técnicas teatrales, basadas en el método de Stanislavski, se denomina la “memoria emocional”) estaban limitadas a lo que podíamos registrar visualmente o por medio de una cámara fotográfica (en ese entonces aún no disponíamos del video). Además, los estados emocionales evocados tenían una duración indefinida y no resultaba claro cuándo comenzaban y cuándo terminaban.

Por otra parte, veíamos que los sujetos no siempre podían informar claramente lo que habían sentido durante la evocación y que a menudo aparecían emociones muy entremezcladas.¹⁰⁰

¿Cómo hacer que un sujeto exprese la emoción solicitada de manera más específica y estricta? Susana Bloch señala que un recuerdo puede ser muy potente al utilizarlo la

⁹⁹ Bloch, Susana: “ALBA EMOTING™ : Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas”, *Theatre Topics*, vol. 3, #2, septiembre 1993, p.124

¹⁰⁰ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.117

primera vez, pero luego, al utilizarlo una segunda, una tercera o una cuarta vez, el recuerdo deja de tener la misma fuerza, nos entrega el ejemplo del chiste:

En la vida diaria, nos cuentan un chiste que nos hace reír, lo cuentan por segunda vez y nos reímos menos y si lo vuelven a repetir, menos aún. Lo mismo ocurre con los recuerdos con gran carga emocional. Se pueden evocar varias veces, es cierto, pero indudablemente que el tiempo y la repetición reducen poco a poco la carga emocional.¹⁰¹

Bloch, al encontrarse en una situación que hubiera podido dejar en jaque su investigación, llegó a una solución: La hipnosis

Susana Bloch señala que bajo la hipnosis, las situaciones personales en donde el sujeto de muestra haya experimentado grandes estados emocionales, podrían ser solicitadas una y otra vez sin que ésta perdiera su efecto, así, podrían medir de manera más específica todos los aspectos fisiológicos que ocurren cuando el sujeto se conmueve en cierta situación.

Susana y sus compañeros en la investigación utilizaron a una mujer de 22 años, que denominaron NN:

...la preparamos para poder registrar la actividad cardíaca (electrocardiograma), la presión arterial, la temperatura de la piel, la actividad muscular (electromiograma) y el ritmo respiratorio; esto último se hacía colocando un cinturón especial, al cual se adosó un transductor de tensión que permitía registrar los movimientos diafragmáticos y/o los movimientos torácicos.¹⁰²

¹⁰¹ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.118

¹⁰² Idem, p.119

Ya con la persona en la camilla, Susana señala que se le indujo la hipnosis. En este estado se le dijo a la persona situaciones de su vida que, previa entrevista, se sabía que eran bastante intensas en cuanto a una emoción determinada.

De inmediato NN cambió su respiración, se hizo más acelerada, con amplios movimientos torácicos; aumentó el ritmo cardíaco, se le entrecerraron los ojos con gran tensión en los párpados, se intensificó la actividad muscular aumentando su grado de tensión, sobre todo los músculos de las extremidades superiores e inferiores. NN contrajo las mandíbulas y levantó el brazo empuñado como para pegar.¹⁰³

Luego de dejar durante 40 segundos que estos comportamientos siguieran su curso de forma natural, le sugirieron que la situación había terminado. “Inmediatamente NN relajó el cuerpo, cerró los ojos y comenzó de nuevo a respirar calmadamente. Poco a poco el ritmo cardíaco volvió a su nivel de base.”¹⁰⁴

Tras estas observaciones pudieron confirmar que existe una relación entre un modo de respirar, postura y rasgos faciales específicos, con una evocación situacional subjetiva con grados de conmoción emocional.

2.2.2 El actor como Modelo de Prueba.

Para Susana Bloch, el actor es el modelo ideal para comprobar la efectividad del método ya que éstos son los sujetos ideales en el trabajo de revivir emociones, “puesto que su papel es representar arriba del escenario conductas, disposiciones y estados

¹⁰³ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990. 119

¹⁰⁴ Ibidem.

emocionales que existen en la vida real o imaginada”¹⁰⁵

Según Bloch, el actor se enfrenta reiteradas veces a la problemática expresiva de las emociones de un personaje, se pregunta si es realmente necesario que un actor deba recurrir a sus vivencias personales para lograr una emoción, o que sólo deba limitarse a su función comunicativa y que debiera de saber expresar correctamente la emoción más allá de vivenciarla, es decir, se pregunta si es más importante que el actor vivencie la emoción arriba del escenario o que la comunique en términos conductuales hacia el público:

En otros términos, ¿el personaje va a tener miedo porque huye o va huir porque tiene miedo? Y qué es lo realmente importante en términos de transmisión del mensaje emocional, ¿que el actor “sienta” la emoción o que la “exprese” bien, en términos conductuales? Si al fin y al cabo lo que siente interiormente es algo privado y si bien lo que siente se puede exteriorizar sutilmente en la vida diaria, ello no es suficiente para que se proyecte al público.¹⁰⁶

La técnica de vivenciar emociones puede ser útil en escenas específicas, pero en la mayoría de los montajes, un actor debe pasar de una emoción a otra, lo cual genera que la memoria emotiva se vuelva más un problema que una solución, ya que “el actor necesita pasar de una emoción a otra, según la evolución predeterminada de la situación dramática. En tales casos, la duración y el cambio de matiz emocional deben estar perfectamente calculados y no pueden seguir su curso natural.”¹⁰⁷ Un actor con experiencia puede tomar el método Alba Emoting como herramienta específica para la comunicación de emociones y, utilizándola correctamente, éste puede ser de gran ayuda al momento de realizar un viaje por distintos estados emocionales.

¹⁰⁵ Bloch, Susana; Maturana, Humberto: op. cit, p.342

¹⁰⁶ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.344

¹⁰⁷ Bloch, Susana: “ALBA EMOTING™ : Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas”, *Theatre Topics*, vol. 3, #2, septiembre 1993, p.122

3.2.3 Metodología.

A diferencia de otros métodos y técnicas, Alba Emoting no recurre a recuerdos personales o a evocar situaciones para llegar a un estado emocional, tampoco utiliza elementos externos como imágenes o música; es sólo la activación desde la postura corporal, facial y los patrones respiratorios típicos de una emoción.

En un taller de primer acercamiento, se aprende primeramente la postura, expresión facial y respiración de la neutralidad; una vez abordado en el cuerpo el estado neutro, se comienza a ejecutar los patrones emocionales de cada emoción, para lo cual se recurre a textos, acciones simples e interacción con los otros, siempre en un contexto ético y estético.¹⁰⁸

Es muy difícil darle instrucciones a la mente: “deja de estar enojada, o déjate de estar deprimida, o quiero sentirme alegre o erótica...”. Generalmente no funciona, pero sí puedo ordenar a mis músculos cambiar de posición, puedo decidirme a mirar un cuadro o a lavar los platos, o a respirar profundamente... Sólo se necesita decidir ejecutar la acción o el movimiento deseado... Es muy difícil darle orden a la mente para que no piense, a menos que uno sea un ser muy evolucionado espiritualmente.¹⁰⁹

De esta forma sólo se necesita activar los aspectos físicos necesarios sin necesidad de forzar la mente para llegar a un estado emocional determinado.

¹⁰⁸ Véase: Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.154

¹⁰⁹ Bloch, Susana; Maturana, Humberto: op. cit, p.232

2.3 Patrones Efectores de la Emoción.

Al referirnos a los patrones efectores de la emoción, hablamos del conjunto interdependiente de cierto ritmo respiratorio, una postura y rasgos faciales específicos, además de una experiencia situacional subjetiva.

Este término solo se refiere a una parte de las reacciones neuromusculares, viscerales y neuroendocrinas que se activan durante una emoción espontánea natural, pero contiene elementos somáticos que pueden ser controlados intencionalmente, por lo que es posible reproducirlos a voluntad.¹¹⁰

Se reconocen tres patrones efectores; el respiratorio, el postural y el facial.

2.3.1 Patrón Efecto Respiratorio.

La respiración es una función vital que tiene dos características esenciales: Es mecánica, es decir, respiramos para poder vivir y lo hacemos sin darnos cuenta; y se puede controlar a voluntad. El ser humano es capaz de cambiar y controlar el ritmo respiratorio, puede variar la intensidad y la frecuencia de ésta, la cantidad de aire y la forma de inhalar, así como la de exhalar, regular la tensión de los músculos intercostales, hacer una pausa antes de seguir respirando, preparándonos para nadar

¹¹⁰ Bloch, Susana: “ALBA EMOTING™ : Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas”, *Theatre Topics*, vol. 3, #2, septiembre 1993, p.124

bajo el agua, o acelerando el ritmo para hacer algún esfuerzo físico.¹¹¹

A través de los estudios realizados, Bloch pudo notar que la respiración era es un componente fundamental de la activación de una emoción específica.

El componente respiratorio parecía ser el elemento más importante. Si a un sujeto se le pedía por ejemplo mantener un ritmo de respiración lento y regular, y a la vez revivir una situación de rabia, no podía *entrar* al estado de ánimo sugerido mientras mantenía el patrón de respiración impuesto. En cambio, si se le requería el patrón de respiración típico del enojo, el estado subjetivo del individuo evolucionaba hacia ese estado emocional en particular - es decir el sujeto comenzaba a sentirse enojado.¹¹²

Susana Bloch define la respiración como el detonante con más influencia en la activación emocional, observación clínica que podemos apreciar en otras técnicas como el yoga, que utiliza una relación respiración-relajación. Sin embargo, Bloch afirma que antes de su método, no existía en la literatura científica “patrones específicos de respiración conectados con estados emocionales particulares”¹¹³

A continuación se presenta el esquema correspondiente esquema gráfico de los patrones respiratorios, abarcando sus distintos ciclos, formas, amplitudes, frecuencias, pausas espiratorias, sacadas y registro esquemáticos; distintos en cada emoción

¹¹¹ Véase: Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.123

¹¹² Bloch, Susana: “ALBA EMOTING™ : Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas”, *Theatre Topics*, vol. 3, #2, septiembre 1993, p.124

¹¹³ Véase: Idem, p. 126

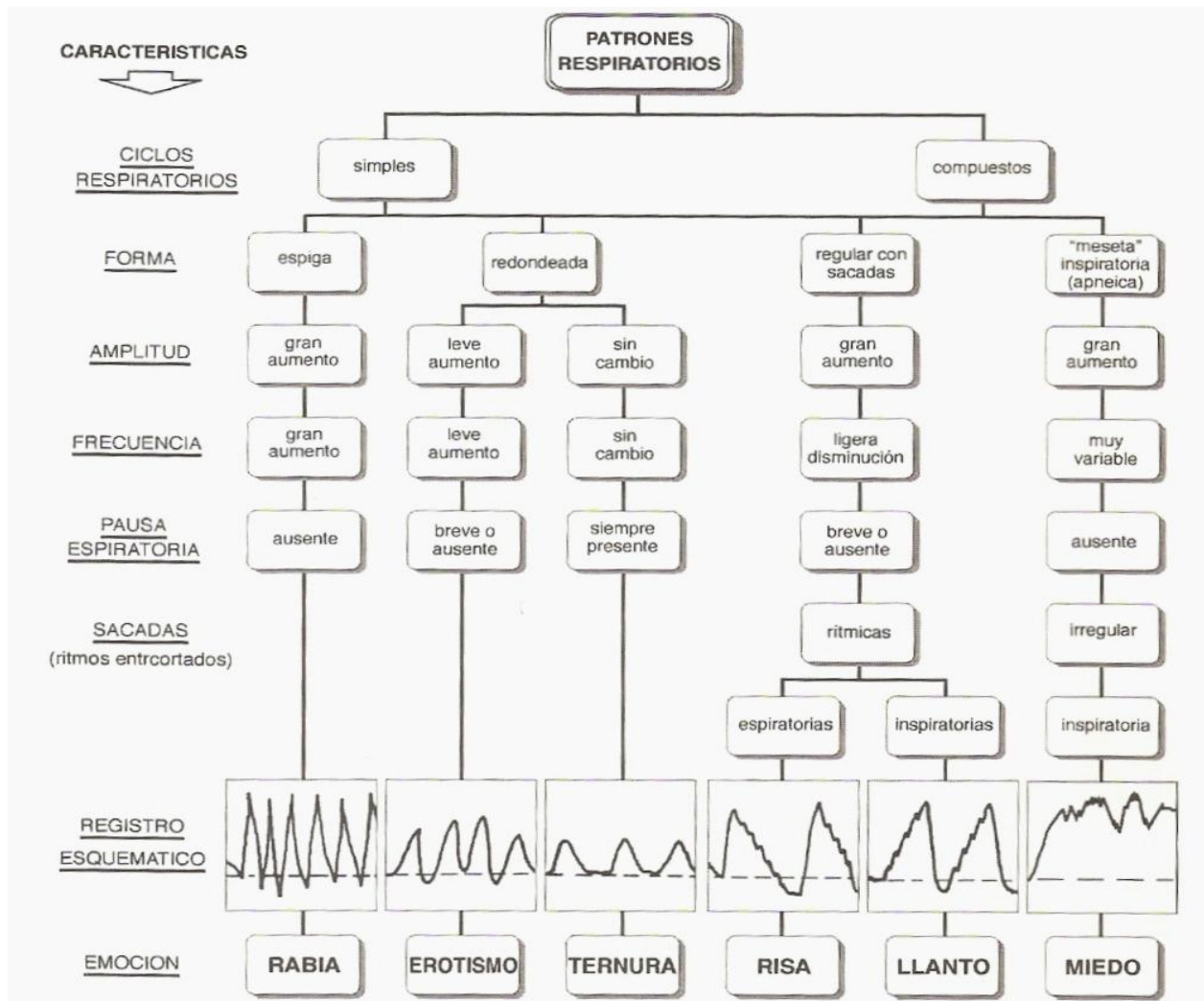


Figura 1: Véase: Bloch, Susana; Lemeignan, Madeleine: "Patrones Respiratorio - Posturo - Faciales específicos relacionados con Emociones Básicas", *Bewegen y Hulpverlening*, Holanda, 1992, p.6, traducido por Susana Bloch.

2.3.2 Patrón Efecto Facial.

El rostro tiene alrededor de 300 músculos y es el principal medio de expresión del ser humano, además, es uno de los componentes más importantes de la comunicación. Una persona al experimentar distintos estados emocionales, sufre de distintos cambios en su rostro y puede sorprender la gran variedad de gestos que pueden surgir de ella. Nuestro sistema efecto facial tiene la característica de ser dual, ya que con ella podemos realizar expresiones en forma voluntaria, pero por otro lado “presenta infinitos y continuos cambios en las expresiones, de las cuales la persona no tiene conciencia alguna, pero que son discernibles por el observador externo.”¹¹⁴

A continuación se presenta el esquema de posturas faciales por emoción, diferenciando apertura de los ojos, tensión-relajación de los párpados y frente, postura de las cejas y de la boca, además de la expresión en la mirada.

¹¹⁴ Bloch, Susana: “ALBA EMOTING™ : Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas”, *Theatre Topics*, vol. 3, #2, septiembre 1993, p.129

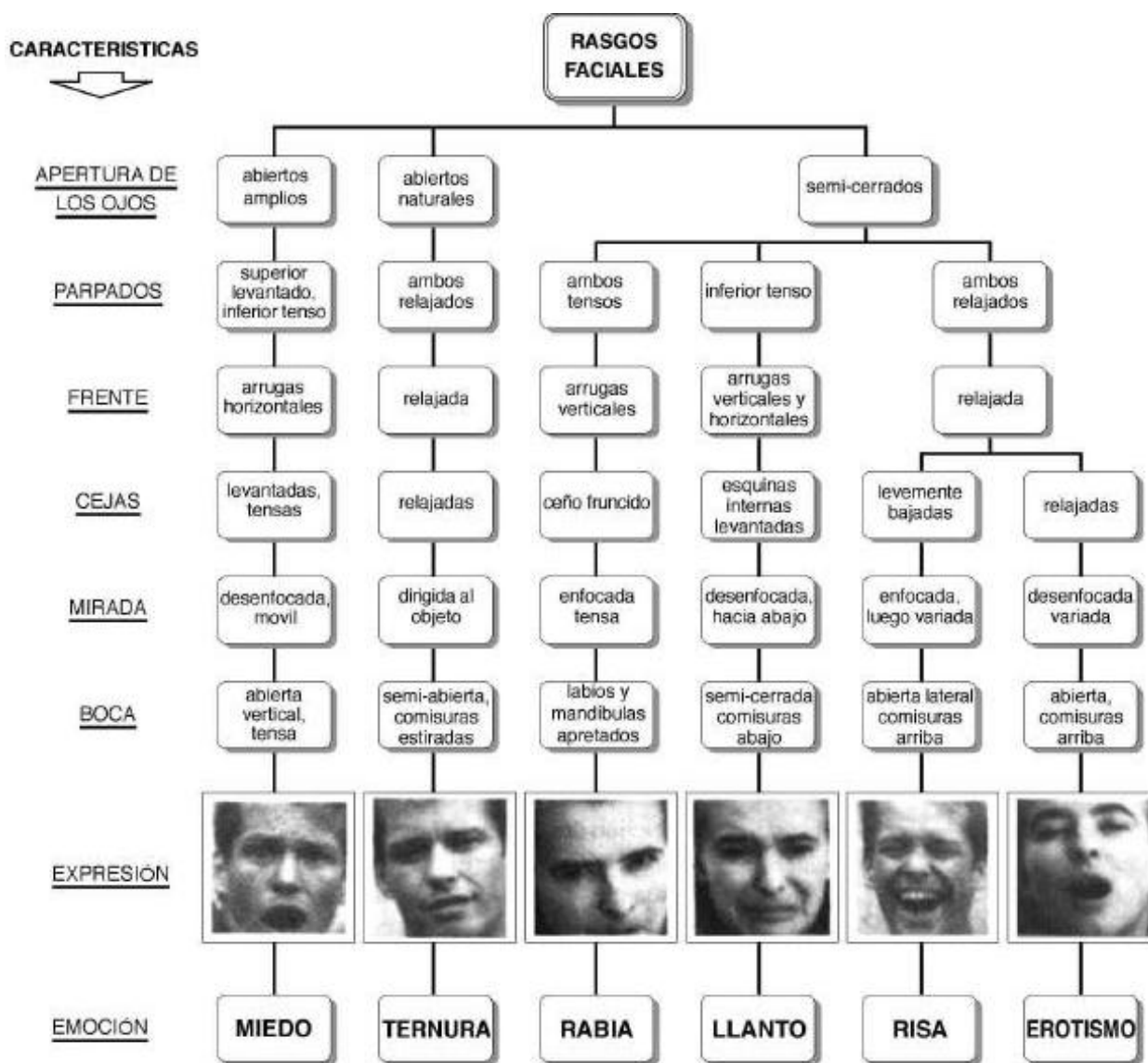


Figura 2: Véase: Bloch, Susana; Lemeignan, Madeleine: "Patrones Respiratorio - Posturo - Faciales específicos relacionados con Emociones Básicas", *Bewegen y Hulpverlening*, Holanda, 1992, p 8. traducido por Susana Bloch.

2.3.3 Postura Corporal

Susana Bloch, a través de los protocolos de observación desarrollados para la observación de las posturas corporales y su rol expresivo, descubrió dos pares de comportamientos corporales para analizar éstas en una emoción determinada: la relajación/tensión del cuerpo y la distancia en cuanto a la aproximación o retiro del cuerpo en un espacio determinado. Así, si una persona siente ternura, su cuerpo se encontrará en total estado de relajación y muy cercana en cuanto a distancia; en cambio si siente miedo, su cuerpo se encontrará totalmente tenso y estará completamente alejada.

A continuación se presenta el esquema de Sistema Alejamiento/Acercamiento y Tensión/Relajación, incluyendo la ubicación de cada emoción en éste.

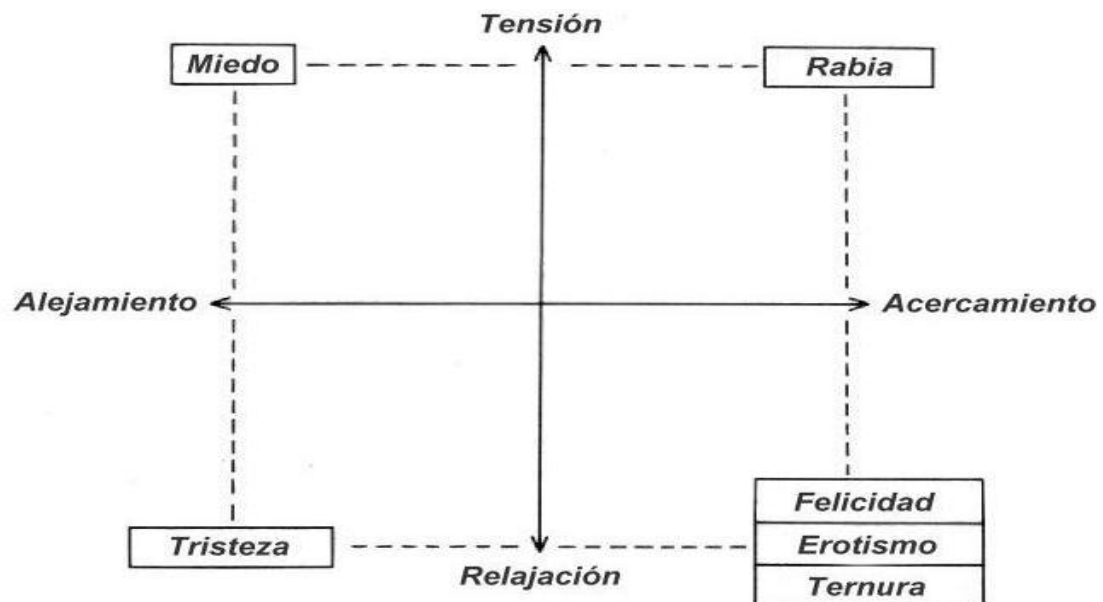


Figura 3: Véase: Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p. 126

Susana Bloch postula que existen muy pocos estudios científicos sobre la relación entre las emociones y las posturas corporales, sin embargo, gracias a las observaciones de laboratorio que realizó pudo generar las pautas para definir dicha relación.

A continuación se presenta esquema de Postura Corporal, que define de manera más clara la diferenciación de relajación/tensión y aproximación/retiro correspondiente a las distintas emociones. Incluye también la orientación de la cabeza y la mirada.

