Facultad de artes

Escuela de Teatro

La resonancia biográfica en el trabajo vocal de los alumnos en formación: percepciones según docentes de la voz.

Estudiante: Olivares Maldonado, Francisco

Profesor guía: Albornoz Farías, Adolfo

Tesis para optar al grado de Licenciado en Teatro

Tesis para optar al título de Intérprete Teatral

Santiago 2018

Índice

1. Introducción 2
1.1. Objeto de estudio y problema de investigación 8
1.2. Justificación 9
2. Marco teórico 11
2.1. Autores 12
2.2. La formación del actor 18
2.3. La voz 21
2.3.1. La voz y las emociones 29
2.3.2. Entrenamiento vocal 39
2.4. Biografía 44
3. Diseño metodológico 46
3.1. Enfoque 46
3.2. Muestra 48
3.3. Técnica de recolección de información 48
3.4. Unidad de análisis 49
4. Análisis de resultados 54
4.1. Voz y biografía en el proceso de formación del actor. Conceptos generales. 54
4.2. El discurso como insumo abstracto de la voz 57
4.3. Lo anatómico y lo fisiológico como insumo concreto de la voz 60
4.4. Lo biográfico, la estructura social y la voz 67
4.4.1. La familia y la biografía íntima 67
4.4.2. La influencia de la cultura vocal chilena 76
4.5. El trabajo vocal en la academia. Proyecciones 80
5. Conclusiones 87
6. Referencias bibliográficas 89
7. Anexos 91

1. Introducción

> Blanche (golpeando con el puño en la mesa y gritando a voz en cuello): - ¡Ya me he disculpado tres veces! (volviéndose hacia Stanley) Y tomo baños calientes para mis nervios. ¡A eso lo llaman hidroterapia! ¡Usted es un polaco sano y sin un nervio en el cuerpo, y no sabe naturalmente qué es la tensión nerviosa!
>
> Stanley (acercándose a Blanche): - Yo no soy polaco. Soy un norteamericano cien por ciento, nacido y criado en el país más grande del mundo y muy orgulloso de ello. De modo que no vuelva a llamarme polaco.
>
> Suena el teléfono. Blanche se abalanza sobre él, con aire expectante.
>
> Blanche: ¡Oh es para mí, estoy segura!
>
> Stanley (yendo hacia el teléfono, la aparta) (…) (p.126)

Los que hemos leído *Un tranvía llamado deseo* (1947) de Tennessee Williams y particularmente la escena segunda del tercer acto, es posible que nos demos cuenta que aquel momento es el clímax de la obra; lo que me lleva a la siguiente pregunta: ¿Es posible que un intérprete más bien tímido, con falencias a nivel vocal, pueda llegar a la fuerza -valga la redundancia-, vocal que necesita esa escena? ¿O quizás sería mejor que ese intérprete explore otros personajes, que tengan más similitud con sus posibilidades vocales?

Según el *Diccionario del teatro*, de Pavis (1996)

> La voz es la última etapa del texto antes de la recepción del texto y de la escena por el espectador: ello indica su importancia en la formación del sentido y de la significación, pero también la dificultad que entraña su descripción y su evaluación en el efecto que produce su oyente (p.511).

Cualquier tipo de personas, y en especial los intérpretes, nos sentimos muchas veces, por un sin número de razones, satisfechos o insatisfechos del sonido de nuestra voz, su resonancia, fonética, articulación, entonación, tonos vocales, tensiones, entre otras. Estas cualidades pueden venir de espacios probablemente desconocidos, lo que provoca que el uso de la autoexpresión de la voz, muchas veces cause un incorrecto uso de la propia voz, suscitando incluso daños a nivel vocal. Sin embargo, esta investigación pretende ahondar en el origen de esos "problemas", es decir, en la biografía personal que cada actor o actriz posee, vinculándola con la voz.

Etimológicamente la palabra biografía, proviene del griego y está formada por dos elementos léxicos (bios,vida) y (graphia, escritura). Este término refiere a la historia de la vida de una persona, desde su nacimiento hasta su muerte. [1]Definición que también nos sirve para entender uno de los elementos más importantes de la investigación. Entonces resultaría esencial por parte del intérprete poner hincapié en la auto-observación de su vida, para posteriormente escribirla y así comprenderla y en última instancia reconocerla.

La voz es, junto con el cuerpo, la herramienta principal que un actor debe trabajar, además de saber identificarla y reconocerla. Por lo tanto, para entender esto, uno debe ser consciente de la manera cómo la biografía condiciona las características humanas, particularmente las del actor. como el cuerpo y precisamente la voz. Como detalla Baeza et al (2016):

[1] Definición obtenida del siguiente link: http://etimologias.dechile.net/?biografi.a

> Nuestro cuerpo trae marcas que se traspasan al mundo escénico, que limitan o potencian nuestro trabajo actoral, muchas veces de manera inconsciente. Aún más, muchas de las huellas que acarreamos no son responsabilidad nuestra en nuestra primera infancia, ya que en su mayor parte le pertenecen a nuestra crianza, nuestros ancestros y nuestro contexto (p.9).

Los docentes de la disciplina vocal son los protagonistas de esta investigación, dado que a través de sus experiencias como académicos e intérpretes, observaciones y percepciones se lograría identificar y reconocer elementos biográficos en el proceso de formación de sus alumnos y que por lo tanto haya tenido alguna repercusión en el trabajo vocal.

Percepción:[2] La noción de percepción deriva del término latino perceptio y describe tanto a la acción como a la consecuencia de percibir (es decir, tener la capacidad para recibir mediante los sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones tanto externas como internas o comprender y conocer algo).

Sobre la importancia que tiene la observación para un actor tanto en formación como un actor profesional, Constantin Stanislavsky (1953) explica:

> En nuestra lección de hoy dijo el director:
>
> -un actor debe ser observador no solo en escena, sino también en la vida diaria. Debe concentrarse en la plenitud de su ser en todo aquello que le llame la atención. Mirar a

[2] Definición obtenida del siguiente link: https://definicion.de/percepcion/

> un objeto, no a la manera de cualquier transeúnte distraído, sino con penetración. De no ser así su método de creación, por entero, quedará falseado y no guardará relación con la vida (p.76).

Pretendiendo que el intérprete sepa reconocer la instancia biográfica, para conectarla a lo largo de su periodo de formación actoral, así también en la posterioridad como profesionales. Con el conjunto de su quehacer, de todos modos, la biografía no pretende ser la receta para el uso de la voz actoral.

El trabajo actoral apela a variados dispositivos que deben estar dispuestos en la instancia de la creación. La voz es, sin duda, uno de los elementos más importantes para el actor o actriz. Es por esto que resulta necesario trabajar las posibilidades vocales a su máxima expresión, es decir, lograr manejar y desarrollar las posibilidades y limitaciones sonoras con las que cuenta intrínsecamente la voz del intérprete a la hora de la interpretación.

El autor de *El libro de la voz*, Michael McCallion (1998), actor Inglés, ha dedicado parte de su trabajo y su vida a estudiar, analizar y enseñar cómo disfrutar del don de la voz. McCallion ha desarrollado un método propio de colocación y emisión que tiene en cuenta las variantes fisiológicas y psicológicas y que implica a todo el cuerpo. Estas variantes, si se lograran percibir e identificar en el proceso de formación actoral, podrían llegar a ser reconocidas por parte del intérprete y probablemente lo llevarían a algún lugar más íntimo de su vida (biografía), esto quizás ayudaría a entender con mayor claridad ciertos aspectos de algún momento biográfico, las que tendrían una resonancia en la voz del intérprete, llevándolo incluso a espacios emocionales invisibles en los intérpretes. Para Michael McCallion, en *El libro de la voz* (1998):

> La voz es una expresión de lo que está ocurriéndole mental y físicamente al orador. Por lo tanto, es lógico que debamos entrenar los procesos físicos y mentales involucrados para poder producir nuestra voz y habla lo que realmente deseamos producir, para comunicar lo que deseamos comunicar.
>
> La mayoría de fallos de voz no tienen su origen en los órganos vocales. Es una premisa básica de este libro que la mayoría de la gente interviene activamente en el funcionamiento de su voz y que esta interferencia proviene de cómo se usa el cuerpo en conjunto. Si podemos impedir dicha interferencia, la voz funcionará bien (p.24).

Es importante tener en consideración que muchas veces los profesores de la disciplina de voz,- y lo hablo desde mi experiencia-, piden exámenes fonoaudiológicos u otorrinolaringológicos. Esto debido a que muchas veces las voces de sus alumnos las notan “sucias”, esto quiere decir: voces con nódulos u otras patologías vocales.

Pero muchas veces, los fonoaudiólogos u otorrinos no encontraban absolutamente ningún problema en las cuerdas vocales o en el aparato fonador. Y el pedagogo, por su parte, con la intención de mejorar las falencias vocales, le entregaban un sin número de ejercicios y entrenamientos vocales a sus alumnos (técnica vocal). Esto provocaba en los alumnos, muchas veces, un disgusto con su voz y un nulo reconocimiento de ella debido al no ver resultados eficaces. Por más que se esforzaban no notaban un real avance. Por consecuencia, lo que causaba era frustración en los alumnos.

Por esa razón creo válido el acercamiento a otro método de encuentro con la voz, un método más íntimo, biográfico, en el que la auto-percepción sea clave para aclarar el origen de ciertos patrones vocales y que el alumno pueda identificarlos, para que así ese encuentro con su voz sea más cercano, claro, útil y, por qué no, pueda llegar a amar su voz.

Diferente es el caso del cuerpo, puesto que la corporalidad está más expuesta en la vida y por lo mismo uno puede ser capaz de detectar en ella, ciertos bloqueos y muchas veces saber el porqué de ese cuerpo en cuestión. Caso contrario es el de la voz, ya que, por sus características y circunstancias, tanto cotidianas como emocionales, se hace difícil comprender ciertos aspectos e interrogantes en relación a ella.

Según Michael McCallion (1997), con respecto a la auto-observación o auto-percepción:

> Ahora te será útil pasar un tiempo observándote. Dedica un par de días a hacer esto antes de seguir adelante con el trabajo de la voz.
>
> Cuando pases por un escaparate, aprovecha la oportunidad para observar qué forma tienes, cómo está distribuido el peso en tu cuerpo, si te inclinas hacia adelante, hacia atrás o hacia los lados.
>
> Usa los espejos. (…) son útiles si puedes colocarlos para conseguir una buena visión del cuerpo entero, tanto de lado como de frente
>
> Habla, recita poesía o cuéntate una historia ¿qué ocurre cuando empiezas la acción de hablar?

> ¿Estás habituado a mantener las mandíbulas cerradas o aprietas la lengua hacia arriba contra el paladar, salvo cuando hablas o comes, ¿o quizás acostumbras hacerlo incluso mientras hablas y comes? (…) (p.45).

Así como McCallion menciona una serie de ejercicios para que los actores en formación se perciban con un método más bien físico, resulta necesario que el actor haga una rutina similar de ejercicios, obviamente con otras directrices, para profundizar en su biografía, dado que los métodos en la disciplina de las artes dramáticas pueden resultar complementarios. Es por eso que percibirse, tanto la corporalidad, como la voz es imprescindible en la vida actoral, visto que el cuerpo y la voz, resultan ser uno solo en el escenario.

1.1. Objeto de estudio y problema de investigación

Objeto de estudio: La resonancia biográfica en el trabajo vocal de los alumnos en formación: percepciones según docentes de la voz

Pregunta de investigación: ¿cómo el actor puede descubrir y reconocer su voz, a través de su biografía y cuáles son las implicancias de este proceso en su proceso formativo?

Objetivo general: Comprender los vínculos entre el reconocimiento de su voz y de su biografía por parte del intérprete durante el proceso de formación.

Objetivos específicos:

- comparar diferentes percepciones sobre métodos impartidos para la formación vocal, por distintos docentes de la voz.
- reconocer el lugar que el elemento biográfico ocupa dentro de diferentes métodos de formación vocal.

- identificar características del trabajo vocal (como tonos vocales, entonación, tensiones y proyección) en las que resuene la biografía del actor

1.2. Justificación

Resulta necesario que en el proceso de formación, el actor descubra y reconozca su voz, por medio de la resonancia biográfica que éste carga, para que así pueda identificar las mil posibilidades que pueda obtener de su trabajo vocal y por qué no, también sus limitaciones.

La formación profesional de intérpretes (actores) en Chile suministra ciertas directrices de formación que se determinan como disciplinas fundamentales para la formación teatral. Entre estas disciplinas encontramos el trabajo corporal o trabajo de movimiento, las técnicas actorales que están vinculadas con el análisis de texto e interpretación del mismo y la línea vocal. En esta última, como futuro actor me logro dar cuenta que se aglomera la menor cantidad de estudios de investigación. Al parecer la disciplina vocal parece sumida en la interpretación de texto.

Por lo general el trabajo vocal, resulta muchas veces débil desde las propias posibilidades que contiene la voz, las características sonoras con las que cuenta en relación con la interpretación del texto. Esto quiere decir que la voz es un elemento importantísimo para relacionarse con las emociones, tanto a nivel actoral, como para los espectadores. Como estudiante de penúltimo año de la carrera de actuación me doy cuenta de la deficiente técnica vocal a nivel de la formación actoral, la que se relaciona también con la escasa investigación o especialización, teórica y práctica que existe en nuestro país, en relación con la voz, puesto que, por lo general los mayores estudios se encuentran en la disciplina corporal y plenamente actoral.

Investigaciones en relación a la identificación y reconocimiento de la voz del actor son prácticamente nulas, en especial en el ámbito teatral, y así se da pie para que no existan espacios a nivel académico donde se profundice o se investigue en estas posibilidades de identificación y

reconocimiento vocal de los actores. Es por eso, que el objetivo de esta investigación, es comprender los vínculos entre el reconocimiento de su voz y de su biografía por parte del intérprete, durante el proceso de formación del actor.

La formación actoral, en el ámbito vocal está sustentada desde otras disciplinas, y no desde actores expertos en el área vocal. Disciplinas tales como la fonoaudiología, expertos en canto, otorrinos y fonética aparecen como sustentos básicos, a nivel de formación vocal. La creación de una disciplina pedagógica desde la voz en el teatro resulta muchas veces precaria. La voz resulta ser un elemento vital para la interpretación, es necesario investigarlo y entrenarlo para lograr su máxima posibilidad, Además, como señala Baeza et al. (2016): "La voz no sólo es un elemento importante en el arte teatral y la actuación, sino que es parte de la esencia del ser humano, es resultado de su intimidad" (p.12).

En la actualidad las deficiencias a nivel vocal se hacen más evidentes, ya que, las exigencias a nivel actoral, a las cuales se ven sometidos los intérpretes son más altas, por otro lado, el trabajo físico sobre el escenario es cada vez más exigente.

Es necesario entonces, investigar y establecer criterios básicos que puedan ser útiles, para el trabajo vocal de los actores en nuestro país.

Entonces para dar el siguiente paso a la investigación es ineludible preguntarse ¿Qué lugar ocupa el reconocimiento de la biografía del intérprete dentro de los métodos utilizados para la formación vocal del actor? ¿Puede el actor, durante su proceso formativo, descubrir y reconocer su voz a través del reconocimiento de su biografía? ¿Se podría extrapolar el trabajo con la biografía al proceso de descubrimiento y reconocimiento del creador teatral, durante su proceso formativo, en otros ámbitos más allá del actoral?

2. Marco teórico

La voz es sin duda una de las características más importantes para la comunicación humana y un elemento primordial para el teatro. La voz se transformará en uno de los medios para expresar en el escenario. En vista que las exigencias en cuanto a lo actoral, corporal y la palabra -el tema que trata esta investigación-. Ésta última se ha vuelto cada vez más compleja de abordar en nuestro país es por eso que es necesario el trabajo técnico, auto-observación, rigurosidad a la hora de entrar en el proceso formativo del alumno en las escuelas de teatro, puesto que la disciplina

vocal resulta ser probablemente el área más difícil de trabajar, entender y comprender porque viene del interior del ser humano, más íntimo, es una expresión personal que no puede disfrazarse por más que se intente impostarla, el fonema es una señal que envía el cerebro a la voz de tal manera que le otorga una particularidad.

2.1. Autores

Constantin Stanislavsky, que a lo largo de su carrera artística y pedagógica, fue pionero en el intento de desarrollar variados métodos para la preparación del actor que lo prepara antes de salir a escena. Stanislavsky creó un manual del actor: el famoso texto Un actor se prepara (1953). En él expone los elementos que consideraba claves en la formación del actor: la relajación, la concentración, la memoria emocional, las unidades, los objetivos y los súper-objetivos. Llegó a ello tras una vida de investigación y búsqueda desde la práctica. Sin embargo, Stanislavsky no propone una unidad específica con respecto la voz en este texto, pero sí un conjunto de aristas que cada actor debe tener en cuenta, dentro de su trabajo individual e interno que lo ayudarán a la hora de trabajar el texto dramático. La memoria emotiva es una técnica introspectiva donde el actor se repliega a su interioridad para encontrar el estado emocional necesario para la escena o el personaje que está creando. Esto implica predeterminar el estado emocional del actor/personaje.

Stanislavsky (1953), en Un actor se prepara, nos dice:

> (…) Por esto comenzamos por pensar en la parte interna del papel y la manera de crear su vida espiritual por medio del proceso íntimo de vivir el personaje. Deben vivirlo experimentando auténticamente los sentimientos que le sean propios

> cada vez y siempre que vivan el proceso de crearlo (p.21).

Luego de la versión memoria emotiva daría paso a un nuevo método: las acciones físicas, ya que él mismo descubrió que esta técnica se basaba en un supuesto falso como es el asumir que las emociones pueden ser provocadas voluntariamente.

El texto de *El método de las acciones físicas* de Stanislavsky, tiene su origen en las investigaciones en torno al trabajo del actor realizadas en los últimos años de su vida y desarrollado en distintas partes del mundo por maestros como Toporkov y Grotowsky.

En *El método de las acciones físicas*, se plantea que nuestras emociones son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres. El estado emocional es importante pero no depende de nuestra voluntad. Quien intente condicionar sus acciones con sus estados emotivos, se confunde. Es por esto que el actor no debe sumergirse en absoluto con las emociones. No debe siquiera preocuparse por ellas. La clave de las acciones físicas está en el proceso del cuerpo y en la disciplina vocal.

De esta manera por intermedio de la acción física, el actor en formación comienza a desatar el proceso de interacción con el compañero y su entorno, comprometiendo paso por paso sus niveles físico, intelectual y emotivo. Así es como la emoción va surgiendo como resultado de la acción. El actor debe aprender a través de la práctica. Se aprende a través del hacer y no memorizando ideas y teorías. La teoría la usamos cuando nos ayuda a resolver un problema esencialmente práctico.

Cuando Stanislavsky se refiere a un trabajo físico/ corporal, se refiere también a la palabra. Recordemos que el cuerpo es también voz. En vista de esto, postula los siguientes enunciados básicos más importantes:

1- El personaje fuera del accionar del actor, solo es, un conjunto de palabras. La realidad, es que el personaje es lo que el actor hace.

2- Primero la experiencia física/corporal y después la emoción. Entonces la emoción resultaría ser el resultado de la acción.

Hay que considerar que el actor y director ruso fue, al fin y al cabo, consecuente con su tiempo y consideró siempre que sus propuestas quedaban abiertas a la experimentación y a la posibilidad de mejorar.

Siguiendo el método de Stanislavsky, según se expone en la Actitud ética del actor durante su formación, propone que un actor debe desarrollar la atención de todos los momentos de la vida. Ya sea en escena, como fuera, es decir, el don de la observación consciente, guidado obviamente por un maestro. Así el estudiante de actuación tendrá que entender que para dar inicio a un trabajo creativo; ya sea vocal, corporal e interpretativo se requiere de:

"Atención, interior y exterior;

Actitud comprensiva hacia los demás;

Calma absoluta y paz interior;

Carencia de miedo" (Ceballos, 1994, p.116).

Es evidente que en las artes dramáticas, la forma de abordar la disciplina y su ética es un trabajo más bien personal e individual, en el que cobra un papel preponderante la seriedad y compromiso del alumno.

El destacado ruso en su formación como actor comenzó a prestar atención sobre todo al lugar desde donde provenían los impedimentos o complicaciones que se le presentaban día a día en su profesión. Especialmente en la educación vocal, la que él considera esencial. En su texto de experiencias más bien biográficas *Mi vida en el arte*, en el capítulo El actor debe saber hablar: un espectáculo pushkiniano, manifiesta la importancia que un actor hable bien. Stanislavsky (1925) compara los registros vocales con notas musicales, señalando que es imposible que un actor tenga solo cinco registros de notas musicales, porque no se podría interpretar la veracidad de los sentimientos y es así como sugiere a los estudiantes en formación escuchar música.

Stanislavsky (1925) en el capítulo del texto señalado anteriormente, repasa su experiencia interpretando a Salieri en Mozart y Salieri basado en el verso de Aleksandr Pushkin. En este trabajo el director ruso, nos relata las dificultades que tuvo que enfrentar, particularmente con el texto y su técnica vocal.

> (…)Al mirar hacia atrás comprendí que muchos de mis defectos —la tensión del cuerpo, la falta de constancia en el estilo, la rutina, los convencionalismos, el tic nervioso, los trucos, las florituras vocales, el falso énfasis, etc. — aparecían con frecuencia porque yo no dominaba el arte del habla, que era lo único que podía darme lo que yo necesitaba, la oportunidad de expresar lo que vivía en mi interior (p.1771).

La importancia que realmente tiene la disciplina de la voz en nuestro arte, es fundamental en el proceso de formación en las escuelas de teatro y es necesario que cada alumno observe sus falencias en ese proceso, para lograr una sincronía cuerpo-voz. La voz es junto con el cuerpo la expresión más poderosa de la interpretación y así también lo menciona Stanislavsky en el presente texto. La técnica vocal en el proceso de formación probablemente sea lo más difícil, ya que la voz es el resultado de un proceso íntimo, en el que claramente la técnica conlleva articulación, respiración, tonos vocales, proyección, entre otros. Y esto, a la hora de actuar no debe notarse. Y esto resulta complejo a la hora de llevarlo a la práctica, puesto que en la vida cotidiana -y particularmente en Chile- no existe una educación vocal, al contrario, vivimos en un país lleno de ambigüedades con el lenguaje: existe una disociación en la manera en que habla el chileno respecto a cómo escribe: ya lo decía el poeta Nicanor Parra, con su eterna demanda de que la poesía sea un reflejo del lenguaje hablado (recordemos por ejemplo, una de sus frases: "el chileno habla en endecasílabo: ¿Cuánto vale ese par de pantalones?"). Por lo mismo existe un cierto tipo de disociación de los alumnos con respecto su vida cotidiana y sus horas en las escuelas de teatro en relación a la utilización de la voz. "La sencillez cotidiana en el habla es completamente inadmisible en el escenario" (Stanislavsky, 1925, p.1772).

En vista que la técnica con sus respectivos ejercicios a los alumnos en formación son imprescindibles, de gran dificultad y que el aparato vocal y respiratorio del actor debe estar infinitamente más desarrollada que la del individuo común y corriente; además este aparato debe poder producir reflejos de sonido instantáneos sin que el pensamiento intervenga en absoluto, porque se perdería toda espontaneidad en la interpretación.

Ósipovna en *La palabra en la creación teatral* (2000):

Al hablar acerca del trabajo de Stanislavsky sobre la palabra, no se puede olvidar la importancia que daba al problema de la técnica vocal, al problema de la preparación del aparato físico para las complejas tareas del arte escénico. La exigencia de Konstantín Serguéyevich para que el actor dominara su aparato físico era enorme. En el Estudio las clases de dicción, de colocación de la voz, de movimiento, rítmica, eran consideradas por él como unas de las más necesarias (p.137)

La discípula rusa del maestro Stanislavsky, en su periodo como aprendiz, le dedicó parte de su estudio a la importancia de la voz y lo complejo que resulta trabajar con este aparato del cuerpo humano, aparato que tiene que entrenarse constante y responsablemente, dado que si no hay una observación prolija de ella, puede causar daños, generando incluso ciertas patologías en el aparato vocal y fonador de los alumnos.

Según Demartino (2005) en Cuadernos de picadero

> (…) Se debe concluir que el trabajo de preparación del actor exige mucho más tiempo. Pero, muchos alumnos no creen demasiado en esa verdad. Y cuando están en posesión de una voz más o menos buena y una articulación sin defectos, descuentan que pueden prescindir de la educación vocal (p.7).

Probablemente la escasa educación vocal en la formación de actores por las escuelas de teatro, tiene relación con que el texto fue lo último que se agregó en las artes dramáticas. Como Jerzy Grotowsky (1992) señala en su texto *Hacia un teatro pobre*, precisamente en el capítulo: El nuevo testamento del teatro. Entrevista a Jerzy Grotowsky por barba. Cuando Eugenio Barba le pregunta en relación, si puede existir teatro sin texto:

> ¿Y sin texto? También, la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron ¿Si colocamos a algunas personas en una escena con un escenario que ellas mismas hayan construido y las dejamos improvisar sus partes, como sucede en la Commedia dell' Arte, la representación será igualmente buena, aun si las palabras no se articulan y sólo se musitan" (p.26).

2.2. La formación del actor

Es sabido que todo fenómeno teatral conoce acepciones, es por eso que podemos comenzar de la premisa de que el actor es alguien que durante un tiempo predeterminado y en un espacio más bien reducido o de gran tamaño, en el marco de un espectáculo de ficción, se transforma y representa otro personaje distinto de sí mismo y hace de ello una actividad profesional, es decir, constante y comprometida durante su proceso de formación como actor/actriz con la naturaleza misma del trabajo teatral, es decir, podría constituir una descripción de la labor actoral profesional.

En este primer nivel de lo que acontece el marco teórico, ahondaré en la investigación sobre la formación del actor. Formación. Se refiere al nivel de conocimientos de alguien sobre un área determinada. Antes de entrar de lleno a la investigación, hay que saber lo que se entiende por actor.

Pavis (1996) hace cinco acepciones para la palabra Actor. En *El Diccionario del teatro*. Sin embargo, la más relevante a este estudio es:

> 3- La formación del actor

> Inexistente durante mucho tiempo o abandonada al aprendizaje de las técnicas propias de una determinada tradición, la formación del actor ha seguido el movimiento de sistematización del trabajo de la dirección escénica; su objetivo es el desarrollo global del individuo: voz, cuerpo, intelecto, sensibilidad, reflexión sobre la dramaturgia y el papel social del teatro. El actor contemporáneo ha superado definitivamente los dilemas actor-amo o el del actor-esclavo; aspira a desempeñar el papel modesto, pero exaltante, de un intérprete, no ya de un simple personaje, sino del texto y su escenificación (p.34).

En la acepción número tres, queda claro que un actor debe lograr un gran objetivo, que es el: desarrollo global individual. Esto, quiere decir que el intérprete tiene que alcanzar un desarrollo y madurez en su proceso formativo, que le permita más tarde, cuando sea profesional, desarrollarse dentro de todas las áreas que abarcan la profesión actoral, como: la voz, la corporalidad, la interpretación, el análisis del texto dramático y claramente el rol político que juega el actor dentro de la sociedad.

Dicho rol es sumamente importante puesto que como bien Pavis lo menciona; el actor es un enunciador y su texto junto con las acciones físicas, son el vehículo para lograr ese mensaje y discurso. Para esto el actor debe cargar con ciertos signos, gestos, caracterización, un mundo psicológico interno, entre otros. Para lograr contar y resolver la intriga de la fábula.

Pavis habla que en la actualidad lo que interesa de un actor es su trabajo interpretativo, el cual incluye la técnica corporal y vocal. Sin embargo, mirándolo desde el punto de vista de la voz, no

basta solo con cumplir con los ejercicios de respiración. En ese sentido el estilo pedagógico de las universidades chilenas se dedica solo a la técnica y no se preocupa del lugar biográfico del actor en formación. Hoy en día el alumnado al tener una voz sucia es enviado a un experto - como un fonoaudiólogo por ejemplo – el cual le indica cierto tipo ejercicios para mejorar su voz, sin mirar la voz desde una perspectiva biográfica. Esta problemática es precisamente la que queremos abordar en la investigación, el hecho de que exista una construcción cultural que determina la vocalidad no sólo de los actores, sino de todo lo que nos parece *de oír*.

Dentro de todas las acepciones de la palabra actor se hace necesario dejar en claro que todo lo anterior se logra con ciertos parámetros, parámetros más personales y qué tan enserio es tomada por parte de los actores en formación, la profesión actoral; que es la disciplina y la ética de las artes dramáticas.

Grotowsky, en su texto Hacia un teatro pobre, habla de los actores santificados y cortesanos, durante el proceso de formación. La técnica del actor santificado, es una técnica inductiva, es decir, una técnica de eliminación, mientras que la técnica del actor cortesano es una técnica deductiva es decir, una acumulación de habilidades. La primera se plantea la no existencia de estas características, es por eso que el polaco les sugiere a esos actores desprenderse de aquellos pensamientos y tensiones que bloquean al cuerpo, provocando una débil interpretación que anula la organicidad escénica. La segunda se plantea desde la resistencia del cuerpo y voz. La capacidad de sonido y el movimiento que son los impulsos que existen para crear un lenguaje psicofísico de sonidos y gestos en una escena teatral. En otras palabras el actor santificado, debe ser capaz de afinar el instrumento teatral, es decir su cuerpo y voz.

2.3. La voz

La voz en los actores

“Nadie es dueño del público

si no es dueño de sí mismo

y nadie es dueño de sí mismo

si no es dueño de su voz" (Neira, 2009, p.309).

Pavis (1994), al referirse en una de sus acepciones a la figura del actor menciona que éste es un intérprete que adquiere significado a través del texto (p.34).Esta alusión nos conduce inmediatamente al tema de la voz, comprendiéndolo tanto a nivel fisiológico, biográfico y emocional, en el sentido que la voz –y no solo el texto—es el reflejo de un estado humano.

Neira (2009) dice:

El actor necesita conocimiento de los sentimientos del ser humano, de la sociedad, del mundo. Sus dotes naturales son, en primer lugar, una sensibilidad exquisita entendiéndose por tal la facilidad de impresionarse que tiene el corazón y la mente con todo lo que oye, ve, le pasa, conoce, se entera, etc. Esta percepción delicada se apodera de los rasgos de la pasión, del sentimiento o del instinto como de sus detalles más pequeños y sus más vagos perfiles (p.308).

Entonces el profesional de las artes dramáticas tiene que tener un –ojo fino- al momento de observar la realidad de la sociedad, del mundo, ya que solo así obtendrá la sensibilidad que se necesita al momento de interpretar un personaje. La creación de un personaje es un proceso complejo que necesita de esa rigurosidad de observación, la que ayudará a darle vida a ese ser que interpretemos, como la corporalidad, el gesto, la mirada y sin duda la voz.

La voz es un proceso complejo que debe ser entendida a tal punto que tiene que ser controlada y contenida. Otorgándole por ejemplo matices, silencios, pausas, entonación, entre otras. Por el

actor/actriz. Teniendo por objetivo el mayor acercamiento posible al público, por medio de las palabras más sinceras del intérprete.

La voz -esa producción misteriosa de una serie de mecanismos biológicos capaces de generar sonido- resulta ser uno de los medios más importantes para la comunicación humana, quizá el más relevante. Es el insumo principal mediante el cual se modela y se construye el discurso. Para los profesionales que viven de la voz y precisamente los actores, es una herramienta esencial para expresar en el escenario. Resulta necesario tener un buen uso de ella y tener conocimiento de cómo funciona el aparato vocal, me refiero con esto que un intérprete teatral debe saber cómo se produce la voz, para así mejorar por ejemplo: la articulación, la proyección, conocer los resonadores, entre otras. Biológicamente la voz humana depende del aparato fonador. Éste funciona gracias a los siguientes elementos: los órganos de respiración cavidades infra glóticas, es decir, pulmones, bronquios y tráquea; los órganos de fonación las cavidades glóticas, es decir, laringe, cuerdas vocales y resonadores nasal, bucal y faríngeo y los órganos de articulación las cavidades supra glóticas, es decir, paladar, lengua, dientes, labios y glotis. Estos tres elementos son vitales para la producción de la voz o sonido, entendiendo sonido como risas, ruido, sonidos guturales, palabras, susurros, entre otras.

Aparato fonador

Respiración

El órgano principal del aparato fonador es la laringe, sin embargo el sonido ocurre dentro del cuerpo en el aparato fonador con la ayuda del aparato respiratorio. En una primera instancia el aparato respiratorio que provee al cuerpo de oxígeno para su funcionamiento, utiliza el aire para transformarlo en sonido por medio del aparato fonador.

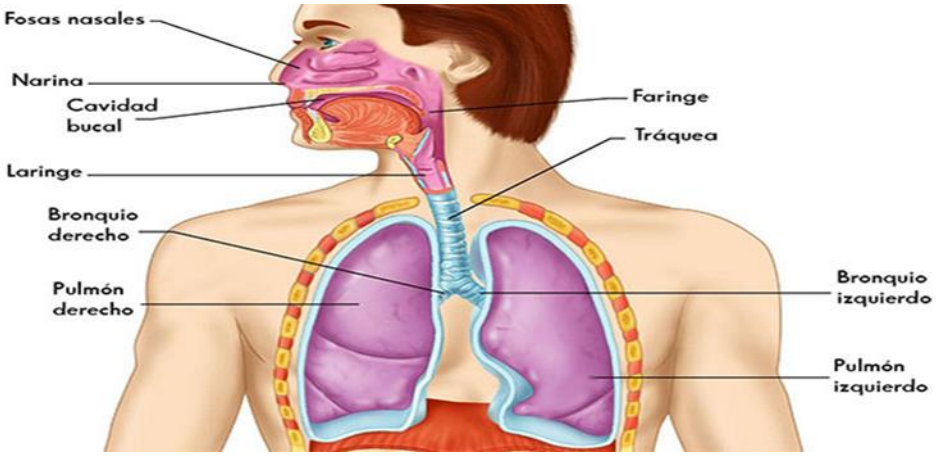

Imagen 1. Partes del aparato respiratorio y fonador

Fuente de la imagen: https://tusintoma.com/aparato-fonador

Órganos de fonación

Las cuerdas vocales están ubicadas en la laringe y son éstas las que producen la vibración sonora a través de la boca, nariz, garganta y laringe. Es en la laringe donde se produce la vibración sonora. La voz. La nariz, boca y garganta actúan simplemente como caja de resonancia. La resonancia hace que la voz sea audible, también es la encargada de transformar el sonido y darle características específicas.

El aire ingresa hacia los pulmones y atraviesa los bronquios y la tráquea produciendo una corriente de aire. Esta corriente pasa por las cuerdas vocales, haciéndolas vibrar y produciendo un efecto oscilador

Órganos de articulación

Los órganos articuladores son los encargados de moldear el conducto sonoro.

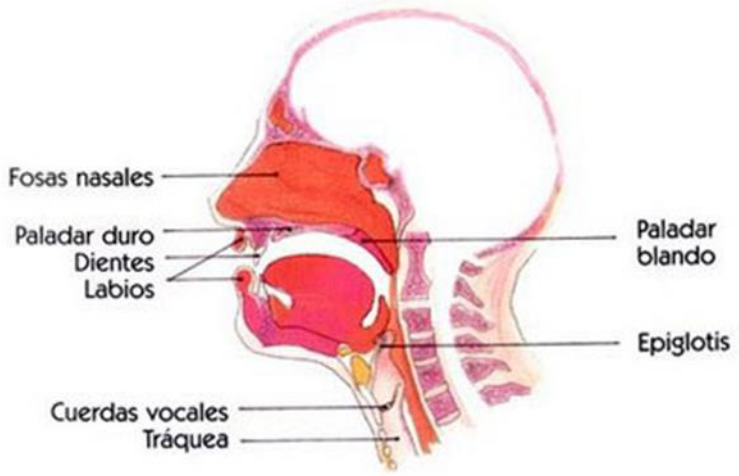

Imagen 2. Partes de los órganos fonadores y articuladores

Fuente de la imagen: https://tusintoma.com/aparato-fonador/

Cualidades de la voz

Las cualidades de la voz, son necesarias, dado que gracias a la acción de éstas el sonido se vuelve audible, dentro de la fonética y en relación a la presente investigación es fundamental trabajar con las cualidades de la voz del alumno, dado que un actor debe reconocer las funciones de estas y la importancia que tienen en escena, que finalmente es: dar vida a un personaje.

Parafraseando a Michael Mc Callion 1998: cuando el aire asciende por los pulmones y el aire pasa a través de la tráquea, se encuentra con un obstáculo en la laringe, ese obstáculo corresponde a las cuerdas vocales, las que tienen como función abrir y cerrarse, modulando así el sonido. La apertura de las cuerdas vocales, se le denomina glotis, la glotis utiliza el aire para producir dos de las cualidades fundamentales de la voz –la altura y la intensidad- , a esto se le denomina proceso de fonación. Por otra parte la resonancia, que sería la tercera cualidad está condicionada por la acción de las cuerdas vocales y por el aire articulado al entrar en los resonadores, faringe boca y nariz (p.103).

La intensidad, tiene relación con el volumen alto o bajo, el timbre con la resonancia y la altura con el tono de la voz.

La intensidad o volumen: tiene relación con los volúmenes altos y bajos. Es la cantidad de energía acústica que contiene un sonido. La intensidad viene determinada por la potencia, que a su vez está determinada por la amplitud y nos permite distinguir si el sonido es fuerte o débil.

La altura o tono: tiene completa relación al momento de la comunicación con la intensidad o volumen. Sus cualidades son agudo, medio o grave, nos informa sobre las emociones que le acompaña, sobre lo que quiere o intenta expresar. Es evocador e informador.

Timbre: Es desde algún lugar –la particularidad que un individuo tiene de su voz- no hay otra igual. Esta cualidad se refiere a lo intrínseco de cada voz. Difícilmente se puede modificar o cambiar, pero sí potenciar o mejorar. Predominan agudos, falsete, graves, voces guturales, entre otras. El timbre está determinado por las características de cada sujeto. Sin embargo cabe señalar que para un proceso de creación de personajes, el trabajo vocal que un actor debe tener es el cambio de timbre, para los diferentes personajes que desee abordar.

Hay un cuarto elemento dentro de las cualidades, que sería: el tiempo. Este tiene relación con el tiempo y duración del sonido. Como por ejemplo: sonidos cortos o sonidos de larga duración.

Tipos de voces en los actores

Las artes dramáticas, necesita que los actores tengan un variado juego vocal, que los ayude en la investigación y caracterización de variadas voces, que le ayuden en la construcción del personaje que deseen vivenciar, teniendo como principal objetivo dar vida de la forma más verosímil y semejante al personaje que esté observando, logrando por medio de la voz plasmar el lugar más

íntimo del personaje –la voz- . Desde este punto de vista en este presente sub nivel de lo que acontece el marco teórico en relación a la voz, agregaré las voces más frecuentes en el teatro.

Según Neira (2009)

> **Voz grave**: Se trata del uso del o los tonos más graves que la voz pueda tener. El actor, debe resguardarse que su voz no se pierda -una voz grave tiende a perderse más que una aguda-. Esta voz debe resonar en la boca y en las mejillas. Su articulación: será redondeada para poder oscurecer la emisión de los tonos graves. Intentará que no se escuchen turbulencias de aire al comunicarse, puesto que ese escape causará fatiga en el actor, obligándole a tomar aire más seguido, además de que esto no contribuye con la proyección sonora.
>
> **Risa**: Lo más común es que cuando nos reímos el sonido salga y se quede apretado en la laringe lo que lleva a la disfonía. Lo que se debe procurar también es que esa risa no se genere en la laringe ya que lastimaría las cuerdas vocales sino que parta desde la zona costo diafragmática.
>
> **Voz gutural**: El actor al usar ésta voz debe intentar que el sonido choque fundamentalmente en la zona posterior del paladar pero, sin que se trague la articulación de la palabra

por lo que deberá ser clara a fi n de permitir que el sonido corra y no quede apresado en la boca.

Voz desbordada o histérica: La resonancia debe ir a la zona anterior del paladar y será aguda. Sería conveniente practicar un poco la voz aguda cómoda para el actor/actriz para luego pasar a esta emisión. Su articulación será híper exagerada. Se tomará el aire por la boca, muy seguido y proporcionará un poco de tensión en el cuello y hombros manteniendo la cabeza algo levantada. Ésta voz a diferencia es el extremo contrario de la voz gutural, la voz desbordada, se remite mayormente a los agudos femeninos.

Voz murmurada o susurrada: La voz susurrada debe tener escape de aire. Como este tipo de emisión es más fácil de perderse porque no tiene ni resonancia ni proyección esta última se tratará de logra por medio de la exageración articulatoria.

Voz nasal: Esta voz es la contraria de la anterior. Aquí no solamente las consonantes nasales M, N y Ñ salen por la nariz -como debe ser- sino también todo el resto de los sonidos.

Llanto y habla durante el llanto: Existen diversos tipos de manifestaciones de lo que en la generalidad en actuación se

> denomina llanto como la congoja: en ella se producen espasmos que se harán desde el diafragma. También está el llanto de nariz: el sonido sale por la nariz manteniendo la boca cerrada y el llanto de boca: en este el sonido puede ser enviado al paladar con sensación de garganta orofaringe y tubo vocal lo más abierta posible para no dañar las cuerdas vocales.
>
> **Voz opaca**: Esta voz de timbre opaco carece de resonancia superior y su localización es casi netamente laríngea por lo que al producirla se pondrá cuidado en no tensar (p.312).

Para Artaud (1978):

> El teatro occidental vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra ... Los límites del teatro deben ser todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él (p.79)

2.3.1. La voz y las emociones

La psicología en la voz

"La voz es la expresión audible del alma del hombre" (Paz, 2005, p.13)

Con esta cita del cantautor Argentino Juan Carlos Paz, Silvia Quirico (2005) tiene las siguientes palabras:

“Precepto desde el que se comenzaba la investigación y el entrenamiento. Buscaba la evolución humana mediante la escucha y la voz en todas sus dimensiones: creativas, filosóficas y psicológicas” (Quirico, 2005, p.12).

No solo los experto en la voz, como los fonoaudiólogos u otorrinolaringólogos, se han preocupado del tema de la voz, sino que también la psicología ha brindado en diversas etapas importancia a las manifestaciones emocionales que se producen en relación a la disciplina vocal. Sin embargo, no se ha llegado a un punto en común, en vista que muchos expertos tienen su propia visión respecto de la emoción y sus consecuencias somáticas en cierto órganos del cuerpo, como lo son por ejemplo: la vista, la audición y precisamente la laringe. Algunos autores lo han mencionado como parte de los desequilibrios en la comunicación. Otros como manifestaciones psicógenas, por ejemplo Sigmund Freud (1976) lo ha relacionado fundamentalmente con la histeria de conversión.

La conversión es según el diccionario de psicoanálisis:

> Mecanismo de formación de síntomas que interviene en la neurosis histérica, el cual consiste en una trasposición de un conflicto psíquico y una tentativa de resolución del mismo en síntomas somáticos motores (parálisis, disfonía o afonía, ceguera, anestesias, dolores localizados, etc (p.85).

Esto tiene relación a ciertos trastornos psicosomáticos, de hecho Freud describe los trastornos conversivos o histéricos, como sucesos de la infancia que resuenan en el sujeto adulto, que por lo general casi siempre tienen un carácter sexual que repercute en síntomas físicos. Aunque también como elemento fundamental del lenguaje no verbal. Incluso la psicóloga Susana Bloch,

ha creado una técnica psicofísica, para ayudar a actores a crear y controlar emociones verdaderas, llamada Alba emoting. Este es un método científico de inducción, modelación y vivencia de las emociones desde patrones posturales y respiratorios, es decir, desde lo físico, entendiendo lo físico como cuerpo y voz -lo que se ha llamado proceso de activación emocional bottom-up-. Se utiliza en diversas áreas, que van desde la formación de actores -actualmente técnica obligada en algunas escuelas de teatro dictadas por maestros expertos y certificados, para enseñar a alumnos en formación este método- hasta el coaching en empresas, pasando por la psicoterapia.

El trabajo con las emociones, es uno de los temas más controversiales de las artes dramáticas, ya que existen variados autores, desde Stanislavsky con su método de la memoria emotiva, Lee Strasberg sosteniendo que las emociones deben subyugarse a un lugar íntimo, subjetivo. Diderot por su parte sostiene que las emociones deben ser objetivas y en la actualidad Susana Bloch tienen su propia concepción respecto este tema—alba emoting--. Hoy y como ya fue escrito, variados planteles educacionales nacionales, cuentan con docentes expertos en este tema. Tema complejo de abordar, dado que las emociones así como pueden controlarse, también pueden desbordarse, llevando consigo incluso repercusiones mentales en los actores. Es por esto que el estudiante debe ser guiado en el trabajo emocional por el maestro, para que el alumno reconozca sus propias emociones y logre aprovecharlas y trabajar con ellas, sin que ese trabajo resulte enfermizo.

Según Levy (2000)

> Solemos creer que las emociones son el problema. Que el miedo, el enojo, la culpa, etc., son los problemas que nos acosan. Y no es así. Se convierten en problemas cuando no

> sabemos cómo aprovechar la información que brindan, cuando nos «enredamos» en ellas y nuestra ignorancia emocional las convierte en un problema más. Entonces sí, cada uno de estos estados agrega más sufrimiento estéril a la experiencia que vivimos. Pero, repitámoslo una vez más, no es la emoción en sí lo que perturba sino el no haber aprendido aún cómo leer y aprovechar la información que transmite (p.5).

La psicología desde el punto de vista científico, ayuda a entender de donde provienen ciertas patologías vocales afonías, disfonías. Desde un punto biográfico como trabajo actoral, la psicología ayudaría a esclarecer dudas referidas a los problemas que algunos actores encuentran en su voz. Problemas que quizás un fonoaudiólogo por ejemplo, no sabría su origen ni cómo tratarlo. Resulta necesario en esta investigación viajar en el recuerdo de la vida del actor, para encontrarse con ciertos momentos de su vida, que él considere fundamentales y que cambiaron desde ese momento el transcurso de su vida. Esto para entender su voz y para saber cómo trabajarla con los alumnos.

La emoción

Según la definición etimológica de la palabra emoción, palabra que conoce de acepciones, la siguiente es la que mejor la define: Procede del latín emovere, que significa remover, agitar o excitar. Se define como cualquier agitación y trastorno de la mente, el sentimiento, la pasión, cualquier estado mental vehemente o excitado; es el estado afectivo que se presenta en el ser humano brusca y súbitamente, en forma de crisis de mayor o menor intensidad y duración.

La psicóloga chilena Susana Bloch (1993) presenta seis tipos de emociones básicas en el ser humano rabia, pena, ternura, erotismo, alegría y miedo. Se consideran emociones básicas a aquellas emociones intrínsecas del ser humano, animales y niños.

Según Baeza et al (2016)

> **Alegría**: Sus características respiratorias se definen por una abrupta y breve inspiración por la nariz seguida de una espiración por la boca abierta, el aire saliendo en breves sacadas explosivas que pueden invadir hasta la pausa espiratoria. Las comisuras de los labios están estiradas lateralmente por lo que se exponen los dientes. Al mismo tiempo los ojos se achican, pues al estirarse los labios, se contraen los músculos orbitales […] El cuerpo está relajado con la cabeza ligeramente hacia atrás; los músculos, especialmente los anti gravitacionales, están relajados […] la persona está centrada en sí misma, algo desconectada de lo que la rodea. Corporalmente la postura no está hacia adelante ni hacia atrás […] las personas oscilan en la vertical, echándose ligeramente hacia atrás, con los ojos entrecerrados y sin punto de fijación.
>
> **Tristeza**: Patrón respiratorio es opuesto al de la risa. Los movimientos sacádicos en el llanto modulan la fase inspiratoria, el aire entra entrecortadamente por la nariz, y sale en una larga espiración por la boca abierta como en un

suspiro. Cuando el llanto arrecia las sacadas entrecortadas también invaden la fase espiratoria estallidos sacádicos y se acompañan por sacudidas de los hombros. En la pena el cuerpo está relajado y tiende a dejarse llevar por la gravedad. Una cierta laxitud corporal acompaña los movimientos convulsivos y espasmódicos del diafragma. El cuerpo se siente como pesado, doblado, la cabeza caída, la mirada dirigida hacia abajo, como perdida, con los ojos semi cerrados sin un punto de fijación. El entrecejo está fruncido con las cejas ligeramente elevadas en sus extremos internos. Los movimientos son lentos, se camina con dificultad. La tendencia es tenderse, cubrirse la cara, hacer nada.

Miedo: una reacción ante una situación de peligro. Existen dos comportamientos visibles del miedo; el miedo activo, que prepara al organismo para la huida y el miedo pasivo que se caracteriza por una reacción de total inmovilidad del cuerpo que permanece como paralizado […] En ambos tipos de miedo, hay una gran activación fisiológica, entre otros, un aumento notable de la frecuencia cardíaca. El patrón respiratorio presenta períodos de inspiraciones muy breves, de tipo apneico, seguidos de exhalaciones pasivas incompletas y a veces por una fase espiratoria de tipo

"suspiro" […] El patrón efector postural se caracteriza por un masivo aumento del tono muscular, el cuerpo con una tendencia a quedar inmovilizado o a irse hacia atrás. La expresión facial se caracteriza por un aumento del tono de los músculos faciales: los ojos se abren exorbitadamente y las pupilas se dilatan. Este rasgo es adaptativo porque permite abrir más el campo visual y por lo tanto, tener una visión más panorámica de lo que está sucediendo […] En el patrón efector de miedo que corresponde al miedo pasivo, el cuerpo permanece inmovilizado, en una posición de hombros tensos y cuello encogido como evitando algo, los brazos y las manos levantadas en un gesto de autoprotección. Esta respuesta "pasiva" tiene un origen ancestral.

Rabia: El patrón respiratorio del modelo efector que obtuvimos para la rabia, se caracteriza por ciclos rítmicos de alta frecuencia y de gran amplitud, predominando la respiración abdominal […] Se inspira y se espira por la nariz, dilatando y contrayendo bruscamente las fosas nasales. Los músculos faciales están en tensión, la mandíbula se contrae y los labios y dientes están apretados; los ojos están en tensión, debido a la contracción de los músculos palpebrales superiores e inferiores; la mirada

totalmente focalizada, se dirige al punto de ataque. Este aspecto es muy importante en la expresión de la rabia, puesto que al localizar la mirada, la parte de la retina más rica en receptores permite ver con la mejor agudeza visual, el objetivo. El tono muscular está aumentado en todos los músculos del cuerpo, en particular en aquellos relacionados con una postura de ataque; los puños están contraídos, como dispuestos a golpear. El cuerpo entero y en especial la cabeza se adelanta, con el cuello contraído y las venas que **parecen salirse de su cauce.**

Erotismo: El principal rasgo respiratorio de la activación sexual consiste en un ritmo relativamente regular, que aumenta en intensidad y en frecuencia de acuerdo al grado de compromiso subjetivo; la inspiración es por la boca abierta y relajada. Los músculos faciales están relajados y los ojos cerrados o semi cerrados. En la versión receptiva del patrón erótico, la cabeza está echada hacia atrás y el cuello expuesto. La distribución general del tono muscular corresponde a una postura de acercamiento en una actitud relajada; sin embargo el músculo cuadriceps femoris y el músculo recto abdominis (de los muslos y de la región del abdomen, respectivamente) aumentan su actividad tónica y, dependiendo de la intensidad de la activación sexual,

> tienden a presentar descargas fásicas sincronizadas. Cuando el patrón efector es ejecutado en posturas dinámicas, se agregan movimientos rítmicos de la pelvis, que aumentan en frecuencia a medida que aproxima el clímax.
>
> **Ternura**: El patrón respiratorio se caracteriza por un ritmo regular, de baja frecuencia y con espiraciones prolongadas; el aire entra y sale por la nariz, la boca está semicerrada y los labios relajados forman una leve sonrisa. Tanto los músculos faciales como los antigravitacionales están muy relajados y la cabeza se inclina ligeramente hacia el lado. La actitud corporal es de acercamiento. Forman parte del patrón activo el tocar suavemente, acariciar y sentir con las manos. Las vocalizaciones que se emiten son del tipo de susurros o sonidos de canción de cuna. La ternura es la única emoción básica durante la cual hay una baja de la frecuencia cardíaca: el corazón pulsa lenta y rítmicamente, acompañando la lenta y regular salida del aire. La ternura es un estado de paz, de relajación interna y externa. El gesto, el comportamiento de ternura es hacia el otro […] (p.23-25)

Sin embargo, el doctor Levy (2000) detalla tres tipos de emociones: miedo, enojo y culpa

> **Miedo**: El miedo es una valiosísima señal que indica una desproporción entre la amenaza a la que nos enfrentamos y los recursos con que contamos para resolverla. Sin embargo,

> nuestra confusión e ignorancia lo han convertido en una «emoción negativa» que debe ser eliminada.
>
> **Enojo**: El enojo es, en esencia, un remanente de energía que está destinado a aumentar nuestros recursos para resolver el problema que nos produce enojo. Sin embargo, al no saber cómo canalizarlo, termina convirtiéndose en un factor que daña aún más la situación a que nos enfrentamos. Por esta razón es de fundamental importancia conocer de qué está hecha esta emoción y aprender a transformar el enojo que destruye en enojo que resuelve.
>
> **Culpa**: Suele considerarse la culpa como una «emoción negativa», torturadora, que no deja vivir. Ésa es la forma disfuncional de la culpa, y es posible aprender a transformarla en un valiosísimo aliado que repara sin torturar (p.7-28-62).