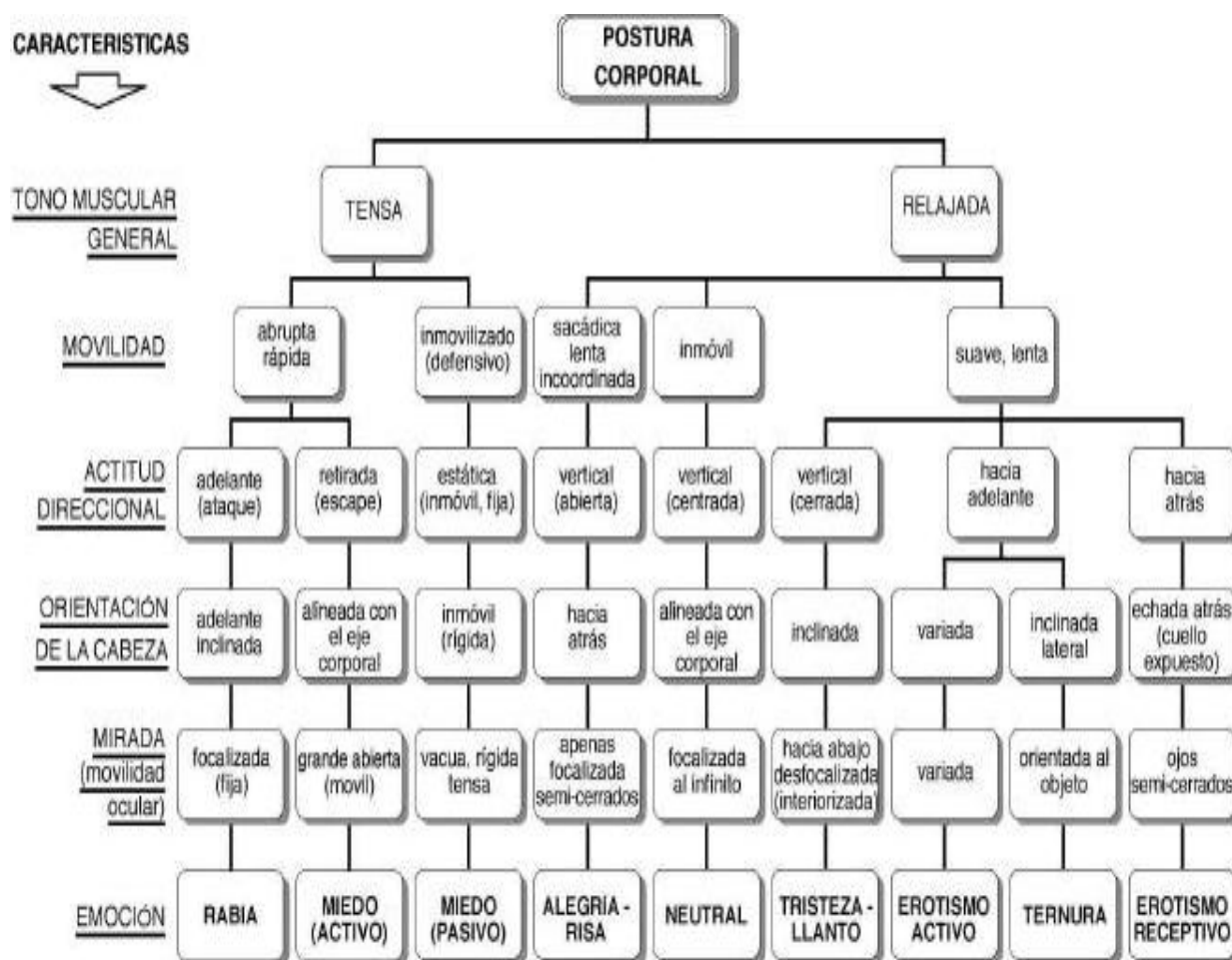


Figura 4: Véase: Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.128

2.4 Inducción

Ya identificados los patrones respiratorios-posturo-faciales, se procede al proceso de inducción. Bloch señala que la primera vez que esto se realizó, se le enseñó a una persona “a reproducir intencionalmente y bajo instrucciones precisas, esos mismos patrones *respiratorio-posturo-faciales* típicos de cada una de las emociones...”¹¹⁵ Esta primera inducción se realizó sin que el sujeto de prueba tuviera conocimiento de la experimentación.

Las experiencias a partir de la ejecución de los patrones efectores nos mostró que esta inducción emocional ocurría sin la presencia de ningún estímulo externo ni situación alguna que pudieran haber provocado en la persona estas reacciones emocionales. O sea que la **simple ejecución de los patrones efectores correspondientes, podía provocar en la persona una activación subjetiva cuyo “color” emocional correspondía a la configuración efectora reproducida.**¹¹⁶

Bloch señala que al principio de la inducción, los patrones efectores, principalmente el patrón respiratorio, pueden tornarse un poco mecánicos, lo cual ella define como fase robótica. Pero al ir respirando de la forma indicada, ésta se debería tornar cada vez más natural, así como también las posturas corporales y rasgos faciales, así, la corporalidad propia se va adaptando y asimilando la inducción hasta conectarse con la emoción determinada.

Es de importancia mencionar que la inducción de Alba Emoting no utiliza en ninguna forma situaciones reales o imaginarias para alcanzar la emoción, es un proceso físico

¹¹⁵ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, pp. 142-143

¹¹⁶ Idem: p.143

de activación que comienza desde nuestro exterior (músculos, respiración, postura), enviando señales hacia los centros cerebrales. Bloch define esta activación como *Bottom-up Procedure*.¹¹⁷

La posibilidad de inducir estados emocionales y controlarlos mediante acciones voluntaria específicas, aparece como un método “bottom-up” (de abajo hacia arriba o de la periferia a los centros) bastante confiable para inducir emociones, y demuestra experimentalmente que estados centrales del cerebro pueden ser activados por una manipulación selectiva de los patrones efectores. El procedimiento en su conjunto tiene poderosas aplicaciones para la psicoterapia, para la comunicación y en la actuación teatral.¹¹⁸

2.5 Emociones Básicas

Se define como emociones básicas a aquellas que son culturalmente transversales, es decir, cruzan los límites de la tradición y el lenguaje y son entendidas mundialmente de la misma manera; así, se leerá de igual manera la reacción a un asalto o a la invitación a una cita de igual manera en todos lados.

Se puede reconocer una emoción como básica por las siguientes características:

- a) Son biológicamente primitivas, en el sentido que tienen un particular significado evolutivo, relacionado con necesidades del individuo o de la especie para sobrevivir.
- b) Tienen primacía para el desarrollo ontogénico (desarrollo del individuo considerado con independencia de la especie).
- c) Aparecen a edad muy temprana, o bien algunos de los elementos

¹¹⁷ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.148

¹¹⁸ Bloch, Susana; Lemeignan, Madeleine; Paulet, Sylvie: “Reproduciendo patrones efectores emocionales específicos: un método “bottom-up” para inducir emociones (Alba Emoting™)”, *ISRE '94, Proceedings of the VIII th Conference of the International Society for Research on Emotions*, ISRE Publications, USA, p.199.

están biológicamente programados ya al nacer.(...) antes de cumplir dos años el niño es capaz de conocer el significado de los términos emocionales correspondientes.

d)Tiene expresiones faciales universales, es decir comunes a la especie, y por lo tanto reconocibles por todos los individuos de una misma especie, independientemente de la raza, género o nivel cultural.¹¹⁹

Se han diferenciado seis emociones básicas: *alegría* (risa, felicidad), *tristeza* (llanto, depresión), *miedo* (angustia, ansiedad), *rabia* (agresión, enojo, ira) y las dos formas básicas del amor: *erotismo* (sexualidad) y *ternura* (amor parental, filial, amistad)¹²⁰

A continuación se revisarán las tres emociones básicas a utilizar en nuestra experimentación: La alegría, la tristeza y la rabia. Hemos decidido trabajar sólo que estas tres como criterio de corte y hacer nuestra investigación más acotada. Estas emociones fueron seleccionadas por ser las más diferenciables entre sí.

2.5.1 Alegría

Cuando estamos alegres, felices, risueños, de buen humor o contentos, estamos experimentando patrones que tienen la misma base expresiva, ya que todos tienen comparten cambios orgánicos comunes; por lo tanto, se incluye todas estas características en un mismo estado emocional: La alegría.

Estoy en la **alegría**: me muevo con facilidad; actúo acogedor y dispuesto a ayudar; lo que hago lo con liviandad; mi pensar es optimista y positivo; me acerco a los otros y los escucho con atención; mi lógica argumentativa es impecable y acepto cambiar mi dominio reflexivo sin sentirme amenazado; río ante cualquier cosa en cualquier dominio en el

¹¹⁹ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, pp. 52-53

¹²⁰ Idem, p.52

mero placer de vivir.¹²¹

La expresión extrema de la alegría es la risa, ésta se logra al tomar aire bruscamente por la nariz, seguida de una espiración por la boca abierta; el aire debe salir en estacadas cortas y explosivas, tratando de sacar todo el aire para después, de manera inmediata, volver a inspirar.

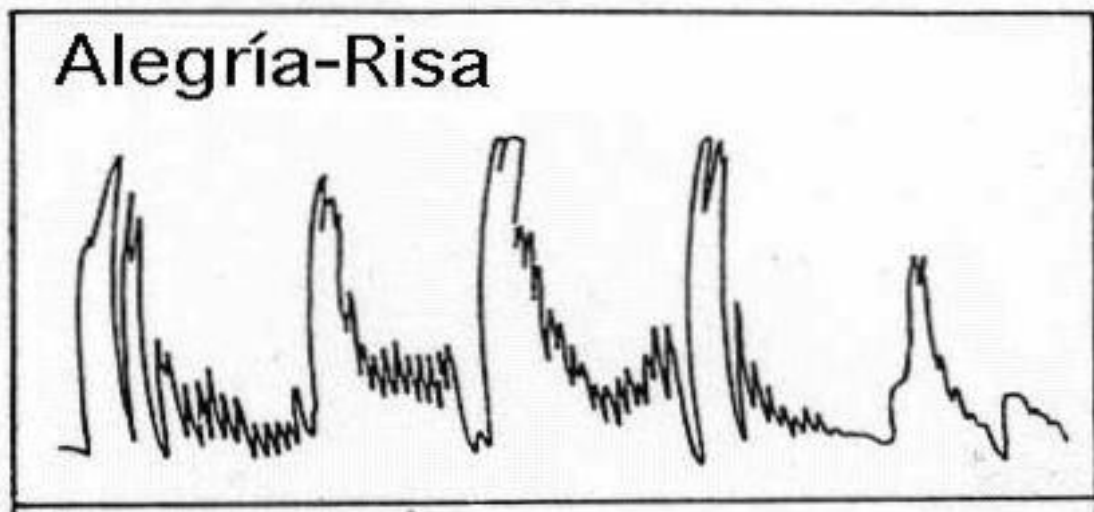


Figura 5: Gráfico respiratorio de la Alegría. Véase: Bloch, Susana; Lemeignan Madeleine; Paulet, Sylvie: op.cit, 195.

En la alegría, la boca se encuentra entreabierta, tirando hacia el lado y hacia arriba los pliegues del labio superior, las mejillas se encuentran levantadas, aparecen arrugas debajo del párpado inferior. Los ojos entrecerrados, ya que al estirarse los labios se contraen los músculos orbitales.

¹²¹ Bloch, Susana; Maturana, Humberto: Op Cit, p. 241

De hecho, en la risa espontánea esta última característica es esencial para reconocer la alegría en un rostro, pues si ello no ocurre, aun si la boca aparentemente sonríe, el observador se da cuenta de inmediato de algo que no calza y percibe una emoción mezclada. Se trata en ese caso de la famosa “risa falsa”.¹²²

En esta emoción, el cuerpo está totalmente relajado, lo único que se tensa es el estómago al momento de espirar en estacadas. La cabeza se echa ligeramente hacia atrás y como los músculos están relajados, incluso los antigravitacionales, las personas tienden a sentarse o incluso a caerse.

Expresiones tales como “*me reí tanto que casi me caí de la silla*” ilustran esta relajación muscular. Al igual, el decir común “*me dolió el estómago de tanto reírme*” tiene relación con las contracciones que ocurren durante las explosivas y entrecortadas espiraciones, que son típicas de la risa.¹²³

En cuanto a la aproximación/retiro, la persona está despreocupada de lo que la rodea, la postura no está ni hacia adelante ni hacia atrás, es decir, “típicamente oscilan en la vertical, echándose ligeramente hacia atrás, con los ojos entrecerrados y sin punto de fijación”.¹²⁴

2.5.2 Tristeza

Cuando nos encontramos en la tristeza, nos movemos poco, no tenemos ganas de salir, vemos todo con aires negativo, preferimos el silencio, vemos lo malo de todo y lo

¹²² Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p.132

¹²³ Idem, p.133

¹²⁴ Ibidem.

fatal de las situaciones.

La emoción de **tristeza** en que me encuentro, hace de todo lo que hago un acto triste: me peino, pregunto, camino, como, reflexiono, canto, leo, pienso en mi abuelita, lo que fuere que haga es y será un acto triste hasta que salga de la tristeza con un modo de relacionarme en el vivir.¹²⁵

En la alegría, el patrón respiratorio es opuesto a la alegría, al momento de inspirar se realizan los movimientos estacados y entrecortados a través de la nariz, luego se espira por la boca de forma extendida, botando todo el aire, para regresar a las estacadas en la inspiración:

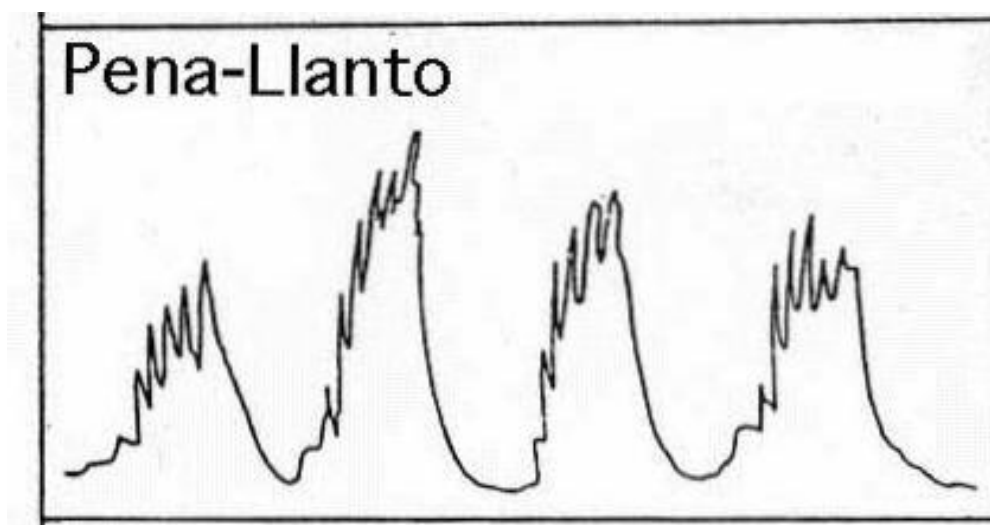


Figura 6: Gráfico respiratorio de la Tristeza. Véase: Bloch, Susana; Lemeignan Madeleine; Paulet, Sylvie: op.cit, 195.

¹²⁵ Bloch, Susana; Maturana, Humberto: op. cit, p.189

En la tristeza, las comisura de los labios se inclinan hacia abajo, o los labios tiemblan; las cejas tienden a formar un triángulo, el ángulo interior del párpado superior se levanta.

El cuerpo se relaja y se deja llevar por la gravedad. Se generan movimientos convulsivos en el diafragma. “El cuerpo se siente como pesado, la cabeza caída, la mirada dirigida hacia abajo, como perdida, con los ojos semicerrados sin un punto de fijación.”¹²⁶

2.5.3 Rabia

Cuando sentimos rabia, nos mostramos de manera atacante, aproximada, no queremos que nos toquen, estamos alerta, dispuestos a atacar, nuestra actitud es negativa y no aceptamos lo contrario a lo que queremos.

Para inducir a la rabia, la respiración es sólo nasal, se inspira y se espira de forma continua y rápida, imitando el sonido de la sierra al momento de cortar:

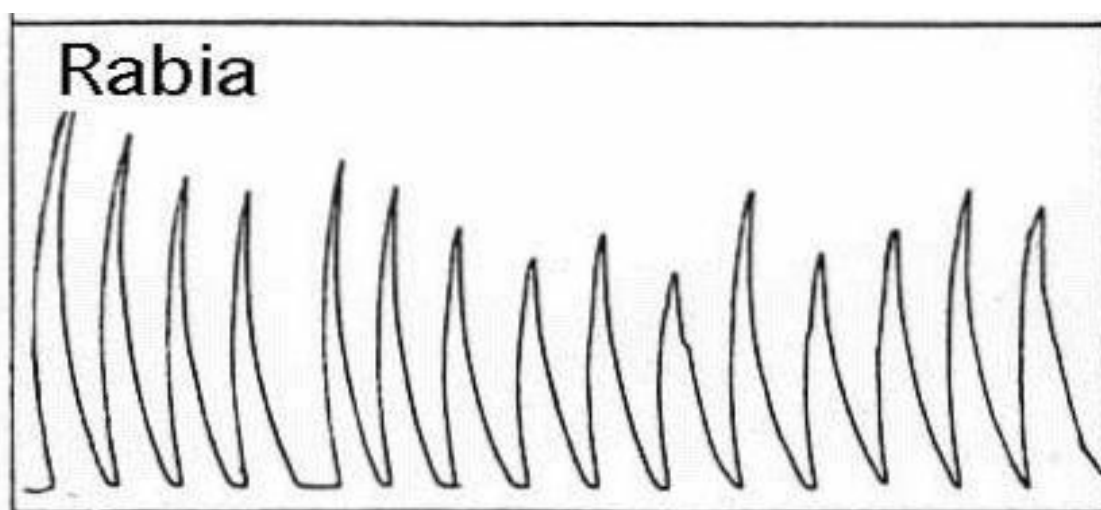


Figura 6: Gráfico respiratorio de la Rabia. Véase: Bloch, Susana; Lemeignan Madeleine; Paulet, Sylvie: op.cit, 195.

¹²⁶ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, pp 133-134.

La postura de la rabia es cercana, la mirada focalizada, manteniendo una movilidad brusca, el entrecejo inclinado hacia los ojos, la boca cerrada y la mandíbula apretada; la frente se encuentra arrugada y los párpados superiores abiertos y tensos.

2.6 Step Out

Susana Bloch comenta que en sus primeras observaciones, notó que sus sujetos de prueba quedaban impregnados con la emoción, incluso una hora después de la experimentación, lo cual la llevó a formular un método de salida no brusca de cualquier estado emocional; a ésta fórmula la llamó *Step Out*, la cual según Susana “aseguraba la vuelta del sujeto a un estado de control neutral.”¹²⁷

Este ejercicio de “step-out” sirve como una especie de “reset” (vuelta a cero) de la excitación emocional, que permite a la persona volver a un estado “neutral”, y toma mayor o menor tiempo, dependiendo del grado de intensidad emocional alcanzada por la inducción. Por ejemplo, si se ha logrado alcanzar un nivel crítico de activación emocional, sobre todo la primera vez que se hace el ejercicio, conviene que la emoción inducida siga un curso normal y se manifieste en su mucha dramática totalidad. Pero, enseguida es necesario, y para nosotros obligatorio, hacer el ejercicio de step-out varias veces hasta completamente salir de la emoción inducida.¹²⁸

El modo de proceder del *Step Out* es el siguiente: La persona se coloca de pie, con la espalda derecha y los pies paralelos, alineados a las caderas, la mirada fija en un

¹²⁷ Aguilera, Nancy; Bloch, Susana; Nemeignan, Madeleine: “Patrones respiratorios específicos que diferencian las emociones humanas básicas”, *International Journal of Psychophysiology*, Elsevier Science Publishers, Vol 11, Francia, p.147.

¹²⁸ Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p. 151.

punto horizontal. Se respira por la nariz de forma tranquila y relajada, teniendo en cuenta que la inspiración dure lo mismo que la espiración. Los brazos van derechos con los dedos entrelazados entre sí, uniendo ambas extremidades; al momento de inspirar, éstos se levantan hasta pasar por encima de la cabeza, sin soltar los dedos, se mantiene el aire un momento y luego se bajan los brazos junto con la espiración. Este ejercicio se repite varias veces. Luego con la yema de los dedos se masajea la cara suavemente con pequeños golpes, hasta que finalmente se sale de la postura y desarma el cuerpo, liberándose las piernas y la cabeza¹²⁹.

Ya en conocimiento de los aspectos relevantes de la técnica para nuestra investigación y considerando que un actor debe ser capaz de realizar un trabajo emocional arduo, que le permita representar con fidelidad cada uno de sus personajes; podemos comentar que la Técnica Alba Emoting resulta de gran utilidad para el trabajo actoral, ya que permite conectarse con las propias emociones gracias a un método ordenado y científico que nos permite llegar a emociones puras, entrando y saliendo de ellas, a través de ejercicios concretos y claramente identificables, que nos guían hacia los diferentes estados.

¹²⁹ Véase: Bloch, Susana: *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990, p. 149

Capítulo III
Taller Experimental Roy Hart (RH)

Taller Experimental Roy Hart (RH)

En el presente capítulo, entregaremos el registro reunido del Taller Experimental “Roy Hart” (RH).

Antes de entrar de lleno a los registros de nuestra experimentación, presentaremos a nuestros Sujetos de Muestra (SM) y sus percepciones vocales-emocionales previas al inicio del trabajo. Luego pasaremos al análisis de la Presentación Inicial (PI), para posteriormente revisar en detalle lo trabajado en las cuatro sesiones de nuestro primer taller.

3.1 Sujetos de Muestra (SM)

Como hemos mencionado en nuestra introducción, para que una persona pueda ser SM en nuestra investigación, debe en primer lugar ser alumno egresado de nuestra carrera, además de tener disponibilidad horaria e interés por el canto y el trabajo vocal en la puesta en escena. Es así como hemos escogido a cuatro egresados el año 2009 con la obra *Cumbia*¹³⁰, en la cual todos tuvieron que enfrentarse al canto. Cabe mencionar que de los cuatro SM seleccionados, sólo tres quedarán en el registro, ya que uno de ellos participó solo del taller RH, quedando automáticamente fuera de los requerimientos de esta experimentación.

A continuación un breve detalle de cada uno de los participantes:

¹³⁰ Adaptación de la obra: *Cumbia Celebraciones Inciertas* de Mauricio Moro, dirigida por Cristian Keim, Carrerqa de Actuación Teatral, Universidad de Valparaíso, 2009.