Jean Paul Sartre, también propone una teoría de las emociones, la que tiene más bien una constitución psicológica fenomenológica. Esto quiere decir que es el estudio de los fenómenos de la conciencia en cuanto experiencia subjetiva. Éste propone tres emociones básicas. Miedo, tristeza y alegría.

> **Miedo**: Al igual que las anteriores, Sartre propone un miedo activo y otro pasivo, prácticamente de iguales características

> que las otras dos. Lo ve como una emoción de evasión a la realidad.
>
> **Tristeza**: Propone una tristeza activa y pasiva. La primera es todo lo que se expulsa hacia afuera, como el llanto. La pasiva es agobiante, subyace en lo íntimo del ser humano, sus características son la palidez, el enfriamiento muscular.
>
> **Alegría**: Es el estado de impaciencia, la inquietud, su aparición es a base de algo que el sujeto deseaba, las características son: el baile, cantar, gritar, reír (p.79).

A pesar que tres autores de tiempos diferentes, propongan sus teorías respecto las emociones y cuáles según ellos son emociones y cuáles no, también existen diferencias y similitudes en cuanto las descripciones y cómo se llevan a la práctica por medio de la experiencia. Si bien la más comprometida con lo físico cuerpo y voz, lo propone Bloch, el doctor Levy y el filósofo Sartre, no se encuentran muy distante de Bloch, ya que según sus estudios lo emocional, siempre somatiza en impulsos físicos.

En relación a la voz, es imprescindible, saber el compromiso de la posición del cuerpo con la respiración que requiere cada emoción, para lograr un mayor entendimiento por parte del estudiante, las características de cada emoción.

2.3.2. Entrenamiento vocal

Para Maidana (2010):

> Las palabras son como los huesos de un esqueleto. Tienen forma, pero no tienen personalidad. Los huesos deben estar

> cubiertos de carne cálida, debe haber alma y pulsación si se quiere que haya vida. Y esa "vida" se la da el emisor a través de la entonación. Por eso, se hace necesaria entrenarla (p.9).

Para que el estudiante aplique en su técnica y práctica los conocimientos entregados por el docente, requiere de un entrenamiento que le ayude en su formación actoral, en vista que solo el entrenamiento le otorgará disciplina y técnica al actor en formación *el training*.

El training, ayuda al estudiante a reconocer sus habilidades, como también sus debilidades, que necesita trabajar, tanto corporal y precisamente en la disciplina vocal. El cuerpo debe encontrarse en armonía con la voz, al momento de entrar a escena.

Rubén Maidana (2010) propone el siguiente entrenamiento:

1) Trabajo expresivo desde el cuerpo hacia el sonido y el texto

2) Trabajo expresivo desde el texto y sonido hacia el cuerpo.

El primero busca estimular la indagación del espacio a través del movimiento corporal para luego incorporar el sonido. Los requisitos son: que el alumno tenga compromiso con la tarea. Para Maidana: A mayor compromiso con los ejercicios, aparecen sonorizaciones más alejadas de lo cotidiano.

La segunda Propone: Movimientos y desplazamientos libres por el espacio, luego sonorizaciones y finalmente emisión de textos. Estímulos que se le proponen al alumno: Marchas y movimientos a partir de distintos ritmos musicales.

Imitación de movimientos y desplazamientos generados por compañeros o tomando como estímulo la marcha de animales. Generación de movimientos utilizando para la indagación distintos elementos –palos, pelotas, telas de distintas texturas, colores y dimensiones-. Armado de secuencias de movimiento -por ejemplo mimando juegos infantiles, acciones de la vida cotidiana, respetando una sucesión pedida por el coordinador- .Movimientos a partir de la percepción de distintos olores. Audición de diferentes melodías musicales, representación gráfica de lo escuchado y utilización de los dibujos como estímulo para generar movimientos. Desplazamientos a partir de consignas como: aplicando distintos niveles de desplazamientos normal, alto, bajo; energía fuerte, suave y velocidad normal, lenta, rápida. Utilizando el "sí mágico" de Stanislavsky. Entrega de Imágenes de Cuadros, esculturas, dibujos. Improvisación delimitando en el suelo zonas con distintas consignas.

El objetivo de este entrenamiento, es descubrir en el trabajo los diferentes matices y entonaciones de la voz.

Según Tadashi Suzuki (2005)

> Debido a la falta de experiencia, todo actor joven manifiesta dificultades en vivenciar la libertad corporal… Cuando ejecuta una serie de movimientos restringidos, no alcanza a internalizarlos rápidamente, a manejarlos con maestría… los actores jóvenes… se mantienen presos de la situación, no son libres, se aprietan a sí mismos. Cuando este tipo de energía de lucha se traslada a la actuación, produce en la audiencia una sensación de restricción y de falta de calma (p.15).

El director de teatro japonés, desarrolló un método que vincula el movimiento con la voz del actor, creó una metodología que potencia la resistencia que existe en el cuerpo y la voz. Sus ejercicios se desarrollan en tres niveles respecto al piso alto, medio y bajo. Los trabajos en relación a la voz, los sitúa en las estructuras de movimiento. Poniendo así en mayor comunicación la voz con el cuerpo y también la concentración.

En relación a los ejercicios vocales, Suzuki (2005)

(…)Es importante para la eliminación de los bloqueos y para lograr un estado de relajación reactiva que el estudiante vivencie su centro de gravedad, su eje, sus pies, sus caderas. Todo ejercicio vocal debe partir de una propuesta corporal que permita unir la voz al cuerpo. En ese sentido resulta muy valiosa la ejercitación con movilizaciones circulares de la parte inferior del cuerpo (caderas y miembros inferiores). Se puede experimentar con tonos fijos, pero es preferible comenzar con tonos móviles, ondulantes, que flexibilizan la voz y la ubican en el cuerpo.

Ejercicios de entrenamiento postural de laringe: Si bien todo actor necesita de una laringe flexible y móvil, también necesita de una laringe con un fuerte anclaje inferior.

Ejercicios para lograr anclaje: - Contra resistencia: llevar la cabeza hacia adelante mientras una mano impide el movimiento; esta oposición de fuerzas produce un descenso laríngeo brusco, que luego se suelta en ejercicios de soplo con “ch” o con “fff” y en ejercicios silábicos con explosivas “po”, “pa”, “co”, “ca”. - Desde la posición sentada elevar las caderas con fuerza de brazos en pausa inspiratoria. - Ejercicios de resistencia al movimiento Movilizaciones de la base de lengua llevando laringe hacia abajo. - Implosiones con “p” sorda, que produce una sensación de golpe en el esternón.

Ambos entrenamientos, tienen un mismo objetivo, que es mejorar el entrenamiento vocal en los actores, también proponen diferentes directrices en los ejercicios. Sin embargo el último entrenamiento tiene relación con el alba emoting, aunque ya fueron descritas las emociones y finalmente en cada una de ellas se encuentra las características de ellas, con sus posturas y relajación, no fue descrito el step out.

Según Bloch (1993)

> Una vez obtenido este estado neutro, se indica un patrón de respiración, con la actitud postural y expresión facial correspondientes. El entrenador guía y corrige las acciones según sea necesario, sin nombrar la emoción. Durante los primeros intentos el actor se concentra en seguir las instrucciones correctamente, por lo que no siempre está consciente de lo que sucede subjetivamente. En esta etapa inicial de aprendizaje, sin embargo, es importante dejar que se desarrolle el ejercicio hasta que aparezca la emoción. De esta manera, la emoción fluirá, dando al ejecutante una apreciación de lo que le está ocurriendo. Una vez logrado esto, los ejercicios de prueba se hacen más cortos, siempre terminando con la instrucción de "salida" ("Step Out"). Los patrones se repiten y practican con diferentes intensidades y duraciones, nunca por períodos de más de 2 a 3 minutos, alternándolos con otros ejercicios de trabajo teatral. Esto es muy importante ya que los cambios de respiración son

exigentes para el organismo y deben desarrollarse con gran cuidado (p.8).

2.4. Biografía

Según la definición etimológica, la palabra *biografía*[3] proviene del griego y está formada por dos elementos léxicos (bios,vida) y (graphia, escritura). Este término refiere a la historia de la vida de una persona, desde su nacimiento hasta su muerte.

Para Paula Zúñiga (2016), según Baeza et al (2016)

> Paula invita a realizar un proceso de auto-observación, que debe desembocar en un proceso de escritura de circunstancias y episodios que el intérprete considere significativos de su propia vida, los cuales una vez registrados se transformarán en la herramienta inicial para la aplicación de la metodología, en tanto que supone un beneficio como elemento de desarrollo personal y profesional, puesto que re- conocer y visibilizar aspectos biográficos del intérprete, podrían evidenciar tanto potencialidades como la existencia de tensiones y/o bloqueos cuyo origen podría hallarse en alguno de los episodios revisados (p.8)

La creadora de la metodología actoral *Re-conociendo la emoción*, pretende hacer consciente al experto de las artes dramáticas, con respecto sus herramientas, por medio de la observación de su biografía emocional, la observación de sus compañeros y las circunstancias, para posteriormente transformarlas en estructuras de acción física para la creación de un personaje, tomando como base el sistema *Alba Emoting* de la psicóloga chilena Susana Bloch y su experiencia actoral en trabajo físico en diversas disciplinas como la oriental y latinoamericana.

[3] Definición obtenida del siguiente link: http://etimologias.dechile.net/?biografi.a

Según Arfruch (2004)

“Narrar la propia vida es la forma básica de objetivar la experiencia. He aquí el valor que convierte a los métodos biográficos en formas privilegiadas de acceso al conocimiento de lo social” (Arfruch, 2004. p. 237).

Es así como Arfruch ahonda en lo biográfico, clasificándola como una diversidad de registros que van desde las biografías, autobiografías, confesiones, y diarios íntimos, hasta los relatos de autoayuda. Incluso contemporiza la palabra *biografía*, llevándola a los que hoy serían los reality show caracterizada claramente por su subjetividad contemporánea.

Leonor Arfuch realiza una profunda reflexión teórica sobre un conjunto de problemáticas vinculadas a las tensiones entre lo individual y lo colectivo, a partir del análisis de un corpus variado de narrativas del pasado reciente.

3. Diseño metodológico

3.1. Enfoque

Galeano (2004), define el enfoque cualitativo como el conocimiento de la realidad social. En su texto *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*, hace referencia a Myhew (1851) quien publica cuatro volúmenes en relación a las primeras investigaciones de un enfoque cuantitativo:

> Bajo el nombre de *London labour and London poor* (el Londres trabajador y el Londres pobre), en los que estudia, a través de las entrevistas en profundidad e historias de vida, las condiciones de la existencia de los trabajadores y de los desempleados (p.15).

Dado que el interés de esta investigación, tiene como objetivo las experiencias tanto privadas como públicas de los docentes del área vocal para la formación de sus alumnos, los testimonios serán de suma importancia a la hora de comprender, reflexionar y también interpretar las observaciones de ellos como docentes.

Galeano, también se refiere a la investigación del etnógrafo Milonowsky (1922) en su texto *Los argonautas del pacífico occidental*, le causó curiosidad su enfoque investigativo.

"(…) De esta manera Milonowsky, fue a vivir con nativos y se convenció de que unas de las teorías de la cultura debía ser fundamentada en experiencias humanas, construidas sobre las observaciones, para luego ser desarrolladas inductivamente" (Galeano, 2004, p.15).

Entonces, cuando se refiere a que debe ser desarrollada inductivamente, es porque genera conclusiones generales a partir de observaciones particulares, sin embargo se parte de lo particular a lo general.

Parafraseando a Blasco y Pérez (2007) la investigación cualitativa, estudia la realidad en su contexto natural y cómo sucede, interpretando fenómenos de acuerdo a la perspectiva de las personas implicadas en el estudio: "Utiliza variedad de instrumentos para recoger información como las entrevistas, imágenes, observaciones, historias de vida, en los que se describen las rutinas y las situaciones problemáticas, así como los significados en la vida de los participantes" (p.25).

3.2. Muestra

En relación a la muestra, hay que tener presente que está relacionada con el enfoque de este estudio: cualitativo.

Los individuos, cuya experiencia y testimonios serán el objeto de estudio de esta investigación serán docentes nacionales del área vocal. El criterio de selección será intencional teórico, dado que serán los testimonios de 3 profesores de voz, seleccionados porque sus características de formación y/o o desempeño laboral serán un aporte para la presente investigación. Como son las siguientes: técnicas vocales, metodologías, entrenamientos, biografía, entre otras.

El objeto de esta investigación, son los docentes de área vocal. Por medio de la observación y experiencias de sus propios testimonios, ya sea de índole público o personal se podrá ahondar a través de su experiencia en *la biografía* , para que por medio de análisis e interpretaciones, se pueda llegar a un resultado desde lo particular de cada uno de los académicos a lo general. La resonancia de la biografía en el trabajo vocal de los alumnos en formación.

3.3. Técnica de recolección de información

La información será recaudada de los académicos de la voz, que a través de entrevistas en profundidad, semi-estructuradas, serán categorizados, para posteriormente ser analizados y sacar conclusiones.

3.4. Unidad de análisis

Taylor y Bogdan (1984), aparecen como la primera técnica estudio, capaz de acercase al objetivo de esta investigación. En cuanto a la interpretación de los entrevistados, los que serán de importancia, al momento de interpretar, analizar y reflexionar acerca del presente estudio de experiencias formativas.

4. Pauta de entrevista:

La entrevista se entiende como una fuente de obtención de información que se basa en las respuestas directas que los informantes le dan a un investigador en una situación de interacción comunicativa. En esta ocasión la entrevista será cualitativa en profundidad, dado que el

entrevistador realiza su investigación en escenarios netamente preparados; también porque el entrevistador será sometido indirectamente sobre los relatos de otros.

Para Schmidt et al (2009):

> Las historias de vida se redactan sobre la base de entrevistas en profundidad con una persona o con una pequeña cantidad de personas. Aunque todos tienen una buena historia para contar (la propia), las historias de algunos son mejores que las de otros, y algunos individuos son mejores compañeros de investigación a los fines de la construcción de la historia de vida. Obviamente, es esencial que la persona de que se trata tenga tiempo para dedicar a las entrevistas. Otra consideración importante se refiere a la buena voluntad y capacidad del individuo para hablar sobre sus experiencias y expresar sus sentimientos. Sencillamente, las personas no tienen la misma capacidad para proporcionar relatos detallados de aquello por lo que han pasado y de sus sentimientos al respecto. Al construir historias de vida el investigador busca a un tipo particular de persona que ha pasado por ciertas experiencias (p. 7).

Entonces el entrevistador cualitativo tiene que encontrar diversos modos de conseguir que los informantes comiencen a hablar sobre sus perspectivas y experiencias, para que así la entrevista sea fructífera. Para Taylor y Bogdan existen diversos modos de guiar una entrevista, tales como

preguntas descriptivas, relatos solicitados, entrevista con cuaderno de bitácora y documentos personales (los diarios, cartas, dibujos, registros, agendas y listas de cosas importantes de las propias personas.

Las preguntas descriptivas

Probablemente el mejor modo de iniciar las entrevistas con informantes consista en pedirles que describan, enumeren o bosquejen acontecimientos, experiencias, lugares o personas de sus vidas. Prácticamente en todas las entrevistas uno puede presentar una lista de preguntas descriptivas que les permitirán a las personas hablar sobre lo que ellos consideran importante, sin estructurarles las respuestas. En nuestras historias de vida de retardados mentales iniciamos las entrevistas pidiendo a los informantes que nos proporcionaran cronologías de los principales acontecimientos de sus vidas. Cuando los informantes mencionan experiencias específicas, se pueden indagar mayores detalles. También es una buena idea tomar notas de temas para volver a ellos ulteriormente.

Relatos solicitados

Muchas de las historias de vida clásicas de las ciencias sociales se han basado en una combinación de entrevistas en profundidad y relatos escritos por los propios informantes

(…) proporciona una descripción detallada de cada acontecimiento, la situación en la que se produjo y sus reacciones personales a la experiencia (…) no todas las personas pueden o están dispuestas a escribir sobre sus experiencias. No obstante, los bosquejos y cronologías pueden también emplearse como guías de entrevistas abiertas en profundidad

Documentos personales

(Los diarios, cartas, dibujos, registros, agendas y listas de cosas importantes de las propias personas) pueden utilizarse para guiar las entrevistas sin imponer una estructura a los informantes. La mayor parte de las personas guardan antiguos documentos y registros, y están dispuestas a mostrar a terceros por lo menos algunos de aquellos elementos. Si al investigador no le falta una idea general de las experiencias que quiere cubrir en las entrevistas, puede pedir a los informantes que le muestren documentos relacionados con esas experiencias antes de empezar a entrevistar. Más adelante, en el curso de la entrevista, esos materiales pueden encender recuerdos y ayudar a las personas a revivir antiguos sentimientos.

La entrevista con cuaderno con bitácora

> Los informantes llevan un registro corriente de sus actividades durante un periodo específico; este registro proporciona una base para las entrevistas en profundidad (…) a los informantes se les pide un "cuaderno de bitácora" en el que debían anotar cronológicamente sus actividades (…) (p.117).

Según S.J. Taylor y R. Bogdan en su texto "Introducción a los métodos cualitativos de la investigación" (1987). Consideran estrategias y tácticas específicas de la entrevista cualitativa, como: tipos de entrevistas, el enfoque se le dará a la entrevista, la selección de los informantes, la aproximación a los informantes, el comienzo de las entrevistas, la relación con los informantes, la situación de la entrevista, entrevistas grabadas, guía, entre otras.

En la presente pauta de entrevista, los objetos de investigación, como ya se aclaran en el –diseño metodológico- serán los docentes del área vocal. Entre ellos se encuentran docentes, que también indagan en el área de la investigación vocal, seguidores de metodologías, entre otras.

Para formular la presente pauta de entrevista se tomarán a considerar los objetivos específicos.

Dada la investigación, la principal técnica de recolección serán las entrevistas semi estructuradas con enfoque cualitativo. Dirigidas a docentes de la disciplina vocal y su visión, en relación a sus percepciones sobre la pregunta de investigación -¿Cómo el actor descubre y reconoce su voz, a través de su biografía en su proceso formativo? -.

La entrevista, tendrá tres ejes: Objetivos específicos, temas y preguntas

. Los temas tendrán relación, con los objetivos específicos. Entre ellos se encuentran:

- Enseñanza de la voz en la formación actoral: elementos fundamentales (en relación al primer objetivo específico)
- Elemento biográfico, importancia de la biografía en la actuación y la importancia del uso de la biografía en el desarrollo de la voz (en relación al segundo objetivo específico)
- Características vocales (en relación al tercer objetivo específico)

. Posteriormente se formularán preguntas que complementen cada tema, según sus objetivos específicos. Los que luego serán categorizados para ser analizados y sacar conclusiones.

Spradley (1979) : *"comenta que el entrevistador tiene que enseñar al informante a ser un buen informante, alentándolo continuamente a proporcionar descripciones detalladas de sus experiencias". (p.20).*

4. Análisis de resultados

4.1. Voz y biografía en el proceso de formación del actor. Conceptos generales.

En las entrevistas realizadas a los académicos, que son nuestro principal insumo de análisis, podemos apreciar una serie de conceptos transversales que nos ayudan a orientar nuestro análisis.

En primer lugar, los entrevistados concuerdan en que la biografía es fundamental en la formación vocal del actor: ya sea a la hora de identificar y rastrear el origen de conductas o patrones de habla arraigados en el sujeto o bien para tomar conciencia de la propia biografía para conocer y aceptar el propio sonido. Este determinismo biográfico se relaciona directamente con el sustrato fisiológico, como veremos más adelante. López considera que "la voz es inseparable de la biografía, ya que es en sí misma una biografía". M, por su parte, afirma que actualmente todas las técnicas vocales se basan en lo biográfico, puesto que la influencia del psicoanálisis en el arte es incuestionable desde 1900. De este modo, es preciso tener la conciencia de lo determinante que es la biografía para entender el cuerpo:

En segundo lugar, se pone en discusión la percepción de que la voz es algo abstracto, no tangible -probablemente por su asociación con el discurso. A, señala:

> La voz en el estudiante es algo que, como yo no lo puedo ver ni tocar y es un proceso muy lento, y no es tangible, los procesos son muy lentos y hay mucha frustración en el camino, entonces no se vuelve dinámico (E.1.6)

Por ello, se llama la atención sobre la necesidad de visualizar la voz como algo concreto -un músculo, en palabras de L- considerar su lado anatómico y fisiológico, que también se relaciona con la emoción, siendo la emoción un fenómeno químico. Esto corresponde al lado más técnico del entrenamiento vocal, a la condición primera de acceder a otros niveles de usar la voz: trabajar con discursos, textos, etc.

El otro punto, que está relacionado con el anterior, es entender que cuerpo y voz son la misma cosa: la voz pertenece al cuerpo (laringe, labios, diafragma, etc.) De este modo, la voz y el movimiento como dos áreas de la formación del actor tienen estrechas relaciones de sentido.

M señala:

> Imposible hablar de voz sin el cuerpo. Por lo tanto, qué haces en un primer año: cambiar postura, que las rodillas se relajen, que dejes de arrastrar los pies, que el mentón y la cervical se alineen, que los hombros y el plexo se abran. Entonces no estás cambiando un cuerpo solamente, estás cambiando una postura de ver, los sentidos, de ver el mundo. Si cambias eso, obviamente que la voz se modifica de inmediato (E.2.31).

Finalmente, en un nivel mayor de integración de estos aspectos, los entrevistados relacionan lo biográfico, lo anatómico y lo discursivo como 3 esferas que se determinan mutuamente, si bien es preciso analizar la importancia de cada una por separado, para no caer, por ejemplo, en el antiguo predominio del discurso que omitía la importancia de la voz como parte de un cuerpo físico. A, por ejemplo, habla de 3 niveles: “Un sustrato discursivo que es el lenguaje, un sustrato anatómico que es fisiológico y también un sustrato que son las vocalidades, es decir, un entorno sociocultural que engloba aquello” (E.1.14)

Por su parte, M lo expresa en términos de un proceso de aprendizaje donde se combinan estos 3 elementos fundamentales:

> hay que elegir dónde mirar, eso no lo eliges tú, lo eligen los alumnos. Y esa mirada se relaciona con modificar cuerpos, las caderas, modificar la mirada, abrir la boca, soltar la mandíbula. Porque cuando un alumno te llega con bruxismo, con las caderas bloqueadas, con el plexo cerrado, con las rodillas bloqueadas, las manos bloqueadas, la mirada en el piso… Ahí aparece el aire y después aparece el sonido, la proyección, la palabra y después aparece el discurso (E.2.33).

En los siguientes apartados profundizaremos sobre estos tres elementos sin descuidar sus relaciones de sentido con el elemento biográfico, que es el objeto de nuestra investigación, pero también entendiendo que entre estos elementos existe una retroalimentación constante que se encuentra en la base del proceso de formación y reconocimiento vocal por parte del actor.

4.2. El discurso como insumo abstracto de la voz

Saussure (1995) señala una dicotomía fundamental para entender el fenómeno de la comunicación: la dicotomía entre lengua y habla. La lengua se refiere al conjunto de signos lingüísticos arbitrarios, un aparato cultural abstracto que es asimilado por el individuo en el acto del habla, que corresponde a la realización concreta e individual de la lengua. De esta forma, la voz adquiere una dimensión abstracta cuando se lo usa para enunciar un discurso, en la palabra. La lengua funciona como una suerte de repertorio cultural y social que se actualiza constantemente en el habla.

Los entrevistados concuerdan en el hecho de que el discurso no| es determinante en la proyección vocal. La voz, como fenómeno, sobrepasa la mera enunciación de un discurso. Posee otras capas,

que quizá aludan a la dicotomía entre la forma y el contenido, pero, más allá de eso, la voz obedece a muchos otros factores además del discurso, entre ellos, la biografía. Por eso se da la posibilidad de que escuchemos el mismo monólogo pronunciado por dos actores o actrices distintos y el efecto sea distinto. Lo mismo ocurre con lecturas poéticas, discursos políticos, sermones religiosos, etc. Esto nos confirma que la voz posee una dimensión que trasciende el mero discurso -la palabra-, de hecho, la voz, se nos presenta como un fenómeno complejo provisto de muchas capas que responden no sólo a lo discursivo, sino también al entorno social, a la biografía y a lo fisiológico.

Ahora, si bien se reconoce la pertenencia de la voz al cuerpo anatómico, físico, los entrevistados hacen distintas salvedades en torno al determinismo de este aspecto técnico o infraestructural del aparato vocal: se debe conceder un espacio a la palabra -al discurso en sí- como factor que también influye de forma determinante en el reconocimiento de la voz. Es A quien más enfatiza este aspecto, al señalar:

> Si le preguntas a un profesor de voz hoy en día te dicen: sí, la voz es cuerpo, es cuerpo, es cuerpo… Pero, sin embargo, hay un espacio que se ha cortado, que es entender como ese cuerpo se transforma en lenguaje, y ese lenguaje es la palabra a partir del abordaje de un texto dramático. (…) (E.1.8).
>
> Yo entiendo la voz también desde un espacio performativo, para mí la voz también es un ejercicio escénico, no es solamente un espacio técnico, lo vocal se puede observar

> desde distintos lentes: lente estético, filosófico, histórico, desde los estudios de la voz o de la performance, y desde ahí se puede generar una entrada al fenómeno de la actuación (E.1.14).

El rol del discurso evidentemente se relaciona con la palabra, con el acto de tomar un texto. Parece no existir tanta variedad de metodologías para llevar a cabo un entrenamiento centrado en el carácter abstracto de la palabra, como si existen en el entrenamiento físico de la voz y en el reconocimiento biográfico (que mezclan ambas). Esto, probablemente por el carácter intangible del discurso, por una subjetividad distinta a la del reconocimiento biográfico, que gira en torno a un sujeto y a una estructura sociológica más concreta. Así, M nos habla de imágenes, de un acto de inspirar imágenes sin un objeto determinado, algo quizá más relacionado a la inspiración poética y su uso de imágenes para transmitir mensajes que muchas veces resultan enigmáticos o esotéricos:

> ¿Qué es el acto respiratorio que a ese alumno le sirve? Por lo tanto, uno tiene que pasar distintos movimientos, la movilidad respiratoria no pertenece solamente a las costillas, le pertenece a un cuerpo completo. Ahora, qué es lo que respiras, ¿En el teatro sólo se respira aire? No, en el teatro nosotros también respiramos imágenes y ese es el acto de inspiración, entonces en el primer año de formación al alumno no se le debe enseñar todo, se le debe enseñar a que reciba, y esos es lo primero que se debe aprender, a

> inspirar, dónde mueves para que lleguen las cosas y entren. Y luego, cómo se modifican adentro y salen (E.2.3).

La dimensión del discurso en lo biográfico sin duda juego un rol esencial. Para aprehender lo biográfico se necesita de una narración, un testimonio, un relato. Y a partir de este relato se realizan descubrimientos de orden biográfico e incluso físico. Como señala L:

> Me ha pasado con testimonios directos, con ejercicios y bloqueos y desbloqueos físicos, donde se evidencia lo que pasa. Es hacer consciente a los alumnos de eso, porque ellos tienen el relato, pero no entienden que eso tiene relación con otra cosa: 'Ah, claro, mi familia habla así y todos gritan'. Así, ellos empiezan a entender de dónde viene eso y eso es fundamental (E.3.27).

En el siguiente apartado trataremos el sustrato anatómico, fisiológico, corporal que opera tanto en el reconocimiento vocal como biográfico.

4.3. Lo anatómico y lo fisiológico como insumo concreto de la voz

El discurso aparece, en primera instancia, como condición necesaria de la voz. ¿Qué es la voz sino una herramienta para enunciar un discurso específico, para transmitir un mensaje? La voz, sin embargo, posee otros matices, se entrena y funciona como un músculo, obedece inevitablemente a una condición fisiológica que, a su vez, depende de una condición profundamente biográfica. A sostiene:

> Yo creo que es súper importante que el actor conozca cuál su biografía para conocer cuál es su sonido. Es como

> entender que yo soy chico, alto o bajo para entender cuál es mi cualidad de movimiento. Es lo mismo, es entender cuáles son mis rangos sonoros para poder entender hasta dónde puedo llegar, establecer un límite y sobrepasarlo. En cuanto a la metodología, es como volver al comienzo, decirle al estudiante lo que ha sido su parámetro vocal durante toda su existencia. Es loco, porque muchos estudiantes llegan pensando que ellos no saben lo que es la voz, entonces se enfrentan a un proceso pedagógico pensando que nunca han trabajado con su voz. Mentira, todos, todos, todos, cualquier persona llega a trabajar con su voz, llega con mucho material, durante toda su existencia ha cantado, ha hecho bromas con la voz, ya tiene y trae material, lo que nosotros tenemos que hacer es ayudarlos a conducir ese material (E. 1.12).

Es en este punto donde nos acercamos a la voz como dispositivo que expresa más de lo que podría expresar el discurso en su forma literal. La voz no es un canal neutral por donde transita información, la voz se nos aparee como un fenómeno en sí mismo. Si la voz es aire, hay que rastrear el mecanismo que produce ese aire, que, a su vez, es un mecanismo que padece los métodos de control de la sociedad en que uno se encuentra inserto, del núcleo familiar, de la biografía, etc. A dice:

> Saber quién eres tú, entender cuándo fue que mi sonido llegó a tal manera, si te vas a la psicología, puedes saber que

> a los 7 u 8 años -te lo puede decir mejor un psicólogo o un fonoaudiólogo- el sonido de un niño es un sonido muy libre, que tiene un registro total, pero cuando empieza la etapa de la infancia tardía, cuando se empieza a pasar a la pubertad, ahí entran todos los traumas y la voz pierde su flexibilidad. Por eso se trabaja mucho con lo lúdico, con los juegos para volver a eso primario de los niños (E.1.46).

La voz obedece, en parte, a una estructura anatómica y, por otro lado, a una biografía, a una experiencia del sujeto inserto en el mundo y en la sociedad, lo que también determina inevitablemente el cuerpo físico que produce la voz. La voz, como todos podemos percibir de forma inconsciente, está íntimamente ligada a la emoción. La emoción es química, fisiológica, la emoción influye en el cuerpo de forma visible: el rubor, los tonos de la voz, los típicos reflejos al mentir, etc. Con respecto a la emoción en la voz, A nos señala:

> Voz y emoción son una sola cosa. Es obvio lo que voy a decir, pero cuando estás triste tu voz cambia, cuando estás alegre tu voz cambia, porque el lenguaje es para expresar las emociones. Entonces cuando uno logra observar cuál es la sonoridad de esas emociones, ni siquiera es la sonoridad sino entender que hay una respiración que es la base de una emoción determinada: La rabia tiene una forma de respiración, la pena tiene otra forma de respiración, y si concluimos que la voz es aire que pasa por tus cuerdas y genera una vibración y ese aire se maneja a partir de la

> respiración, entonces la respiración es sonido. La respiración es emoción, la respiración es voz, entonces la voz es emoción (E.1.60).

Algo similar nos señala M:

> La voz es emoción. La voz es música, como dice Stanislavsky, la voz es música porque es el acto más importante y emocional que podemos tener. Entonces, cuando uno crea eso y entiende que la voz es solamente el estado del aire, aparece el psicoanálisis. Si no conoces ni entiendes el aire, no hay nada que hacer. Sólo se convierte en sonido y el sonido lo puede hacer cualquiera. Nosotros, los artistas, tenemos que lograr que cuando cantamos o hablamos que la gente sienta una atracción de que algo va a pasar (E. 2.45).

El "estado del aire" al que se refiere M tiene mucho que ver con el estado del cuerpo por el cual transita ese aire. La respiración es un acto que en muchas disciplinas y deportes se relaciona directamente con un estado psicológico, físico o patológico determinado. Quizá por el hecho de que es un acto automático para permanecer vivo, no se profundiza sobre la importancia del acto de respirar.

Esto nos lleva a la relación de la voz con el aire como elemento y la respiración como función y acto fisiológico. “Nos olvidamos de lo importante que es respirar” decía el poeta Jorge Tellier[4] en una entrevista. Y, puesto que la respiración es un acto fisiológico, demanda -al igual que en todas las disciplinas relacionadas con el cuerpo- un trabajo técnico como condición primaria para elevar la voz -tan importante en el teatro- a la calidad de elemento artístico. M indica:

> Yo no puedo trabajar la voz si antes el alumno no entiende lo que le pasa a su cuerpo, a sus rodillas, a sus pies. Piensa que tenemos 6 diafragmas, no solo 1. A nosotros toda la vida nos hablaron de 1, cuando supe que eran 6 casi me morí. Porque los pies, el piso pélvico, el diafragma, la cintura escapular, dedos del paladar blando, membrana cerebral, todas se activan para respirar. Entonces cuando te dedicas a cantar, hablas o simplemente a improvisas con tu voz, tu cerebro entero se ilumina como un árbol de navidad y es ahí donde aparece el arte como la conexión más importante que tiene el cerebro a nivel global (E.2.9).

Es algo similar a lo que se refiere L cuando habla de visualizar la voz como un “músculo”, como parte inseparable de un cuerpo físico, una prolongación del cuerpo. Y esta influencia del cuerpo físico sobre la voz, se relaciona necesariamente con una identificación de la propia biografía por parte del sujeto, un acto de conocimiento sobre uno mismo, en palabras de L, una “propio-sección”:

[4] Jorge Tellier en “La belleza de pensar” https://www.youtube.com/watch?v=-VJElXLdiuE&t=471s (consultado el 25-12-17)

> Una vez hablando con un fonoaudiólogo, me dijo que existen 2 áreas desde donde uno aprende a hablar y eso tiene que ver primero con el entorno, con la propia estructura -temas como la ubicación de la laringe, la inclinación de las cuerdas vocales, la tensión con que parten esas cuerdas vocales, los resonadores, la estructura ósea- y lo otro es el tema social, cómo construyo mi voz a través de lo que me ocurre y de mi entorno. Gente que viene de familia donde se habla mucho o se habla poco, donde es valorado hablar fuerte, donde es valorado estar en silencio. Toda esa estructura va formando tu identidad vocal. Es un tema social y emocional súper fuerte (E.3.1).

Es por ello que gran parte del trabajo y el aprendizaje vocal se basa en la biografía y en la toma de consciencia por parte del alumno de aquellos que podrían estar bloqueando su cuerpo e influyendo de forma directa o indirecta sobre su proyección vocal. El trabajo con la voz sobrepasa una esfera puramente fisiológica y técnica -al igual que discursiva. No se entrena la voz con el fin de poder expresar un discurso de la forma más correcta posible. Existen otros factores que influyen poderosamente en la proyección vocal y en la forma en que se puede apreciar el uso de este recurso. Por ejemplo, L ya nos advierte de una salvedad que hay que hacer con respecto a la expresividad que se quiere alcanzar con un discurso en función del entrenamiento técnico vocal que posee el emisor:

> El análisis que yo hice en mi estudio de magister tenía que ver con que los trabajos de amplitud tonal estaban

> relacionados de manera estricta con la expresividad y la emoción que yo quiero lograr. Por ejemplo, la gente que lograba, por registro técnico, lograba más agudos y graves, era capaz de -a pesar de que esto es subjetivo- lograr una lectura más expresiva, más emocional. Esto es variable igual, porque después yo he hablado con fonetistas sobre esta idea y uno se tendría que meter a investigar sobre la palabra en sí, sobre cuál es la palabra que yo vuelvo aguda y la palabra que yo vuelvo grave y qué es lo que yo quiero decir con eso (E.3.17).

L reconoce que la expresividad es un tema subjetivo, que no necesariamente tiene una relación causal directa con un entrenamiento técnico que te permita aumentar tu amplitud tonal. Y esto nos los corrobora M, cuando señala que:

> No puedes ver a un alumno solo desde lo técnico, eso ya no, el mundo se abrió demasiado como para seguir tonteando y decir "Que está mal puesto, que lo hiciste mal", no, ya no, el alumno viene con una patología, pero lo aceptaste, eso es un estilo también. El Jazz es patológico, el blues, el rock pesado tiene patologías, ¿Cómo vas a cantarlo? Por ejemplo, Chavela Vargas tiene cuatro notas y terminas arrodillada a sus pies, porque esas voces tienen alma. Ese es otro problema. Primero tienes que entregar la biografía para

que esa alma nazca nuevamente y vuelva a proyectarse (E.2.29).

Es por esto que se nos hace necesario profundizar en el problema de la biografía, de lo psicoanalítico, la experiencia del sujeto en el mundo y en la sociedad y la forma en que ésta influye sobre la voz.

4.4. Lo biográfico, la estructura social y la voz

4.4.1. La familia y la biografía íntima

Ya señalábamos que tanto lo discursivo como lo fisiológico de la voz dependen en gran parte de la biografía. No estamos insinuando que lo biográfico y el entorno social sean el factor último que determina la voz, al contrario, es factible pensar que lo fisiológico y lo discursivo también ejercen cierta influencia sobre lo social, no estamos insertos en una estructura rígida que nos homogeneiza a todos por igual, lo social no es inmutable. Pero sí existe un fuerte determinismo por parte de lo biográfico en el uso de la voz y en el empleo de un tipo de discurso por sobre otro. El ejemplo más empleado en este sentido es el del volumen de la voz y la verborrea como herencias familiares:

“Gente que viene de familia donde se habla mucho o se habla poco, donde es valorado hablar fuerte, donde es valorado estar en silencio. Toda esa estructura va formando tu identidad vocal. Es un tema social y emocional súper fuerte” (E.3.1). Señala L.

También está el problema de los conflictos familiares, la necesidad de diferenciarse con un núcleo familiar del cual el sujeto se siente ajeno o al menos distinto, lo que se transforma en una negación de la propia herencia y del propio ser, que finalmente termina en un falseamiento de la propia voz, una negación de uno mismo en tanto sujeto determinado por la herencia social y fisiológica. M indica:

> Si tú tienes el timbre de tu padre o de tu madre, por ejemplo, y tienes una muy mala relación con ellos, bueno, a través del sonido debes tener una buena relación con ellos, porque tú eres la voz de alguien. Entonces, ahí aparece la biografía (E.2.25).

Esto alude inmediatamente al tema del bloqueo corporal. Una postura artificiosa, una voz impostada, la pretensión de inventarse a uno mismo desde el vacío. Y es ahí donde aparece el relato biográfico, como condición necesaria para que el alumno de voz pueda reconciliarse con su propia herencia, visualizar sus conflictos, sus miedos y sus aprehensiones y trabajar sobre ellos. Como señala L:

> (…) testimonios directos, con ejercicios y bloqueos y desbloqueos físicos, donde se evidencia lo que pasa. Es hacer consciente a los alumnos de eso, porque ellos tienen el relato pero no entienden que eso tiene relación con otra cosa: "Ahh, claro, mi familia habla así y todos gritan". Así, ellos empiezan a entender de dónde viene eso y eso es fundamental (E.3.27).

Esta suerte de regresión, de hacer consciente la herencia inconsciente de los propios orígenes que siempre son problemáticos para la visión que uno posee sobre sí mismo. Pareciera existir el impulso instintivo a esconder todo aquello que te condiciona y que te obliga a ser de una forma determinada, quizá con el propósito de gozar de la libertad de inventarse a uno mismo desde cero. Pero la propia biografía -aceptada o no, oculta o manifiesta- tiene la capacidad de operar como un fantasma hasta en los gestos más inconscientes del sujeto:

> No se puede negar la biografía que uno trae, negarse la historia. Hay una frase que encuentro bonita, que dice: si no tuviste una buena infancia, tienes la oportunidad de adulto de crearla como tú quieras. Y yo creo que el arte puede sanar las infancias. Porque si uno no tiene un recuerdo bueno para vivir, el arte te lo da, porque puedes vivir en base a otras cosas. ¿Por qué la tartamudez, por ejemplo, se sana a través del arte y no a través de la fonoaudiología? Porque se crea un rol para la persona, un personaje, y ese personaje abunda en el cuerpo y la persona empieza a hablar más (E.2.9).

M nos señala en la cita anterior que, de adulto y con las herramientas artísticas y técnicas adecuadas, uno es capaz de recrear los tormentos de la infancia de forma positiva. Por romántico que pueda sonar, se basa en un hecho concreto: el hecho de que la tartamudez se sane a través del arte y no a través de la fonoaudiología. Quizá muchos recuerden la entrevista que Don Francisco le hizo a un cantante tartamudo que solo se sobreponía a su tartamudez cuando cantaba. Don Francisco le hizo la entrevista cantando. M pone énfasis, además, en el hecho de que a través del arte se crea un rol, un personaje para ese sujeto que tiene problemas vocales: entra la ficción, la actuación, la encarnación de otro distinto a la percepción que tiene uno de si mismo. Con la biografía ocurre algo similar: al ahondar en la propia biografía surge un sujeto distinto al que uno solía conocer como "uno mismo". González Echevarría (2011) señala que en el momento en que

uno se sabe inserto en una narrativa, la ficción se apodera poderosamente de nuestra percepción de nosotros mismos y de cuanto nos rodea.

Por ello, el enfoque biográfico no implica un ostracismo hacia lo profundo de uno mismo, sino más bien el posicionamiento personal del propio sujeto en un mundo heterogéneo. Es lo que señala M a propósito del método Roy Hart:

> Uno siempre debe trabajar desde su biografía. Siempre tiene elementos, siempre tiene algo que ese personaje te pide. El método de Roy Hart también tiene que ver con encontrar lugares, si encuentras lugares encontrarás tu voz, y viceversa. Lugares sonoros, biográficos, testimoniales, de amor, desamor, todo lo puedes involucrar. Ahora, cuando solamente trabajas desde fuera de ti, buscando personajes afuera sin mirarte adentro, no funciona. Y lo biográfico también tiene que ver con cuál es la voz que tienes, no aspires a tener otra (E.2.19).

Lo biográfico también es mimesis. Sólo me puedo relacionar con el otro en la medida en que tengo consciencia de quién soy yo. En el caso del actor, esto se relaciona con el acto de encarnar un personaje distinto, ser otra persona de forma verosímil, hablar como si se fuera otro. Lo biográfico, si permanece oculto y sin prestársele atención, aparecerá como un fantasma, como un obstáculo.

Existen diversos métodos de trabajar el enfoque biográfico. A nos señala uno de ellos:

> Sí, claro. De hecho, yo hago un ejercicio bien interesante, basado en una colega que se llama Reena Cook. Lo que hago es pedirle a los estudiantes que a la tercera o cuarta clase de primer año traigan una foto de ellos cuando eran chicos o hagan un collage de su familia, para que cuenten quiénes son, de dónde vienen, quiénes son sus papás, para que puedan observar y entender por qué su voz es como es, o sea, no entramos a la voz desde un lugar anatómico sino desde un lugar biográfico: 'ah, verdad que yo viví en la playa hasta los 5 años'. No será que aquello influyó en tu trabajo, qué se yo. Al mismo tiempo también trabajamos con dibujos y pinturas sobre como ellos observarían su voz. Al final del proceso, volvemos a mirar el collage y el dibujo y vemos qué es lo que cambio. La forma en que ahora reconozco mi sonido desde un lugar más técnico, puedo observar esos lugares biográficos y entenderlos desde un lugar que antes no podía mirar (E.1.28).

Este aprendizaje vocal que se inmiscuye profundamente en tus experiencias personales tiene, como es de esperarse, algunos riesgos.

En primer lugar, es preciso consignar el hecho que todos aprendemos a hablar por imitación. Antes de hablar, imitamos gestos, sonidos. Lugo imitamos los vocablos de quienes nos crían. Así, Aros señala que "hay que partir de la base de que uno parte a sonar y a hablar por imitación,

entonces si uno sabe a quién imita puede saber por qué el sonido es así.” M, por otro lado, señala:

> La voz o el sonido primario que tenemos en nuestro primer año está relacionado sólo con sonidos, entonces la primera gran formación se basa en saber escuchar. Y el niño lo que más tiene es el escuche. Que quiere decir esto, que el niño aprende por imitación, todo, el lenguaje, su registro, el acto respiratorio. A pesar de que los niños nacen con una respiración correcta, se modifica a medida que va viendo en la familia cómo es esta sonoramente, no de lenguaje todavía, sino sonoramente. Y va adquiriendo las posturas, las respiraciones y las alturas de la familia y del medio que lo rodea (E.2.1).

Es a partir de este acto de imitación que se construye un estilo personal vocal, que vendría a ser una segunda etapa, en el esquema psicoanalítico que emplea M, por ejemplo:

> Luego viene la etapa en que el niño decide tener un sonido distinto, a partir de los 8 años, cuando aparece el cambio hormonal en los niños. Pero también aparece un cambio muy importante que es el cambio psicológico, cuando se desprende de y decide que el par es al cual le creo, más que la familia. Y aparecen los modismos, ahí el lenguaje ya está formado (E.2.1).

L, en cuanto actuación se refiere, pone más énfasis en el entrenamiento y conciencia constante del actor, sin profundizar tanto en las diferencias durante la infancia. Entrar en la carrera de actuación y verse obligado a observarse a uno mismo y su propia biografía, supone una especie de quiebre, un trauma:

> Ocurre en la voz y en la actuación que uno se enfrenta a distintas cosas y va encontrado hacia atrás historias que no sabía, yo creo que un actor está en búsqueda e investigación constante, del cuerpo, de las propias habilidades. Depende mucho de lo que uno esté haciendo. En primer año uno parte con un reconocimiento de la idea de la propio-sección, entender el cuerpo desde adentro, una locura, pero súper obvia, porque estoy con este cuerpo hace 18 años y de repente los alumnos en primer año empiezan a encontrar todas sus fallas: que mi cabeza, mi cuello, que tengo la pata corta, yo grito demasiado, etc. No tiene que ver con fallas, sino con la propio-sección, empezar a percibir lo que me pasa. Yo creo que nadie lo hace (E.3.29).

El hecho de ser actor implica, en este sentido, un status, una suerte de apostura que se debe entrenar no sólo de forma profesional, sino que tiene una raigambre profunda en la vida íntima del sujeto que practica la disciplina. Es por ello que debemos detenernos en el problema de si la exploración autobiográfica puede implicar ciertos riesgos para el actor. L señala:

> Cuando uno se reconoce, no solo en voz -pasa mucho en los estudiantes de primer año- uno efectivamente se encuentra con cosas que no quiere ver. Asumirse desde el lugar que uno es, también genera algo. Por algo yo no lo estoy queriendo ver. Si acaso no me gusta mi voz, porque es la misma voz de mi mamá y hay algo con la mamá que se ha acarreado por mucho tiempo y yo me quiero diferenciar. Son historias que es evidente que causan problemas, pero igual en la carrera uno sabe que ese reconocimiento... claro, uno empieza a tratar de modularlo, sacar y guardar lo que uno no puede manejar, pero hay que asumirlo (E.3.27).

Este proceso de asumir el propio sonido, el propio cuerpo, tiene consecuencias que deben ser abordadas con delicadeza. Se trata de un proceso crítico, de crisis, que en general no todos se ven obligados a enfrentar, pero sí lo hace el actor durante su formación. El proceso de reconocerse vocal y biográficamente no quiere decir que el actor tendrá una visión más acabada sobre si mismo que le impedirá encarnar roles diferentes. Lo que ocurre es precisamente lo contrario: una suerte de despersonalización. No es común que todos los sujetos tengan plena consciencia de quiénes son o qué es lo que son. Normalmente uno se autodefine a partir de rasgos: soy sociable, soy solitario, me gusta bailar, me gustan los árboles, cuando me enojo grito, etc. Pero un autoconocimiento psicoanalítico demanda un ejercicio distinto que se sale de la cotidianeidad, un ejercicio de reflexión profunda. El reconocimiento biográfico en el trabajo vocal apunta a ello, a una despersonalización que contribuya a la lucidez del actor sobre sí mismo y sobre la potencialidad de sus recursos vocales. Al respecto, A señala:

> Yo creo que todo va a lo mismo, saber quién eres tú, entender cuándo fue que mi sonido llegó a tal manera, porque, a ver, si te vas a la psicología, puedes saber que a los 7 u 8 años -te lo puede decir mejor un psicólogo o un fonoaudiólogo- el sonido de un niño es un sonido muy libre, que tiene un registro total, pero cuando empieza la etapa de la infancia tardía, cuando se empieza a pasar a la pubertad, ahí entran todos los traumas y la voz pierde su flexibilidad. Por eso se trabaja mucho con lo lúdico, con los juegos para volver a eso primario de los niños (E.1.46).

Encontrarse de golpe con el hecho de que la propia voz -una característica tan profundamente identitaria y determinante en la personalidad del individuo- es, en realidad, una herramienta influida por una serie de factores y que se pueden entrenar de forma profesional supone una suerte de trauma para los alumnos. M señala:

> El primer año es un año muy fuerte para los alumnos, hay gente que deserta, que se deprime. Porque no está preparado. El actor es un animal de exposición, eso dice Fernando González, está puesto en la vitrina siempre y siempre tiene que estar bien, el público no tiene por qué saber que el actor está mal (…) Y te das cuenta de que hay ciertas notas que tú ves en el alumno que cuando aparece la ternura se emociona, porque descubren que ese lugar se lo prohíben. Y normalmente son niños que son muy solos, y

> cuando descubren la ternura descubren esa falta, aparecen los sonidos naturales. Tenemos sonidos artificiales nosotros, nuestro lenguaje común, pero el sonido verdadero está siempre, solo que a veces lo escondemos (E.2.41).

4.4.2. La influencia de la cultura vocal chilena

Además de la biografía íntima, la socialización primaria, que tiene que ver con la familia, los orígenes y la crianza, existe un entorno social más amplio que también ejerce una influencia sobre la voz del sujeto. Esto tiene que ver con la cultura nacional, con la diversidad infinita de acentos, inflexiones vocales, tonalidades y volúmenes que se registran en las distintas culturas del mundo. La forma de hablar de los chinos o de los franceses, por ejemplo, hace que les resulte muy difícil hablar otro lenguaje sin imponer su acento nativo. Los italianos, según el cliché, hablan casi gritando y con una urgencia exagerada hasta para pedir la sal de la mesa. El idioma de los vietnamitas les parece a los foráneos casi una composición musical y otro cliché nos señala que la lengua alemana es fría y hosca, como si constantemente estuvieran retando a alguien.

Estar inserto en la cultura chilena, con toda su diversidad de acentos, influye de forma visible sobre la forma en que se trabaja la voz. Es un lugar común decir que los chilenos hablan mal, a diferencia de otros países latinoamericanos, por ejemplo, a los que se les reconoce su buena modulación y el uso menos abusivo de modismos. El chileno, al contrario, emplea una jerga atropelladora, misteriosa y llena de significantes absolutos (“huevón”, “huevá”). Esto, en palabras de nuestros entrevistados, influye de forma negativa en el aprendizaje vocal. L señala:

> A mí me parece que hoy en día es súper fundamental trabajar con la voz, en el país que vivimos, porque tiene

> muy poca cultura vocal, no solo en el teatro sino también en la vida, eso hace necesario que si uno trabaja con la voz sea necesario formarse (E.3.5)..

La falta de cultura vocal es, inevitablemente, un problema de clases, de niveles socioeconómicos. La pobreza de la cultura vocal se atribuye a los sectores marginales, donde se emplea un lenguaje inculto e informal, que se transforma constantemente y prescinde de los protocolos universales del lenguaje español para comunicarse. Se le atribuye cierta "pobreza" a este tipo de jerga, a pesar de que ya sea un hecho conocido de que todas las lenguas romances no son más que coas del latín. Acerca de los abundantes modismos de la cultura vocal nacional y el habla marginal, A señala:

> Hay muchos que tienen patologías y no se han percatado, que tiene que ver con tendencias o con modas, ellos encuentran que es choro hablar así, entonces es todo un trabajo, la fonoaudiología. Pero uno no es médico, entonces hay ciertos límites hasta donde uno puede trabajar, después viene el trabajo con el especialista (…) (E.1.48).

Por otro lado A indica:

> Hay muchas patologías asociadas al nivel sociocultural. Yo creo que más que las patologías -no tengo un estudio, no puedo decir algo así como que de 10 patologías, 4 corresponden al nivel socioeconómico- lo que sí puedo decir es que el lugar sociocultural y socioeconómico es

> tremendamente determinante en el desarrollo sonoro, en la calidad y la cualidad del sonido, en cuanto a los lugares de la tensión, al lenguaje, si es un lenguaje más culto o más informal, o sea, la capacidad de elaborar un sistema de pensamiento a través del lenguaje está directamente vinculado con la educación, es decir, mientras tú seas capaz de elaborar un lenguaje para poder comunicarte, vas a tener mayores recursos sí o sí (E.1.50).

M es más tajante en su juicio a la pobreza de la cultura vocal chilena al descartar de plano que la jerga o el modo de hablar chileno pueda tener algún valor en el aprendizaje vocal, si bien, reconoce los atributos poéticos de la obra de Radrigán, donde el lenguaje logra generar una fusión entre la imagen poética y el habla marginal. Para M somos "un país tremendamente malo en articulación, porque somos un país con demasiados modismos", y esto se aprecia en la formación de los alumnos que llegan con problemas de articulación: "Todo lo cambiamos de nombre. Nosotros no somos el mejor país para aprender español, por ejemplo, porque nuestros modismos y tonalidades no nos dejan. Dice M. Puede que la creatividad o la flojera que nos lleva a crear nuevos lenguajes más simples, códigos, para nosotros mismos y más complejos para el oyente sea una virtud o un defecto. Para M es, tajantemente, un defecto de la cultura nacional respecto a lo que ella concibe como la cultura universal:

> Por qué tengo que hablar con faltas de ortografía, por eso me encanta cuando me preguntan de dónde soy y digo que soy de Chile y me dicen que no parezco chilena porque no hablo como chilena. ¿Y por qué no? Porque el chileno habla

> de modo que nadie le entiende. Eso, como profesora de voz, tengo que cambiarlo, no en mi país, pero por lo menos en 4 personas. La cultura es universal, la cultura debe aprender a ser universal, sino se cierra y se convierte en gueto (E.2.35).