3.1.1 Sebastián Jaraquemada Rojas.

Sebastián Jaraquemada se encontró con el canto en su interpretación de Poncio Pilatos en *Jesucristo Superstar*, el año 2010. Comenta que durante la carrera de actuación ha tenido la posibilidad de ahondar un poco más en el trabajo vocal gracias a que se desempeña hace tres años como ayudante de la profesora Isabel Quinteros en los ramos de Voz I y Voz II, además de asistir como oyente a una de las cátedras de la Carrera de Fonoaudiología de nuestra Universidad, por lo que aclara que el acercamiento que ha tenido al tema es mucho más desde el ámbito fisiológico que práctico.

3.1.2 Oscar Ilabaca Vera.

Ilabaca ha tenido cercanía al trabajo vocal en la Universidad, comenta que siempre le ha llamado la atención la sonoridad, el canto y el doblaje. Desde su infancia ha sido cercano a la música, desarrollándose de manera autodidacta en la composición, el canto, tocar la guitarra y el bajo, entre otros instrumentos. Menciona que durante el último tiempo no ha tenido mayor entrenamiento vocal. También comenta que al momento de enojarse no encuentra una voz apropiada al tipo de emoción.

3.1.3 Marco Trigo Tapia.

Marco Trigo Tapia, en el teatro, se ha encontrado con el canto sólo en su montaje de Egreso. Sin embargo, debemos decir que en su vida también se dedica a la composición musical y el canto de manera aficionada, además de tocar la guitarra y el bajo. Trigo comenta que durante su adolescencia su tono natural de voz era muy agudo, lo que lo hacía recibir constantes burlas de los demás, esto lo lleva a buscar un

tono más grave. Relata que antes de entrar a la carrera y convertirse en actor profesional alcanzaba un rango vocal mucho mayor de notas agudas, pero que ahora se podría decir que tiene dos voces: una para la vida común y otra para el teatro.

3.2 Percepción Vocal - Emocional de los SM, Antes de los Talleres.

A continuación se presentan los cuestionarios contestados por los SM antes de realizar los talleres. Estos cuestionarios se han hecho con el fin de conocer cuál era la visión y el conocimiento que tenían los SM de distintos ámbitos del tema vocal y emocional.

Las siglas utilizadas en los cuestionarios son:

Muy de acuerdo: 5

De acuerdo. 4

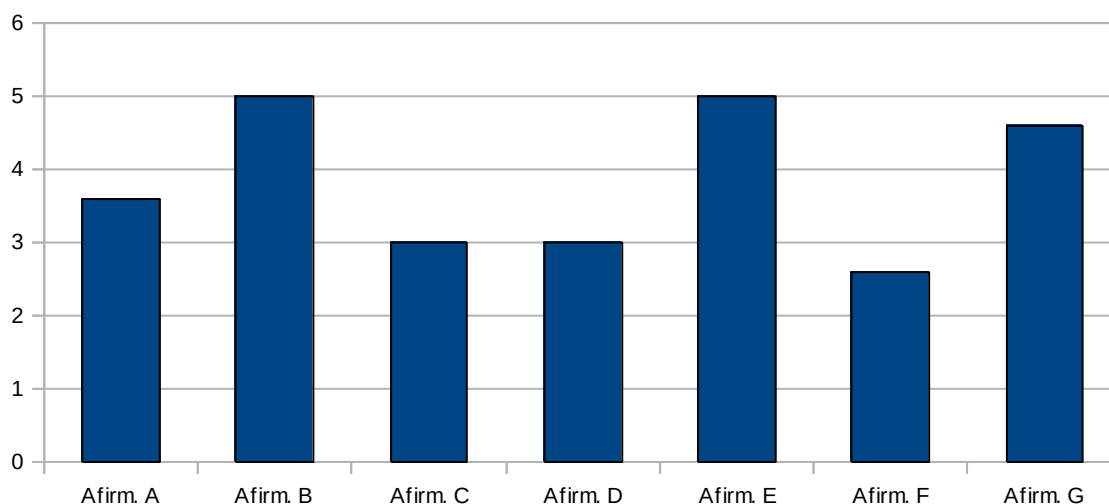
Indeciso: 3

En desacuerdo: 2

Muy en desacuerdo: 1

Afirmaciones.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
A) El cuerpo y la emoción están relacionados	5	5	1
B) Existe una estrecha relación entre los movimientos que hago y los sonidos que emito	5	5	5
C) Conozco e identifico con claridad mis emociones	4	2	3
D) Canto bien, afinado y proyecto mi voz	3	4	2
E) Para lograr un óptimo desarrollo vocal tengo que ocupar todo mi cuerpo	5	5	5
F) Logro llegar a distintas emociones cuando canto	3	1	4
G) Cuando me emociono mi voz cambia	5	4	5

Luego de realizar los cuestionarios y haciendo un promedio con cada respuesta de los SM, hemos percibido los siguientes resultados:



Como podemos apreciar, en la afirmación C: “Conozco e identifico con claridad mis emociones.”; en la afirmación D: “Canto bien, afinado y proyecto mi voz”; y en la afirmación F: “Logro llegar a distintas emociones cuando canto.”; se han percibido los puntajes más bajos, lo que quiere decir que la percepción real de los SM en cuanto a sus aspectos vocales y emocionales, difiere de las afirmaciones antes mencionadas.

Como investigadores esperábamos que al finalizar los talleres, estas mismas afirmaciones alcanzaran mayor aceptación entre los SM, lo que serviría para demostrar el efecto positivo que causó la experimentación en ellos, ayudándonos a cumplir nuestros objetivos.

3.3 Presentación Inicial (PI)

La Presentación Inicial consistió en la interpretación por parte de los SM, de la canción elegida y mencionada en nuestra Introducción (El Sueño de Pilatos) antes de ser impartidos los talleres. Con ella pudimos medir en qué situación vocal se encontraban los SM y tener una variable de comparación al momento de evaluarlos al final de la experimentación. Se evaluaron las tres emociones básicas escogidas de manera separada, siendo la primera “tristeza”, luego “rabia”, para terminar con “alegría”. La tabla de evaluación utilizada para medir los resultados de la prueba abarca distintos aspectos tanto de la emoción, como del canto. Cada uno fue medido de la siguiente forma:

- Logrado (L): El sujeto logra realizar el aspecto evaluado completamente y en forma destacada.
- Medianamente Logrado (ML): El sujeto evaluado logra el aspecto evaluado en forma correcta y aceptable.
- Regular (R): El sujeto alcanza ciertos puntos del aspecto a evaluar. Para él, este ámbito es más difícil.
- No Logrado (NL): El sujeto no consigue realizar ningún aspecto del punto a evaluar.

A continuación se presentan los resultados de dicha presentación.

Tristeza

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	NL	NL	R
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	NL	NL	NL
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	R	NL	NL
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	R	ML	R
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	ML	R	R
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	ML	L	NL
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	ML	R	R
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	R
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	R	ML	NL
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	ML	ML	R
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	ML	ML	NL

Rabia

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	R	R	ML
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	NL	NL	R
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	NL	ML	R
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	NL	R	R
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	ML	R	R
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	ML	ML	NL
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	L	ML	R
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	R
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	ML	ML	NL
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	ML	ML	ML
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	R	ML	NL

Alegría

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	ML	R	R
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	NL	NL	NL
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	ML	L	R
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	R	NL	NL
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	ML	R	R
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	ML	ML	NL
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	R	ML	ML
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	R
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	R	ML	NL
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	ML	ML	ML
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	R	ML	R

En nuestra primera tabla, correspondiente a la emoción de la tristeza, es posible observar que las puntuaciones más bajas se obtienen en los ítems: 1, 2 y 3. Mientras que el punto más fuerte en los SM corresponde al ítem 8.

En tanto a la tabla de evaluación para la emoción de la rabia, el ítem más débil es el

número 2 y los más fuertes el 8 y el 10.

Para la emoción de la alegría las puntuaciones más bajas recaen en los ítems 2 y 4 y las más altas en 8 y 10.

Llama la atención que en las tablas de las tres emociones evaluadas la puntuación mas baja siempre recaiga en el ítem 2 “El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción”. Del mismo modo, se observa que en las tres tablas las puntuaciones más altas corresponden al ítem número 8 “El sujeto llega de manera cómoda a los agudos”.

3.4 Desarrollo del Taller Experimental Roy Hart (RH)

Información sesión 1

Fecha de Realización: 2 de Julio de 2011

Lugar: Casa de Oscar Ilabaca

Número de Participantes: 3 actores egresados el año 2009 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.

Profesor autorizado por Paula Molinari: Sebastián Sotomayor

Duración: 3 horas cronológicas.

Contenidos: Sonidos Graves y Agudos, Potencia del Sonido, Apoyo de la Voz en el Movimiento, Coloratura del Sonido.

3.4.1 Apreciaciones generales de la sesión 1:

La coordinación del taller experimental RH, estuvo a cargo de los investigadores y se realizó en la casa de uno de los talleristas, ya que fue imposible contar con los espacios requeridos en nuestra Carrera, en los días en que el profesor podía viajar desde Santiago a nuestra región. Durante el desarrollo de esta jornada no advertimos mayor incidencia del espacio en el trabajo que se llevó a cabo. En tanto a los SM, estos se mostraron ansiosos y con mucha curiosidad respecto a los contenidos del taller. Hay que mencionar también que Marco Trigo manifestó, antes del comienzo del trabajo, sentir algún tipo de afección en su garganta, lo que se reflejaría durante partes del taller en las que el sujeto se vería afectado por tos. A continuación, revisaremos puntos importantes referentes a la organización de esta jornada, así como también los ejercicios realizados.

Organización Grupal: Con respecto a la reacción del grupo frente al profesor, todos respondieron muy bien, aunque en un comienzo se mantenía la distancia, dado que no lo conocían. Sin embargo, se mostraron receptivos y abiertos al trabajo. La energía grupal fue durante toda la sesión excelente.

Proceso de Enseñanza-Aprendizaje: Avanzado el trabajo, el profesor hizo referencia a lo complicado que resulta integrar la musicalidad al trabajo del grupo experimental. Observó que los sujetos dejaban de escuchar al resto y cada uno emitía sus propios sonidos en sus propios ritmos. Posterior a esta observación, poco a poco el grupo comenzó a escucharse más; en una primera instancia el trabajo de vocalización individual con el piano funcionó, mientras que el mismo trabajo en grupo no daba muy buenos resultados. A medida que avanzaba la clase, tanto el trabajo grupal como la musicalidad se afiata, consiguiendo afinación y reforzando el trabajo en equipo.

En síntesis: Más allá de la observación anterior, las actividades propuestas para la primera sesión del Taller Experimental RH funcionaron, sobre todo a medida que avanzó

la jornada y la relación profesor – estudiante fue creciendo en confianza. Al ser Roy Hart una técnica que facilita con rapidez la liberación de bloqueos vocales, los talleristas pudieron observar los efectos que el trabajo causó en ellos de manera concreta y a través de ejercicios precisos, lo que los hace motivarse cada vez más con la propuesta.

Espacio de Trabajo: El espacio es pequeño lo que, en ocasiones, dificulta la ejecución de algunos ejercicios; sin embargo, al ser éste la casa de un compañero, ayudó para reforzar la sensación de confianza y comodidad entre los participantes. El profesor no manifestó mayor problema al enfrentarse al espacio.

Metodología: La primera sesión se desarrolló según los tiempos estimados y sin mayores inconvenientes. Las actividades del taller fueron claramente explicadas y ejecutadas; seguidas por la reflexión del grupo.

3.4.2 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 1:

Training vocal

Ejercicio 1 “Calentamiento Vocal”: de pie, en parejas y haciendo contacto con sus espaldas. Los SM buscaron los diferentes puntos de apoyo en su compañero, en una primera instancia sólo con el hálito para después dejar salir el sonido. Se solicitó a los sujetos de muestra acomodarse según afinidades de estatura y contextura corporal.

Duración: 5 minutos.

Apreciaciones:

En general a los estudiantes les resultó muy complicado no emitir sonido y trabajar solamente con aire, todos parecían muy ansiosos.

Ejercicio 2 “Espiración”: De pie, conservando las mismas parejas y la posición de apoyo en sus espaldas, un integrante de cada pareja a la vez, debió poco a poco dejar salir el sonido durante la espiración, a la vez que empujaba la espalda del compañero mientras éste ofrecía resistencia.

Duración: 5 minutos.

Apreciaciones:

Al realizar este ejercicio, podemos constatar cómo el sonido se hacía cada vez más profundo y crecía en intensidad, esto siempre y cuando la fuerza que realizaran los individuos al empujar a su compañero provenga realmente desde la espalda.

Ejercicio 3 “El Poste”: De pie, conservando las mismas parejas y la posición de apoyo en las espaldas. Uno de los integrantes de cada pareja debió ser un “poste” mientras el otro se masajeaba en su espalda, dejando salir un gran flujo de aire.

Duración: 2 minutos.

Apreciaciones:

El ejercicio se realizó sin mayores inconvenientes.

Contenido 1: Sonidos Graves y Agudos:

Ejercicio 1 “Sonidos Pélvicos”: de pie y en círculo. Se les pidió a los SM que abrieran su base de apoyo y realizaran movimientos desde la pelvis tratando de identificar los sonidos graves que ahí habitan.

Duración: 3 minutos.

Apreciaciones:

En Sebastián Jaraquemada se pudo apreciar una gran tensión a nivel de hombros y cuello, lo que hacía que su voz se escuchara metálica y diera la impresión de que se estuviera causando algún tipo de daño. Avanzado el trabajo, al recibir la indicación de “buscar otro cuerpo”, inmediatamente se integró al trabajo, encontrando un nuevo lugar sonoro.

Ejercicio 2 “Agudos de Pecho”: De pie y en círculo, se les explicó a los SM que así como el motor de los sonidos graves es el movimiento de la pelvis, el motor de los sonidos agudos se encuentra en el pecho. Mediante el ejercicio de *shake* debieron buscar sus agudos.

Duración: 5 minutos.

Apreciaciones:

- a) En este ejercicio Marco Trigo casi desde un comienzo se conectó y encontró un lugar sonoro nuevo u olvidado donde habitan sus agudos.
- b) Destacamos en el hallazgo de Trigo la particularidad del sonido; esto refuerza lo propuesto por la Técnica Roy Hart de sobrepasar las barreras socioculturales y de género.

Ejercicio 3 “Grave-Agudo, Agudo-Grave”: De pie y en círculo. Los SM debieron combinar ambos ejercicios. Primero yendo desde los sonidos graves a los agudos y viceversa.

Duración: 2 minutos

Apreciaciones:

El ejercicio se realizó sin mayores inconvenientes.

Contenido 2: Potencia del Sonido.

Ejercicio “Potencia del Sonido”: En parejas, uno de los SM debió acomodarse de espalda en el suelo con los pies apoyados, mientras dejaba salir el sonido con absoluto relajó. El integrante del grupo que se encontraba de pie debía darle estímulos con sus manos tanto en la zona pélvica como en el plexo solar.

Duración: 6 minutos.

Apreciaciones:

- a) Las personas que se encontraban en el suelo tendían a la tensión de hombros y cuello. También, en ocasiones, tendían a controlar el sonido.
- b) Marco Trigo manifestó incomodidad al recibir el estímulo, ya que explicó que se quedaba sin aire.

Contenido 3: Apoyo del Sonido en el Movimiento.

Ejercicio 1 “Instalación del Sonido en el Cuerpo”: de pie y en círculo. El profesor indicó una nota en el piano, la cual fue bajando progresivamente para que los SM repitieran. Se explicó a los talleristas que en esta fase del trabajo lo que se buscaba no era alcanzar la nota indicada, sino que el objetivo era instalar el sonido en el cuerpo, en este caso en la pelvis, ya que se buscan sonidos graves. Avanzado el ejercicio se comenzó a subir en el registro con la indicación de que el sonido aún debía provenir de la zona pélvica.

Duración: 15 minutos

Apreciaciones:

- a) En un comienzo los SM se mostraban más preocupados por alcanzar la nota señalada, lo que les resultó complejo. Al indicarles que el camino para llegar a la nota o para alcanzar más potencia vocal debe ser el movimiento que realizaban, el ejercicio funcionó para ellos.
- b) Sebastián Jaraquemada fue el único integrante del grupo que no alcanzó la nota grave que se indicaba en el piano.
- c) En vista de la timidez en los movimientos de los participantes, se les solicitó que abrieran más su base de apoyo y bajaran su centro. Desde esa posición debieron movilizar la pelvis teniendo conciencia de sus genitales e imaginando que desde ese lugar emanaba el sonido. Esta instrucción resultó de mucha utilidad, ya que el sonido que se consiguió fue de gran potencia y alcanzó las notas que se indicaron tanto en graves como en agudos.

Ejercicio 2 “Glissando”: Manteniendo la base de apoyo y el movimiento pélvico, se solicitó que se realizara el sonido en la nota señalada, para luego hacer con ella un glissando ascendente y descendente que llegara a la nota de inicio.

Duración: 5 minutos

Apreciaciones:

Se observó que facilitaba llegar a la nota más alta del glissando, bajar el centro de gravedad del cuerpo.

Contenido 4: Coloratura del Sonido.

Ejercicio 1 “Violín, Viola y Chelo”: Se les explicó a los talleristas que en esta técnica se trabaja con tres instrumentos: violín, viola y chelo. El trabajo consistió en capturar en el propio sonido las características sonoras de cada uno de ellos. Debieron vocalizar

según la nota indicada en el piano, en el orden respectivo de los instrumentos señalados.

Duración: 50 minutos.

Apreciaciones:

- a) El sonido violín resultó muy suave y delicado en todos los participantes.
- b) La viola tuvo un sonido metálico, se indicó que para hacer su sonido más potente podían realizar *shake* en la zona del pecho.
- c) Marco Trigo, al realizar sonidos agudos con violín no presentó mayores dificultades. Sin embargo, al pedirle que los hiciera con la coloratura de la viola, le resultó más complicado, ya que se cambió de tono a uno más grave. Él señaló que el paso al espacio de la voz de cabeza era donde se encontraba con resistencias.
- d) Mientras con violín y viola se indagó mayormente en registros agudos, con chelo se iba hacia los graves. Para facilitar alcanzar las notas indicadas se les dijo a los talleristas que podían realizar *shake* en la zona pélvica, lo que dió muy buenos resultados.
- e) Todos los SM realizaron movimientos sutiles para violín, apuntaron hacia delante con el cuerpo y manos con viola, mientras que para chelo todos realizaron movimientos circulares y hacia abajo.

Información Sesión 2

Fecha de Realización: 2 de Julio de 2011

Lugar: Casa de Oscar Ilabaca

Número de Participantes: 3 actores egresados el año 2009 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.

Profesor autorizado por Paula Molinari: Sebastián Sotomayor.

Duración: 3 horas cronológicas.

Contenidos: Potencia y colocación del sonido,

3.4.3 Apreciaciones generales sesión 2:

En la segunda sesión del taller experimental RH, también se contó con la participación de los 3 SM anteriores. Antes de comenzar se realizó un almuerzo en el que participó el profesor, los investigadores y talleristas, en el que se comentó la experiencia de la mañana. Todos se mostraron muy satisfechos con el trabajo.

Organización Grupal: Luego de la primera sesión y del almuerzo colectivo, tanto profesor como talleristas mostraron mucho más fiato, dando esto como resultado más intimidad en el trato personal como en el trabajo. Nuevamente la energía grupal fue durante toda la sesión excelente.

Proceso de Enseñanza-Aprendizaje: Con respecto al nivel de relación de los SM con los contenidos podemos decir que la recepción de los contenidos y concentración de los participantes del taller no requirió de mucho esfuerzo. Las indicaciones fueron claras y tuvieron una buena recepción.

En síntesis: La segunda sesión del Taller experimental RH gozó de una muy buena acogida por parte de los talleristas como del profesor. Se consiguió llegar a lugares de trabajo muy íntimos y todos los integrantes se mostraron contentos y sorprendidos por los logros alcanzados.

Espacio de trabajo: Se mantuvo el mismo espacio de trabajo.

Metodología: La segunda sesión del taller RH se desarrolló según los tiempos estimados y sin mayores inconvenientes. Las actividades del taller fueron claramente explicadas y seguidas de reflexión por parte de los integrantes del grupo, guiada por el profesor.

3.4.4 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 2:

Training Vocal.

Ejercicio 1 “Transmisión de Sonido”: De pie y en círculo. Los SM debieron movilizar su cuerpo emitiendo un sonido y traspasárselo al compañero.

Duración: 3 minutos.

Apreciaciones:

- a) El ejercicio tuvo muy buena acogida en el grupo.
- b) Los SM aplicaron las herramientas adquiridas en la sesión anterior.

Ejercicio 2 “Violín, Viola y Chelo”: Se retomó el ejercicio de vocalización y coloratura con violín, viola y chelo.

Duración: 10 minutos.

Apreciaciones:

- a) El ejercicio tuvo una buena recepción en los participantes.
- b) Se observó que para facilitar la emisión del sonido de violín el rostro debe esbozar una leve sonrisa con los labios en posición para pronunciar la letra **i**. Para viola la boca debe estar más abierta y mostrando los dientes como para la emisión de la letra **a**. En tanto que para chelo, el rostro se alarga y la boca se abre como para la emisión de una **o**, levantando el paladar blando y llevando el sonido hacia este lugar.
- c) En Marco Trigo nuevamente apareció una voz muy aguda; esta vez sí consiguió darle a ese sonido las coloraturas indicadas.

Contenido 2: Potencia y Colocación del Sonido.

Ejercicio 1 “Sostener al Compañero”: En parejas. Se sostenía al compañero por detrás desde sus crestas iliacas. Movilizando esta zona, el sujeto dejaba caer su cuerpo hacia delante, intentando avanzar impulsándose desde la pelvis y continuaba vocalizando violín y chelo.

Se continuó desarrollando el ejercicio, pero al final quedó sólo participando la pareja donde trabajaba Sebastián Jaraquemada. Ésto con el fin de indagar en las resistencias del SM de manera personal y trabajar en ellas. En el transcurso del taller, el profesor dedicó a cada SM un período de trabajo individual.

Duración: 9 minutos.

Apreciaciones:

- a) En Sebastián Jaraquemada aún se podía observar gran tensión a nivel de hombros y cuello. Su voz se escuchó metálica y a ratos daba la impresión de que se causara daño. Dada esta tensión persistente es que se guió el ejercicio para que el sujeto lo realizara de

manera individual, ya que mediante esta práctica se busca bajar el centro del individuo desde el pecho a la pelvis, lo que debía traer consigo la aparición de un sonido profundo, eliminando la tensión de la parte superior del cuerpo.

b) Avanzado el trabajo, el SM encontró el centro pélvico y la manera de gestar desde ahí el sonido de manera intermitente.

d) El SM mostró un avance en cuanto a la calidad de sonido e intensidad, sin embargo, la tensión en la parte superior de su cuerpo persistía interfiriendo con su sonido.