L, por su parte, lo aborda de otra manera: no sólo desde el estilo vocal de la cultura chilena, sino desde el tercermundismo, del habitante de un país tercermundista condenado al silencio en las grandes decisiones mundiales. De este modo, pone énfasis la baja autoestima de países tercermundistas como Chile, donde se generan personas calladas y que hablan bajo, más que en los defectos del habla nacional respecto a lo que sería una cultura universal y única:

> Yo creo que hay que vincularse desde más chico con la idea de expresar lo que me pasa. Esto no tiene que ver solo con la voz, si algo me duele debería decirlo, si algo no me gusta debería decirlo, eso es algo bien tercermundista, la idea del niño callado, ese niño se transforma en un adulto que no es capaz de expresar lo que le pasa. Los niños son bien claros a la hora de explicar y darse vueltas, pero eso lo van perdiendo, por la escolarización, por el sistema, por estar sentados en una sala de clase. Yo creo que hay que hablar más (E.3.31).

4.5. El trabajo vocal en la academia. Proyecciones

Los entrevistados insisten en el cambio que experimentan los alumnos al conocer su cuerpo, al aprender a leer como funciona y cómo influye la voz, a considerar la voz no como ente abstracto sino como un musculo que se ejercita.

Los alumnos olvidan este entrenamiento luego de un tiempo.

Sugerencias para una enseñanza vocal. Algunos abogan por el integrado, por ejemplo, etc. Subir a algo más abstracto, quizá la voz debería ser entendida en conjunto con la biografía, etc.

Conceptos: la voz como musculo, la propio-sección, dualidad discurso / voz, biografía y voz, (enumerar en una suerte introducción estos conceptos, explicar que son transversales en las entrevistas, que se van a discutir según las distintas apreciaciones de los entrevistados)

La forma de concebir la voz influye mucho en los programas académicos destinados a su enseñanza. Como señala A:

> Qué quiero decir con esto: hasta el 2000 corrió un modelo que estaba basado en la voz vista como una habilidad, como una habilidad retórica con un sustrato súper discursivo en torno a la palabra. Por una serie de factores y fenómenos, muchas escuelas empezaron a adquirir ciertos fenómenos que cambiaban esta idea de la voz como habilidad por la idea de la voz como cuerpo performativo (E.1.8).

De esta forma, en primer año de la carrera de actuación, el método de enseñanza suele basarse en un reconocimiento vocal y biográfico, con énfasis en actividades lúdicas. A señala que “en

primer año es mucho más reconocimiento, juego, lúdico, encontrarse con lo sonoro, encantarse con la voz, decirle ’aquí está tu voz, juega con ella, disfrútala”. Lo mismo dice L:

> Siempre igual partimos con trabajos muy lúdicos de respiración, hacemos ejercicios respiratorios, trabajos de liberación y reconocimiento de sonido, que son súper fundamentales para el trabajo de primer año. Después hay un proceso de reconocimiento de mi tono y es encontrar mi tono a través de ciertos ejercicios y soy capaz de percibir cuando mi voz está bien ubicada, está cómoda, está más liberada, dónde mi musculatura se ubica mejor (E.3.41).

M, por otro lado, pone énfasis en los actos complementarios de escuchar e inspirar, esto es, una cualidad netamente receptiva:

> “inspirar” tiene que ver con el concepto artístico de inspiración y saber escuchar también obedece a una actividad receptiva, recibir y procesar primero, antes de entregar, comunicar, espirar. De modo que sólo en el segundo semestre del primer año “al alumno le enseñas a saber espirar, botar y saber responder. Entonces, cuando tienes esos 4 objetivos en el año, aparece una palabra muy bonita que es *motiv* ¿Cuál es el motivo del acto respiratorio? ¿Qué te hace respirar? ¿Solo vivir? Eso es biología.” (E.2.3).

Resulta imprescindible consignar el hecho de que la respiración -y la voz como producto de la respiración- es coloquialmente percibida como un reflejo, un acto automático en el conjunto de fenómenos fisiológicos de la homeostasis. Sin embargo, adquirir consciencia del acto respiratorio y del control que uno puede ejercer sobre él supone el inicio de una metamorfosis netamente artística: hacer consciente un proceso inconsciente, modificar el cuerpo, subordinarlo a la creación artística, del mismo modo en que los dedos del guitarrista se modifican después de años de tocar el instrumento -pensemos en los dedos en ráfaga de un Atahualpa Yupanqui artrítico en su vejez, que sin embargo seguía tocando la guitarra con una destreza increíble o en la modificación severa que sufren los cuerpos de los bailarines. Así, después del proceso de reconocerse vocalmente, viene un proceso de trabajo técnico, de profesionalización. Como señala A:

> En segundo año es decirle 'Ya, ¿Reconociste? Ahora trabajemos en ella técnicamente. Tienes que ser capaz de utilizarla de manera profesional'. En tercero es 'Ahora eso que ya trabajaste y lo entiendes, desarróllalo, ponlo en riesgo, llévalo más allá, busca texturas, sonoridades, trabájalo sobre el espacio y el cuerpo y, eso mismo que tienes, úsalo como herramienta actoral (E.1.54).

L, por su parte, aborda el programa académico desde el momento en que se comienza a trabajar con dramaturgias -en segundo año- a través de la metodología del integrado, esto es, donde se integra voz, movimiento y actuación. M señala: "En segundo año ellos empiezan a trabajar con acción verbal, entran al realismo, con la Aliocha, entran al texto dramático. El primer año

nosotros no trabajamos con texto dramático, trabajamos con ejercicios sonoros con poemas." (E.3.45).

A, académico de segundo año, centra su programa en el aspecto más técnico del entrenamiento vocal para alcanzar la palabra:

> Segundo año es netamente un reconocimiento del cuerpo anatómico, entendiendo cuál es la relación de las cadenas musculares, cual es el lugar del psoas, del diafragma, de la fascia, cuáles son las interconexiones, qué tipos de figuras corporales me sirven como ejercicio para trabajar sobre las cadenas que influyen en la respiración, entender que la voz no es algo que suena solamente, sino que es algo que se respira, entonces entiendo la respiración para luego entender la vibración, lo resonante que se proyecta para luego llegar a la palabra (E.1.52).

M lo plantea en términos análogos, aunque más generales: "En segundo año aparece la técnica. Pasamos el primer año: escuchar, responder, preguntar, espirar. Ahora, técnica. Respiración, resonancia, proyección. Tercer año, cuerpo. El cuarto es sonoro." (E.2.11).

Ahora bien, uno de los problemas que advierte L en el entrenamiento vocal en la academia es precisamente el olvido en que incurren los alumnos respecto a las enseñanzas de los primeros años de formación en la universidad:

> Yo insisto en el tema de que hay un espacio que en los actores es bien blando y poco riguroso y tiene que ver con el

> entrenamiento, con entrenar el músculo, no hacer un trabajo de acción verbal, sino que tiene que ver con la estructura fisiológica del cuerpo y la necesidad de ejercitarla. Creo que es blando porque uno lo vive mucho en primero y segundo año y después se olvida. A mí me ha pasado de ir a ver egresos de cuarto año donde hay cabros que ya pasaron toda la formación y tienen problemas de disfonía, que ni siquiera tiene que ver con que no logra expresar lo que quiere expresar, sino que fisiológicamente no le da (E.3.13)

L sostiene que este olvido supone uno de los argumentos que justifican el integrado entre voz, movimiento y actuación que comenzó a implementarse hacer un par de años en la academia de la Finis Terrae:

> El integrado tiene que ver un poco con eso, es raro que al alumno entienda bien, pero actúa mal. Una cosa rara. Las cosas van entrelazadas entre ellas, cuando hay un cuerpo tónico la voz debería funcionar de manera tónica, debiese haber musculatura que está sosteniendo esa voz y si el alumno entiende lo que está diciendo, ese entendimiento debería verse reflejado en la entonación o la expresividad que uno logra a través de los parámetros de los sonidos. Esta idea de separación es rara, en general se junta harto la voz y el movimiento. Es más común eso. Nosotros estamos tratando de juntarlo con la actuación (E.3.21).

El integrado de las tres disciplinas es una sugerencia entre muchas para mejorar el entrenamiento vocal. M, por otro lado, pone énfasis en el aspecto artístico como fin último del entrenamiento vocal, en subordinar los aspectos técnicos y fisiológicos a una creación artística que pueda alcanzar una mayor universalidad en la expresión. “La cultura debe aprender a ser universal -nos dice -sino se cierra y se convierte en gueto”. De este modo, es preciso:

> Adoptar el psicoanálisis en el arte. Picasso, todo el mundo. Entra el sueño, el inconsciente, lo surrealista, el mundo imaginario. Y dejamos de pensar que el mundo puede ser mirado solo desde la realidad. Nosotros como artistas no tenemos que tener una voz real, sino una voz que tenga sueños. Y aparece la técnica Roy Hart que dice ‘¿Qué sueño tienes con tu voz? ¿Dónde quieres llegar con ella? ¿Quieres tener las mismas notas, sonar igual el resto de tu vida? ¿El mismo lenguaje el resto de tu vida? (E.2.37).

Dentro de los problemas y obstáculos más habituales en el aprendizaje de la voz, A señala la respiración como uno de los problemas principales:

> Son cuerpos muy bloqueados, entonces el tema de desarrollar una consciencia respiratoria, porque hay una educación corporal que es muy determinantes durante la infancia y la adolescencia, donde la respiración es una respiración muy alta y eso genera mucha tensión, entonces hay que aprender a re-respirar, volver nuevamente al origen, tomar conciencia. Hay muchos que tienen patologías y no se

han percatado, que tienen que ver con tendencias o con modas, ellos encuentran que es choro hablar así, entonces es todo un trabajo, la fonoaudiología. Pero uno no es médico, entonces hay ciertos límites hasta donde uno puede trabajar, después viene el trabajo con el especialista (E.1.48).

5. Conclusiones

La voz resulta ser un fenómeno complejo y muy amplio cuando se le presta la atención necesaria, lo que se ve dificultado por ser una herramienta no tangible y de uso cotidiano. Todos empleamos la voz en distintas circunstancias y esto también implica que todos tenemos un material vocal en potencia, pero la mayoría no lo desarrolla en todo su potencial. La voz, como hemos visto, posee múltiples dimensiones que la condicionan desde distintos lugares: lo discursivo, lo fisiológico, lo emocional y, sobre todo, como aquí hemos podido demostrar lo biográfico. Todos estos elementos deben ser tenidos en cuenta a la hora de concebir una formación actoral integral.

Se hace necesario, de esta forma, profundizar en un trabajo interdisciplinario que incluya hallazgos de la fonoaudiología, la psicología, el psicoanálisis, incluso la antropología y la etnología -un campo poco explorado en su relación con la actuación, quizá salvo por Artaud (1978), cuando habla de la inexistencia de una cultura orgánica en el teatro occidental que coincida con la vida. Hoy en día se ha vuelto más urgente que nunca mirar hacia otras disciplinas que puedan arrojar luces y contribuir a una visión más holística del propio oficio, la actuación en este caso -la voz y la biografía en particular. A eso se refería M al declarar que el psicoanálisis entra poderosamente en el arte desde comienzos del siglo XX y se transforma en una disciplina que no puede soslayarse.

Existen varios aspectos que influyen de forma determinante en el aprendizaje vocal y sobre los cuales es preciso tener plena consciencia: la biografía, por ejemplo, el desarrollo psíquico de la persona que está tras el actor y la cultura vocal nacional -que inevitablemente influye en la forma de respirar, de articular, en los matices, modismos, etc. Todos los docentes concluyen que la biografía es necesaria para un trabajo vocal en los estudiantes y que, por lo tanto, influye

socialmente en nuestra biografía o, con otras palabras constituye nuestra socio- biografía. Al respecto, los entrevistados coinciden en el hecho que, a pesar de la importancia del elemento biográfico, no existe hoy en día una metodología unificada para instrumentalizar la biografía en el aprendizaje de la voz: es un campo que todavía se encuentra en la especulación teórica de los docentes vocales y la experimentación con sus alumnos.

La voz es un elemento que tiene múltiples raíces y que depende de variados factores, no se puede dividir en campos independientes -lo técnico, lo biográfico, lo discusivo- sin que sea necesario unirlos al final para aprehender el fenómeno de forma total. Lo fisiológico, lo biográfico, lo discursivo y el peso de la cultura nacional se influyen mutuamente sin que ninguno tenga predominio sobre otro, salvo quizá, pensando lo fisiológico como una suerte de infraestructura que debe ser descubierta a través del trabajo biográfico y del auto-reconocimiento. Pero el grado de influencia de la superestructura psicológica y cultural que influye sobre el sustrato fisiológico tampoco está claro. Por ello se hace necesario perseverar en la investigación sobre el entrenamiento vocal, entendiendo la voz como un recurso universal e increíblemente diverso, que, por lo mismo, puede ser abordado por un sinnúmero de disciplinas además de la actuación, que, sin embargo, viene a ser una suerte de laboratorio donde se recrean las condiciones de su materialización absoluta y desde múltiples perspectivas, siendo una de ellas la biografía.

6. Referencias bibliográficas

Artaud, A. (1978). El teatro y su doble. España: Edhasa.

Baeza, D, Hinojosa, P & Zambrano, F. (2016). Re-conociendo la emoción. 03-05-2017, de Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de http://escueladeteatro.uc.cl/noticias/329-re-conociendo-la-emocion

Bloch, S. (1993). Alba emoting: Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas. Theatre topics, 3 (2), 121-145.

Ceballos, E. (1994). Ética y disciplina. México: Escenología Ac.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (2011) Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

Freud, S. (1976). Obras completas. Argentina: Amorrortu editores.

Grotowsky, J. (1992). Hacia un teatro pobre. México: Siglo veintiuno editores.

Laplanche, J, Pontalis, J. (2004). Diccionario de psicoanálisis. Argentina: Paidós.

Levy, N. (2000). La sabiduría de las emociones. España: Plaza & Janés Editores S.A.

Maidana, R. (2010). Entrenamiento actoral: el trabajo sobre los matices vocales Conceptos teóricos y propuesta práctica. El peldaño. Agosto 2010, de Cuaderno de teatrología. Recuperado de http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/download/191/154.

McCallion, M. (1998). El libro de la voz. España: Urano.

Neira, L. (2009).Teoría y técnica de la voz. Argentina: Librería akadia editorial.

Ósipovna, M. (2000). La palabra en la creación teatral. España: Fundamentos.

Pacheco, C. (2005). Cuadernos de picadero. Abril 2005, de Instituto nacional de teatro. Recuperado de http://editorial.inteatro.gob.ar/docs/cuaderno6.pdf.

Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro. España: Paidós.

Rizo, Marta (2004). Reseña de "el espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea". Enero-abril 2004. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, XLVI (190), 232-238.

Saussure, F. (1965) Curso de lingüística general. Filosofía y teoría del lenguaje. Editorial Losada.

Sartre, J.P. (2015). Bosquejo de una teoría de las emociones. España: Alianza editorial

Stanislavsky, C. (1925). Mi vida en el arte. Recuperado de http://assets.espapdf.com/b/Konstantin%20Stanislavski/Mi%20vida%20en%20el%20arte%20(4041)/Mi%20vida%20en%20el%20arte%20-%20Konstantin%20Stanislavski.pdf

Stanislavsky, C. (1953). Un actor se prepara. México: Editorial Diana.

Stanislavsky, C. (1954). Preparación del actor. Buenos aires: Editorial psique.

Stanislavsky, C. (2011). El método de las acciones físicas. Recuperado de https://es.slideshare.net/rolandobarcenas/stanislawski-las-acciones-fisicas

Williams, T. (1966). Un tranvía llamado deseo. Buenos aires: Losada.

7. Anexos

1-Entrevistas

Entrevista 1: L.A

E. 1.1	**L.A:** soy actor, profesor de voz, académico, investigador.
E. 1.2	**Francisco Olivares:** Desde tu propia experiencia, ¿De qué manera incide el reconocimiento de la biografía del actor en su proceso de formación?
E. 1.3	**L.A:** La biografía del actor en su proceso de formación... Yo creo que todo el proceso de formación de los actores es un poco hacer espejo de su biografía, para entenderse, cuáles han sido los motores que desarrollan ciertos patrones de conducta que ellos se enfrentan a cambiar. Entrar a estudiar teatro o cualquier arte performativa es un poco observarse en un espejo y ver quién soy yo, quiénes están atrás mío y quiénes están delante de mí. Y eso tiene que ver con tu familia, con tu historia y con lo que tú quieres proyectar o has proyectado hace mucho tiempo. Una vez que estás consciente de eso, de esos patrones biográficos, puedes empezar a moldear ciertas conductas y patrones. Yo no puedo cambiar algo si no sé lo que hay que cambiar.
E. 1.4	**L.A:** Claro, entonces es fundamental. Desde mi experiencia, enfrentarse por ejemplo con un estudiante de segundo año, con los que hago clases, ha sido fundamental que ellos observen sus patrones de habla o de conducta para poder modificarla.

E. 1.5	**Francisco Olivares:** Y bajo tu percepción, la metodología de aprendizaje vocal, ¿Tiene un impacto teatral importante, medio o bajo en su proceso teatral?
E. 1.6	**L.A:** Depende totalmente de la escuela. Son dos fenómenos súper diferentes. Uno, es que depende de la escuela de teatro donde estudies, cuál va a ser la importancia mayor o menor o la cantidad de horas que le dediquen los estudiantes al ramo de voz. Yo tuve la suerte el año pasado de hacer clases en casi todas las escuelas de teatro de Santiago y la cantidad de horas era muy distinta, muy disímil. Por ejemplo, la Universidad Mayor es una de las escuelas que tiene más horas dedicadas a la voz, sin embargo, las otras escuelas tienen a veces ramos de 1 hora o 1 hora y media a la semana, entonces el estudiante no logra observar un cambio importante en su proceso porque el tiempo es muy poco. Tampoco es que yo lleve la bandera de que sean 8 horas a la semana, pero es súper complejo en pocas sesiones hacer conciencia en otro de que esto es algo importante. Lo segundo es que, a mi parecer, la voz en el estudiante es algo que, como yo no lo puedo ver ni tocar y es un proceso muy lento, y no es tangible, los procesos son muy lentos y hay mucha frustración en el camino, entonces no se vuelve dinámico, entonces yo observo que el estudiante realiza la clase y después cuando tiene que hacer trabajos específicos en actuación es como si no existiera el trabajo anterior del entrenamiento o de la palabra. Entonces el impacto tiene que ver con dos cosas: uno, con la cantidad de cosas que

	se dedique al trabajo pedagógico y 2, con el trabajo de integración donde los profesores puedan guiar a los estudiantes, sobretodo el profesor que está a cargo de un montaje o de un ejercicio escénico que requiera llevar al alumno a tomar materiales de su entrenamiento vocal para desplegarlos en su ejercicio escénico. Entonces así el estudiante va a comprender que este fenómeno es una piedra que yo lanzo y que tiene múltiples ondas.
E. 1.7	**Francisco Olivares:** ¿Tú crees que existe una disociación en el trabajo vocal, como de movimiento y la actuación?
E. 1.8	**L.A:** No sé si hay una disociación, pero si habría que hablar de casos particulares. Hoy no podría hablar de un caso global, tipo "la voz en el teatro chileno", podría mencionar ejemplos o escuelas. Ahora, aventurándome un poco, para responder tu pregunta, si es que hay una disociación, yo diría que desde el 2000 en adelante hay un cambio súper profundo en la concepción de la enseñanza de la práctica vocal. Qué quiero decir con esto: hasta el 2000 corrió un modelo que estaba basado en la voz vista como una habilidad, como una habilidad retórica con un sustrato súper discursivo en torno a la palabra. Por una serie de factores y fenómenos, muchas escuelas empezaron a adquirir ciertos fenómenos que cambiaban esta idea de la voz como habilidad por la idea de la voz como cuerpo performativo. Lo que pasó estos últimos 17 años es que la voz y el cuerpo, pensándolos como una cosa separada, cuando en realidad son la misma cosa (la voz pertenece al cuerpo: la laringe, los

	labios, etc.) la voz es entendida como algo que se sitúa dentro de un cuerpo y se trabaja desde ahí y no como algo que está fuera; se empezó a generar esta idea del entrenamiento físico y los estudiantes son muy capaces de trabajar físicamente y generar sonido sin ningún tipo de marco en cuanto a la exploración del cuerpo. Sin embargo, esto tiene un gran vacío, una brecha, que es el espacio de la palabra. Como hubo un corte con un modelo anterior, el espacio de la palabra -que es fundamental, como el abordaje del texto- se dejó de lado, y migró a las clases de actuación, entonces yo creo que no hay una separación, es una tendencia -insisto- no podría aventurarme a hablar del 100 por ciento de la escuela, pero sí del 50 por ciento, que entiende la voz como parte del cuerpo. Si le preguntas a un profesor de voz hoy en día te dicen: sí, la voz es cuerpo, es cuerpo, es cuerpo… Pero, sin embargo, hay un espacio que se ha cortado, que es entender como ese cuerpo se transforma en lenguaje, y ese lenguaje es la palabra a partir del abordaje de un texto dramático.
E. 1.9	**Francisco Olivares**: ¿Por qué crees que es importante que el actor registre ese conocimiento? El conocimiento de la biografía, o quizá, si tú no lo trabajas, desde tu propia metodología vocal.
E. 1.10	**L.A:** ¿Por qué es importante que el actor reconozca su propia biografía?
E. 1.11	**Francisco Olivares:** Claro, en caso de que ese no sea tu método, ¿Por qué es importante que el actor registre el reconocimiento de tu propio método?

E. 1.12	**L.A:** Yo creo que es súper importante que el actor conozca cuál su biografía para conocer cuál es su sonido. Es como entender que yo soy chico, alto o bajo para entender cuál es mi cualidad de movimiento. Es lo mismo, es entender cuáles son mis rangos sonoros para poder entender hasta dónde puedo llegar, establecer un límite y sobrepasarlo. En cuanto a la metodología, es como volver al comienzo, decirle al estudiante lo que ha sido su parámetro vocal durante toda su existencia. Es loco, porque muchos estudiantes llegan pensando que ellos no saben lo que es la voz, entonces se enfrentan a un proceso pedagógico pensando que nunca han trabajado con su voz. Mentira, todos, todos, todos, cualquier persona llega a trabajar con su voz, llega con mucho material, durante toda su existencia ha cantado, ha hecho bromas con la voz, ya tiene y trae material, lo que nosotros tenemos que hacer es ayudarlos a conducir ese material.
E. 1.13	**Francisco Olivares:** ¿Y qué significa formarse en la especialidad de voz para la actuación?
E. 1.14	**L.A:** Para mí tiene que ver con que yo entiendo la voz también desde un espacio performativo, para mí la voz también es un ejercicio escénico, no es solamente un espacio técnico, lo vocal se puede observar desde distintos lentes: lente estético, filosófico, histórico, desde los estudios de la voz o de la performance, y desde ahí se puede generar una entrada al fenómeno de la actuación, que también es un conjunto de actuaciones, no es algo único, no es alguien que sea simplemente

	observado bajo el lente de la puesta en escena, sino que yo también puedo entender el fenómeno de la actuación desde el lenguaje, de lo vocal, entendiendo la voz como un elemento que se forma a partir de un sustrato discursivo que es el lenguaje o un sustrato anatómico que es fisiológico y también un sustrato que son las vocalidades, es decir, un entorno sociocultural que engloba aquello. Entonces si uno lo observa desde esos 3 lugares, uno puede decidir que la actuación se puede filtrar o colar a partir de un fenómeno que entiende una forma de utilizar el lenguaje o el discurso en una época determinada. Entonces es tremendamente importante no solo desde el lugar técnico sino también desde el lugar estético.
E. 1.15	**Francisco Olivares:** ¿Cuál es la importancia de la formación vocal en el actor?
E. 1.16	**L.A:** Es fundamental. Fundamental. En todos los actores, tienen que saber utilizar su voz, un actor o actriz tiene que saber utilizar su voz de manera profesional y saber que su voz es parte fundamental y constitutiva del fenómeno escénico.
E.1.17	**Francisco Olivares:** ¿Cuáles serían esos elementos fundamentales parar trabajar en la voz en el actor?
E. 1.18	**L.A:** Primero, si o si, tiene que ser la técnica. Con la técnica podemos abrir un abanico de opciones-. Vamos a definir técnica desde algo super micro que es el adecuado uso de la estructura del tracto vocal en pos de que un sonido emerja de forma libre, sin tensión. Y para que eso suceda

	hay un montón de técnicas y metodologías. Entonces… en base a la pregunta… ¿Qué es lo más importante? Claro, lo técnico es fundamental, el uso del cuerpo y el acercamiento hacia el lenguaje.
E. 1.19	**Francisco Olivares:** ¿Hay alguna metodología que te hace más sentido trabajar desde tu experiencia como docente en el área vocal?
E. 1.20	**L.A:** Yo comulgo harto con dos metodologías, o con una principalmente, que es el método de Kristin Linklater, que habla sobre la liberación del sonido, la liberación natural de un sonido a partir de una transmisión neuro-celular en donde el diafragma libera un suspiro de alivio. Y eso tiene una serie de ejercicios… Pero yo no soy certificado en la técnica, es decir, tomo ejercicios y desarrollo sobre aquello, yo no soy profesor designado de ninguna técnica.
E. 1.23	**Francisco Olivares:** ¿Cuáles son las características del método que te hace más sentido trabajar?
E. 1.24	**L.A:** Del método Linklater, las características son que es un método basado en la psicofísica, que es a partir del entendimiento de una imagen que provoca una sensación, esa sensación provoca una acción y esa acción provoca una sonoridad. Entonces es una cadena de situaciones.
E. 1.25	**Francisco Olivares:** ¿Tú comparas tu método con los de otros docentes expertos en la voz?
E. 1.26	**L.A:** No, no comparo nadad, creo que cada uno tiene una aproximación a lo vocal y lo mío es súper particular, un método basado en la

	psicofísica, en los lineamientos del espacio, que también tiene elementos de Laban, de Bartenieff, de las direcciones de Michael Chejov, otros son más desde el canto, desde Roy hart, otros tienen más el lugar de la palabra, yo vengo más desde un lugar psicofísico.
E. 1.27	**Francisco Olivares:** ¿Crees que esos métodos deberían ser acompañados de testimonios biográficos a la hora del aprendizaje vocal?
E. 1.28	**L.A:** Sí, claro. De hecho yo hago un ejercicio bien interesante, basado en una colega que se llama "Reena Cook", lo que hago es pedirle a los estudiantes que a la 3 o 4 clase de primer año traigan una foto de ellos cuando eran chicos o hagan un collage de su familia, para que cuenten quiénes son, de donde vienen, quienes son sus papás, para que puedan observar y entender por qué su voz es como es, o sea, no entramos a la voz desde un lugar anatómico sino desde un lugar biográfico: "ah, verdad que yo viví en la playa hasta los 5 años", no será que aquello influyó en tu trabajo, qué se yo. Al mismo tiempo también trabajamos con dibujos y pinturas sobre como ellos observarían su voz. Al final del proceso, volvemos a mirar el collage y el dibujo y vemos qué es lo que cambio. La forma en que ahora reconozco mi sonido desde un lugar más técnico, puedo observar esos lugares biográficos y entenderlos desde un lugar que antes no podía mirara.
E. 1.29	**Francisco Olivares:** Dentro de tu experiencia ¿Es pertinente la metodología de testimonios y observaciones biográficas por parte del

	alumno para llevar a cabo el aprendizaje vocal?
E. 1.30	**L.A:** Yo creo que sí, porque si ellos no logran identificar cómo suenan sus familias, no van a poder entender porque ellos suenan como suenan. Entonces el testimonio… y, aparte, también, eso como una primera etapa… Luego, en una etapa más avanzada, cuando quieres hacer un recorte social, un recorte vocal, tienes que lograr observar cómo se mueve, cómo suena y por qué suena de esa forma aquel ser que tú quieres recortar para poder robar aquello y transformarlo en tu cuerpo.
E. 1.31	**Francisco Olivares:** ¿Me podrías contar más sobre cómo tu llevas a la práctica ese método?
E. 1.32	**L.A:** En clases, se hacen ejercicios, se trabaja sobre la liberación del diafragma, y sobre todo sobre la unión del psoas y el diafragma. Una secuencia de ejercicios, Linklater tiene distintas secuencias, suelo, medio, alto, luego cuerpo entero y la palabra.
E. 1.33	**Francisco Olivares:** Ya me contaste un poco sobre como trabajas lo biográfico, pero dime ¿Cómo tú trabajarías el método biográfico? Si lo trabajaras con más profundidad, ¿Cómo sería ese trabajo?
E. 1.34	**L.A:** Yo creo que como una línea de tiempo, una línea de tiempo vocal y con una reconstitución de hechos, ver qué hechos marcaron tu vida en esa línea de tiempo, observar qué estabas haciendo, qué pasaba contigo en ese lugar, que logres contar esa experiencia, observar cómo estaba tu cuerpo en ese minuto, como estaba tu respiración y, por lo tanto, como era tu sonido.

E. 1.35	**Francisco Olivares:** ¿Qué efectos crees que tendría el conocimiento de forma temprana, anterior a cualquier método de la voz por parte del actor en formación? EL conocimiento de su biografía.
E. 1.36	**L.A:** Fundamental, creo que es un muy buen efecto para poder después ponerse a trabajar. Porque hay que partir de la base de que uno parte a sonar y a hablar por imitación, entonces si uno sabe a quién imita puede saber por qué el sonido es así.
E. 1.37	**Francisco Olivares:** ¿Tú crees que la biografía podría tener una forma temprana en el aprendizaje vocal, anterior a cualquier técnica?
E. 1.38	**L.A:** Claro**.** La técnica viene después. Primero tienes que conocerte, saber quién eres, básicamente, no a niveles de profundidad así, responder esa pregunta… Por último, plantear las preguntas y así poder comprender que hay algo que se modifica, que es la voz.
E. 1.39	**Francisco Olivares:** ¿Qué problemas se pueden presentar por parte del alumno al indagar en su propia biografía
E. 1.40	**L.A:** Montones de problemas. Desde traumas psicológicos, abusos, un montón. La complejidad del ser humano.
E. 1.41	**Francisco Olivares:** ¿Tú crees que, así como podría entregar ventajas, este conocimiento de la biografía podría entregar desventajas?
E. 1.42	**L.A:** Yo creo que desventajas no, pero sí desajustes emocionales. Y la persona que conduzca ese trabajo biográfico con un grupo, tiene que ser muy responsable y saber bien lo que está haciendo.
E. 1.43	**Francisco Olivares:** ¿Qué efectos produciría en la voz que el actor en

	formación reconozca su propia biografía?
E. 1.44	**L.A:** Que va a saber cuál es su material de trabajo y cómo se puede cambiar ese material.
E. 1.45	**Francisco Olivares:** ¿Crees que, de algún lugar, el actor estaría concientizando quizá sus problemas y esto le impediría un trabajo más proyectado de la voz?
E. 1.46	**L.A:** Yo creo que todo va a lo mismo, saber quién eres tú, entender cuándo fue que mi sonido llegó a tal manera, porque, a ver, si te vas a la psicología, puedes saber que a los 7 u 8 años -te lo puede decir mejor un psicólogo o un fonoaudiólogo- el sonido de un niño es un sonido muy libre, que tiene un registro total, pero cuando empieza la etapa de la infancia tardía, cuando se empieza a pasar a la pubertad, ahí entran todos los traumas y la voz pierde su flexibilidad. Por eso se trabaja mucho con lo lúdico, con los juegos para volver a eso primario de los niños.
E. 1.47	**Francisco Olivares:** ¿Podrías ejemplificar algunos de los problemas más habituales en tu trabajo vocal con los alumnos?
E. 1.48	**L.A:** La respiración, uno de los problemas principales. Son cuerpos muy bloqueados, entonces el tema de desarrollar una consciencia respiratoria, porque hay una educación corporal que es muy determinantes durante la infancia y la adolescencia, donde la respiración es una respiración muy alta y eso genera mucha tensión, entonces hay que aprender a re-respirar, volver nuevamente al origen,

	tomar conciencia. Hay muchos que tienen patologías y no se han percatado, que tienen que ver con tendencias o con modas, ellos encuentran que es choro hablar así, entonces es todo un trabajo, la fonoaudiología. Pero uno no es médico, entonces hay ciertos límites hasta donde uno puede trabajar, después viene el trabajo con el especialista.
E. 1.49	**Francisco Olivares:** ¿Tú crees que esas patologías tienen que ver, de algún lugar, con el nivel sociocultural?
E. 1.50	**L.A:** Hay muchas patologías asociadas al nivel sociocultural, sí. Quizá ahí mi colega te puede responder mejor que yo. Pero sí, yo creo que más que las patologías -no tengo un estudio, no puedo decir algo así como que de 10 patologías, 4 corresponden al nivel socioeconómico, no, lo que sí puedo decir es que el lugar sociocultural y socioeconómico es tremendamente determinantes en el desarrollo sonoro, en la calidad y la cualidad del sonido, en cuanto a los lugares de la tensión, al lenguaje, si es un lenguaje más culto o más informal, o sea, la capacidad de elaborar un sistema de pensamiento a través del lenguaje está directamente vinculado con la educación, es decir, mientras tú seas capaz de elaborar un lenguaje para poder comunicarte, vas a tener mayores recursos sí o sí.
E. 1.51	**Francisco Olivares:** ¿Y cómo llevas tú a cabo un entrenamiento vocal?
E. 1.52	**L.A:** Depende del curso, pero en un segundo año es netamente un reconocimiento del cuerpo anatómico, entendiendo cuál es la relación

	de las cadenas musculares, cual es el lugar del psoas, del diafragma, de la fascia, cuáles son las interconexiones, qué tipos de figuras corporales me sirven como ejercicio para trabajar sobre las cadenas que influyen en la respiración, entender que la voz no es algo que suena solamente, sino que es algo que se respira, entonces entiendo la respiración para luego entender la vibración, lo resonante que se proyecta para luego llegar a la palabra.
E. 1.53	**Francisco Olivares:** ¿Tus entrenamientos dependen netamente del curso que estás trabajando?
E. 1.54	**L.A:** Claro, porque en primer año es mucho más reconocimiento, juego, lúdico, encontrarse con lo sonoro, encantarse con la voz, decirle "aquí está tu voz, juega con ella, disfrútala", en segundo es decirle "Ya, ¿Reconociste? Ahora trabajemos en ella técnicamente. Tienes que ser capaz de utilizarla de manera profesional". En tercero es "Ahora eso que ya trabajaste y lo entiendes, desarróllalo, ponlo en riesgo, llévalo más allá, busca texturas, sonoridades, trabájalo sobre el espacio y el cuerpo y, eso mismo que tienes, úsalo como herramienta actoral.
E. 1.55	**Francisco Olivares:** ¿Y todo esto se apoya con un texto dramático?
E. 1.56	**L.A:** Sí y no. Depende. Depende del fin último del curso, si al fin del curso tienes que montar una escena de Hamlet o de La Gaviota, qué se yo. Pero por lo general se trabaja con textos porque el actor está educado para después poder enfrentarse a un texto.
E. 1.57	**Francisco Olivares:** ¿Crees que existe un vínculo emocional con las

	características vocales?
E. 1.58	**L.A:** Por supuesto que sí, es como si se destapara algo. Cuando el estudiante reconoce un sonido nuevo en su cuerpo es un redescubrimiento de algo que estaba oculto, entonces es muy bonito ver cómo se sorprenden. "¡Oh, tenía agudos! Pero siempre me dio mucha vergüenza ir a ese lugar". Es un redescubrimiento, un re-encantamiento.
E. 1.59	**Francisco Olivares:** Entonces, el lugar emocional ¿Tú crees que está vinculado plenamente con las características vocales entendiéndolas como tonos de voz, resonancias…?
E. 1.60	**L.A:** Sí, voz y emoción son una sola cosa. Es obvio lo que voy a decir, pero cuando tú estás triste tu voz cambia, cuando estás alegre tu voz cambia, porque el lenguaje es para expresar las emociones. Entonces cuando uno logra observar cuál es la sonoridad de esas emociones, ni siquiera es la sonoridad sino entender que hay una respiración que es la base de una emoción determinada: La rabia tiene una forma de respiración, la pena tiene otra forma de respiración, y si concluimos que la voz es aire que pasa por tus cuerdas y genera una vibración y ese aire se maneja a partir de la respiración, entonces la respiración es sonido. La respiración es emoción, la respiración es voz, entonces la voz es emoción.

Entrevista 2: A.M

E. 2.1	**A.M:** Tengo la formación teacher Roy Hart, una formación que se hace en el centro Roy Hart en Francia. Mi mentora y profesora de esta técnica es Linda Wise. Voy a comenzar la entrevista con respecto, primero vamos a hablar de lo biográfico. La voz o el sonido primario que tenemos en nuestro primer año está relacionado sólo con sonidos, entonces la primera gran formación se basa en saber escuchar. Y el niño lo que más tiene es el escuche. Que quiere decir esto, que el niño aprende por imitación, todo, el lenguaje, su registro, el acto respiratorio. A pesar de que los niños nacen con una respiración correcta, se modifica a medida que va viendo en la familia cómo es esta sonoramente, no de lenguaje todavía, sino sonoramente. Y va adquiriendo las posturas, las respiraciones y las alturas de la familia y del medio que lo rodea. Hay una gran maestra de voz, que es Cicely Berry, que plantea que la voz tiene 4 grandes factores, en su gran libro de voz que se llama "La voz y el actor". Estos factores son: lo físico, lo auditivo, lo psicológico y el medio. Esto se relaciona con el trabajo psicoanalítico: de dónde vengo, a qué pertenezco, que escucho, cómo lo escucho, cómo soy, introvertido o extrovertido, si acaso soy de departamento, de campo, de ciudad, de pueblo, de casa. Esto tiene que ver con el acto físico: si me subí a los árboles, si gateé, si anduve en bicicleta, lo que tiene que ver con cuál es tu actividad física, no de gimnasio o de danza, sino la actividad física del jugar. Por eso

	hablamos de lo biográfico, porque la voz y el lenguaje -que ahora lo vamos a unir, el sonido y el lenguaje- también está relacionada con cuál es la tonalidad, que no es lo mismo que la altura, la tonalidad con la cual te habla la persona que tú decides inconscientemente imitar. Puede ser tu madre, tu padre, tu abuelo, la nana, quien conscientemente tú confíes y le creas. Y de ahí tomas la tonalidad, esa tonalidad viene preparada con la biográfica, lo que tiene que ver con cómo están puestas tus cuerdas, tu material. Ese es el primer gran encuentro de los primeros años de vida. Luego viene la etapa en que el niño decide tener un sonido distinto, a partir de los 8 años, cuando aparece el cambio hormonal en los niños. Pero también aparece un cambio muy importante que es el cambio psicológico, cuando se desprende y decide que el par es al cual le creo, más que la familia. Y aparecen los modismos, ahí el lenguaje ya está formado. Si en mi casa yo hablo mal, mi hijo no tiene por qué hablar bien. Si en mi casa todo se habla con diminutivos o claves, mi lenguaje va a ser así. Por lo tanto, en los adultos y ahí también entra la biografía, en los adultos, la importancia de cómo uno le habla a su medio y a sus hijos. Y, por otra parte, cómo el niño recibe este lenguaje, sobre todo cuando va al colegio. Porque en el colegio haces la otra fórmula, de cómo hablan los demás compañeros y tú vas buscando este mecanismo de armar un lenguaje y cuando aparece la adolescencia ese lenguaje toma poder y aparecen los modismos de la época. En mi época era el bacán, el gallo o la galla. Ahora es el zorrón, en mi época eso no

	existía. Todos esos términos aparecen y le dan validez a las palabras. Entonces, el acto respiratorio ya ha cambiado, porque ya no respiro como mi medio, respiro como algo mucho más general a lo que pertenezco. Yo no te he hablado de colocar o de si artículo bien o mal, todo lo contrario, yo hablo que hay cosas que son 3 cosas importantes en el momento de formación biográfica cuando uno ve a un alumno, la primera es cuál es el aire que toma, dónde lo toma, cuál es su sonido natural y cómo proyecta ese sonido. No te he hablado de lenguaje, porque el lenguaje se aprende. Pero si un niño me llega difónico porque llegó golpeado, yo tengo que solucionar eso. Si un niño llega difónico porque es gay o lesbiana o porque el niño todavía no ha solucionado en su cuerpo qué es lo que quiere y que es lo que le gusta. Esa voz viene con una biografía, si ese niño es introvertido le gusta el teatro, cómo haces que saque su voz. Yo no hablo de palabra, hablo de sonoridad. Es la primera audición que tenemos que tener frente a la biografía de un alumno y hacerlo entender qué es lo que tiene, más que reprocharle lo que no tiene.
E. 2.2	**Francisco Olivares:** ¿Qué significa para ti formarse la especialidad de voz?
E. 2.3	**A.M:** Eso. Justamente en la formación, cuando vienen los alumnos, que es la otra etapa, cuando aparecen los cabros con problemas sobre todo de articulación, porque somos un país tremendamente malo en

	articulación, porque somos un país con demasiados modismos. Todo lo cambiamos de nombre. Nosotros no somos el mejor país para aprender español, por ejemplo, porque nuestros modismos y tonalidades no nos dejan. Ahora, lo primero que tienes que neutralizar en la formación de un curso es que todos tienen que respirar de una forma, no significa que tienen que respirar igual, pero debes hacerlos tomar consciencia, si usan costillas, si usan zona de plexo, si usan oblicuos o vientre. ¿Qué es el acto respiratorio que a ese alumno le sirve? Por lo tanto, uno tiene que pasar distintos movimientos, la movilidad respiratoria no pertenece solamente a las costillas, le pertenece a un cuerpo completo. Ahora, qué es lo que respiras, ¿En el teatro sólo se respira aire? No, en el teatro nosotros también respiramos imágenes y ese es el acto de inspiración, entonces en el primer año de formación al alumno no se le debe enseñar todo, se le debe enseñar a que reciba, y esos es lo primero que se debe aprender, a inspirar, dónde mueves para que lleguen las cosas y entren. Y luego, cómo se modifican adentro y salen. Entonces el acto respiratorio no es solamente la entrada y salida del aire, es todo lo que te conlleva a que la actuación, que después lo pongan al servicio, esté puesta la tensión. Y ahí aparece la respiración al escuchar, que son las dos grandes materias durante el primer semestre: saber escuchar y saber inspirar. Luego, en el segundo semestre del primer año, al alumno le enseñas a saber espirar, botar y saber responder. Entonces, cuando tienes esos 4 objetivos en el año, aparece una palabra muy bonita que es

	"motiv", ¿Cuál es el motivo del acto respiratorio, qué te hace respirar, solo vivir? Eso es biología. En cambio, en el arte, la respiración es todo lo que conlleva a mirar. Entonces aquí ponemos los 5 sentidos en el trabajo. Porque todo en la primera etapa de tu vida entra a través de los sentidos, la voz se escucha en los labios y en los dedos, en los primeros 6 meses, no sólo en los oídos. Entonces hay que volver a enrostrarle al alumno que yo puedo colocar la voz en mis dedos, imaginando que ellos danzan mientras yo sueno. Y así van entrando los ejercicios para que él pueda volver a descubrir lo que él tenía cuando era niño, entonces ahí entra la relación de lo biográfico con la formación, y ahí tú vas detectando cuando los alumnos tienen dificultades o cuando alguien tiene un recuerdo. Porque finalmente el acto inspiratorio te crea recuerdos, por eso el leitmotiv en la música o la memoria emotiva en Stanislavski, que tienen el mismo vínculo. Y aquí entramos en que el alumno empieza a reconocer y adquirir sus propios problemas, ellos comienzan a darse cuenta solos de cuáles son sus necesidades, porque nunca hay que olvidar que el teatro es colectivo.
E. 2.4	**Francisco Olivares:** ¿Y según eso cuáles son los elementos fundamentales para trabajar la voz en el actor?
E. 2.5	**A.M:** Saber escuchar. Es fundamental, por ejemplo, la forma en que lo hago saber escuchar. Colocarle música y preguntarle ¿Qué escuchaste? ¿Qué sentiste, a qué te llevó? ¿Qué crees tú que significa eso? Porque la música es muy cercana al teatro. Ahora, por otra parte, cuando haces

	lecturas o… por ejemplo, siempre hay un alumno que yo le digo "Usted hoy día observe y después me va a dar la crítica y me va a decir qué es lo que vio en sus compañeros". Saber ver y saber escuchar tienen la misma intención, uno no siempre escucha con los oídos, también escucha con los ojos, y saber cuáles son los movimientos que produces y ahí está puesto el trabajo sobre la tensión, normalmente los alumnos llegan con muchas tensiones físicas, pero éstas son solamente defensas que el cuerpo coloca porque es su manera de sobrevivir a la sociedad, entonces esa tensión yo la tengo que sacar a través del acto respiratorio. No puedo hacerle masajes, porque el cabro se me queda dormido.
E. 2.6	**Francisco Olivares:** Es como el acto de vacío. ¿Cómo despojarse de esta máscara social que uno carga en la vida, en la calle?
E. 2.9	**AM:** Primero, una cosa que acabas de decir, muy bonita, hay que saber alojar eso. Pero antes de alojarlo tienes que preparar la cama y la pieza que es el cuerpo. Yo no puedo trabajar la voz si antes el alumno no entiende lo que le pasa a su cuerpo, a sus rodillas, a sus pies. Piensa que tenemos 6 diafragmas, no solo 1. A nosotros toda la vida nos hablaron de 1, cuando supe que eran 6 casi me morí. Porque los pies, el piso pélvico, el diafragma, la cintura escapular, dedos del paladar blando, membrana cerebral, todas se activan para respirar. Entonces cuando te dedicas a cantar, hablas o simplemente a improvisas con tu voz, tu cerebro entero se ilumina como un árbol de navidad y es ahí donde aparece el arte como la conexión más importante que tiene el cerebro a

	nivel global. Entonces ¿Qué hace el aire? ¿Por qué te hablo del aire como elemento fundamental? Porque si no sabes respirar jamás vas a saber sonar ni actuar. Entonces, ahí es donde uno tiene que reconocer qué mueves. Mueves las costillas, el plexo, qué mueves. Qué es lo que se va moviendo, eso también es escuchar, porque cuando haces un movimiento que no corresponde no solamente lo estás viendo, sabes que no va a sonar como quieres. Entonces eso es muy importante, porque yo no puedo reconocer sólo desde el arte, tengo primero que reconocer desde lo que yo soy, no se puede negar la biografía que uno trae, negarse la historia. Hay una frase que encuentro bonita, que dice: si no tuviste una buena infancia, tienes la oportunidad de adulto de crearla como tú quieras. Y yo creo que el arte puede sanar las infancias. Porque si uno no tiene un recuerdo bueno para vivir, el arte te lo da, porque puedes vivir en base a otras cosas. ¿Por qué la tartamudez, por ejemplo, se sana a través del arte y no a través de la fonoaudiología? Porque se crea un rol para la persona, un personaje, y ese personaje abunda en el cuerpo y la persona empieza a hablar más. Entonces todas esas tienen que ver con que uno descubre su voz, reconoce su voz, a través de su biografía y de lo que el personaje o el estilo de actuación que tú tengas se empapa.
E. 2.10	**Francisco Olivares:** ¿Hay alguna metodología que te hace más sentido trabajar desde tu experiencia?
E. 2.11	**A.M:** En mi experiencia, desde donde yo trabajo que es la técnica Roy

	Hart, que es una técnica psicoanalítica, psicoanálisis de la voz, es justamente lo que tú me acabas de decir. Esto es, si yo no sé de dónde vengo, no puedo vivir o entender la voz. Por eso para mí es muy importante, más allá de cuántos ejercicios el alumno tenga, es ¿Qué le pasa? A veces yo hago lo que se llama "la clase del café", cuando ves que los cabros están agotados y vas a hacerle más clases ¿No necesitan conversar? Entonces yo entro a la sala y digo "Hoy es clase de café" y le digo a mi ayudante que compre unos 8 cafés, los repartimos, y nos sentamos y los hago hablar, hablar, hablar y luego que hemos hablado una media hora y tomado café, les digo "Ahora respiren" y todos respiran bien. Porque hemos llegado a un mutuo acuerdo, todos se han dado cuenta que están cansado. Y ponerse de acuerdo es lo más difícil en el teatro. Porque no hay que olvidar que acuerdo significa juntar corazones y, desde el lado técnico, juntar corazones es juntar actos respiratorios y ritmos Quien da el ritmo y quien lo modifica es el aire. Por eso todo es aire. Entonces en segundo año aparece la técnica. Pasamos el primer año: escuchar, responder, preguntar, espirar. Ahora, técnica. Respiración, resonancia, proyección. Tercer año, cuerpo. El cuarto es sonoro. Así armas un plan de estudio.
E. 2.12	**Francisco Olivares:** ¿Y desde qué año tú crees que teniendo consciencia de esos elementos técnicos es el momento de enfrentarse con un texto dramático?
E. 2.13	**A.M:** Yo pienso que el primer año es la formación de eso y el segundo

	aparece el texto. Y por eso es importante que el texto sea realista. Porque si el texto es cualquiera, o verso, por ejemplo, el cabro se va a confundir. Pero si vas a entrar con un texto realista chileno o realista chejoviano, claro, Chejov es más difícil porque es un lenguaje poético, pero, por ejemplo, Radrigán también es poético, pero qué tiene de cercano, que es verdad. Que tienes que crear un lenguaje verdadero y luego, cuando ya has entendido la verdad -porque enseñar la verdad es muy difícil-, entonces una vez que el alumno se enfrenta a la verdad de lo que le pasa -por eso para mí el realismo es lo más difícil que hacer en el teatro- puedo entrar al político, al artaudiano, al verso, a otros lenguajes, porque ya sé decir la verdad. Y lo demás es el adorno, el adorno a la realidad, y lo contemporáneo pienso que siempre es en cuarto año. Porque no es fácil. Por eso pienso que, a pesar de que la Chile es muy conservadora, como la Católica, creo que es muy importante en la malla de actuación que el primer año sea de juego: el alumno crea el texto, el alumno crea el ser, pero en segundo año es realismo**.**
E. 2.14	**Francisco Olivares:** ¿Cuáles son las características del método Roy-hart?
E. 2.17	**A.M:** La característica principal es que uno acompaña al alumno, no le impone. Cuando a mí me ha tocado trabajar con los segundos, dependiendo de qué es lo que están haciendo en actuación, yo entro a trabajar con ellos. Entonces me preocupo, si es Chejov, de entender cuál

	es el mundo de Chejov. No es solamente de hacer un texto como la Gaviota o Las Tres Hermanas. No. ¿Qué significa nunca ir al lugar que quieres ir? ¡Cual es la frustración de tres hermanas que nunca van a ir a Moscú porque nunca van a ir o nunca fueron? ¿Qué significa para uno decir "me encantaría ir a Venecia" y tienes ochenta años y no fuiste? Porque siempre hubo un obstáculo, la vida pone obstáculos.
E. 2.18	**Francisco Olivares:** Y, en relación al método que me comentabas ¿Crees que eso mismo debería ser acompañado de testimonios biográficos a la hora del aprendizaje?
E. 2.19	**A.M:** Por supuesto, uno siempre debe trabajar desde su biografía. Siempre tiene elementos, siempre tiene algo que ese personaje te pide. El método de Roy Hart también tiene que ver con encontrar lugares, si encuentras lugares encontrarás tu voz, y viceversa. Lugares sonoros, biográficos, testimoniales, de amor, desamor, todo lo puedes involucrar. Ahora, cuando solamente trabajas desde fuera de ti, buscando personajes afuera sin mirarte adentro, no funciona. Y lo biográfico también tiene que ver con cuál es la voz que tienes, no aspires a tener otra. Primero, aspira a encontrarla. Y saber que a partir de tus emociones personales se crean las sonoridades y las proyecciones. Y que también la voz existe -en la técnica Roy Hart. Existe la voz humana y la voz animal. Enrique Parra le llama el Bel Canto y el Hel Canto. Cuando aparece la rabia o la ira ¿Es una voz natural? Cuando aparece el deseo, la pasión ¿Es una voz natural? Qué aire, qué sonido, qué espíritu

	hay ahí. No olvides que inspiración significa la entrada a espíritus. "Inspíritus". De eso se narra, es muy antiguo, tiene mucho que ver con el siglo 17 y 18, donde justamente la gente moría de melancolía. Antiguamente, la depresión se llamaba melancolía. Entonces, es un aire completamente distinto. El artista debe comprender que uno no vive los estados respiratorios normales, uno, cuando es artista, se acuesta con el arte y despierta con el arte. Por lo tanto, del primer momento que uno decide ser actor, artista o músico, tu aire ya se modificó. No puedes ver cómo ve la gente o respirar como respira el mundo, porque debes estar puesto al servicio del arte y el arte es un estado absolutamente distinto a la realidad. Entonces es lo que uno tiene que enseñar, es mucho más que formar técnicas, se formar hábitos, a mis estudiantes les formo hábitos.
E. 2.20	**Francisco Olivares:** ¿Tú como llevarías a cabo en la práctica ese reconocimiento de testimonio de la biografía por parte de estudiantes?
E. 2.21	**A.M:** Por ejemplo, tengo alumnos que los aburro mucho. Los alumnos no llegan
E. 2.23	**A.M:** Hombres y mujeres. Y empezamos a trabajar desde la ternura del sonido. Y te das cuenta de que hay ciertas notas que tú ves en el alumno que cuando aparece la ternura se emociona, porque descubren que ese lugar se lo prohíben. Y normalmente son niños que son muy solos, y cuando descubren la ternura descubren esa falta, aparecen los sonidos naturales. Tenemos sonidos artificiales nosotros, nuestro lenguaje común, pero el sonido verdadero está siempre, solo que a veces lo

	escondemos. Cuando hay alumnos que no salen de un lugar, que siempre suenan igual, es porque nadie les ha mostrado la bandera de colores y las posibilidades que hay para sonar. O muchas veces hay alumnos que siempre han escuchado solamente un tipo de música, que es el problema de la música actual, una música con un ritmo tremendamente barato y con una letra en prosa, ordinario. Entonces después tú quieres que ese cabro sea poético. ¡Imposible! Entonces hay que volver a educar, no hay que educar la voz, no hay que educar el lenguaje, hay que educar el ritmo, el tacto, el gusto, los sentidos, para que esa persona pueda volver a reconocer y ver de otra manera. Si yo les pongo a Mozart, Bach o Beethoven, el cabro va a salir corriendo. Pero si yo lo preparo, ese alumno va a poder entender por qué es importante esa música. Porque esa música es rica en armonía. Entonces yo les hago el cambio: ¿Por qué siempre sueñas igual? ¿No tienes sueños de ir a otras partes en tu vida? Entonces ahí vas viendo los rangos sociales de las personas, las rabias, las tensiones, las trancas. Pero no puedo abordarlo desde la voz, decirle: tu voz es mala, ten cuidado, estás resonando mal, colocaste mal la voz, no proyectaste, no se te entienden los finales. Porque el cabro no va a entender. Pero si a ese cabro le digo "¿Por qué usted no quiere sonar más fuerte? ¿Quién le dijo que siempre hay que sonar despacio?" Y ahí el alumno se da cuenta de que cuando era chico no lo dejaban sonar fuerte
E. 2.24	**Francisco Olivares:** Bajo tu percepción, la importancia de este

	aprendizaje vocal en las escuelas de teatro ¿Es bajo, medio, alto?
E. 2.25	**A.M:** Yo creo que los profesores de voz en general han cambiado mucho. La mayoría han tenido estudios, encuentro eso fantástico. Pero hay que estudiar ahora la psicología de la voz, porque hace 20 años atrás cuando uno estudiaba teatro te decían "respira mal y articula mal" y uno se iba a la casa entendiendo… porque nuestra realidad es distinta a la de otros. Hoy hay que tener otra mirada hacia los cabros. Porque son generaciones más independientes, pero al mismo tiempo más solas. Entonces ahí uno tiene que preocuparse de la soledad sonora. Entonces, si tú puedes llevar todo eso a la clase, el alumno va a sentir que tu clase es un espacio donde hay confianza personal y no hay nada más importante, porque tú no puedes mentirle a tu voz, le puedes mentir al mundo pero no puedes mentir el sonido que tienes y no lo puedes cambiar. Lo puedes agrandar, jugar con el sonido, pero tu timbre, es imposible. Si tú tienes el timbre de tu padre o de tu madre, por ejemplo, y tienes una muy mala relación con ellos, bueno, a través del sonido debes tener una buena relación con ellos, porque tú eres la voz de alguien. Entonces, ahí aparece la biografía.
E. 2.26	**Francisco Olivares:** Me lo comentaste un poco, al comienzo de esta entrevista. Pero, si pudiéramos quizá profundizar un poco más de tu experiencia ¿De qué manera incide el reconocimiento de la biografía del actor en su proceso? En tu método, ¿Es esencial la manera de aplicarlo?