Contenido 3: Ampliación de Sonido (Trabajo Individual de Sebastián Jaraquemada)

Ejercicio 1 “Trabajar con el cansancio”: Se le dio la indicación al sujeto de vocalizar la nota que se indicaba en el piano, mientras él se sostenía sobre un pie e inclinaba su tronco formando un ángulo de 90° con el suelo.

Duración: 15 minutos

Apreciaciones:

a) Este ejercicio ayudó a profundizar en los hallazgos de la experiencia anterior.

b) Al comienzo el sujeto se mostró un tanto resistente al trabajo, pero a medida que iba avanzando y la exigencia era mayor, logró un gran nivel de conexión, consiguiendo ubicar su centro en la zona pélvica y permanecer en el trabajo a pesar del cansancio.

c) traspasado el umbral del cansancio, el sujeto comenzó a emitir un sonido agudo profundo, sostenido y muy bien apoyado que se expresaba con gran intensidad.

d) el trabajo de ampliación de registro hacia los agudos resultó muy efectivo para el sujeto.

Ejercicio 3 “Variación de Volumen”: Como tercera fase de su trabajo individual se le solicitó al SM que cantara la canción de prueba de pie y con volumen bajo hasta llegar a un susurro.

Duración: 15 minutos.

Apreciaciones:

- a) El SM consiguió realizar lo encomendado con facilidad, su centro estaba ubicado y su voz bien colocada.
- b) Avanzada la canción el sujeto se quebró emocionalmente, entrando en la tristeza y detuvo la ejecución. El profesor le explicó que se encontraba a portas de un nuevo sonido y que debía decidir hasta donde llegar con el trabajo.
- c) El sujeto retomó el canto con el apoyo del profesor, a medida que avanzaba en la canción permitiéndose transitar por la emoción apareció en él una voz dulce y capaz de transmitir su sentimiento.
- d) El profesor guió al SM para salir de la emoción de la tristeza, mediante ejercicios de vocalización.

Contenido 4: Potencia de Sonidos Graves (Trabajo Individual de Oscar Ilabaca).

Ejercicio 1 “Sonido para la Palabra”: en una primera etapa este ejercicio se aplicó a todo el grupo, para después trabajar solamente con Oscar Ilabaca. Se solicitó a los SM que se tendieran de espalda en el piso en total relajo. Debían pensar en la canción de prueba y resumir en una palabra lo que ésta les provocaba y decirla sólo con el aire de la exhalación. Posteriormente, debieron buscar un sonido para la palabra y emitirlo, descomponiéndola sílaba por sílaba y escoger sólo un sonido y repetirlo.

Duración trabajo grupal: 15 minutos

Apreciaciones:

Los 3 talleristas encontraron sonidos graves durante el trabajo.

Ejercicio 2 “Exhalación”: Mientras Oscar Ilabaca continuaba en el suelo emitiendo el sonido, se le indicó a otro de los SM que lo tome de los brazos, halándolo hacia abajo en cada exhalación, mientras el otro compañero le movilizaba el pecho y el profesor el diafragma.

Duración: 5 minutos

Apreciaciones:

- a) En el sonido que emitía el individuo se podía escuchar una especie de gruñido, el profesor solicitó que se trabajara sobre ese sonido.
- b) Mientras más se estimulaba al individuo, el sonido que emitía iba variando y ganando en intensidad.
- c) A medida que avanzaba el trabajo, la voz del sujeto era cada vez más gutural.

Ejercicio 3 “Aprisionado”: Con el sujeto aún en el suelo y emitiendo sonido, se le indicó que tratara de levantarse, mientras el resto del grupo se lo impedía.

Duración: 3 minutos

Apreciaciones:

- a) el sujeto consiguió levantarse del piso con relativa rapidez.

Ejercicio 4 “Forzando los Graves”: El SM estaba en pie y emitiendo sonido, mientras el resto del grupo lo presionaba contra la pared. Se le solicitó al tallerista que dijera la palabra en la que pensó al comienzo. Debía vocalizar con ella bajando cada vez más en el registro, mientras intentaba soltarse de sus compañeros.

Duración: 10 minutos.

Apreciaciones:

- a) Mientras más resistencia ofrecían los compañeros que sostenían al sujeto, su voz se volvía más potente y le resultaba menos complicado alcanzar notas más bajas.
- b) Sin indicación previa, para llegar a las notas más altas, el sujeto aplicó la coloratura de viola.

Ejercicio 5 “Rescatando la Voz”: se solicitó al SM que interpretara la canción de prueba suavemente, posteriormente se le indicó que la cantara rescatando la voz que encontró durante el trabajo.

Duración: 10 minutos

Apreciaciones:

- a) La voz gutural del sujeto se fue aclarando hasta poder emitir la nota señalada.
- b) El trabajo de ampliación de registro hacia los graves fue efectivo en un 100% en el sujeto.

Información Sesión 3

Fecha de Realización: 3 de Julio de 2011

Lugar: Casa de Oscar Ilabaca

Número de Participantes: 3 actores egresados el año 2009 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.

Profesor autorizado por Paula Molinari: Sebastián Sotomayor.

Duración: 3 horas cronológicas.

Contenidos: Calentamiento Vocal, Arquetipos, trabajo de agudos y relajación corporal.

3.4.5 Apreciaciones generales de la sesión 3.

En la tercera sesión del taller experimental RH, se contó con la participación de los 3 SM anteriores. Se comenzó con algo de retraso, dado que uno de los SM tuvo problemas. Ese tiempo se utilizó para desayunar en conjunto y comentar las experiencias de la jornada anterior.

Organización Grupal: El grupo se mostró confiado y entregado al trabajo. La energía grupal fue durante toda la sesión excelente.

Proceso de Enseñanza-Aprendizaje: Con respecto al nivel de relación de los SM con los contenidos podemos decir: La relación profesor – estudiantes fue cada vez más distendida e íntima, lo que facilitó mucho el trabajo.

En síntesis: En la tercera sesión del Taller experimental RH, dado el nivel de confianza que se alcanzó, el trabajo se desarrolló de manera fluida. Todos los participantes se mostraron concentrados y dispuestos al trabajo desde el comienzo, lo que trajo muy

buenos resultados.

Espacio de trabajo: Se mantuvo el espacio de trabajo.

Metodología: A pesar del retraso inicial, la tercera sesión del taller RH se desarrolló sin mayores inconvenientes. Se comenzó consultando al grupo sobre las sensaciones experimentadas, si es que estaban muy agotados física o emocionalmente o si alguien soñó algo que quisiera compartir. Al igual que el día anterior, las actividades del taller fueron claramente explicadas y seguidas de reflexión por parte de los integrantes del grupo, guiada por el profesor.

3.4.6 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 3:

Calentamiento vocal

Ejercicio 1 “Rebote”: De pie y en círculo, los talleristas debieron mover cada una de las partes de su cuerpo, impulsando así un movimiento de rebote, permitiendo la salida libre del aire y posteriormente del sonido.

Duración: 4 minutos.

Apreciaciones:

a) el ejercicio se desarrolló sin inconvenientes.

Ejercicio 2 “Trabajo de Tronco”: de pie y en círculo, los talleristas debieron inspirar y en cada exhalación dejar caer su tronco hacia delante.

Duración: 2 minutos.

Apreciaciones:

El ejercicio se desarrolló sin inconvenientes.

Ejercicio 3 “Conectar el Cuerpo”: En parejas. De espalda en el suelo con las piernas hacia arriba, debían juntar sus coxis y tomar sus manos, cuando un integrante de la pareja exhalaba, el otro debía ejercer presión. Luego el ejercicio se realizó de la misma manera, pero juntando las plantas de los pies. En una tercera etapa del ejercicio al momento de recibir la presión se debió emitir un sonido grave.

Duración: 10 minutos.

Apreciaciones:

a) En un comienzo la posición resultó incómoda para los SM, se les indicó que para relajar inhalen y exhalen mayor cantidad de aire, lo que dió buenos resultados.

Ejercicio 4 “Relajación”: De espalda en el suelo, apoyando las plantas de los pies en el piso. Debieron realizar un movimiento constante desde los talones que movilizaba todo el cuerpo. En un principio el ejercicio se realizó sólo con el hálito para después permitir la salida del sonido.

Duración: 10 minutos.

Apreciaciones:

- a) En un comienzo les resultó muy complicado a los talleristas no emitir sonido.
- b) Los SM casi desde el comienzo se permitieron sonar de manera poco convencional.
- c) Marco Trigo, al igual que el día anterior, volvió a encontrar el lugar donde habitan sus agudos.

Contenido 1: Arquetipos.

Si bien, al restringirnos exclusivamente a los arquetipos jungianos podemos acceder a una especie de listado de figuras establecidas; la manera en que Sotomayor abordó el trabajo, resultó más amplia, ya que las figuras que escogió para el trabajo eran personajes de la vida cotidiana, cercanos y reconocibles. De esta manera, es que esbozó cuatro figuras arquetípicas para el trabajo de los SM:

- **Sol:** adolescente, pokemona, muy tímida.
- **Higor:** hombre joven, de gran estatura y contextura, lleva chaqueta de cuero y bototos.
- **Beatriz:** mujer mayor, sabia, viste falda y blusas holgadas.
- **Pedro:** hombre joven, profesional, exitoso.

A partir de éstos datos, los SM debieron proceder a la conformación de cada arquetipo, encontrando sus propias imágenes.

A pesar de la amplitud del trabajo que se planteó, los resultados de los talleristas para cada personaje, fueron similares en cuanto a movimiento y sonido, rescatando de manera notoria la singularidad de cada una de sus personalidades.

Ejercicio 1 “creación de arquetipos”: los sujetos debían caminar por el espacio, mientras el profesor describía uno de los personajes mencionados. Los SM tenían que buscar un sonido y una corporalidad para cada personaje. Finalmente el mismo sonido emitido debía transformarse en una palabra. En una última etapa de este trabajo, la caminata se debía realizar cada vez con más velocidad.

Duración: 25 minutos

Apreciaciones:

- a) en general el tipo de sonido que se emitió para cada personaje fue similar en cada sujeto.
- b) en un comienzo los talleristas respondieron sin mayores problemas a los personajes que les fueron pedidos, pero a medida que aumentaba el número tendieron a confundirse.
- c) en este ejercicio resultó notorio como la palabra modifica al sonido.
- d) con el cansancio los cuerpos se mostraron más distendidos y la voz ganó en potencia y colocación.

Ejercicio 2 “vocalización con arquetipos”: de pie y en círculo. Los talleristas debían escoger un personaje de los realizados con anterioridad. Debían vocalizar con las palabras que escogieron para ellos siguiendo las notas indicadas por el piano.

Duración: 30 minutos

Apreciaciones:

- a) en este trabajo se vio un notorio avance en cuanto a afinación.
- b) Oscar Ilabaca demostró haber avanzado también en la ampliación de su registro de agudos. Demostró una clara utilización de las herramientas entregadas en la jornada del día anterior.
- c) Marco Trigo, trabajó con un personaje que emitía sonidos graves, sin embargo al desarrollar su trabajo de vocalización reaparecieron los agudos, con los cuales se comenzó a avanzar en su trabajo individual.

Contenido 2: Obtención de agudos mediante el trabajo de relajación (Trabajo individual de Marco Trigo).

Ejercicio 1 “exploración en sonidos agudos y relajación corporal”: El SM debía

imaginar que ahora el personaje que había escogido estaba en su infancia. Mientras más niño se volvía el personaje, más aguda era su voz y mientras más aguda se era ésta, el cuerpo se volvía más liviano.

Duración: 10 minutos

Apreciaciones:

- a) al sujeto le costó mucho relajarse prácticamente durante todo el ejercicio.
- b) en la voz que emitió el SM fue posible reconocer claramente 2 sonidos.
- c) El sujeto manifestó al final del trabajo, una sensación de incertidumbre con respecto a lo realizado. Se le pidió que durante el receso escribiera lo que le sucedió durante el ejercicio.

Ejercicio 2 “shake asistido”: tendido en el suelo y emitiendo sonido, mientras el profesor presionaba y movilizaba la zona del pecho y abdomen.

Duración: 10 minutos

Apreciaciones:

- a) se continuó escuchando en la voz del sujeto dos sonidos a la vez.
- b) cuando el SM recibió presión en el pecho, esta dualidad vocal se hizo más patente.

Ejercicio 3 “masajes y rotaciones de relajación”: los demás integrantes del grupo movilizaban diferentes articulaciones del sujeto, quien se encontraba en el suelo y emitiendo sonido.

Duración: 15 minutos

Apreciaciones:

- a) poco a poco el sujeto fue entregándose al trabajo. De manera intermitente, su voz dejaba de escucharse con dos sonidos a la vez.

Ejercicio 4 “paso del sonido a la palabra”: tendido en el suelo, en absoluto relajo, se le solicitó al SM que cantara la canción de prueba

Duración: 30 minutos.

Apreciaciones:

- a) Desde el relajo el sujeto consiguió identificar una de sus dos voces.
- b) Luego de un momento, fue necesario que el resto del grupo interviniera nuevamente para movilizar al sujeto, ya que se tensaba con mucha facilidad.
- c) Al cantar con volumen normal, su voz se escuchaba más clara y mejor colocada. También había mejorado en afinación.
- d) El profesor hizo la observación de la posible existencia de nódulos en el individuo.

Información Sesión 4

Fecha de Realización: 3 de Julio de 2011

Lugar: casa de Oscar Ilabaca

Número de Participantes: 3 actores egresados el año 2009 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.

Profesor autorizado por Paula Molinari: Sebastián Sotomayor.

Duración: 3 horas cronológicas.

Contenidos: Registro, intensidad y velocidad del sonido.

3.4.7 Apreciaciones generales de la sesión 4:

En la cuarta sesión del taller experimental RH, se contó con la participación de los 3 SM anteriores. Nuevamente se realizó un almuerzo conjunto donde se pudo comentar la

experiencia de la mañana. Todos se mostraron muy satisfechos con el trabajo.

Organización Grupal: El grupo se mostró confiado y entregado al trabajo. La energía grupal fue durante toda la sesión excelente.

Proceso de Enseñanza-Aprendizaje: Con respecto al nivel de relación de los SM con los contenidos podemos decir que la relación profesor – estudiante sólo creció en confianza. Los SM se mostraron ansiosos por saber que vendría a continuación y señalaron su deseo de que el taller no acabara.

En síntesis: La cuarta y última sesión del Taller experimental RH se realizó sin inconvenientes, en un alto nivel de confianza y compromiso por parte de los talleristas. En general el taller funcionó según lo esperado con resultados exitosos.

Espacio de trabajo: Se mantiene el espacio de trabajo.

Metodología: Se comenzó la sesión escuchando las apreciaciones de Marco Trigo sobre su trabajo individual. También sus compañeros fueron consultados sobre sus impresiones del trabajo. Las actividades de esta sesión tuvieron buena acogida, fueron claramente explicadas y seguidas de reflexión por parte de los integrantes del grupo.

3.4.8 Ejercicios prácticos realizados:

Contenido 1: Registro, Intensidad y Velocidad del Sonido.

Ejercicio 1 “el director de orquesta”: los SM debieron escoger un texto. Si el profesor movía su mano hacia delante significaba que el sonido debía ser más intenso y si iba hacia atrás la voz debía tener menos intensidad. Al mismo tiempo la mano del profesor iba subiendo o bajando; si ésta subía se debía ir a los registros agudos, mientras que si bajaba se debería ir a los graves. También la mano podía estar quieta o moviendo sus

dedos y, según la velocidad cómo se movían los dedos, el texto debía ser dicho más rápido o más lento.

Duración: 25 minutos

Apreciaciones:

- a) al momento de aumentar en intensidad, naturalmente los SM iban hacia registros más agudos, mientras que cuando se le solicitaba que realizaran sonidos en este registro les era más fácil alcanzar mayor intensidad.
- b) al ayudarse con movimientos del cuerpo resultaba mucho más simple alcanzar registros muy altos o muy bajos.

Ejercicio 2 “vocalización expresiva”: utilizando los elementos del trabajo anterior, los SM debían vocalizar según la nota y velocidad que les indicaba el piano. Al mismo tiempo el profesor hacía diferentes expresiones faciales, los talleristas debían darle al sonido la característica de esa cara.

Duración: 20 minutos

Apreciaciones:

el ejercicio se realizó sin mayores inconvenientes.

Ejercicio 3 “cualidad del sonido”: de pie y en círculo. Los talleristas debían decir su nombre con la característica vocal con la que el profesor decía el suyo. En una segunda etapa del ejercicio, al sonido se le sumó un gesto, el que debía ir pasándose de un compañero a otro.

Duración: 30 minutos

Apreciaciones:

El ejercicio se realizó sin mayores inconvenientes.

Ejercicio 4 “interpretación”: de pie y en círculo. Los SM debieron interpretar la canción de prueba, repitiendo después el profesor. Posteriormente el guía del ejercicio se fue intercambiando.

Duración: 15 minutos

Apreciaciones:

Los talleristas mostraron un poco de resistencia a la escucha. Una vez que consiguieron escucharse realizaron el ejercicio sin mayores complicaciones, alcanzando gran fluidez.

Capítulo IV
Taller Experimental
Alba Emoting (AE)

Taller Experimental Alba Emoting (AE)

Luego de realizado el taller RH y la PIN, se procedió con el desarrollo del taller Alba Emoting (AE). Esto con el fin de finalizar con el proceso de incorporación de ambas técnicas por parte de los SM a su interpretación en la Presentación Final.

Luego de finalizado el Taller RH, los SM proceden a someterse a su segunda evaluación de Canto y Emoción. Los parámetros de evaluación, así como los ítems a analizar, son los mismos que en la Presentación Inicial, así como también lo serán en su Presentación Final.

4.1 Presentación Intermedia (PIN)

En esta evaluación, los SM se sintieron más seguros para con su voz, aplicaron lo aprendido y las diferencias entre PI y PIN fueron notorias. Llama la atención que, al no tener todavía las herramientas para el manejo de las emociones, los SM intentaron matizar éstas sólo con la voz, utilizando muy poco los rasgos faciales y el cuerpo. Por ejemplo, al cantar con Alegría, los SM suavizaron su voz y la hicieron más dulce, lo que los llevó, a nuestro parecer, a confundir la emoción requerida con la ternura. Por otra parte, al cantar con pena, quebraban la voz en ciertos momentos y se podía apreciar al cerrar los ojos una voz melancólica y sollozada, pero expresivamente muy poco había cambiado.

Se apreció una mayor fluidez vocal, los SM apoyaron su voz, proyectaron de forma clara y han alcanzado notas que antes no alcanzaban. Claro es el ejemplo de Oscar Ilabaca, quien descubrió en su voz la escala de bajos, obteniendo nuevos matices para darle a sus tonalidades.

Para resumir, los resultados obtenidos en la Presentación Intermedia son:

Tristeza

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	R	R	R
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	NL	NL	NL
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	R	NL	ML
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	R	R	R
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	R	R	R
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	L	L	ML
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	L	L	L
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	L
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	L	L	ML
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	L	L	L
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	L	L	ML

Rabia

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	R	R	ML
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	NL	NL	R
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	R	ML	ML
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	NL	R	R
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	R	R	R
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	L	L	ML
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	L	L	L
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	L
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	L	L	ML
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	L	L	L
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	L	L	ML

Alegría

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	ML	R	R
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	NL	NL	NL
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	L	R	R
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	NL	R	NL
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	R	R	R
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	L	L	ML
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	L	L	L
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	L
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	L	L	ML
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	L	L	L
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	L	L	ML

4.2 Desarrollo del Taller Alba Emoting (AE)

El taller se realizó en dos sesiones y se abordaron las tres emociones básicas seleccionadas.

Información Sesión 1

Fecha de Realización: 8 de Julio de 2011

Lugar: Casa de Oscar Ilabaca.

Número de Participantes: 3 actores egresados el año 2009 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.

Instructora: Solange Durán Elicer, instructora nivel 5 en el método.

Duración: 4 horas cronológicas.

Contenidos: Step Out, Rabia, Alegría, Manejo de los Contenidos Aprendidos.

4.2.1 Apreciaciones generales de la sesión 1:

La sesión 1 se realizó sin mayores inconvenientes, los SM llegaron dispuestos a trabajar desde el inicio y muy entusiasmados de obtener resultados positivos. El taller RH dejó a los SM ansiosos de seguir aprendiendo.

La sesión se llevó a cabo en los tiempos correspondientes y cumplió con nuestras expectativas.

Organización Grupal: El grupo, al ser sólo de cuatro personas con la instructora incluida, se pudo conectar de manera clara y concentrada, respondiendo de manera excelente a todos los ejercicios. Hubo buena disposición y energía.

Proceso de Enseñanza-Aprendizaje: Los SM se encontraban concentrados y atentos a las indicaciones de la instructora, mientras que ésta se daba el tiempo de corregir a cada uno de ellos y explicarles de manera clara cada uno de los pasos a seguir. Podemos señalar que el primer día del taller AE, fue realizado exitosamente, con resultados claros y que serán de gran aporte para nuestra investigación.

Espacio de trabajo: Se mantuvo el espacio de trabajo del Taller RH, pero en este caso, la instructora manifestó incomodidad con éste, mencionó que el espacio era reducido y poco ventilado. La situación no causó mayores inconvenientes.

Metodología: Para dar comienzo a la clase la instructora solicitó a los sujetos que realizaran un calentamiento individual a lo que los estudiantes respondieron de manera espontánea, luego la instructora realizó un ejercicio de Yoga para activar el cuerpo y para que los SM tomaran el mismo ritmo corporal, para luego pasar directamente a los contenidos correspondientes.

El taller se desarrolló en el tiempo esperado, comenzando sólo con cinco minutos de retraso.

Los ejercicios estuvieron acompañados de bases teóricas que la instructora se encargó de ir explicando a los SM, también se tomaron 10 minutos después de cada ejercicio de emoción y al final de la clase para escuchar las distintas opiniones y apreciaciones que sacaron los SM de este primer día.