E. 2.27	**A.M:** Si, yo lo aprendí con Linda Wise, me di cuenta de que en realidad no puedes trabajar con un alumno si no eres capaz de ver lo que hay detrás de ese alumno, sino no te puedes convertir en profesor, te conviertes en una persona que pasa materias. Ser profesor hoy en día es centrarte en ayudar al alumno en su voz y en su cuerpo y que se haga consciente de por qué tiene esa tensión. Cuando el alumno viene con el mentón hacia adelante, eso es rabia. Entonces ¿Qué hacer? ¿Generarle más rabia? No puedo, tengo que trabajar la ternura con él, que suelte el mentón, que aprenda a mirar sin ese mentón.
E. 2.28	**Francisco Olivares:** Según tu manera de abordar tus clases ¿Tú no llevas la voz a un plano únicamente técnico y patológico en el sentido del fonoaudiológico, el otorrino?
E. 2.29	**A.M:** No, primero tengo que solucionarlo yo. Cuando ya está fuera de mi alcance lo mando al fonoaudiólogo. Ahora, hoy en día, gracias a Dios, la fonoaudiología ha cambiado mucho, está mucho más abierta. Nosotros trabajamos con fonoaudiólogos de la Universidad de Chile, los cabros entran a trabajar con nosotros a las clases y viven la experiencia de lo que es ser actor. Porque un fonoaudiólogo te puede decir que tiene mala la ese, la erre, la ele, pero no tiene idea de qué es lo que hacemos nosotros, y nosotros, a la vez, vamos viendo qué es lo que ellos hacen. Entonces, eso también es importante, no puedes ver a un alumno solo desde lo técnico, porque eso ya no, el mundo se abrió demasiado como para seguir tonteando y decir “Que está mal puesto,

	que lo hiciste mal", no, ya no, el alumno viene con una patología, pero lo aceptaste, eso es un estilo también. El Jazz es patológico, el blues, el rock pesado tiene patologías, ¿Cómo vas a cantarlo? Por ejemplo, Chavela Vargas tiene cuatro notas y terminas arrodillada a sus pies, porque esas voces tienen alma. Ese es otro problema. Primero tienes que entregar la biografía para que esa alma nazca nuevamente y vuelva a proyectarse. Y eso es arte. A eso apunto. Eso es lo que hizo Linda Wise conmigo. Ella una vez me dijo algo que fue demasiado importante, me dijo: tú tienes muy linda voz, pero no tienes cuerpo para cantar. Y si no sabes lo que hace tu cuerpo, tu voz no sirve de nada.
E. 2.30	**Francisco Olivares:** Y, precisamente con respecto a eso, la relación entre el cuerpo y la voz ¿Tú crees que en algún lugar está disociado?
E. 2.31	**A.M:** No. Son uno. Es imposible hablar de voz sin el cuerpo. Por lo tanto, qué haces en un primer año: cambiar postura, que las rodillas se relajen, que dejes de arrastrar los pies, que el mentón y la cervical se alineen, que los hombros y el plexo se abran. Entonces no estás cambiando un cuerpo solamente, estás cambiando una postura de ver, los sentidos, de ver el mundo. Si cambias eso, obviamente que la voz se modifica de inmediato.
E. 2.32	**Francisco Olivares:** Y según tu experiencia, ¿Has visto que de pronto en el ramo de movimiento o de voz no hay una asociación de

	disciplina?
E. 2.33	**A.M:** Si, hay diferencia. Pero de a poco se ha ido modificando. Todos comenzamos de un lugar muy técnico, pero a medida que te vas abriendo a un mundo de posibilidades te das cuenta que lo más importante en la docencia para que la voz aparezca es que tú te conviertas de alguna u otra manera en el acompañante de un curso que quiere mirar un lugar. Entonces hay que elegir dónde mirar, eso no lo eliges tú, lo eligen los alumnos. Y esa mirada se relaciona con modificar cuerpos, las caderas, modificar la mirada, abrir la boca, soltar la mandíbula. Porque cuando un alumno te llega con bruxismo, con las caderas bloqueadas, con el plexo cerrado, con las rodillas bloqueadas, las manos bloqueadas, la mirada en el piso… Ahí aparece el aire y después aparece el sonido, la proyección, la palabra y después aparece el discurso. Y el discurso puede ser una carta, una frase. Lo primero, eso es primer año. Luego de que yo he decidido sonar en mi vida como adulto y artista, voy a decidir un texto. Antes, el texto sobra. Si no sabes decir tus primeras palabras bien, si tu nombre lo dices mal, por qué podrías decir bien un texto. Entonces ahí empieza a aparecer que cuando tú llegas a la casa alguien te dice "¿Te pasa algo?", "Por qué", "porque estás enojado, porque hablas más fuerte". Porque en este país no hablamos fuerte. Es lo que les pasa a mis hijos cuando llego a mi casa y me dicen "Mamá, no estamos en clases de voz". En mi casa me preocupo de que la D siempre exista, existe el deDo, el helaDo y La

	universidaD. Porque si yo no se lo enseño, el mundo nunca lo va a enseñar.
E. 2.34	**Francisco Olivares:** ¿Pero no crees que culturalmente Chile debería apropiarse de cómo habla y cómo escribe?
E. 2.35	**A.M:** No, eso es una cultura barata. Esos son modismos, es una gran fórmula, te lo puedo creer. Hacer Radrigán, hablar como Radrigán desde su poética y modismo es fantástico, pero tiene que estar tan bien hecho que cuando vas a Europa, Asia o EEUU la gente lo pueda entender porque es un estilo. Pero si tengo que hacer verso y tengo que hacer ciclo de oro español, ese modismo no sirve de nada, el actor debe ser neutro, debe saber cuáles son las consonantes y las vocales. El actor debe saber que todo debe resonar, sino simplemente eres un actor de un estilo. Por eso nunca he estado a favor… por ejemplo, mi hija ahora anda en el modismo de "voy a la comu" "¿Qué es la comu?" "Ay, mamá la comunidad ecológica." "¿Y tanto te cuesta decir comunidad ecológica?" "Es que mamá para abreviar", "¿Y qué tanto vas a abreviar en tu vida? ¿Te llamai "Fra" no te llamai Francisca?", "Mamá, pero las palabras existen por algo". Por qué tengo que hablar con faltas de ortografía, por eso me encanta cuando me preguntan de dónde soy y digo que soy de Chile y me dicen que no parezco chilena porque no hablo como chilena. ¿Y por qué no? Porque el chileno habla de modo que nadie le entiende. Eso, como profesora de voz, tengo que cambiarlo, no en mi país, pero por lo menos en 4 personas. La cultura es

	universal, la cultura debe aprender a ser universal, sino se cierra y se convierte en gueto.
E. 2.36	**Francisco Olivares:** ¿Y qué efectos crees que tendría el conocimiento temprano -anterior a cualquier otro método o técnica- del método biográfico?
E. 2.37	**A.M:** Yo creo que todas las técnicas trabajan desde lo biográfico, todas las técnicas desde los 70, como Alexander, Cicely Berry, Eugenio Barba, son todas técnicas que se basan primero en el aprendizaje personal. Hay técnicas que se basan en cantos originarios, el método Alexander es porque Alexander tenía un problema grave de tensiones y él decidió hacer su propio método, entonces todas las técnicas pueden servir siempre que tengas la conciencia, con-ciencia, ciencia es conocimiento, tener el conocimiento de por qué no te resultan las cosas. Si entiendes en tu cuerpo como actor, algo que te dijeron alguna vez, como por ejemplo que arrastras los pies, en tus personajes tienes que trabajar los pies, si te dicen que tienes las caderas bloqueadas tienes que trabajarlo, si te dicen que tienes el mentón muy bajo, tienes que averiguar en qué rabia andas. Entonces es todo psicoanalítico. El psicoanálisis en 1900 entra en el arte, no solo en la gente. El primero en adoptar el psicoanálisis es el arte. Picasso, todo el mundo. Entra el sueño, el inconsciente, lo surrealista, el mundo imaginario. Y dejamos de pensar que el mundo puede ser mirado solo desde la realidad. Nosotros como artistas no tenemos que

	tener una voz real, sino una voz que tenga sueños. Y aparece la técnica Ray Hart que dice "¿Qué sueño tienes con tu voz? ¿Dónde quieres llegar con ella? ¿Quieres tener las mismas notas, sonar igual el resto de tu vida? ¿El mismo lenguaje el resto de tu vida? Cuando me lo dijo Linda Wise, tenía que hacer un concierto, me dijo "¿Cómo sueñas tu concierto?". Fue la primera vez que pensé que nunca lo había soñado, siempre lo había pensado. Y pensar y soñar son cosas muy distintas. La voz primero se siente, luego se piensa.
E. 2.38	**Francisco Olivares:** Tú me hablabas de muchos problemas de salud, como el bloqueo de caderas o mentón ¿Qué problemas puede presentar por parte del alumno indagar en su biografía?
E. 2.39	**A.M:** Encontrarse con sus fantasmas, su pasado, cosas que no quiere reconocer.
E. 2.40	**Francisco Olivares:** ¿Qué impacto tendría ese reconocimiento?
E. 2.41	**A.M:** Normalmente los alumnos, el primer año es un año muy fuerte para los alumnos, hay gente que deserta, que se deprime. Porque no está preparado. El actor es un animal de exposición, eso dice Fernando González, está puesto en la vitrina siempre y siempre tiene que estar bien, el público no tiene por qué saber que el actor está mal. Claro, el alumno cuando llega y se expone a ser mirado y criticado… eso es muy complicado, cuando tú le presentas sus fantasmas a los alumnos, muchos se van o se dan cuenta que realmente vienen con problemas o solucionan sus problemas. Para eso está el profesor, para guiar la

	solución y no convertirlo en un problema. Fernando González siempre nos decía a nosotros, como sus discípulos, “en el teatro nunca hay problemas, siempre hay soluciones”. Yo tomé esa frase como algo muy importante para hacer clases, yo no le puedo decir al alumno “Tienes un problema en el plexo y tienes que solucionarlo”. ¿Cómo se va a ir ese cabro? Entonces yo tengo la clase de hora y media y sé que Juanito Pérez tiene problemas en el plexo. ¿Qué hago con él? Trabajo. Hasta que el alumno entiende en el movimiento, en el motivo -porque motivo significa entrar en movimiento- me dedico toda la clase a que él entienda que si los hombros van para atrás y para adelante, empieza a existir algo distinto. Entonces el alumno entiende físicamente el cambio. Si no, queda sólo en palabras. Y nunca olvides que hoy, en el siglo XXI, 2017, la palabra no tiene ningún valor. Sólo lo tiene la acción.
E. 2.42	**Francisco Olivares:** Me podrías contar un poco sobre cómo llevas a cabo tu entrenamiento vocal.
E. 2.43	**A.M:** Mi entrenamiento vocal es primero un trabajo sobre el reconocimiento físico de cómo está el día, comienzo siempre con mis pies, rodillas y caderas, en tanto zona que me lleva a la tierra y también la soltura a derecha e izquierda de las caderas. Después trabajo con mis costillas que es el diafragma que pertenece a la tierra y al aire. Abriéndola, sintiéndola y haciéndoles masajes. Luego me voy a la zona lumbar, donde me preocupo de entender cómo está el sacro y la zona

	lumbar. Luego me voy a la zona de hombros y brazos, brazos y dermis, para ir descubriendo e ir soltando para poder soltar la cintura escapular, la otra membrana. Y la apertura y cerradura de plexo, abrir y cerrar omoplatos, cosa de que mover toda la zona del tronco y de las piernas para trabajar el aire. Luego me dedico a las cervicales, a la mandíbula, lengua y abrir y cerrar ojos, lo mismo con las cejas, movimientos circulares de la cabeza a los pies, y luego simplemente pequeñas sonoridades dependiendo cuál es la nota que tengo en la mañana. Y mucho movimiento físico, hacer danzar mi voz. Luego comienzo a trabajar alturas, me voy a agudos y a bajos, qué es lo que voy necesitando, ando con un animal en la cabeza, juego con la animalidad en mi cabeza. Y mucha agua. Mucha agua durante el proceso. Normalmente dura alrededor de 45 minutos. Le dedico 20 minutos a improvisar con la voz, jugar con ella, dónde viaja, la quiero llevar al codo, a las manos, al pelo, la quiero sacar de mí, entrarla en mí, la rodilla. Todo un trabajo. Luego de que ya he creado ese trabajo tengo siempre mi cuaderno y en él escribo qué sentí, qué pasó. Porque la técnica Roy Hart enseña a siempre registrar todo, las sensaciones y sueños.
E. 2.44	**Francisco Olivares:** Y para finalizar, ¿Crees que existe un vínculo emocional con las características vocales, entonación, etc.?
E. 2.45	**A.M:** Toda la voz, la voz es emoción. La voz es música, como dice Stanislavsky, la voz es música porque es el acto más importante y

	emocional que podemos tener. Entonces, cuando uno crea eso y entiende que la voz es solamente el estado del aire, aparece el psicoanálisis. Si no conoces ni entiendes el aire, no hay nada que hacer. Sólo se convierte en sonido y el sonido lo puede hacer cualquiera. Nosotros, los artistas, tenemos que lograr que cuando cantamos o hablamos que la gente sienta una atracción de que algo va a pasar. Y eso le pertenece al Renacimiento, volver a nacer, eso es lo que tenemos que hacer los profesores con los alumnos, que nazcan nuevamente, y ahí tú creas que el alumno encuentre el camino que quiere con su sonido. Antes, es sólo estructura.

Entrevista 3: M.J.L

E. 3.1	**M.J.L:** Hago clases de voz hace, más o menos, 10 o 12 años, me he dedicado a la investigación y a la docencia en el área vocal. Con respecto a la pregunta, me parece que la voz no se puede separar de la biografía, la voz es resultado de la biografía, es en sí misma una biografía, existen 2… una vez hablando con un fonoaudiólogo, me dijo que existen 2 áreas desde donde uno aprende a hablar y eso tiene que ver primero con el entorno, con la propia estructura -temas como la ubicación de la laringe, la inclinación de las cuerdas vocales, la tensión con que parten esas cuerdas vocales, los resonadores, la estructura ósea- y lo otro es el tema social, cómo construyo mi voz a través de lo que me ocurre y de mi entorno. Gente que viene de familia donde se habla mucho o se habla poco, donde es valorado hablar fuerte, donde es valorado estar en silencio. Toda esa estructura va formando tu identidad vocal. Es un tema social y emocional súper fuerte. El tema de quedarse mudo, eso siempre me ha llamado la atención, lo que conlleva el no poder hablar, es algo emocional, fisiológico.
E. 3.2	**Francisco Olivares:** ¿Tú crees que la emoción es totalmente sintomática en la voz?
E. 3.3	**M.J.L:** Absolutamente, es el primer reflejo, ocurre antes que el cuerpo, ocurre antes que el intelecto, es un elemento súper primario,

	que uno no puede controlar, cómo cuando alguien te dice algo, la voz evidencia esa situación sin que alguien lo quiera hacer consciente, es lo primero, esa sensación -como Grotowski- de prolongación del cuerpo, como si fuera a la velocidad de la luz, la voz llega antes, esa sensación y esa cualidad llega mucho antes.
E. 3.4	**Francisco Olivares:** ¿Qué significa formarse en la especialidad de voz para la actuación?
E. 3.5	**M.J.L:** A mí me parece que hoy en día es súper fundamental trabajar con la voz, en el país que vivimos, porque tiene muy poca cultura vocal, no solo en el teatro sino también en la vida, eso hace necesario que si uno trabaja con la voz sea necesario formarse. Yo creo que te ha pasado a ti, también me ha pasado a mí, en investigación de magister, que hay muy poca investigación en un área fundamental para el actor, el trabajo corporal se ha profundizado más porque es más visible, pero el trabajo vocal es algo que uno hace constantemente, los actores, en general, en el teatro contemporáneo, la gente habla. Desde un espacio realista, desde la abstracción de la actuación, pero uno trabaja y quiere generar algo con la palabra. Es un camino súper arduo, porque hay poco, por eso la gente que trabaja la voz se empieza a aclanar, porque son pocos, me parece fundamental no solo para el teatro sino también para la vida. Me ha pasado que me ha tocado trabajar con gente que no son actores, niños, periodistas, abogados, gente de universidades, que evidencian

	la necesidad de trabajar desde la expresividad vocal y lo importante que es.
E. 3.6	**Francisco Olivares:** ¿Tú crees que la educación vocal en Chile está infravalorada?
E. 3.7	**M.J.L:** Sí, yo creo que debiese estar incorporada en el colegio, como parte del curriculum, los niños no saben expresar lo que quieren, eso es fundamental, explicar un invento, una investigación, explicar lo que quiero. Es súper complejo, cada vez se hace más evidente. Las habilidades blandas son más necesarias, los abogados tienen que relacionarse con la gente, los ingenieros tienen que vender sus productos.
E. 3.8	**Francisco Olivares:** ¿Podrías profundizar en la importancia de la formación vocal en el actor?
E. 3.9	**M.J.L:** En la actuación, yo separo en dos grandes áreas: un área es la parte técnica, cómo el actor elonga, el actor debe prepararse técnicamente para resistir función jueves, viernes, sábado y domingo. Ocurren hartos fenómenos que hacen necesario trabajar la voz como un músculo. Y lo otro tiene que ver con esta prolongación del cuerpo y la emoción que necesito entrenar, uno necesita entrenar esa musculatura vocal, generar en los otros a través de la palabra.
E. 3.10	**Francisco Olivares:** Es como la analogía con el instrumento que hay que afinar
E. 3.11	**M.J.L:** Claro

E. 3.12	**Francisco Olivares:** ¿Cuáles son los elementos fundamentales para trabajar la voz?
E. 3.13	**M.J.L:** yo insisto en el tema de que hay un espacio que en los actores es bien blando y poco riguroso y tiene que ver con el entrenamiento, con entrenar el músculo, no hacer un trabajo de acción verbal, sino que tiene que ver con la estructura fisiológica del cuerpo y la necesidad de ejercitarla. Creo que es blando porque uno lo vive mucho en primero y segundo año y después se olvida. A mí me ha pasado de ir a ver egresos de cuarto año donde hay cabros que ya pasaron toda la formación y tienen problemas de disfonía, que ni siquiera tiene que ver con que no logra expresar lo que quiere expresar, sino que fisiológicamente no le da. Hay un estudio que se hizo hace muchos años, el primer congreso de voz yo creo, que donde fonoaudiólogos de la Chile tomaron actores de la Chile y les hacían una evaluación al comienzo de la carrera y otra al final. Al comienzo el 90% no tenían problemas. Y al salir, el 90% tenía problemas, nódulos, etc. Efectivamente, hay una necesidad de ocupar el aparato y hay poco entrenamiento para usarlo, la sensación de que es algo poco tangible -yo creo que la voz sí es tangible- pero la gente tiene esa sensación de que es etérea, y eso da al actor la sensación de que es algo que está, es más evidente cuando no tengo músculo o no puedo llegar con mi mano a los pies, pero con la voz, siendo más etérea, la gente no entiende que necesita entrenamiento...

E. 3.14	**Francisco Olivares:** La corporalidad es más tangible...
E. 3.15	**M.J.L:** Yo creo que tiene que ver con una cosa de hacerlo tangible, en primer año uno trata de que los alumnos "sientan" la voz, parece algo abstracto pero es súper concreto, es un músculo que se puede entrenar, si se llega con la voz hasta acá, si yo entreno puedo llegar más allá, puedo trabajar mi amplitud tonal, que es lo que entrena el Roy Hart, la amplitud tonal.
E. 3.16	**Francisco Olivares:** Hablando del Roy Hart ¿Hay alguna metodología que te hace más sentido trabajar como docente?
E. 3.17	**M.J.L:** Ha sido súper mezclado, yo trabajo hartas cosas de autonomía, conciencia del cuerpo, hice hartos trabajos con el Roy Hart y me parece súper evidente, porque cuando hice mi trabajo de magister vinculé la amplitud tonal con la expresividad, o sea, que la gente más preparada vocalmente lograba mayor amplitud y eso se podía vincular con la capacidad de expresar, la expresividad con que yo leo un texto. La amplitud es algo que el Roy Hart trabaja, me hace sentido en términos de formación, decirle a un alumno que se puede mejorar la voz, que no es algo cristalizado, al voz es algo súper móvil, uno puede modificar, generar otras cosas. Yo trabajo harto con ejercicios físicos también, me parece que es muy compleja la necesidad de hacer la voz tangible, necesariamente hay que asociarla a un cuerpo.
E. 3.18	**Francisco Olivares:** ¿Las características de ese método tiene que

	ver ejercicios físicos, vocales?
E. 3.19	**M.J.L:** Y con relacionar la voz como una prolongación del cuerpo, entonces me pasa mucho en primer año que los alumnos creen que como vamos a trabajar con la voz vamos a estar sentados, que es algo abstracto al cuerpo, no incorporado al cuerpo tónico. Partimos de esa base, si tu cuerpo está de una manera tu voz va a estar de una manera, no somos tan esquizofrénicos como para lograr esa separación tan radical. Es unirlo, eso se trabaja trabajando el cuerpo.
E. 3.20	**Francisco Olivares:** ¿A tu parecer existe la disociación de áreas, entre disciplina vocal, movimiento, actuación? ¿Tú crees que está separado?
E. 3.21	**M.J.L:** Sí. El integrado tiene que ver un poco con eso, es raro que al alumno se le entiende bien pero actúa mal. Una cosa rara. Las cosas van entrelazadas entre ellas, cuando hay un cuerpo tónico la voz debería funcionar de manera tónica, debiese haber musculatura que está sosteniendo esa voz y si el alumno entiende lo que está diciendo, ese entendimiento debería verse reflejado en la entonación o la expresividad que uno logra a través de los parámetros de los sonidos. Esta idea de separación es rara, en general se junta harto la voz y el movimiento. Es más común eso. Nosotros estamos tratando de juntarlo con la actuación.
E. 3.22	**Francisco Olivares:** En tu experiencia, ¿Es pertinente la metodología de testimonios y observaciones biográficas por parte del

	alumno para llevar a cabo el aprendizaje vocal?
E. 3.23	**M.J.L:** No entiendo cómo sería eso...
E. 3.24	**Francisco Olivares:** Conocer al alumno, indagar en su biografía, a partir de testimonios.
E. 3.25	**M.J.L**: Ah, sí, es fundamental. O sea, uno trata en el área vocal de asumir un poco esos roles, especialmente en primer año, porque uno entiende -en todas las materias es así- que los alumnos tienen distintas capacidades, vienen de distintos lugares, y eso genera que uno no pueda aplicar una condición estandarizada. Yo creo que en el área del arte ocurre más eso de que una nota no es lo mismo para un alumno que para otro, porque hay capacidades distintas. Por lo menos a mí me ha servido mucho indagar en aspectos biográficos.
E. 3.26	**Francisco Olivares:** Y desde el relato de los alumnos, testimonios escritos...
E. 3.27	**M.J.L:** Me ha pasado con cosas escritas, me ha pasado con testimonios directos, con ejercicios y bloqueos y desbloqueos físicos, donde se evidencia lo que pasa. Es hacer consciente a los alumnos de eso, porque ellos tienen el relato pero no entienden que eso tiene relación con otra cosa: "Ahh, claro, mi familia habla así y todos gritan". Así, ellos empiezan a entender de dónde viene eso y eso es fundamental
E. 3.28	**Francisco Olivares:** Me dijiste que es fundamental ese reconocimiento biográfico ¿Cuál crees tú que es el período formativo

	más importante donde el alumno debiese reconocer su biografía?
E. 3.29	**M.J.L:** Yo creo que un actor siempre, porque ocurre en la voz y en la actuación que uno se enfrenta a distintas cosas y va encontrado hacia atrás historias que no sabía, yo creo que un actor está en búsqueda e investigación constante, del cuerpo, de las propias habilidades. Depende mucho de lo que uno esté haciendo. En primer año uno parte con un reconocimiento de la idea de la propio-sección, entender el cuerpo desde adentro, una locura, pero súper obvia, porque estoy con este cuerpo hace 18 años y de repente los alumnos en primer año empiezan a encontrar todas sus fallas: que mi cabeza, mi cuello, que tengo la pata corta, yo grito demasiado, etc. No tiene que ver con fallas, sino con la propio-sección, empezar a percibir lo que me pasa. Yo creo que nadie lo hace.
E. 3.30	**Francisco Olivares:** ¿Crees que en Chile se debería escribir como se habla? Chile es un país donde no se habla como se escribe, ¿Tú crees que si nos apropiamos de esa forma de hablar, podríamos tener ciertas facilidades en la comunicación vocal?
E. 3.31	**M.J.L:** Yo creo que hay que vincularse desde más chico con la idea de expresar lo que me pasa. Esto no tiene que ver solo con la voz, si algo me duele debería decirlo, si algo no me gusta debería decirlo, eso es algo bien tercermundista, la idea del niño callado, ese niño se transforma en un adulto que no es capaz de expresar lo que le pasa. Los niños son bien claros a la hora de explicar y darse vueltas, pero

	eso lo van perdiendo, por la escolarización, por el sistema, por estar sentados en una sala de clase. Yo creo que hay que hablar más.
E. 3.32	**Francisco Olivares:** En relación a lo biográfico ¿Qué efectos crees que tendría el reconocimiento biográfico en el alumno?
E. 3.33	**M.J.L:** Yo creo que menos enfermedades, reconocimientos de asumir el cuerpo, asumir la voz. Hay muchas personas y alumnos que llegan a estudiar teatro como queriendo anular o transformar su voz en otra cosa. Y es tu historia, es tu vida, hay que hacerse amigos de la voz. Esto es lo que tengo, y esto que tengo lo voy a desarrollar de una mejor manera. Pero no puedo pretender tener una voz que no tengo. Sería más sano.
E. 3.34	**Francisco Olivares:** ¿Crees que en las escuelas de teatro existe una misma forma de hablar?
E. 3.35	**M.J.L:** Si, eso tiene que ver con un tema de vieja escuela actoral, pero eso se ha ido modificando ene, hace muchos años quienes tomaban exámenes de voz eran cantantes líricos, que tenían una formación del bel canto italiano, una estructura donde había que articular de cierta forma... Y hoy en día, como hay una renovación de la gente que hace clases, de los estilos, de buscar la organicidad, eso ha cambiado mucho. Hay vestigios igual, pero pocos.
E. 3.36	**Francisco Olivares:** Y en relación a tu punto de vista ¿Crees que también el actor, al reconocer su voz en forma temprana anterior a cualquier otra técnica vocal, puede quizá acarrear problemas?