4.2.2 Ejercicios Prácticos Realizados en la Sesión 1:

Caldeamiento corporal

Ejercicio 1 “Calentamiento Individual”: Los SM realizaron espontáneamente los ejercicios ejecutados durante las dos sesiones de la Técnica Vocal Roy Hart. De una manera no planificada comenzaron a cantar la canción de prueba, incluso, en un

momento, llegaron a cantar la canción a modo de coro. Ésta situación nos indicó que la comunicación grupal lograda en el taller RH, se había mantenido. Seguido y a manera de diagnóstico, se solicitó a los estudiantes que uno a uno canten la canción de prueba pasando por la neutralidad y por cada una de las tres emociones básicas en que serían entrenados (rabia, tristeza y alegría). Luego de esto, la instructora les pidió que se autoevalúen de uno a cinco en cuanto a intensidad de la emoción y su capacidad para mantenerla. Las autoevaluaciones fueron las siguientes:

Nivel de intensidad de la emoción:

	Rabia	Tristeza	Alegría
Oscar Ilabaca	3	3	4
Sebastián Jaraquemada	3	4	3
Marco Trigo	3	3	3

Capacidad de mantener la emoción:

	Rabia	Tristeza	Alegría
Oscar Ilabaca	4	4	3
Sebastián Jaraquemada	3	5	3,5
Marco Trigo	2	4	4

Duración del ejercicio: 32 minutos

Apreciaciones:

a) Al momento de cantar, Oscar Ilabaca aún conservaba en su voz muchos de los matices adquiridos en el taller anterior, estuvo bien colocada y consiguió una buena afinación. Sin embargo, en cuanto a la profundidad del sonido e incorporación del cuerpo al canto pudimos notar una baja.

b) Sebastián Jaraquemada, al momento de cantar, también conservó muchos de los matices adquiridos en el taller anterior; su voz estaba bien colocada y consiguió una buena afinación, pudiendo alcanzar tonalidades graves y agudas que antes le

significaban un mayor esfuerzo.

c) En Marco Trigo también fue posible observar varios de los avances alcanzados en las clases anteriores. Ya no se mostraba tan temeroso de cantar y consiguió, al comienzo, una buena afinación; dando con los graves localizados en el taller de Roy Hart. En el momento en que la canción presentó un cambio de tono hacia uno levemente más agudo, el sujeto reaccionó cantando en una octava más arriba y así hasta finalizada la presentación.

Ejercicio 2 “Saludo al Sol”: Ejercicio característico del yoga con el que la instructora finalizó el caldeamiento inicial que hicieron los SM. Este ejercicio lo ejecutó a modo de congeniar el ritmo respiratorio y corporal de los tres SM. Se les hizo tomar conciencia de su respiración, haciendo especial hincapié en la importancia de la postura para el trabajo de Alba Emoting. Se indicó que los pies son la base de nuestra estructura corporal, su posición para este trabajo debe ser de forma paralela y separados por la medida del propio pie. El ejercicio fue el siguiente: de pie, con la mirada fija en un punto, pies acorde al tamaño de las caderas. Al inspirar se levantan los brazos de forma paralela, sin levantar los hombros; al exhalar se baja el tronco manteniendo los brazos pegados a las orejas, hasta llegar a la posición de mesa. Al inspirar nuevamente se estira un pie hacia atrás y las manos se colocan a la altura de los pies. Al exhalar se lleva el otro pie atrás y se apoyan las manos en el suelo para quedar en posición de tabla. Se inspira en esa posición y al exhalar se baja el cuerpo con los codos pegados a éste, para luego llevar el cuerpo hacia atrás a la posición del niño. Al inspirar nuevamente, se lleva la misma pierna que se estiró hacia atrás en un principio a la altura de las manos, luego la otra, para llegar nuevamente a la mesa en la exhalación, se inspira para subir el tronco y se exhala para bajar los brazos. Se repitió este ejercicio tres veces.

Duración: 10 minutos

Apreciaciones:

- a) A pesar de tratarse de actores egresados, resultó evidente en ellos la falta de training. En todos se presentó mucha tensión corporal.
- b) Al finalizar, fue posible apreciar una mejoría evidente en cuanto a su postura.

Contenido 1: Step Out

Ejercicio 1 “Explicación Metodológica”: La instructora prosiguió a enseñarles a los SM, el método del step out. Les explica que este ejercicio les permitirá salir de los estados emocionales y que les dará la seguridad de introducirse en ellos sin permanecer en ellos más del tiempo requerido. Al momento de aplicar el ejercicio, la instructora hace hincapié en corregir la mirada, ya que los SM tienden a cerrar los ojos. Explica que deben tener conciencia del el espacio en el que en se encuentran. La instructora primeramente muestra a los SM la manera de hacer el Step Out, ya explicado en nuestro Capítulo II, luego les explica que el ámbito de la respiración está basado en la psicocalistenia¹³¹.

Duración: 14 minutos

Apreciaciones:

- a) Después del caldeamiento corporal, los SM quedaron en un estado de alerta, por lo que les fue difícil mantener la neutralidad en primera instancia, pero luego de ya desarrollado el ejercicio pudieron lograr entrar en ella.
- b) Sebastián Jaraquemada muestra una leve tensión en sus manos, sobretodo en sus dedos, incluso al ser corregido por la profesora, esta tensión no desaparece.
- c) Similar es la situación de Marco Trigo, que muestra tensión en ambos brazos.
- d) Oscar Ilabaca se muestra un poco distante del trabajo, su energía es baja en

¹³¹ Técnica diseñada por Oscar Ichazo que consiste en una serie de 26 ejercicios físicos que se realiza bajo el control de la respiración.

comparación al taller RH. Muestra un leve balanceo al momento de mantener la neutralidad.

Ejercicio 2 “Disociación”: La instructora realiza un ejercicio para que los SM tomen conciencia de su cuerpo y de cómo disociar éste. Comienza trabajando con la tensión, pidiéndole a los SM que caminen por el espacio y vayan tensando la parte del cuerpo que ella les pida. Luego esta misma dinámica adquiere un ritmo determinado, en el cual la parte del cuerpo tensado debe estarlo durante cinco tiempos. Al finalizar el ejercicio, la instructora también les pide una autoevaluación sobre su capacidad de disociación en escala del uno al cinco:

Capacidad de Disociación

Sujeto de Muestra	Autoevaluación
Sebastián Jaraquemada	3,5
Oscar Ilabaca	3
Marco Trigo	3

Luego se retoma el ejercicio, pero esta vez varía en cuanto a niveles. La instructora les pide que tensen cierta parte del cuerpo a su orden, pero con niveles de tensión, siendo el más suave el número uno y el máximo el número cinco. Ya con la disociación desarrollada, la instructora les pide que interpreten la canción, a la vez que les va indicando qué parte del cuerpo tensar y su respectivo nivel.

Duración: 16 minutos

Apreciaciones:

a) Ejercicio abordado con mucha energía y concentración, se nota en los SM el interés por ejecutar este trabajo de la mejor manera.

- b)** Ilabaca y Jaraquemada logran focalizar y tensar la mirada.
- c)** En Marco Trigo existe una leve dificultad, sobretodo al momento de enfrentarse al ejercicio con niveles, ya que su pecho lo coloca delante de sus pies y su pelvis, por lo que pierde el centro corporal.
- d)** Sebastián Jaraquemada bloquea sus hombros al momento de enfrentarse al máximo nivel de tensión.
- e)** Oscar Ilabaca en el nivel cuatro, logra tensar el cuerpo, pero no la mirada.

Contenido 2: Rabia.

Ejercicio 1 “Inducción a la Rabia” : A continuación, la Instructora procede a enseñar la metodología correspondiente a la rabia. Comienza con la posición de los ojos y de la mirada, haciendo que los SM la realicen y la dejen repetidamente. Lo mismo ocurre con la tensión de la mandíbula y los labios. La instructora incluye los cinco niveles de tensión tanto en la mirada como en la mandíbula y los labios, les indica a los SM que se debe diferenciar entre un nivel y otro. Se continúa el ejercicio incluyendo todos los ámbitos de la postura corporal y los rasgos faciales correspondientes a la emoción, para después incluir el patrón respiratorio. La instructora hace que los SM se desplacen en el espacio y que se enfrenten a ella cara a cara interpretando la canción a modo de ataque. También les indica que se enfrenten entre ellos. Luego, la instructora les pide que hagan el Step Out y se queden en estado neutro, para que luego comiencen a entrar nuevamente en la emoción desde el patrón respiratorio, hasta llegar a la postura corporal. Ya insertos en el estado emocional, la instructora procede a provocar a los SM mediante contacto corporal, para que éstos reaccionen. Para finalizar se canta la canción y luego se procede al Step Out. La instructora vuelve a pedir una autoevaluación por parte de los SM, esta vez sobre la intensidad con la que sintieron la rabia. Sus percepciones fueron las siguientes:

Intensidad de la Rabia

Sujeto de Muestra	Autoevaluación
Sebastián Jaraquemada	3,5
Oscar Ilabaca	4
Marco Trigo	4

Duración: 20 minutos

Apreciaciones:

- a) Aparece mayor intensidad de sonido y la canción es notoriamente interpretada desde la emoción requerida.
- b) Ninguno de los SM presenta desafinación o falta de apoyo.
- c) La rabia de Marco Trigo, a ratos, se confunde con la Angustia.
- d) Oscar Ilabaca es el que muestra mayores avances en cuanto a la expresión de la emoción, aunque a ratos pierde el ritmo del patrón respiratorio. Comenta que al entrar en el estado emocional, la rabia que experimenta es distinta al verdadero sentimiento de ira.
- e) Sebastián Jaraquemada se encuentra muy débil en cuanto a tensión corporal, pero mantiene la respiración adecuada y los rasgos faciales requeridos. Comenta que al momento de cantar sintió mucha impotencia y que tenía la necesidad de explotar más con su voz, pero había algo que no se lo permitía.
- f) Luego de trabajar la rabia, Oscar Ilabaca logra recuperar la Voz encontrada en el taller RH.

Contenido 3: Alegría o Risa.

Ejercicio 1 “Inducción a la Risa”: La instructora comienza a preparar a los SM para entrar en la alegría. Les indica colocarse en círculo y les enseña una pequeña base respiratoria, ésta sería la base del patrón respiratorio de la emoción. Luego se procede

a los rasgos faciales y a la postura corporal. La instructora los hace comenzar con una leve exhalación por stacatto, para luego hacerla crecer hasta llegar a utilizar la voz y por ende, la risa. La instructora hace que los SM pasen de la Alegría al Step Out y viceversa, varias veces. Esto los conduce a manejar la inducción y la neutralidad.

Duración: 35 minutos

Apreciaciones:

- a) Sebastián Jaraquemada presenta una leve tensión cervical en su postura al momento de la inducción. Cuando se ríe tensa sus manos y le resulta difícil soltar el sonido.
- b) Oscar Ilabaca logra la utilización de todo el cuerpo al momento de enfrentarse a la risa.
- c) Al principio, la alegría de Marco Trigo es tensa. Al igual que con la rabia, la risa se confunde con la angustia. Sus gestos faciales se pasan momentáneamente a la rabia, por lo que se le dificulta soltar el sonido; pero ya encontrando la postura corporal correcta, la risa es fluida y orgánica.

Manejo de los Contenidos Aprendidos.

Ejercicio 1 “Cambio de Roles”: La instructora realiza enfrentamientos entre los SM utilizando la canción, o sea, le indica a dos de ellos que se burlen del tercero utilizando la risa, mientras éste debe tratar de defenderse dentro de la rabia, no se utiliza la voz hablada, solo la canción. Los SM deben irse rotando, para que todos pasen por ambas emociones. El ejercicio finaliza con el Step Out.

Duración: 15 minutos.

Apreciaciones:

- a) Los SM lograron de manera correcta la inducción a las emociones, así como también el estado neutro.
- b) En Marco Trigo, al enfrentar a sus compañeros utilizando la rabia, aparece la voz aguda que descubrió en el taller RH.

Información Sesión 2

Fecha de Realización: 9 de Julio de 2011

Lugar: Casa de Oscar Ilabaca.

Número de Participantes: 3 actores egresados el año 2009 de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.

Instructora: Solange Durán Elicer, instructora nivel 5 en el método.

Duración: 4 horas cronológicas.

Contenidos: Pena

4.3 Apreciaciones generales sesión 2:

La sesión 2 se llevó a cabo en el horario correspondiente, trabajando los contenidos de manera clara. Se apreciaron bajas en la energía al inicio, la cual fue aumentando a medida que se desarrollaba la sesión. En general, buen manejo de los tiempos, excelente concentración y manejo de los ejercicios.

Organización Grupal: Se mantiene la organización grupal del día anterior..

Proceso de Enseñanza-Aprendizaje: Los SM se ven menos receptivos que el día anterior, se presenta una leve falta de interés en el Taller, pero al irse desarrollando éste, los SM comienzan de a poco a introducirse nuevamente en el trabajo.

En síntesis: se obtienen buenos resultados, aunque es más difícil generarlos que el día anterior.

Espacio de trabajo: Se mantiene el Espacio de trabajo.

Metodología: En el taller, se procede a realizar un caldeamiento corporal, para luego trabajar ámbitos como el control del peso, la disociación y el control respiratorio; para llegar finalmente al trabajo de la emoción faltante y luego un repaso de las tres trabajadas.

Por petición de la instructora, se instala un calefactor en el espacio y se utilizan frazadas para los ejercicios. También se colocan algunas velas; todo esto con el fin de generar el ambiente propicio para el desarrollo del contenido a desarrollar.

El taller comenzó a la hora señalada, no habiendo mayores obstáculos en su proceder.

3.4 Ejercicios Realizados en la Sesión 2:

Caldeamiento Corporal

Ejercicio 1 “Calentamiento Individual”: Los SM comienzan su caldeamiento de manera individual, al igual que el día anterior, pero esta vez la instructora interfiere en ciertos momentos para corregir postura corporal y resonancia. La instructora les pide a los SM que interpreten la canción, pasando por estado neutral, luego por la rabia, la alegría, volver al neutro e intentar llegar a la tristeza, puesto que esta última no se ha enseñado todavía. Al terminar cada uno su interpretación, la instructora les pide que realicen una autoevaluación sobre cada estado emocional al que llegaron, sobre la afinación que alcanzaron y la calidad de sonido. Los SM se autoevaluaron en una escala de uno a cinco de la siguiente forma:

Sujetos de muestra	Rabia	Alegría	Tristeza	Neutro	Afinación	Calidad de Sonido
Sebastián Jaraquemada	2	2	4	4,5	3	3
Oscar Ilabaca	2	4	4	3	3	3
Marco Trigo	2,5	2,5	3	4	3	2

Luego del diagnóstico se procede a preparar el cuerpo para el trabajo, desplazándose por el espacio y estirando brazos, piernas y columna.

Duración: 25 minutos

Apreciaciones:

- a) Se evidencia tensión cervical en Marco Trigo.
- b) Escasa concentración de Sebastián Jaraquemada.
- c) Oscar Ilabaca señala que se siente cansado, pero no física, sino emocionalmente.
- d) La instructora comenta que Alba Emoting es un acto de conciencia, que para entrar a un estado emocional, se debe estar dispuesto a hacerlo, como un acto de voluntad.
- e) Llama la atención que en el diagnóstico inicial, los SM digan sentir con mayor intensidad la tristeza, aún cuando no la habían tratado todavía. Sin embargo, pudimos apreciar desde el punto de vista del espectador, que tanto la rabia como la alegría, estaban mejor expresadas que la tristeza, pudiéndose reconocer cada estado claramente, lo que con la tristeza no sucedió en esta primera instancia.

Ejercicio 2 “Marcha de base”: En un círculo, los SM flexionan las rodillas, posicionan la pelvis hacia adelante y fijan la mirada al frente. Los brazos a los costados y las manos en forma circular, como sosteniendo un cilindro, con los pulgares apuntando hacia abajo. La instructora les pide que muevan los hombros en forma circular, hacia atrás para relajarlos. Ya con la posición adecuada, se procede a realizar una marcha

en el puesto, golpeando la planta de los pies en el suelo y levantando las rodillas, llevando un ritmo determinado dado por la instructora. Llevando a cabo este ejercicio, la instructora les indica en ciertos momentos que congelen el movimiento y que se apoyen en la respiración. A continuación, la instructora les pide que apoyen ambos pies en el suelo, buscando una base firme, que cierren los ojos concentrándose en la respiración. En este estado, se les pide a los SM que vayan apoyando el peso del cuerpo en una pierna a la vez, formando un balanceo muy lento. Entrando en un estado de relajación, se les pide a los SM que en quince tiempos, contados por la instructora, lleguen al piso con todo el cuerpo. Luego el proceso inverso. La instructora en ciertos momentos congela el proceso y devuelve a los SM por el mismo camino. Por ejemplo, si se están levantando en quince tiempos y van en el siete, la instructora los para y le pide que en los seis tiempos restantes se devuelvan al piso.

Duración: 20 minutos.

Apreciaciones:

- a) Ejercicio fluido. Los SM se apoyan en los movimientos requeridos para relajarse y entrar en un estado de concentración.
- b) Se logra control corporal en última instancia.

Ejercicio 3 “Escala de Tensión”: De espaldas, levantando los pies los sacuden para soltar cualquier tensión que pudiera quedar. Estando los SM en el suelo, la instructora vuelve a utilizar la escala de niveles del uno al cinco para tensionar ciertas partes del cuerpo.

Duración: 15 minutos

Apreciaciones:

- a) En general, ejercicio ejecutado correctamente.

b) A Oscar Ilabaca le cuesta disociar al momento de aplicar tensión en sus piernas.

Ejercicio 4 “Relajación”: Tendidos en el suelo. Se comienza sacudiendo las piernas a ras de piso, luego el tronco y los hombros. Esto con el fin de relajar el cuerpo y quitar cualquier tensión que haya quedado del ejercicio anterior. A continuación se les indica a los SM que, con las piernas estiradas y apoyadas en el piso, realicen un movimiento hacia adelante y hacia atrás concentrando la fuerza en los talones; este movimiento hace que el cuerpo entero ejecute un leve balanceo. Se prosigue a estirar completamente el cuerpo, luego llevarlo a posición fetal y finalmente relajar.

Duración: 8 minutos

Apreciaciones:

Ejercicio realizado sin mayores inconvenientes.

Contenido 1: Tristeza

Ejercicio 1 “Respiración y Tempo”: a los SM estirados en suelo, se les pide que se coloquen una mano entre los genitales y el ombligo, y la otra entre el xifoide y el ombligo. Ya que están de espaldas, se les indica fijar la mirada en el techo. La instructora les dice que respiren solo por la nariz al principio, luego esto va variando al ir avanzando el ejercicio. Se comienza a trabajar con tiempos determinados, por ejemplo: Se inspira en un tiempo, se mantiene un tiempo y se exhala en dos tiempos. Los tiempos de respiración van variando a medida que se desarrolla el ejercicio.

Duración: 20 minutos

Apreciaciones:

- a) En un principio, Marco Trigo no parece estar realizando el ejercicio, finalmente la instructora se acerca y lo induce al trabajo.
- b) Ejercicio realizado correctamente, aunque los SM parecen inseguros con el trabajo que han ejecutado.

Ejercicio 2 “Inducción a la Pena”: La instructora prepara a los SM para la inducción, los mantiene estirados en el suelo, los cubre con una frazada y los cubre. Comienza a inducirles el patrón respiratorio de la emoción, para luego indicarles la gestualidad y la corporalidad. En el momento en que los SM se encuentran en el estado emocional, se les pide que interpreten la canción.
El ejercicio termina con el Step Out.

Duración: 30 minutos

Apreciaciones:

- a) Tanto Sebastián Jaraquemada como Marco Trigo, logran entrar a la emoción con sonido, gestualidad y corporalidad, en primera instancia.
- b) Oscar Ilabaca se demuestra más resistente al trabajo, la instructora le dedica más tiempo a él y éste logra entrar.
- c) Si bien Jaraquemada al comienzo había conseguido entrar rápidamente a la emoción, se desconcentra con facilidad. Al parecer está muy preocupado de la respiración y no se permite encontrar su propio ritmo. Al momento de cantar no podemos definir hasta qué punto está dentro de la emoción.
- d) Marco Trigo comienza a emitir un llanto contenido, de mucha tristeza. Se pueden observar lágrimas. Cuando canta aparecen los agudos hallados en el taller RH.

Repaso de las Tres Emociones Trabajadas.

Ejercicio 1 “Figuras Corporales”: Después de salir de la Tristeza, la instructora le pide a los SM que hagan tres figuras corporales distintas; una alta, una media y una baja. Los hace cambiar de figura varias veces para luego pedirles que se desplacen por el espacio con ellas. Luego de algunos minutos trabajando las figuras, la instructora les indica a los SM que apliquen una emoción a cada postura, para así pasar por las tres emociones básicas aprendidas. Luego a las figuras corporales y las emociones, se les incluye la canción.

Duración: 15 minutos

Apreciaciones:

- a) Luego de salir de la tristeza, los SM quedan con la energía muy baja, pero logran sobrellevarlo y hacen el trabajo que se es pide.
- b) Ejercicio realizado con éxito. Los SM logran entrar y salir de cada emoción, además de interpretar la canción sin mayores inconvenientes.

4.5 Presentación Final

Ya con los talleres RH y AE realizados, se procede a evaluar a los SM en su Presentación Final. En ésta podemos apreciar un gran avance entre los SM, tanto en lo vocal, como en lo emocional. Sólo en el ámbito del ritmo y el tempo, los SM se han encontrado con dificultades menores, ya que al aplicar Alba Emoting, los SM pierden, en ciertas ocasiones, el ritmo de la canción. Afortunadamente pudieron adecuarse a este obstáculo sin mayores problemas.

Los resultados obtenidos en la PF son:

Tristeza

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	L	L	L
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	L	L	L
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	L	ML	L
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	L	L	L
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	ML	R	L
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	L	L	ML
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	L	L	ML
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	L
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	L	L	ML
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	L	L	L
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	L	L	L

Rabia

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	L	L	L
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	L	L	L
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	L	L	L
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	L	ML	ML
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	ML	ML	ML
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	L	L	L
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	L	L	L
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	L
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	L	L	L
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	L	L	L
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	L	ML	ML

Alegría

Ítems A Evaluar.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
1. El sujeto expresa la emoción pedida:	L	L	L
2. El sujeto utiliza una respiración acorde a la emoción	L	L	L
3. El sujeto utiliza los rasgos faciales pertinentes a la emoción:	L	L	L
4. El sujeto utiliza su postura corporal en cuanto a tensión/retiro de acuerdo a la emoción:	L	L	ML
5. El sujeto logra dejar la emoción luego de la presentación:	L	ML	L
6. El sujeto logra alcanzar las notas exigidas por la canción:	L	L	ML
7. El sujeto mantiene su voz apoyada al expresar la emoción:	L	L	L
8. El sujeto llega de manera cómoda a los agudos:	L	L	L
9. El sujeto llega de manera cómoda a los graves:	ML	L	L
10. El sujeto utiliza un buen apoyo y proyección vocal al momento de cantar:	ML	L	L
11. El sujeto tiene ritmo y se adecua al tempo de la canción:	ML	ML	L

Pudimos apreciar la gran mejoría que obtuvieron los SM, sólo en el ámbito de abandonar la emoción y en el tempo, ya mencionado, se mostraron con algunas dificultades, pero sin duda obtuvieron una interpretación clara, con los aspectos vocales correctos y la expresión emocional correspondiente a lo pedido.

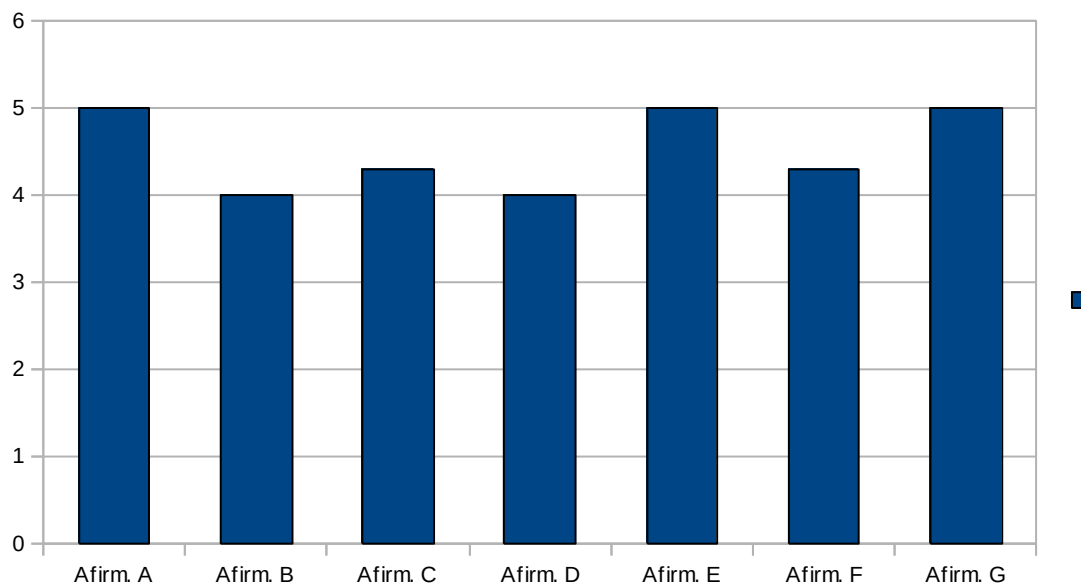
4.8 Percepción Vocal-Emocional de los SM, Después de los Talleres.

Ya finalizado el proceso de experimentación, los SM proceden a responder el mismo cuestionario con el que se enfrentaron antes de realizar los talleres, pero esta vez deben responder con los aspectos vocales y emocionales aprendidos tanto en RH como en AE.

- Muy de acuerdo: 5
- De acuerdo. 4
- Indeciso: 3
- En desacuerdo: 2
- Muy en desacuerdo: 1

Afirmaciones.	Sebastián Jaraquemada	Oscar Ilabaca	Marco Trigo
A) El cuerpo y la emoción están relacionados	5	5	5
B) Existe una estrecha relación entre los movimientos que hago y los sonidos que emito	4	3	5
C) Conozco e identifico con claridad mis emociones	5	4	4
D) Canto bien, afinado y proyecto mi voz	4	4	4
F) Para lograr un óptimo desarrollo vocal tengo que ocupar todo mi cuerpo	5	5	5
G) Logro llegar a distintas emociones cuando canto	4	4	5
H) Cuando me emociono mi voz cambia	5	5	5

El gráfico correspondiente a la percepción final de los SM es el siguiente:



Podemos constatar entonces, que los Talleres Experimentales no sólo han causado un gran impacto en la preparación actoral de los SM, sino también en su percepción personal en cuanto a los aspectos vocales y emocionales señalados en nuestra encuesta. Podemos observar que todas las afirmaciones han percibido un puntaje mayor, incluso aquellas que en un principio no habían sido bien recibidas por los SM.

Conclusiones

Conclusiones

La investigación que hemos llevado a cabo, nos condujo a estudiar y analizar la utilización de la voz cantada en actores. Primeramente, debimos introducirnos en las bases teóricas de las técnicas que escogimos; la Técnica Vocal “Roy Hart”, y el Método Alba Emoting. Luego, situamos nuestra memoria a modo de experimentación, realizando un taller para cada técnica con un instructor específico.

Se instruyó a nuestros Sujetos de Muestra en la Técnica Vocal “Roy Hart”, aplicada en factores como: ampliación de registro vocal, potencia, coloratura e intensidad del sonido, apoyo de la voz en el movimiento y arquetipos. Posteriormente sumamos a este entrenamiento el Método Alba Emoting para el manejo de las emociones, abarcando los conceptos de inducción, patrones efectores, emociones básicas específicas y step out.

El proceso condujo a la conciliación por parte de los SM, de lo trabajado a partir de una técnica específica para la voz cantada, con lo realizado a partir de un método ligado al manejo y expresión emocional a través de patrones respiratorios que nada tienen que ver con el canto.

Con respecto a los principales factores que hemos aprendido durante el desarrollo de esta memoria, podemos destacar:

Acerca de la Técnica vocal “Roy Hart” destacamos su importancia en la liberación expresiva del sonido, ya sea a través de su aplicación física y en los aspectos psicológicos que abarca, teniendo una visión del ser humano como la de un gran aparato musical que es libre por naturaleza. Como investigadores, creemos que el principal beneficio que brinda a quien lo practica es que lo guía hacia la búsqueda de su sonido primigenio, llevándolo al origen de su energía; esto implica recorrer el camino de la propia conciencia derribando sus barreras, las que pueden resultar un

impedimento para sonar con libertad. Mediante la aplicación de esta Técnica, pudimos darnos cuenta que adentrarse en este tipo de trabajo, puede traer asociado una liberación vocal que conduzca al encuentro de otra personalidad sonora y que en este aspecto resulta de suma importancia el nivel de entrega que tenga quien se somete a la práctica, ya que sólo será posible encontrar nuevos sonidos, en la medida que se esté dispuesto a derribar las barreras personales. En este sentido, pensamos que este trabajo es un aporte relevante nuestro desarrollo como actores, ya que podemos recurrir a estos nuevos lugares expresivos del sonido de acuerdo a la apreciación estética propia o necesidades que pueda tener algún personaje o montaje.

En relación a la técnica Alba Emoting, aprendimos que debemos entender la forma fisiológica de experimentar emociones, además de conocer y controlar el Nivel Orgánico, el Nivel Subjetivo-Mental y el Nivel Expresivo. Éste último, para nosotros, constituye la herramienta clave que nos puede entregar el Método, ya que nuestra misión principal como actores encontrándonos arriba de un escenario, es la de comunicar. Creemos que no tiene ninguna utilidad experimentar la emoción si ésta no es un aporte para la escena, sobre todo al momento de pasar de una emoción a otra. Para ello sólo necesitamos la correcta expresión y que el espectador pueda observar las señales correctas de cada emoción y no confundirse.

Con respecto a los resultados de ambos talleres experimentales, es necesario efectuar un análisis conclusivo de cada una de las fases evaluativas del mismo.

En la **Presentación Inicial**, se pudo observar que los SM manifestaron mayor seguridad en los aspectos evaluados referidos al canto, mientras que en los que concernían a la emoción mostraron debilidad. Creemos que los resultados más bajos en el ámbito emocional se deben a que la preparación actoral recibida por los SM no incluyó, en el ámbito de las emociones, una instrucción precisa acerca de cómo alcanzar una emoción desde el aspecto fisiológico, por lo que resulta muy complicado poder expresarla físicamente con claridad. Cabe señalar la inquietud que esto genera

en nosotros como egresados, recordando lo aprendido en nuestro período de estudio, en donde se nos instruyó, en el ámbito emocional, principalmente en los postulados de Stanislavski. Desde esta perspectiva y conociendo los parámetros de exigencia para un actor en la actualidad, afirmamos como investigadores y como actores que es necesario que las escuelas formadoras entreguen las herramientas necesarias para con las necesidades actuales del mundo artístico laboral.

En tanto a los mejores resultados en lo evaluado respecto de la voz cantada, entendemos que estos se deben también a la formación recibida, ya que la educación vocal en nuestra Carrera, tiene como objetivos en su primer semestre fortalecer el trabajo de apoyo y proyección vocal entre otros aspectos¹³², que son puntos que se incluyeron dentro de la pauta de evaluación PI.

En el desarrollo del **Taller RH** fue muy importante la focalización en el trabajo individual de los SM.

Con Sebastián Jaraquemada se abordó mediante ejercicios vocales – corporales, la tensión de su zona superior, para de este modo, optimizar su calidad de sonido, proyección y expresión de éste. El trabajo tuvo como resultado la alineación del cuerpo del SM para la emisión de un sonido profundo, proyectado y muy agudo que, en efecto, el sujeto no alcanzaba a vocalizar con anterioridad.

En el trabajo individual de Oscar Ilabaca, fue posible identificar la aparición de la rabia durante su ejercicio. El sujeto extendió su registro hacia las notas graves de manera notoriamente audible; teniendo en cuenta las sesiones posteriores a ésta y observando la evolución vocal del sujeto. Podemos hacer referencia a la analogía entre vida y voz, planteada por Wolfsohn: “todos tenemos que descender a las profundidades de uno mismo antes de poder ascender a las alturas.”¹³³ Analogía que, en efecto, queda de

¹³² Véase: Isabel Quinteros: Anexo 3, p. 177

¹³³ Braggins, Sheila: “The Legacy of Alfred Wolfsohn”, *Roy Hart Theatre Archives*, <http://www.roy->

manifiesto al revisar la sesión del taller RH posterior al trabajo de graves, donde el sujeto evidencia una mejora también en sus agudos.

Marco Trigo, casi desde el comienzo del taller experimentó la aparición de sonidos muy agudos. En su trabajo individual, se abordó sobre su relajación y desde ahí se le guió para emitir sonido sin intentar controlarlo y sin esfuerzo. El sujeto respondió a este trabajo de manera intermitente y durante gran parte de la experiencia se hicieron audibles en su voz un sonido muy agudo y otro un tanto más grave a la vez. Tomando como base lo que postula esta Técnica en tanto a la relación entre voz y psicología, opinamos que la aparición de dos sonidos al mismo tiempo, se relaciona directamente con el relato que el sujeto realiza sobre su voz de infancia y la voz que inventó para evadir las burlas. A través de este trabajo, ambas voces aparecieron y cuando el sujeto se sentía contenido y confiado era capaz de sonar de una sola manera que, por lo general, fue de forma aguda.

Mediante estos ejercicios fue posible cerciorarnos de cómo, gracias a la preparación para la voz cantada con la Técnica “Roy Hart”, también es posible entrar en emociones claras y transmitirlas al espectador. Sin embargo, lo que nos hace insistir en la incorporación de Alba Emoting para el manejo de las emociones, es que éste Método, conjuntamente con permitir entrar a la emoción y expresarla de modo legible para quien observa, tiene también una manera clara, para el ejecutante del ejercicio, de entrar y salir de dichas emociones, a la vez que le permite controlar la intensidad con la que el sujeto la experimenta. Respecto a la aparición de la emoción en el taller RH, debemos ser claros en que, si bien lo experimentado por los SM, se trataba de emociones genuinas, estas no aparecieron mediante ejercicios diseñados con este fin. Así también, la emoción resultante de dichos ejercicios, como fue explicado en el transcurso del taller, podría variar de persona a persona, es decir, que el mismo ejercicio en determinado sujeto podría provocar risa o tristeza o cualquiera de los otros

hart.com/semsheila.htm, N. de T. we all have to descend into the **depths** of oneself before we can ascend into the heights.

estados dependiendo de las características particulares de cada persona.

Cabe señalar también, que los SM en su **Presentación Intermedia**, realizada una vez terminado el Taller RH, no consiguieron entrar a las emociones que durante el transcurso de éste alcanzaron, pero sí demostraron un importante avance en cuanto a los ítems dispuestos para su evaluación en voz cantada.

En el **Taller AE**, los SM demostraron inmediatamente lo adquirido en el taller RH, los que nos hizo deducir que el trabajo realizado con la técnica Vocal “Roy Hart” tuvo gran impacto en nuestros Sujetos de Muestra y en sus percepciones vocales.

A petición de la instructora, los SM tuvieron que autoevaluarse en tres ocasiones. Nos llamó la atención lo bajo de sus puntajes, que no concordaban con algunas apreciaciones nuestras a modo de espectador, en donde pudimos constatar la expresión clara y precisa de las emociones solicitadas. Esto nos hizo advertir tanto a nosotros como a los SM, que a pesar de contar con las herramientas necesarias para llevar a cabo la interpretación emocional, no lograban experimentarla, a diferencia de lo ocurrido con Jaraquemada e Ilabaca en el taller RH. Teniendo esta situación como base, creemos que Alba Emoting no es un método que haya llevado a los SM a experimentar la emoción en sí, sino más bien, a expresarla de forma correcta y utilizando los patrones respiratorios posturo-faciales precisos.

La **Presentación Final** se llevó a cabo minutos después de haber finalizado el taller AE, en donde pudimos apreciar resultados cercanos a lo que esperábamos como investigadores. En los ámbitos emocionales, los resultados se elevaron notoriamente en comparación con la Presentación Intermedia y mucho más al compararla con la Inicial. Los SM obtuvieron el puntaje máximo tanto en tristeza, como en rabia y alegría, progresando de manera notoria y dejando atrás los resultados anodinos de las presentaciones anteriores. Al momento de expresar la emoción pedida y utilizar una respiración adecuada, los SM alcanzaron la evaluación perfecta, mientras que al

momento de evaluar postura y rasgos faciales, se percibieron pequeños detalles que faltaron desarrollar, en Jaraquemada y Trigo en lo primero e Ilabaca en lo segundo. Como investigadores pudimos percatarnos que el ítem que presentó una mayor dificultad para los SM, fue el hecho de utilizar el Step Out para salir de las emociones. La instructora explicó que la capacidad para salir del estado inducido, se adquiere con mucha práctica y dedicación.

En el ámbito vocal, pudimos notar que en la mayoría de los puntos a evaluar se mantuvo lo aprendido en el taller RH y los puntajes máximos. Los SM lograron aplicar las herramientas obtenidas en el primer taller sin mayores inconvenientes, integrando también lo trabajado en el taller AE. Sebastián Jaraquemada bajó en comparación a la Presentación Intermedia solo en la utilización de graves, proyección y tempo al momento de expresar la alegría, pero en comparación con la Presentación Inicial, el puntaje fue mayor en cuanto a los graves y al tempo. Oscar Ilabaca sólo percibió una pequeña baja en cuanto a tempo al momento de expresar la rabia y la alegría, en el resto mantuvo su puntaje máximo. Marco Trigo percibe una baja en cuanto al apoyo al momento de expresar la tristeza, pero eleva su puntaje en cuanto al ritmo y el tempo en esta misma emoción; al expresar la rabia y la alegría, el sujeto mejora en cuanto a alcanzar las notas exigidas por la canción y el trabajo de los graves. Pudimos constatar, tanto nosotros, como los SM, que al momento de cantar en su Presentación Final, lograron aplicar las técnicas aprendidas en ambos talleres, sin que una fuera impedimento para la otra. Esto queda registrado en los resultados de cada ítem de las evaluaciones, donde los aspectos vocales no sufrieron mayores bajas luego de aplicar los aspectos emocionales. Creemos que esto significa que incorporando herramientas de ambas técnicas, se puede lograr una interpretación clara y precisa, sin que la Técnica Roy Hart y el Método Alba Emoting choquen entre sí y no compatibilicen.

Al analizar los resultados de la encuesta de percepción vocal y emocional de los SM, podemos constatar que la experimentación no solo les ha entregado herramientas útiles para la interpretación vocal- emocional de una canción, sino que también ha

cambiado el modo de percibir dicha interpretación, ya que pudieron constatar por ejemplo, que existe una estrecha relación entre el cuerpo y la voz, así como también que al expresar cierta emoción la voz debe cambiar.

Podemos concluir entonces que, a través de la Técnica Vocal Roy Hart, un actor puede encontrar sonidos nuevos en su voz y fortalecer los que ya tenía, pudiendo cantar con mayor libertad y obteniendo una interpretación acorde a los requerimientos vocales de la canción. Luego con el Método Alba Emoting, un actor puede obtener herramientas para manejar los principios básicos de la expresión emocional, descubriendo así, una nueva técnica que le será un aporte en su trabajo profesional.

Después de realizar esta investigación y experimentación, hemos podido constatar que la experiencia del trabajo de la voz constituye una búsqueda constante y autónoma que va más allá de lo que como estudiantes de actuación pudimos llegar a asimilar dentro de nuestro proceso de formación. En tanto al trabajo específico de la emoción verificamos, que su génesis no proviene de un aspecto aislado mental, sino que éstas además se componen de un factor fisiológico que, en conjunto con el agente de la psicología, hace posible y facilita la comunicación humana.

Respecto de este punto, también nos fue posible experimentar con los alcances del trabajo de la voz, comprobando que éste tiene la capacidad de englobar el aspecto físico, vocal y mental, confirmando que la voz, el cuerpo y la mente son elementos que interaccionan y se movilizan entre sí, formando un triángulo de trabajo interconectado.

Hemos podido reafirmarnos en la idea de que para el quehacer teatral la voz, ya sea en su capacidad sonora, verbal o musical, constituye un pilar fundamental y conlleva gran parte de lo que necesitamos para lograr una buena interpretación.

A través de las experiencias vividas por los SM, hemos podido comprobar como la voz tiene sus raíces en el propio cuerpo y en su memoria. Creemos que para relacionarse

de manera auténtica con éste, es recomendable conectarse y entender las sensaciones propias del organismo, ya que esto dará el pie para atreverse y consentirse sonar con independencia, lo que permitirá encontrar la resonancia natural, dándonos la posibilidad de afinar cada vez de mayor manera las habilidades de expresión propias. En este sentido, opinamos que la voz es historia, ya que es a través de su sonido, su cadencia, posibilidades y limitaciones, incluso a través de sus patologías, donde se ve reflejada toda nuestra historia personal. Pensamos que el primer paso para el proceso de liberación vocal y emocional es escucharse, para posteriormente empezar a escuchar y ver al mundo: ¿qué sonidos atraen nuestro interés y por qué?, ¿qué colores?, ¿qué melodías nos gustan? ¿Cuáles y cómo son? Éstas y otras preguntas pueden ayudar a enriquecer el mundo personal y las capacidades vocales-emocionales, de esta manera aportar también al quehacer creativo.

Creemos que ningún método debe cambiar las características vocales del individuo, por lo que pensamos que una técnica vocal debe comportarse como una gimnasia dirigida a recuperar la sinergia muscular del aparato fonador para que los sonidos generados en la laringe se acoplen de mejor manera en los resonadores. Opinamos que la voz no se encuentra, sino que se reencuentra mediante un buen ejercicio.

También hemos podido observar cómo es posible encontrar nuevos sonidos a través del trabajo corporal, así como también es posible mediante el sonido encontrar un nuevo cuerpo. Sostenemos que olvidar el pudor del cuerpo es olvidar el pudor de la voz; esto puede convertirse en una herramienta importante para el proceso de creación de personajes, ya que le brinda la opción al actor de afrontar el trabajo desde diferentes lugares como punto de partida.

Creemos que el trabajo con la Técnica Roy Hart y el Método Alba Emoting

ejecutándose en conjunto, puede ser un gran aporte para la interpretación actoral, ayudándonos como actores a hacer uso de una voz que posea presencia emocional. Ya que en el caso de la canción en el teatro, el ejercicio no consiste tan sólo en cantar una serie de notas, sino que a esta canción se le debe dar vida. Afirmamos que esto se logra mediante la incorporación y el libre tránsito por las emociones.

Respecto de las asociaciones que hemos podido hacer entre éstas herramientas y lo observado en la vida cotidiana, podemos sostener que lo planteado por Alfred Wolfsohn al tomar los sonidos sin límites de registro que emite un bebé, también se aplica al método Alba Emoting, ya que los niños tienen una capacidad innata para pasar de una emoción a otra con gran facilidad y rapidez, por lo que podemos deducir que en nuestros primeros años, contamos con la Técnica y el Método incorporados en nuestro ser. Mediante esta reflexión podemos concluir que el ser humano en su forma más primitiva contiene en sí todas las posibilidades, tanto vocales como emocionales y que es a medida que crecemos y nos vemos cada vez más inserto en la sociedad, cuando vamos perdiendo estas capacidades expresivas. Sostenemos que la constante represión, que socialmente se ejerce de manera inconsciente, es la causante de dichos problemas; como ejemplo podemos mencionar uno de los dichos populares que en algunos casos han marcado el porvenir de algunas personas, como “los hombres no lloran” o consignas que se utilizan como herramientas educativas donde se insta a los niños a guardar silencio¹³⁴; sostenemos que estas prácticas inciden directamente en las limitaciones tanto vocales como emocionales de las personas.

Consideramos que mediante el trabajo realizado hemos dado respuesta a la pregunta que motivó nuestro estudio. Así también, es el mismo proceso investigativo el que genera una nueva interrogante. Sabemos que efectivamente fue posible la incorporación por parte de nuestros Sujetos de Muestra de ambas técnicas, una para el manejo del canto y otra para el manejo emocional; ahora bien, a nuestro parecer,

¹³⁴ Véase: Educación Inicial: Consignas Para Hacer Silencio,
<http://www.educacioninicial.com/EI/contenidos/00/0700/702.ASP>

una de las preguntas de más relevancia que se genera a partir de este hecho es: ¿Será posible crear una metodología que fusione ambas técnicas, generando un modelo claro para la ejecución del canto y emoción a la vez?

Como actores a cargo de esta investigación y luego de finalizado este proceso, creemos que estas dos formas de trabajo, ya sea por separado o de manera conjunta, nos serán de mucha ayuda para nuestros proyectos personales profesionales. Luego de haber estudiado la teoría y haber presenciado los talleres, sentimos la necesidad de ahondar aún más en estos temas y capacitarnos en ellos para llevarlos a la práctica, incorporándolos a nuestro training actoral personal.

Creemos que este documento puede ser el puntapié inicial para otras investigaciones que se desprendan de él. Consideramos que nuestra Memoria de Título es un gran aporte para el área de investigación y generación de material escrito sobre trabajo vocal desde la mirada de su uso artístico. Así también, esperamos que nuestro trabajo pueda servir de guía para quienes se dediquen a la formación de actores, aportándoles tanto en el ámbito práctico como en el teórico para la realización de un trabajo artístico que integre de mejor manera el desempeño vocal – emocional al quehacer actoral, incorporando técnicas y herramientas que no se desarrollan actualmente en la escena nacional de manera conjunta.

Fuentes Bibliográficas y Webgrafía

Aldazábal, José:

- *Canto y Música*, Editorial Publidisa, Barcelona, 2005

Aguilera, Nancy; Bloch, Susana; Nemeignan, Madeleine:

- “Patrones respiratorios específicos que diferencian las emociones humanas básicas”, *International Journal of Psychophysiology*, Elsevier Science Publishers, Vol 11, Francia, 1991.

Bloch, Susana:

- “ALBA EMOTING TM : Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas”, *Theatre Topics*, Septiembre 1993.
- *El Alba de las Emociones*, Editorial Grijalbo, Andalucía, España, 1990.

Bloch, Susana; Lemeignan, Madeleine:

- “Patrones Respiratorio - Posturo - Faciales específicos relacionados con Emociones Básicas”, *Bewegen y Hulpverlening*, Holanda, 1992, p.6, traducido por Susana Bloch.

Bloch, Susana; Lemeignan, Madeleine; Paulet, Sylvie:

- “Reproduciendo patrones efectores emocionales específicos: un método “bottom-up” para inducir emociones (Alba Emoting TM)”, *ISRE '94, Proceedings of the VIII th Conference of the International Society for Research on Emotions*, ISRE Publications, USA.

Bloch, Susana; Maturana, Humberto:

- *Biología Emocional y Alba Emoting: Respiración y Emoción, Bailando Juntos*, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1998.

Burrows, David:

- *Sound, Speech and Music*, Editorial University of Massachusetts, Amherst, Estados Unidos, 1990.

Bustos Sánchez, Inés:

- *La Voz: La Técnica y la Expresión*, Editorial Paidotribo, Barcelona, 2003.

Dorond, Roland; Parot, Françoise:

- *Diccionario Akal de Psicología*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.

Hernández Sampieri, Roberto; Fernández Collado, Carlos:

- *Metodología de la Investigación*, Editorial Mc. Graw, Naucalpan de Juárez, México, 1991.

Iturra Marambio, Denisse; Valenzuela Silva, Lilian:

- *Canto Corporal: El Camino Hacia Una Voz Libre*, Proyecto de título para optar al grado académico de Licenciatura en música y sonido y al título profesional de músico y sonidista: especialidad de composición e interpretación musical, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Facultad de Artes de la Comunicación y Tecnologías aplicadas, Carrera de Música y Sonido, Santiago de Chile, 2010.

Molinari, Paula:

- *Conhecer e Expressar o Indizível: O Legado de Alfred Wolfsohn*, Editorial Faccamp, Campo Limpo Paulista, Brasil, 2008.

Newham, Paul:

- “Jung and Alfred Wolfsohn”, *Journal of analytical Psychology* n° 37, Londres, Inglaterra, 1992

Pardo, Enrique:

- “Figuras de la voz: objeto, sujeto, proyecto. Estrategias en el uso de técnicas de ampliación de registros vocales relacionadas con el lenguaje y el texto” traducción de Enrique Pardo y José Ramón Muñoz Leza, *Performance Research* 8.1: *Voices*, Reino Unido, abril de 2003.

Pavis, Patrice:

- *El Análisis de los Espectadores: Teatro, Mimo, Danza, Cine*, Paidós Comunicación 121, España, 2000.

Pikes, Noah:

- *Dark Voices*, Editorial Spring Journal, New Orleans, USA, 2004.

Recuero, Marco Antonio:

- *Los Modelos Terapéuticos de Carl Jung y de Carl Rogers,. Una comparación en la perspectiva de la integración*. Capítulo I, Tesis Doctoral para optar al grado académico de Doctor en Filosofía y Letras, Mención Psicología, Pontificia Universidad de Salamanca, España, 1998.

Sánchez, José A.; Abellán, Joan:

- *Artes de la Escena y de la Acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla, 2006.

Saura, Jorge:

- *Actores y Actuación: Antología de Textos sobre la Interpretación Volumen III (1915-2000)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2007.

Sotomayor, Sebastián:

- *Las Voces en la Voz, Propuesta de la Filosofía de Canto Órfico*, Proyecto de título para optar al grado académico de Licenciatura en música y sonido y al título profesional de músico y sonidista: especialidad de composición e interpretación musical, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Facultad de Artes de la Comunicación y Tecnologías aplicadas, Carrera de Música y Sonido, Santiago de Chile, 2010.

Stanislavski, Constantin:

- *Manual del actor: Recopilación de Elizabeth Reynolds Hapgood*, Editorial Diana SA., Mexico DF, 2001

Store, Anthony:

- *La Música y la Mente: El Fenómeno Auditivo y el por qué de las Pasiones*, Ediciones Paidós Ibérica SA., Barcelona, 2007

Wolfsohn, Alfred:

- *Orpheus, or the Way to a Mask*, Archivos del Roy Hart Theatre, Malérargues, Francia. originales en alemán a cargo del Departamento de Archivos del Museo Judío de Berlín.
- *The Bridge*, Archivos del Roy Hart Theatre, Malérargues, Francia. originales en alemán a cargo del Departamento de Archivos del Museo Judío de Berlín.

Webgrafía

Anderson, Kaya:

- *The Transmission of Alfred Wolfsohn's Legacy to Roy Hart*, Malérargues junio, 2007.

Braggins, Sheila:

- *Alfred Wolfsohn: The Man and His Ideas*, <http://www.roy-hart.com/sheila.htm>, Londres, 2003.
- *The Legacy of Alfred Wolfsohn*, <http://www.roy-hart.com/semsheila.htm>,
- *Alfred Wolfsohn's View of Myth, Dream, God and the Human Voice*, <http://www.roy-hart.com/sheila1.htm>, Primera conferencia dada por Sheila Braggins en los Myths of the Voice Festival, PAN Summer University, Malérargues, Francia.

De Toro, Alfonso:

- "Reflexiones sobre Fundamentos de Investigación Transdisciplinaria, Transcultura y Transtextual en las Ciencias del Teatro en el Contexto de una Teoría Postmoderna y Postcolonial de la 'Hibridez' e 'Inter-medialidad' ", *Iberoamerikanisches Forschungsseminar Leipzig*, Universität Leipzig, <http://www.unileipzig.de/~detoro/sonstiges/Reflexiones.htm>

Günther, Marita:

- *His Pupils Called Him Awe*, <http://www.roy-hart.com/awe.htm>, Malérargues 1985.

Hart, Roy:

- *BIODRAME is somewhat the story of my life*, <http://www.roy->

hart.com/pauls.htm.

- *How a Voice Gave me a Conscience*, <http://www.roy-hart.com/hvgmc.htm>, Documento para el Séptimo Congreso Internacional de Psicoterapia, Wiesbaden, Alemania, 1967.
- “*Roy Hart Speaks*”, entrevista realizada por José Monleón, <http://www.roy-hart.com/ryhquotes.htm>, España, 1971.

Jewish Historical Museum:

- *Charlotte Salomon: The Complete Colecion*, www.jhm.nl/collection/themes/Charlotte-salomon.

Natan, Eran:

- *The Primal Voice of the ‘Shadow’*, http://www.dramatherapy-path.com/image/users/113370/ftp/my_files/pdfs/The%20Primal%20Voice%20of%20the%20Shadow.pdf p.3

Roy Hart, Centre Artistique International:

- <http://www.roy-hart-theatre.com/site/>

Wolfsohn, Alfred:

- *Vox Humana Y Alfred Wolfsohn – Die Stimme menschliche*, a la venta en <http://www.roy-hart.com/amsterdam.lecture.htm>, escuchar vía online en <http://music.napster.com/ernest-cole,-gil-johnson-music/album/vox-humana%3A-alfred-wolfsohn's-experiments-in-extension-of-human-vocal-range/12279477>

Anexos

Anexo 1

**Entrevista a Paula Molinari, Roy Hart Voice Teacher.
Domingo 24 de octubre de 2010.
Santiago de Chile.**

Entrevista realizada en el marco del Tercer Seminario “Pedagogía Wolfsohn – Hart”, dictado por Molinari en el Centro de Investigación y Creación Teatral La Máquina del Arte.

¿Qué te lleva a interesarte por la voz?

Fue una búsqueda personal de expresión, buscaba poner afuera la voz que yo escuchaba dentro de mí.

¿Y esta inquietud cuando aparece?

En la carrera de canto con más fuerza

¿Cómo pasas del Canto a la Fonoaudiología?

Es parte de la misma búsqueda, investigar de dónde venía la voz y cómo yo podría acceder a lo más hondo y encontrar el lugar de donde salía toda la expresión de la voz. No solamente el sonido, sino que la expresión. Entonces recurrí a la fonoaudiología para buscar en el cuerpo el motivo de esa expresión, pero en ella tampoco encontré una respuesta y así fue como llegue a Roy Hart.

Teniendo en cuenta toda la búsqueda que haces en el canto, luego en la fonoaudiología y posteriormente lo que haces con Wolfsohn y Roy Hart, ¿cómo se aúna todo esto en lo que enseñas ahora? ¿No está la fonoaudiología un tanto alejada de todo este proceso?

Sí, la fonoaudiología puede que esté un poco más alejada en cierto aspecto, sirve para mirar a la persona y comprender su sonido desde su interior, pero no desde su aspecto emocional, sino que fisiológicamente. Ayuda a escuchar una voz y conocer cuáles son los músculos que están trabajando para así poder conectar la idea emocional a la fisiológica, ahí está la mezcla de todo.

Sucede en algunos ejercicios que con la aparición de ciertos sonidos viene también la emoción ¿qué relación existe entre voz y emoción?

La misma que hay con el cuerpo, con el músculo. La costumbre de hacer una distinción, de dividir es una mala interpretación de una postura didáctica. Sí, hay que dividirla para estudiarla, pero no para comprenderla en el trabajo, porque no son cosas separadas, sino que todo es uno. Para comprender esa relación hay que conectar con la voz original, que es tu voz de base, así como hay una postura corporal de base, la cual cambiamos hay también una voz de base. Si no conoces tu voz de base es porque utilizas una parte de la voz, pero no la voz completa, no podemos decir que no estás utilizando tu voz verdadera, porque todas las voces son verdaderas.

Apuntas a que el trabajo debe ir hacia lo más profundo para que aparezcan todas esas voces que tenemos dentro, o sea trabajar desde el interior a lo externo ¿cierto?

Sí.

Qué tiene que ver lo externo, ¿No puede ser el proceso inverso?

Eso es como dividir cuerpo, emoción y voz. Lo interno y lo externo son retroalimentación todo el tiempo, de ahí la importancia de crear el ambiente, el *setting* de trabajo. Por eso cuando comenzamos un workshop se crea con sonidos, se crea con el habla. *Setting* es una palabra de la psicología, pero que puede decir exactamente lo que es, porque no es el "lugar", el espacio material concreto, sino que el espacio que se hace para que este hecho suceda. Eso se puede crear desde el sonido; por eso desde el primer momento el ambiente, el *Setting* está en cuestión. Hay una frase que escribí hace tiempo para hablar de eso: que la voz postura el cuerpo, así como el cuerpo postura la voz. Y se puede decir lo mismo para responder esta pregunta. El cuerpo es uno solo, es como un paisaje que se puede ver desde adentro y desde afuera.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el trabajo que desarrolló Wolfsohn y Roy Hart?

Las aplicaciones, la estrategia. El concepto se mantiene, pero la estrategia se cambia. Tiene ahí afinidades.

¿Y cuáles son las diferencias de estas estrategias?

La diferencia es el lenguaje, mucho más que la estrategia, el lenguaje es distinto. Wolfsohn trabajaba con el cuerpo directamente, trabajaba todo el tiempo el cuerpo, pero con la persona parada. Mientras que lo que aporta Roy es el movimiento teatral; el movimiento trabajado por Wolfsohn, es de otra manera, desde otra mirada porque es una mirada desde la música. No se puede decir que un músico cuando está en una orquesta esté quieto, porque no lo está, está en un movimiento increíble, no solamente interior sino también físico, corporal, pero no es un movimiento que se mida. Wolfsohn venía de ese movimiento y trabajaba desde él, que es juntar lo concreto y lo abstracto, mientras que Roy tiene ahí otra mirada, la mirada teatral.

Al menos en lo que hemos investigado nosotros hasta ahora, hay un período en la vida de Roy Hart que está extraviado. Es el momento desde que él conoce a Wolfsohn, hasta la muerte de éste. ¿No hay registro de eso?

Él conoce a Wolfsohn y sigue con él hasta su muerte trabajando todo el tiempo, Roy tenía clases con Wolfsohn, al mismo tiempo que empieza su propio grupo, su propia investigación... Roy tiene un maestro a la vez que él mismo es maestro.

Esta relación llega al punto de que Roy continúa con una investigación propia, pero con Wolfsohn. Incluso Wolfsohn, muchas veces, escuchaba a los alumnos de Roy, él preguntaba (Wolfsohn) ¿puedo escuchar a tal persona? Entonces esta persona iba donde él. No es que Roy no estaba mientras Wolfsohn aún vivía, al revés, estaba todo el tiempo.

¿Tú con cual te quedas, Wolfsohn o Hart?

Con todos... y con Charlot. Charlot, ahora que la conozco más; me hace mirar lo que es Wolfsohn, a mirar incluso lo que soy yo. Porque hoy lo que pasa conmigo es exactamente lo mismo que pasó con ella, después pasó con Roy, y ahora pasa con Paula Molinari. Lo que hace Charlot es mirar a Wolfsohn, es ir a Wolfsohn con una mirada propia y seguir. Fue Wolfsohn/Charlot, después fue Wolfsohn/Roy y Marita y todos los alumnos, porque no era solamente Roy, lo que sucedió es que Roy estaba con un grupo y él se dio a conocer y las otras personas no tanto.

Ahora, pensando que éste es un trabajo que puede hacer cualquier persona ¿cómo abarcas el trabajo con alguien que no se dedica al arte o se resiste al trabajo vocal?

De la misma manera, porque la búsqueda de Wolfsohn hablaba del humano, no del artista. Entonces es exactamente el mismo proceso. Lo que pasa es que siempre las personas del arte están más involucradas, porque el medio de difusión está en el medio del arte. Pero en Brasil pasa muchas veces que las personas que van ahí no tienen nada que ver con el arte, una regala a la otra el Workshop, se le dice “te la regalo (una invitación) para que vayas” y la persona ni siquiera sabe por qué está acá; y cuando pregunto “por qué está acá” me dicen “porque una persona me la regaló, y me dijo que tenía que hacerlo pero no se qué voy a hacer”.

Y viéndolo desde el lado fonoaudiológico. ¿Enfrentas el trabajo con personas que tienen afecciones vocales de la misma manera?

No, desde otra manera; el abordaje es distinto, pero la filosofía es la misma. Hay que guiar a la persona de otra manera, ya que tiene marcas más profundas, hay una percepción distinta del cuerpo y de la voz, porque la manifestación de una disfonía hace cambios todo el tiempo en la voz, en la postura. Entonces hay que tener otra forma para adentrar, es distinto, pero tampoco tiene una manera, hay que abordar la voz y lo que nos dice de la persona desde un camino no tan directo, para escuchar dónde está, dónde ir y después seguir.

En los Workshop que has dado en Chile, por lo menos hasta ahora, no se había hablado de aspectos técnicos ¿eso es parte de la filosofía Wolfsohn o es una decisión tuya?

Decir que no hay técnica no se puede, porque “no técnica” es una técnica, “no método” es un método; se puede decir que para comprender lo que se trabaja hay que tener el método y el no método, yo diría que Wolfsohn es el “no”. No pensar, no hablar de eso, sino que escuchar. Las personas que están en el trabajo hablan todo el tiempo del método, las personas hablan del proceso con un orden increíble, y el profesor recibe eso para saber dónde está la persona cuando se habla; los momentos de compartir hablando son los momentos de traer la conciencia sin decir que es el momento de traer la conciencia. Cuando se abre la charla y en círculo se dice “¿quién quiere decir?”, eso es la decisión de poner conciencia, pero sin explicar. Entonces no es no tener conciencia, es no explicar, es la conciencia propia sin la explicación, sin la interpretación del otro.

En tu experiencia, ¿qué diferencias notas entre las personas de otras áreas y los actores en el trabajo?

La mayor parte de las personas con las que trabajo son actores, porque con Roy se llega a ellos, ya que él hizo todo esto conocido, sin Roy no podríamos estar ahora acá. En cuanto a las diferencias yo diría que las trabas son distintas. Hay una identidad en la traba del actor o del músico o de cualquier otra área. Se puede mirar ahí dónde están las fragilidades conceptuales, porque ser actor es ser algo, en ese sentido es una generalización decir que es la misma traba, porque no es así, porque las personas son distintas. Un actor es un actor, tiene una traba que se parece, pero en su propia singularidad.

¿Cuál es la diferencia entre una técnica vocal y una expresión artística?, cómo convergen estas dos cosas para convertirse en una sola.

La técnica existe para que la expresión venga, concientemente o no. La expresión artística necesita de la técnica, pero no necesita de una sola. Cuando hablamos de técnica, hablamos muchas veces de una sola, quitándole importancia a las que no conocemos, Pero hay técnica en todo.

¿Desde donde enseñas?, ¿cuál es tu motor para estar aquí ahora, enseñando?

La transformación constante, transformar, eso es.

Anexo 2

**Entrevista a Paula Molinari, Roy Hart Teacher Voice.
Sábado 4 de junio de 2011.
Santiago de Chile.**

Con la finalidad de ahondar en el tema específico de voz cantada y la manera en que éste es abordado en la Técnica “Roy Hart”, realizamos una segunda entrevista efectuada en el marco del Cuarto Seminario “La Voz Sin Cadenas”, dictado por Molinari en el Centro de Investigación y Creación Teatral La Máquina del Arte.

¿Conoces algo de alba Emoting, sabes de qué se trata?

No lo conozco, sé de qué se trata, pero no podría decir que lo conozco porque no está en mi cuerpo.

(Explicación de lo que es Alba Emoting por parte de los investigadores)

¿Cuál crees tú que es la importancia que tiene la voz cantada en las aptitudes y los conocimientos que debería tener un actor?

En la exigencia y en mantener un ritmo y entonación, que son como hacer algo libre, pero que tiene una forma. El teatro también tiene mucho de esto, tenemos claro que hay muchas formas de teatro, pero todas tienen una manera particular de hacerse, en la música la forma va más allá del ‘formalismo’ y es mediante el ritmo que se impone algo, este ritmo no es de afuera para adentro, sino que es de dentro hacia fuera

¿Quieres decir que es el ritmo interno el que te lleva a la forma?

Sí, uno solamente puede seguir un ritmo si conoce su ritmo interno, por lo que si un actor conoce la consigna del canto, tiene la consigna del ritmo que este implica, muchas veces las personas se quedan con la parte del canto que involucra a la afinación, pero la afinación es otra cosa, porque es más flexible que el ritmo. La noción de ritmo nace a partir de una observación del ritmo humano, entonces cuando se hace música que es ritmo, porque la música misma es ritmo, se hace algo que de una u otra manera representa algo de uno mismo. En la música incluso se utilizan términos que tienen que

ver con lo humano como por ejemplo síncopa, como el síncope¹³⁵, decimos contra-tempo ¿contra qué tiempo? Contra el tiempo del corazón, decimos pulso, todos esos son términos de la persona misma; cuando se utiliza el canto para el trabajo del actor, todo esto se junta con la música, con un texto, con una forma y todo eso tiene su propio texto, su propia forma y la consiga que de los saltos difíciles de la afinación y la afinación es la percepción del mundo y de uno, del mundo externo y del mundo interno, no solamente se logra la afinación escuchando lo de afuera, sino que para afinar primero hay que afinarse y escucharse a uno mismo, entonces yo diría que la llave del canto para el teatro es que la música tiene esa exigencia siempre y no hay otra manera.

Podríamos decir entonces que los aspectos que deberían ser manejados por un cantante o por un actor para poder cantar en escena es escucharse a sí mismo, buscar su afinación y buscar su ritmo, ¿cuál crees tu que es la real importancia que estos aspectos deberían tener dentro del trabajo del actor?

Bueno, en esta forma de pedagogía no se trabaja la voz, se trabaja a través de la voz, entonces la importancia para mi es esa... yo hablo de la pedagogía Wolfsohn – Hart y a través de ella puedo ser un mejor artista, actor, escultor, escritor, director o lo que sea a través de la voz, entonces la voz es el camino y es a través de ella que llego a algo y no es ir a algo para después desarrollar la voz, sino que es a través de la voz que voy a lograr ser actor, es a través de la voz que voy a lograr ser cantante... siempre a través de la voz.

¿Cuáles dirías tú que son los mayores aportes que hace la pedagogía Wolfsohn – Hart a la voz cantada?

La conexión de la emoción, del sonido y de la reflexión. Como cantante puedo estudiar la técnica y cantar un área de ópera o un blues o un jazz, pero ¿cómo lograr hacerlo desde mi interpretación? Y con interpretación me refiero a algo que traspasa por dentro de uno. Aporta en el hecho de utilizar la voz como camino y no como meta y como medio para acceder a la emoción, no solamente como una herramienta, porque muchas veces utilizamos la palabra técnica para llamara a las cosas mecánicas, pero ¿por qué no tener la técnica de la emoción? ¿La técnica que nos permita acceder a la

¹³⁵ N.B: la entrevistada hace la analogía entre el término síncope utilizado en salud y la síncopa que se emplea en música. El síncope cardiovascular se define como una pérdida brusca y transitoria de conciencia, asociada a pérdida de tono postural, seguida de una rápida y habitualmente completa recuperación, sin necesidad de intervención para detener el episodio. En la música, por su parte, la síncopa es la estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás.

emoción?, ¿cómo hago yo para acceder a mi asesino?, ¿cómo hago yo para acceder a mi clown?, ¿cómo puedo llegar a esos lugares? Y esa respuesta está aquí en la técnica Roy Hart

Todos estos ejemplos que mencionas, el asesino, el clown ¿tienen algún tipo de relación con el trabajo con arquetipos?

Sí, el problema es que muchas veces la definición de arquetipo muchas veces no está clara, el arquetipo es un recuerdo sinérgico propio del ser humano, al momento de trabajar con arquetipos yo no lo hago comprendiéndolo solamente como la figura o símbolo, sino que trabajo con el arquetipo mismo, con el que traes en los genes, por ejemplo si el arquetipo fuera una bruja, la bruja que buscamos es tú bruja no el estereotipo de esta, siguiendo con este ejemplo, si vemos en las diferentes culturas las brujas son diferentes y si vemos más a fondo las brujas de cada persona son diferentes, para mí eso es el trabajo con arquetipos, buscar el propio de cada persona, el más genuino y no el arquetipo como concepto general.

¿Crees que debería haber alguna diferencia en el método que se utiliza para enseñarle voz cantada a un cantante y enseñarle voz cantada a un actor?

Pienso que son niveles distintos, pero que el método puede ser el mismo, con el método que trabajo yo ahora, pero cuando yo trabajaba como cantante, entrenar a actores con la misma herramienta no servía; pero en este caso como la voz es un apoyo para conectarse con lo que sea entonces se puede utilizar para los cantante o para los doctores.

Durante el workshop de hoy hiciste referencia a que lo que enseñas no es una técnica, háblame de eso.

Claro, tiene que ver con lo que hablábamos hace un rato, que no es una técnica en el sentido de una receta, no es una forma mecánica, esto no quiere decir que no utilice una técnica para enseñar lo que enseño, pero no es una sola, sino que es un conjunto de herramientas que hace a una técnica hecha de técnicas, por ejemplo puedo utilizar *Feldenkrais*¹³⁶ y puedo al mismo tiempo utilizar los conceptos de *Philippe Campignon*¹³⁷ para la respiración y al mismo tiempo utilizar el *Bel canto italiano*¹³⁸

¹³⁶ N.B: El Método Feldenkrais es desarrollado por el científico judío ruso Moshé Feldenkrais (1904-1984). Su propósito es que el cuerpo esté organizado para moverse con un mínimo esfuerzo y máxima eficacia, no a través de la fuerza muscular, sino de un mayor conocimiento de su funcionamiento.

¹³⁷ N.B: estudioso de la fisiología humana, autor de libros como *Aspectos Biomecánicos*, *Cadenas Musculares y Articulares*, *Método G.D.S. y Respir – acción*, *Respiración para una Vida Saludable*, de la Editorial.

como un aporte, utilizar las tres técnicas para desarrollar una técnica que me ayude en lo que sea que necesite una persona, siempre dentro de la mirada Wolfsohn – Hart – Molinari.

Bien, pero ¿esta utilización de técnicas en conjunto es algo que utilizas tú como Paula Molinari y lo aplicas en tus clases o es una visión que pertenece a Wolfsohn – Hart?

Pertenece a Wolfsohn, porque él hablaba mucho de cómo trabajaban las culturas orientales. En relación a Roy, es difícil hablar de cómo trabajaba él, porque al hablar con otros profesores que sí lo conocieron en persona y resulta que el Roy de uno no es el Roy del otro, de todas maneras sucede que él no tenía un manuscrito tan fuerte que explique de qué manera él desarrollaba el trabajo; con Wolfsohn pasa que aunque yo no lo haya conocido en persona, a través de los relatos de los que fueron alumnos de él puedo tener seguridad de que las cosas fueron de esta o de otra manera. De todas maneras, pensando en que Roy fue alumno y discípulo de Wolfsohn, me atrevería a decir que también trabajaba de esta manera. Y los profesores de hoy que hacen Roy Hart Voice Work trabajan de la misma manera, pero siempre el concepto y la idea es una, por lo que todo apunta hacia Roy Hart Voice Work.

¿Cuáles son los aspectos Molinari de tu trabajo?

Los aspectos Molinari de mi trabajo vienen de la cultura latina y mientras más estudio más me doy cuenta de eso. Leí hace unos días un texto de *Casanova que se llama “Etimologías del Sur”* donde habla del sur del Ecuador y cómo es ser de ese lugar y cómo es ser del norte, porque a medida que más recorro diferentes países más me doy cuenta de que no es una cosa de ser de Brasil, sino que es una cuestión latina, una cuestión del sur del Ecuador.

¿Cuáles serían esos aspectos latinos?

La flexibilidad y amplitud, ser un poco camaleón, ir adaptándose a las diferentes personas y eso es lo que las personas miran cuando trabajan conmigo, que no pongo un margen que haga que luego puedan decir ¡ah, ella es alumna de Paula Molinari!, sino que la persona sigue siendo ella misma, yo no voy a cambiarla ni a dirigir su trabajo diciéndole que ponga una mano acá o que el pecho acá... puede pasar que cuando alguien no sepa quién es el profesor diga: es Molinari o que su cuerpo esté abierto... tal vez eso puede ser un margen, pero principalmente es la capacidad de ser camaleón, de adentrar en el otro, de sentir al otro, esto hace conexión con la idea del

¹³⁸ N.B: término que proviene de la ópera utilizado para denominar un estilo vocal que se desarrolló en Italia hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

camino de Orfeo hacia la ánima que Wolfshon llamaría la máscara

Anexo 3

**Entrevista a Isabel Quinteros, profesora y Coordinadora de la Línea de Voz de la Carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.
29 de Abril de 2011, Valparaíso.**

Cómo profesora de voz ¿qué esperas tú vocalmente de tus alumnos?

En el primer año especialmente, lo que yo espero es que ellos terminen con un aparato vocal sano, el primer año para mí es decisivo en cuanto a que ellos aprendan nociones de higiene vocal, sean evaluados por un fonoaudiólogo para descartar patologías, que es lo que hemos estado trabajando este año... eso por una parte o sea voz para enfrentar los desafíos del segundo año, donde tienen que llegar con su instrumento preparado para poder asumir ese desafío, por otro lado en el primer año yo tengo que dejar instalada la respiración costodiafragmática y el apoyo, la resonancia, que aprendan a llevar el sonido hacia la máscara, hay alumnos por ejemplo que tienen una resonancia muy nasal, hay que aprender que saquen eso y la dirijan para la proyección, apoyo, resonancia, praxis articulares para poder enfrentarse a la palabra y eso fundamentalmente ya tiene que estar aprendido en el primer semestre para que en el segundo semestre empiecen a aplicar; entonces en el segundo semestre se hace un trabajo de seguimiento y de profundización de contenidos: respiración, articulación, resonancia y el cuidado vocal.

Vocalmente ¿crees que los estudiantes reciben herramientas para enfrentarse a las exigencias de hoy?

Yo creo que sí, porque la voz también se ha ido saliendo de la manera en que se enseñaba por ejemplo cuando yo estudié, donde lo principal era la respiración costodiafragmática, la proyección, la articulación, eso es lo tradicional que son elementos que tenemos que enseñar, pero hoy en día en general la voz se está trabajando desde su vinculación directa con el cuerpo, con la organicidad y eso antes no eran tanto los profesores que lo hacían, experiencias habían, pero no era la norma. Mi impresión hoy día es que en cuanto el alumno reciba herramientas que lo impulsen a respetar su energía, a centrar su energía, a sentir su cuerpo, a ubicar su voz como si fuera una prolongación del cuerpo y no algo separado, yo creo que entonces sí está recibiendo las herramientas necesarias para enfrentar una exigencia vocal que este nuevo modelo le podría requerir, porque hay mucho grito, porque hay mucho desgarró, porque si tu no controlas tu energía, ésta en este nuevo camino se desborda y al desbordarse te hace daño; es como la música, el cantante que desgañita sin ningún

control, evidentemente que no tiene cuerda para mucho rato con ese instrumento. Yo creo que sí reciben las herramientas por ese vínculo cuerpo voz, si nos fijamos en las profesoras nuevas que hoy día trabajan en nuestra escuela tienen una manera de trabajar la voz desde ese lugar, no nos ha costado encontrar personas que tengan una visión común con lo que estamos haciendo nosotros, porque hoy día hay una tendencia a trabajar la voz desde ese lugar. Grotovski no es nuevo, pero su aplicación en las escuelas tradicionales, en las universidades de los '80 no era común, se venían haciendo investigaciones desde los '70, que permitieron llegar a lo que se trabaja hoy.

¿Encuentras que el canto tiene una cabida especial dentro del tipo de teatro que se hace hoy?

No lo sé, no tengo tantos antecedentes como para contestar si tiene cabida, pero sí creo que el canto es una herramienta fundamental de formación, primero porque en cualquier estilo de teatro que esté trabajando el actor necesita tener un sentido del ritmo, necesita tener un sentido de la escucha y el canto te proporciona un sentido de la sensibilidad auditiva súper fuerte, el actor necesita tener un sentido de la melodía de esa obra de teatro, a veces sucede que vas a ver una obra de teatro y sientes que algo está desafinado, eso es porque hay un tempo que no se está respetando y eso viene de la música y el canto te proporciona mucho eso, por otro lado a nivel de uso vocal el canto es una herramienta que te sirve hasta para hacer training, por ejemplo podrías hacer training cantando durante una hora antes de ponerte a actuar, porque te calienta la voz, te coloca la energía, entonces para mí el canto es una herramienta fundamental para el teatro, no sé si para el teatro actual, yo digo para todo el teatro.

¿Utilizas alguna técnica en específico para educar a los estudiantes en el trabajo vocal?

Yo he tomado varios seminarios y eso me ha dado la posibilidad de comparar y escoger lo que a mí me hace más sentido y hay dos que me hacen mucho sentido: la técnica de la *Voz Orgánica* que trabaja María Muñoz, que es una chilena residente en México, que junto a una fonoaudióloga desarrolló un descubrimiento de la voz orgánica donde el alumno descubre desde su cuerpo cuáles son los sonidos propios, partiendo por ejemplo por el bostezo y desde ahí se empieza a reconocer los impulsos que forman el sonido; por otro lado está Roy Hart que es una técnica que tiene que ver primero y que es lo que más me interesa, con trabajar la voz con la noción de que es un músculo y ese músculo puede ser trabajado, puede ser ampliado, puede ser tonificado, entonces tu dejas de tenerle miedo a tu voz y la trabajas con libertad, primero desde el cuerpo, en intimidad con tu respiración, con tu relajación, pero por otro lado te atreves a ir más allá, como decía Enrique Pardo: no es la voz la que se quiebra, cuando te salen gallitos se quebró el sonido, pero no se te va a quebrar la voz. Esas dos técnicas me

interesan mucho y siempre trabajando con las nociones de Grotovski.

¿Crees que las herramientas que tú les entregas a tus alumnos pueden ser aplicadas para la voz cantada?

Sí, de partida por el apoyo, por la resonancia, por la proyección, de alguna manera pienso que el canto también aportaría a lo que enseño, si yo tuviera estudiantes que hayan pasado por lecciones de canto mi trabajo sería más simple. Yo creo que sí, que con la preparación que se les da en primer año, al enseñarles a apoyar ya están adquiriendo una herramienta que evidentemente va a ayudarles el día que se enfrenten al canto, si se les enseña a controlar el aire, a apoyar y a ser capaces de sostener una cantidad de aire en un tiempo determinado, si tienen que cantar un Brecht, donde van a estar veinte segundos tratando de mantener, porque no hay tiempo de respirar, las herramientas que se les entregan en primer año sí son útiles.

¿Incluyes el canto dentro de lo que enseñas?

No, yo incluyo ejercicios que están relacionados con la música, ejercicios de ritmo, ejercicios de escucha, ejercicios de hip hop, pero todo tiene relación con comenzar a introducir la palabra dentro de un tempo, porque cuando se canta el tempo es maravilloso porque te ciñes al que tiene la canción, es muy útil tomar pulsos básicos como el hip hop, que los obliga a meter la palabra dentro de un ritmo y tempo bien determinado, eso les ayuda a ordenar su propio tempo. El canto no, pero sí elementos musicales.

¿Cómo enfrentas el trabajo voz – emoción en los alumnos dentro del trabajo vocal?

Yo, en primer año no toco tanto ese aspecto, pero me interesa que trabajen el subtexto, que se desarrolla más durante el segundo semestre, que comprendan que el texto siempre tiene un subtexto, pretendo que partan desde ahí, que no tomen un texto como loros que repiten algo aprendido, sino que encuentren el sentido, porque creo que a través de eso se va desarrollando la emoción; si yo tengo claras las preguntas antes de hablar, si tengo claridad de a quién le estoy hablando, por qué le estoy hablando, de dónde vengo, a dónde voy después de esto, cuál es la circunstancia que me trae a hablar con esta persona, eso me va a determinar inmediatamente que mi respiración es distinta, que mi energía es diferente, todo eso va a hacer que el texto que es el resultado final de toda esa emoción interna salga coherente con esa situación. Yo trabajo la emoción desde el punto de la claridad de por qué estoy diciendo esto, por qué es importante que lo diga y cómo está alimentada corporalmente esa energía, porque no es lo mismo que yo venga corriendo, con un sentido de urgencia y entre a

escena a que venga tranquilo, todo eso modifica profundamente la manera en que se dice el texto y por lo tanto ahí estás aplicando la emoción.

¿En qué punto consideras que estás interiorizada en las técnicas Roy Hart y Alba Emoting?

En Alba Emoting, diría que es más teórico, he tenido algunas experiencias, pero son muy pequeñas y lo encuentro muy interesante. Tuve la oportunidad de trabajar con Patricia Acuña, una psicóloga autorizada para enseñar el método, que hacía clases en el Teatro la Casa, entonces yo le pedí que le hiciera a mis alumnos Alba Emoting, entonces trabajamos las seis respiraciones básicas y resultó impresionante trabajar la emoción desde la respiración, desde el gesto y la postura corporal y después ser capaz de desarmarla a través de otro gesto corporal, de otro movimiento lo encuentro espectacular, pero más allá de esa experiencia que fue sumamente interesante y enriquecedora no he tenido nunca la oportunidad de avanzar más en eso; he tenido más vínculo con Roy Hart, la primera vez en un taller muy cortito que dio Linda Wise que se hizo en la Universidad Mayor, después Enrique Pardo y Linda Wise vinieron a hacer un trabajo de una semana y luego el trabajo con Paula Molinari, entonces ahí he tenido más oportunidades; entre el último taller que hice con Enrique y Linda hasta el de Paula Molinari pasaron dos o tres años y cada vez que lo enfrento mi cuerpo lo recuerda, es como andar en bicicleta, en un primer momento entras tímidamente, pero luego aparecía una potencia que se escapaba porque el cuerpo recuerda, yo creo que es tan orgánico lo que hace Roy Hart que tu cuerpo lo recuerda inmediatamente, porque se queda grabado en esa parte a la que apelas cuando necesitas recordar cosas cotidianas y yo sin darme cuenta lo uso mucho en clases, permanentemente estoy revisándolo, pero sin darme cuenta

¿Sientes que estas técnicas serían un aporte a la formación actoral, crees que deberían ser incluidas dentro de lo que se enseña?

Yo creo que sería ideal que los estudiantes tuvieran un poco de Alba Emoting, especialmente para que entendieran que sí se puede soltar la emoción y no quedarse pegado y también que entendieran que se puede llegar a la emoción desde otro lugar y no forzarse tanto, porque en ocasiones veo mucha tensión en actores que tratan de llegar a la pena o a la alegría y les cuesta mucho porque están pensando en que ahora tengo que emocionarme... llorar; la racionalización del hecho de que voy a llegar a eso y tengo que hacerlo les provoca una tensión innecesaria y los desconcentra, en cambio si tuvieran un manejo de Alba Emoting podrían ayudarse a llegar a esa emoción sin tanta tensión, sin tanto esfuerzo y después salirse, porque sobre todo en la época de estudiante, en los primeros años cuando se hace realismo se trabaja con obras que son sumamente fuertes que te dejan con una carga que te la puedes llevar a la casa y pegarte en ella, lo cual es sumamente estresante y no es para nada sano, entonces creo que Alba Emoting ahí podría aportar mucho, sería interesante que tuvieran un

módulo con Solange Durán por ejemplo, que sea delimitado para trabajar Alba Emoting. En cuanto a Roy Hart, yo creo que es fundamental, que se aplique ojalá a partir del segundo o tercer año, cuando los estudiantes ya sienten que pueden trabajar exigiéndole a su voz, trabajar con esta sensación de la voz músculo.

Volviendo a la voz cantada, ¿cómo crees tú que se debería trabajar la emoción dentro de la voz cantada?

Yo creo que la emoción es siempre emoción, si yo le encuentro el sentido a lo que estoy diciendo, si yo le encuentro el sentido a lo que estoy cantando creo que la emoción debiera fluir; me refiero a que por ejemplo si canto un tango, el tango tiene algo en la historia que cuenta que tiene un peso emocional súper grande, por lo tanto yo no puedo cantar “uno busca lleno de esperanza el camino que los sueños prometieron a sus ansias” que es una voz desesperada que dice nunca voy a encontrar la felicidad, entonces eso no lo puedes cantar light, entonces vuelvo a la comprensión de lo que estás cantando o de lo que estás hablando, si comprendo por ejemplo que en la ópera *La Bohème* el canto que se hace cuando Mimí muere y el cantante está dándole su adiós o cuando se está despidiendo de su abrigo porque lo va a empeñar no es lo mismo que el momento del brindis en la ópera *La Traviata* que es festivo, alegre. Yo trabajo la emoción en el canto de la misma manera que la trabajo en la palabra hablada.

¿Tú crees que en el canto Alba Emoting podría ser una opción para introducir la emoción?

Creo que depende del contexto, tengo la sensación de que se puede salir más fácilmente de la emoción en el canto que de la emoción en la palabra, porque en el canto siempre tienes conciencia de que estás cantando, termina la canción en algún momento, en canto de alguna manera está el ‘tan tan’ porque termina la canción; cuando tú estás desgarrada por ejemplo en una escena con la que termina la obra donde tú estás llorando, se cierra la cortina y se apaga la luz y tu sigues llorando, si estás cantando ese llanto de alguna manera va terminar también, porque terminó la canción, terminó la partitura. Personalmente como actriz me da la sensación que me costaría menos salir de la emoción en el canto que en la palabra hablada; sí creo que se llega a alcanzar un grado de emoción muy grande cuando se canta, entonces creo que para salir de esa emoción podría ser, si es que hay un compromiso demasiado grande y el actor que está cantando se queda pegado en la emoción, pero para llegar a la emoción no lo sé, porque la canción tiene tiempos súper determinados, en cambio en la palabra tu puedes hacer una pausa que no está escrita en el texto para ir incorporando tu respiración, pero ¿dónde la incorporas dentro de la partitura?, entonces ahí no sé cómo la utilizaría, porque si yo tengo que hacer un diálogo cantado

¿dónde voy haciendo la preparación que sí voy haciendo cuando estoy hablando?, a no ser que la partitura incluyera los tiempos para la respiración.

¿Cuál crees tú que es la diferencia entre un cantante y un actor que canta?

Me da la impresión que el actor que canta se compromete desde otro lugar, porque el cantante de la canción popular interpreta, hay una diferencia entre lo que es la interpretación y lo que es la actuación de esa canción. El cantante va a cantar una canción y dentro de ella va a contar una historia, en cambio el actor que cante esa canción va a estar inmerso dentro de una historia macro, donde esta canción existe. Pensemos en las películas musicales, ahí las canciones son parte de la historia. La canción no es una historia en sí como sucede en el caso de un cantante, donde se relata a través de la canción, la cual se termina y termina el relato. En cambio el actor que canta, lo hace dentro de otra historia, entonces la canción pasa a ser un texto más dentro de lo que se cuenta, donde el actor tiene que no sólo interpretar la canción, sino que vincularla con la historia, poder pasar del momento hablado al momento cantado sin que se sienta falso. El actor tiene que hacer un vínculo y comprender muy bien por qué se puso a cantar. Personalmente me ha tocado cantar varias veces en teatro, primero yo canto desde la actriz, no me preocupo de impostar, me preocupo de proyectar. Una vez por ejemplo me tocó hacer un recitativo, que es dialogar a través de la palabra hablada y cantada a la vez, yo tenía que pasar del canto a la palabra al canto, entonces hubo que hacer un entrenamiento para que se vinculara esa frase cantada, con la frase hablada, con la frase que cierra que era cantada y donde además dentro de esto estaba la historia que yo me estaba contando con mi compañero. Yo creo que es importante la canción como diálogo, la canción no como algo despegado, sino que la canción inmersa dentro del diálogo de la historia que yo estoy contando.

Al incorporar las Técnicas Roy Hart y Alba Emoting dentro de la voz cantada ¿crees que podrían ser una herramienta de importancia para el actor en cuanto a manejo de voz y emoción dentro de la voz cantada? ¿Crees que funcionaría?

Yo creo que son dos cosas distintas y cada cual aporta lo suyo. Yo creo que Roy Hart para el canto es espectacular en cuanto a perderle el miedo a la voz, en el sentido de ser capaz de alcanzar con la voz agudos y no sentir temor de ir más agudo y por otro lado de trabajar los bajos y no tener miedo de llegar a sonidos más graves aún, lo que queda entre medio es una maravilla vocal. En cuanto a plasmar las dos técnicas, no tengo muy claro como se vinculan, porque Alba Emoting no lo relaciono tanto con el sonido, sino que lo relaciono directamente con la respiración hacia la emoción.

Pensando en lo que comentabas hace un rato sobre en qué parte de la partitura respiro para llegar a la emoción, ¿Alba Emoting entonces podría ser un aporte, podrían potenciarse?

Me da la sensación de que éstas dos Técnicas son dos momentos diferentes, creo sí que se podrían utilizar las dos dentro de un proceso, como por ejemplo, retomando el ejemplo de antes, cuando ha sido mucha la intensidad o la energía que me ha requerido cierta escena donde está mezclada la emoción, la palabra y el canto y la emoción me sobrepasa, puedo entonces utilizar Alba Emoting para salir de ella, pero en el canto mismo no sé como lo usaría, tal en su inicio podría ayudar a llegar a una emoción a través de la respiración... pensándolo bien, sí sería posible si se tiene un muy buen control vocal, me refiero a que por ejemplo si llego a la emoción de la tristeza, pero si no tengo un muy buen control vocal es posible que mi voz parta quebrada, en ese sentido se podrían unir las dos técnicas, donde Alba Emoting me permitiera llegar a la emoción y Roy Hart me permitiera tener el control de mi voz o trabajar el quiebre vocal también, pero siempre como parte de la técnica, no como porque a mi actor se me quebró la voz por la emoción, creo que ahí sí es posible hacer el empalme de estas dos técnicas, en que una te ayudara a controlar la emoción y la otra te ayude a controlar la emisión del sonido de manera que la emoción no se desborde ni se perjudique la emisión vocal.

¿Te gustaría agregar algo más a esta conversación?

Sólo que me parece que todos los estudios que se realicen sobre voz son un aporte, porque no existe tanto material a nivel de investigación aquí en Chile, hay un gran vacío ahí, porque bajo mi mirada, el tema del estudio vocal en el país no es algo que tenga más de diez o quince años. Si hablamos de la historia de las carreras de teatro universitarias, podemos ver que los estudios que hay sobre el tema no parten desde el teatro, en el caso de Susana Bloch parte su investigación en los '70 y no desde el teatro, sino que desde la psicología; así también hay investigaciones que parten desde la fonoaudiología, por lo que creo que esta investigación es un gran aporte.