	¿Revivir traumas?
E. 3.37	**M.J.L:** Si, yo creo que sí. Yo creo que cuando uno reconoce, no solo en voz, pasa mucho en los estudiantes de primer año, uno efectivamente se encuentra con cosas que no quiere ver. Asumirse desde el lugar que uno es, también genera algo. Por algo yo no lo estoy queriendo ver. Si acaso no me gusta mi voz, porque es la misma voz de mi mamá y hay algo con la mamá que se ha acarreado por mucho tiempo y yo me quiero diferenciar. Son historias que es evidente que causan problemas, pero igual en la carrera uno sabe que ese reconocimiento... claro, uno empieza a tratar de modularlo, sacar y guardar lo que uno no puede manejar, pero hay que asumirlo.
E. 3.38	**Francisco Olivares: ¿**Podrías ejemplificar los problemas más habituales en el trabajo vocal de los alumnos?
E. 3.39	**M.J.L**: Yo creo que el tema de la propio-sección es algo complejo, que requiere más de un año de entendimiento, creo que a los alumnos les cuesta asumir y percibir la voz en el cuerpo y poder corregir las dificultades que tengan en una actitud activa. Yo siempre les digo que el día de mañana no va a haber nadie que te diga que no se te entiende, hay que buscar qué es lo que siente mi cuerpo, cuando mi voz está bien ubicada, cuando mi sonido está cómodo, mi voz está abierta, toda esa sensación es algo que yo tengo que percibir en mi cuerpo y después buscarlo. Esa es la mayor dificultad, eso acarrea temas técnicos -proyección, musculatura- y yo creo que tiene que ver

	con una propio-sección porque a uno le anulan por mucho tiempo la relación con el cuerpo. Por eso los alumnos de primero entran a teatro y se vuelven locos, porque me dijeron que yo era esto, que yo no tenía ninguna vinculación, y ahora empiezo a sentir y me empieza a doler, a gustar, a trabajar cosas que nunca supe que tenía, Vincularse con uno mismo es lo más difícil.
E. 3.40	**Francisco Olivares:** ¿Nos podrías contar cómo llevas a cabo tu entrenamiento vocal?
E. 3.41	**M.J.L:** Varía mucho, por año, porque nosotros en la universidad trabajamos por proyecto, por taller integrado, depende mucho de lo que se destina a actuación. Primer año. Siempre igual partimos con trabajos muy lúdicos de respiración, hacemos ejercicios respiratorios, trabajos de liberación y reconocimiento de sonido, que son súper fundamentales para el trabajo de primer año. Después hay un proceso de reconocimiento de mi tono y es encontrar mi tono a través de ciertos ejercicios y soy capaz de percibir cuando mi voz está bien ubicada, está cómoda, está más liberada, dónde mi musculatura se ubica mejor. Además, nosotros trabajamos en paralelo con un profesor de música que trabaja todas las ideas fundamentales para el trabajo vocal, lo que tiene que ver con la audición, con percibir, generar atmósfera, ritmo, ejercicios de percepción auditiva, lo que para el trabajo vocal es fundamental.
E. 3.42	**Francisco Olivares:** El trabajo vocal en conjunto con la voz...

E. 3.43	**M.J.L:** Claro, trabajo musical
E. 3.44	**Francisco Olivares:** No en conjunto con el movimiento, sino con la voz...
E. 3.45	**M.J.L:** Claro, y después se junta todo, con el movimiento y con la actuación. Entonces, este año están trabajando con cuentos, el trabajo en primer año no busca... nosotros llegamos hasta el trabajo a través del sonido. En segundo año ellos empiezan a trabajar con acción verbal, entran al realismo, con la Aliocha, entran al texto dramático. El primer año nosotros no trabajamos con texto dramático, trabajamos con ejercicios sonoros con poemas… al final son procesos de descubrimiento, de juego y lograr entender las tonalidades, las velocidades, los ritmos, desde un espacio súper lúdico. En segundo eso se estructura mucho más.
E. 3.46	**Francisco Olivares:** Para finalizar, ¿Cuál crees que es el vínculo emocional con las características vocales, como entonación, proyección?
E. 3.47	**M.J.L:** El análisis que yo hice en mi estudio de magister tenía que ver con que los trabajos de amplitud tonal estaban relacionados de manera estricta con la expresividad y la emoción que yo quiero lograr. Por ejemplo, la gente que lograba, por registro técnico, lograba más agudos y graves, era capaz de -a pesar de que esto es subjetivo- lograr una lectura más expresiva, más emocional. Esto es variable igual, porque después yo he hablado con fonetistas sobre

	esta idea y uno se tendría que meter a investigar sobre la palabra en sí, sobre cuál es la palabra que yo vuelvo aguda y la palabra que yo vuelvo grave y qué es lo que yo quiero decir con eso, pero a percepción auditiva, sí, los enfermos tienen menos amplitud tonal que los niños, una persona postrada en una cama es una persona que en general mantiene una tonalidad más pareja, a diferencia de un niño que es capaz de llegar a un agudo de manera más radical y que, claro, a percepción generalizada podría volverse más expresivo. A través de los parámetros del sonido, la altura y el tono es la forma que tenemos para generar expresividad, cuando yo quiero acentuar o cuando quiero que un texto se escuche de tal o cual manera, lo que transformo son los parámetros del sonido. Ese es mi vínculo con el exterior, mi voz se vuelve más grave o más aguda o genero más tensión con las pausas, eso está relacionado con el ritmo, es súper vinculante, esas dos cosas, una se percibe por la otra. Yo logro expresividad o movilizar el sonido o mi voz a través de los parámetros del sonido.
E. 3.48	**Francisco Olivares:** ¿Crees que el actor tiene que tener una educación emocional?
E. 3.49	**M.J.L:** ¿Cómo Alba Emoting?
E. 3.50	**Francisco Olivares:** Puede ser. Métodos educativos emocionales para tener un mayor vínculo con la voz.
E. 3.51	**M.J.L:** Creo que uno debería generar cierta liberación física para

	lograr eso más que estructurarlo. Al Alba Emoting -la Paula Zúñiga me puede pegar por lo que voy a decir- me parece un súper buen método -no lo viví con la Paula, lo viví con la Susan Block hace años-, me parece un buen método para manejar emociones, no tanto desde la actuación sino desde la vida, por eso tiene harta repercusión a nivel global, porque efectivamente me permite, si estoy en un minuto de mucha angustia, a través de la respiración efectivamente me puedo calmar, pero buscar la emoción a través de ese espacio me parece demasiado estructurado, creo que una de las gracias de la actuación es que las emociones no son una sola, es decir "tienes que llegar a la pena, esto es la pena", la pena también para mí puede ser otra cosa, mi voz puede sonar de otra manera e igual generar esa sensación. Creo que esa forma de estructurarlo demasiado generaría que todas las voces suenen iguales en la alegría, en la pena, en la rabia. Eso me pasa.

2- Categorización

Formación del actor, voz y biografía

1- Discurso, el lenguaje, como ente abstracto y arbitrario
(E. 1.8) Hasta el 2000 corrió un modelo que estaba basado en la voz vista como una habilidad, como una habilidad retórica con un sustrato súper discursivo en torno a la palabra. Por una serie de factores y fenómenos, muchas escuelas empezaron a adquirir ciertos fenómenos que cambiaban esta idea de la voz como habilidad por la idea de la voz como cuerpo performativo. Sin embargo, esto tiene un gran vacío, una brecha, que es el espacio de la palabra. Como hubo un corte con un modelo anterior, el espacio de la palabra -que es fundamental, como el abordaje del texto- se dejó de lado, y migró a las clases de actuación, entonces yo creo que no hay una separación, es una tendencia, sin embargo, hay un espacio que se ha cortado, que es entender como ese cuerpo se transforma en lenguaje, y ese lenguaje es la palabra a partir del abordaje de un texto dramático.
(E.1.14)entendiendo la voz como un elemento que se forma a partir de un sustrato discursivo que es el lenguaje o un sustrato anatómico que es fisiológico y también un sustrato que son las vocalidades, es decir, un entorno sociocultural que engloba aquello. Entonces si uno lo observa desde esos 3 lugares, uno puede decidir que la actuación se puede filtrar o colar a partir de un fenómeno que entiende una forma de utilizar el lenguaje o el discurso en una época determinada. Entonces es tremendamente importante no solo desde el lugar técnico sino también desde el lugar estético. La voz también tiene un espacio performativo, para mí la voz también es un ejercicio escénico, no es solamente un espacio técnico, lo vocal se puede observar desde distintos lentes: lente estético, filosófico, histórico, desde los estudios de la voz o de la performance, y desde ahí se puede generar una entrada al fenómeno de la actuación.
(E. 2.45) La voz es emoción. La voz es música, como dice Stanislavsky, la voz es música porque es el acto más importante y emocional que podemos tener. Entonces, cuando uno crea eso y entiende que la voz es solamente el estado del aire, aparece el psicoanálisis. Si no conoces ni entiendes el aire, no hay nada que hacer. Sólo se convierte en sonido y el sonido lo puede hacer cualquiera. Nosotros, los artistas, tenemos que lograr que cuando cantamos o hablamos que la gente sienta una atracción de que algo va a pasar. Y eso le pertenece al Renacimiento, volver a nacer, eso es lo que tenemos que hacer los profesores

con los alumnos, que nazcan nuevamente, y ahí tú creas que el alumno encuentre el camino que quiere con su sonido. Antes, es sólo estructura.
(E. 3.35) Hace muchos años quienes tomaban exámenes de voz eran cantantes líricos, que tenían una formación del bel canto italiano, una estructura donde había que articular de cierta forma... Y hoy en día, como hay una renovación de la gente que hace clases, de los estilos, de buscar la organicidad, eso ha cambiado mucho. Hay vestigios igual, pero pocos.
2- Lo anatómico, fisiológico. Voz y el movimiento.
(E. 1.12) Yo creo que es súper importante que el actor conozca cuál su biografía para conocer cuál es su sonido. Es como entender que yo soy chico, alto o bajo para entender cuál es mi cualidad de movimiento. Es lo mismo, es entender cuáles son mis rangos sonoros para poder entender hasta dónde puedo llegar, establecer un límite y sobrepasarlo. En cuanto a la metodología, es como volver al comienzo, decirle al estudiante lo que ha sido su parámetro vocal durante toda su existencia. Es loco, porque muchos estudiantes llegan pensando que ellos no saben lo que es la voz, entonces se enfrentan a un proceso pedagógico pensando que nunca han trabajado con su voz. Mentira, todos, todos, todos, cualquier persona llega a trabajar con su voz, llega con mucho material, durante toda su existencia ha cantado, ha hecho bromas con la voz, ya tiene y trae material, lo que nosotros tenemos que hacer es ayudarlos a conducir ese material.
(E. 1.20) Yo comulgo harto con dos metodologías, o con una principalmente, que es el método de Kristin Linklater, que habla sobre la liberación del sonido, la liberación natural de un sonido a partir de una transmisión neurocelular en donde el diafragma libera un suspiro de alivio. Y eso tiene una serie de ejercicios… Pero yo no soy certificado en la técnica, es decir, tomo ejercicios y desarrollo sobre aquello, yo no soy profesor designado de ninguna técnica
(E. 1.32) En clases, se hacen ejercicios, se trabaja sobre la liberación del diafragma, y sobre todo sobre la unión del psoas y el diafragma. Una secuencia de ejercicios, Linklater tiene distintas secuencias, suelo, medio, alto, luego cuerpo entero y la palabra.
(1.46) saber quién eres tú, entender cuándo fue que mi sonido llegó a tal manera, porque, a ver, si te vas a la psicología, puedes saber que a los 7 u 8 años -te lo puede decir mejor un psicólogo o un fonoaudiólogo- el sonido de un niño es un sonido muy libre, que tiene un registro total, pero cuando empieza la etapa de la infancia tardía, cuando se empieza a

pasar a la pubertad, ahí entran todos los traumas y la voz pierde su flexibilidad. Por eso se trabaja mucho con lo lúdico, con los juegos para volver a eso primario de los niños.
(E. 1.48) La respiración, uno de los problemas principales. Son cuerpos muy bloqueados, entonces el tema de desarrollar una consciencia respiratoria, porque hay una educación corporal que es muy determinantes durante la infancia y la adolescencia, donde la respiración es una respiración muy alta y eso genera mucha tensión, entonces hay que aprender a re-respirar, volver nuevamente al origen, tomar conciencia. Hay muchos que tienen patologías y no se han percatado, que tienen que ver con tendencias o con modas, ellos encuentran que es choro hablar así, entonces es todo un trabajo, la fonoaudiología. Pero uno no es médico, entonces hay ciertos límites hasta donde uno puede trabajar, después viene el trabajo con el especialista.
(E.1.60) Sí, voz y emoción son una sola cosa. Es obvio lo que voy a decir, pero cuando tú estás triste tu voz cambia, cuando estás alegre tu voz cambia, porque el lenguaje es para expresar las emociones. Entonces cuando uno logra observar cuál es la sonoridad de esas emociones, ni siquiera es la sonoridad sino entender que hay una respiración que es la base de una emoción determinada: La rabia tiene una forma de respiración, la pena tiene otra forma de respiración, y si concluimos que la voz es aire que pasa por tus cuerdas y genera una vibración y ese aire se maneja a partir de la respiración, entonces la respiración es sonido. La respiración es emoción, la respiración es voz, entonces la voz es emoción.
(E.2.1) primero vamos a hablar de lo biográfico. La voz o el sonido primario que tenemos en nuestro primer año está relacionado sólo con sonidos, entonces la primera gran formación se basa en saber escuchar. Y el niño lo que más tiene es el escuche. Que quiere decir esto, que el niño aprende por imitación, todo, el lenguaje, su registro, el acto respiratorio. A pesar de que los niños nacen con una respiración correcta, se modifica a medida que va viendo en la familia cómo es esta sonoramente, no de lenguaje todavía, sino sonoramente. Y va adquiriendo las posturas, las respiraciones y las alturas de la familia y del medio que lo rodea. Hay una gran maestra de voz, que es Cicely Berry, que plantea que la voz tiene 4 .Estos factores son: lo físico, lo auditivo, lo psicológico y el medio. Esto se relaciona con el trabajo psicoanalítico: de dónde vengo, a qué pertenezco, que escucho, cómo lo escucho, cómo soy, introvertido o extrovertido, si acaso soy de departamento, de campo, de ciudad, de pueblo, de casa. Esto tiene que ver con el acto físico: si me subí a los

árboles, si gateé, si anduve en bicicleta, lo que tiene que ver con cuál es tu actividad física, no de gimnasio o de danza, sino la actividad física del jugar. Por eso hablamos de lo biográfico, porque la voz y el lenguaje -que ahora lo vamos a unir, el sonido y el lenguaje- también está relacionada con cuál es la tonalidad, que no es lo mismo que la altura, la tonalidad con la cual te habla la persona que tú decides inconscientemente imitar. Puede ser tu madre, tu padre, tu abuelo, la nana, quien conscientemente tú confíes y le creas. Y de ahí tomas la tonalidad, esa tonalidad viene preparada con la biográfica, lo que tiene que ver con cómo están puestas tus cuerdas, tu material. Ese es el primer gran encuentro de los primeros años de vida. Luego viene la etapa en que el niño decide tener un sonido distinto, a partir de los 8 años, cuando aparece el cambio hormonal en los niños. Pero también aparece un cambio muy importante que es el cambio psicológico, cuando se desprende y decide que el par es al cual le creo, más que la familia. Y aparecen los modismos, ahí el lenguaje ya está formado. Si en mi casa yo hablo mal, mi hijo no tiene por qué hablar bien. Si en mi casa todo se habla con diminutivos o claves, mi lenguaje va a ser así. Por lo tanto, en los adultos y ahí también entra la biografía, en los adultos, la importancia de cómo uno le habla a su medio y a sus hijos. Y, por otra parte, cómo el niño recibe este lenguaje, sobre todo cuando va al colegio. Porque en el colegio haces la otra fórmula, de cómo hablan los demás compañeros y tú vas buscando este mecanismo de armar un lenguaje y cuando aparece la adolescencia ese lenguaje toma poder y aparecen los modismos de la época. Entonces, el acto respiratorio ya ha cambiado, porque ya no respiro como mi medio, respiro como algo mucho más general a lo que pertenezco. Yo no te he hablado de colocar o de si artículo bien o mal, todo lo contrario, yo hablo que hay cosas que son 3 cosas importantes en el momento de formación biográfica cuando uno ve a un alumno, la primera es cuál es el aire que toma, dónde lo toma, cuál es su sonido natural y cómo proyecta ese sonido. No te he hablado de lenguaje, porque el lenguaje se aprende. Pero si un niño me llega difónico porque llegó golpeado, yo tengo que solucionar eso. Si un niño llega difónico porque es gay o lesbiana o porque el niño todavía no ha solucionado en su cuerpo qué es lo que quiere y que es lo que le gusta. Esa voz viene con una biografía, si ese niño es introvertido le gusta el teatro, cómo haces que saque su voz. Yo no hablo de palabra, hablo de sonoridad. Es la primera audición que tenemos que tener frente a la biografía de un alumno y hacerlo entender qué es lo que tiene, más que reprocharle lo que

no tiene.
(E.2.9) Yo no puedo trabajar la voz si antes el alumno no entiende lo que le pasa a su cuerpo, a sus rodillas, a sus pies. Piensa que tenemos 6 diafragmas, no solo 1. A nosotros toda la vida nos hablaron de 1, cuando supe que eran 6 casi me morí. Porque los pies, el piso pélvico, el diafragma, la cintura escapular, dedos del paladar blando, membrana cerebral, todas se activan para respirar. Entonces cuando te dedicas a cantar, hablas o simplemente a improvisas con tu voz, tu cerebro entero se ilumina como un árbol de navidad y es ahí donde aparece el arte como la conexión más importante que tiene el cerebro a nivel global. Entonces ¿Qué hace el aire? ¿Por qué te hablo del aire como elemento fundamental? Porque si no sabes respirar jamás vas a saber sonar ni actuar. Entonces, ahí es donde uno tiene que reconocer qué mueves. Mueves las costillas, el plexo, qué mueves. Qué es lo que se va moviendo, eso también es escuchar, porque cuando haces un movimiento que no corresponde no solamente lo estás viendo, sabes que no va a sonar como quieres.
(E. 2.27) Ser profesor hoy en día es centrarte en ayudar al alumno en su voz y en su cuerpo y que se haga consciente de por qué tiene esa tensión. Cuando el alumno viene con el mentón hacia adelante, eso es rabia. Entonces ¿Qué hacer? ¿Generarle más rabia? No puedo, tengo que trabajar la ternura con él, que suelte el mentón, que aprenda a mirar sin ese mentón.
(E. 2.29) Hoy en día, la fonoaudiología ha cambiado mucho, está mucho más abierta. Nosotros trabajamos con fonoaudiólogos de la Universidad de Chile, los cabros entran a trabajar con nosotros a las clases y viven la experiencia de lo que es ser actor. Porque un fonoaudiólogo te puede decir que tiene mala la ese, la erre, la ele, pero no tiene idea de qué es lo que hacemos nosotros, y nosotros, a la vez, vamos viendo qué es lo que ellos hacen. Entonces, eso también es importante, no puedes ver a un alumno solo desde lo técnico, porque eso ya no, el mundo se abrió demasiado como para seguir tonteando y decir "Que está mal puesto, que lo hiciste mal", no, ya no, el alumno viene con una patología, pero lo aceptaste, eso es un estilo también.
(E. 2.31) Es imposible hablar de voz sin el cuerpo. Por lo tanto, qué haces en un primer año: cambiar postura, que las rodillas se relajen, que dejes de arrastrar los pies, que el mentón y la cervical se alineen, que los hombros y el plexo se abran. Entonces no estás

cambiando un cuerpo solamente, estás cambiando una postura de ver, los sentidos, de ver el mundo. Si cambias eso, obviamente que la voz se modifica de inmediato.
(E. 2.43) Mi entrenamiento vocal es primero un trabajo sobre el reconocimiento físico de cómo está el día, comienzo siempre con mis pies, rodillas y caderas, en tanto zona que me lleva a la tierra y también la soltura a derecha e izquierda de las caderas. Después trabajo con mis costillas que es el diafragma que pertenece a la tierra y al aire. Abriéndola, sintiéndola y haciéndoles masajes. Luego me voy a la zona lumbar, donde me preocupo de entender cómo está el sacro y la zona lumbar. Luego me voy a la zona de hombros y brazos, brazos y dermis, para ir descubriendo e ir soltando para poder soltar la cintura escapular, la otra membrana. Y la apertura y cerradura de plexo, abrir y cerrar omoplatos, cosa de que mover toda la zona del tronco y de las piernas para trabajar el aire. Luego me dedico a las cervicales, a la mandíbula, lengua y abrir y cerrar ojos, lo mismo con las cejas, movimientos circulares de la cabeza a los pies, y luego simplemente pequeñas sonoridades dependiendo cuál es la nota que tengo en la mañana. Y mucho movimiento físico, hacer danzar mi voz. Luego comienzo a trabajar alturas, me voy a agudos y a bajos, qué es lo que voy necesitando, ando con un animal en la cabeza, juego con la animalidad en mi cabeza. Y mucha agua. Mucha agua durante el proceso. Normalmente dura alrededor de 45 minutos. Le dedico 20 minutos a improvisar con la voz, jugar con ella, dónde viaja, la quiero llevar al codo, a las manos, al pelo, la quiero sacar de mí, entrarla en mí, la rodilla. Todo un trabajo. Luego de que ya he creado ese trabajo tengo siempre mi cuaderno y en él escribo qué sentí, qué pasó. Porque la técnica Roy Hart enseña a siempre registrar todo, las sensaciones y sueños.
(E. 3.9) Es necesario trabajar la voz como un músculo. Y lo otro tiene que ver con esta prolongación del cuerpo y la emoción que necesito entrenar, uno necesita entrenar esa musculatura vocal, generar en los otros a través de la palabra.
(E. 3.13) Yo insisto en el tema de que hay un espacio que en los actores es bien blando y poco rigurosos y tiene que ver con el entrenamiento, con entrenar el músculo, no hacer un trabajo de acción verbal, sino que tiene que ver con la estructura fisiológica del cuerpo y la necesidad de ejercitarla. Creo que es blando porque uno lo vive mucho en primero y segundo año y después se olvida. A mí me ha pasado de ir a ver egresos de cuarto año donde hay cabros que ya pasaron toda la formación y tienen problemas de disfonía, que ni

siquiera tiene que ver con que no logra expresar lo que quiere expresar, sino que fisiológicamente no le da.
(E 3.13) Efectivamente, hay una necesidad de ocupar el aparato y hay poco entrenamiento para usarlo, la sensación de que es algo poco tangible -yo creo que la voz sí es tangible- pero la gente tiene esa sensación de que es etérea, y eso da al actor la sensación de que es algo que está, es más evidente cuando no tengo músculo o no puedo llegar con mi mano a los pies, pero con la voz, siendo más etérea, la gente no entiende que necesita entrenamiento...
(E. 3.33) Hay muchas personas y alumnos que llegan a estudiar teatro como queriendo anular o transformar su voz en otra cosa. Y es tu historia, es tu vida, hay que hacerse amigos de la voz. Esto es lo que tengo, y esto que tengo lo voy a desarrollar de una mejor manera. Pero no puedo pretender tener una voz que no tengo. Sería más sano.
(E. 3.39) Creo que a los alumnos les cuesta asumir y percibir la voz en el cuerpo y poder corregir las dificultades que tengan en una actitud activa. Yo siempre les digo que el día de mañana no va a haber nadie que te diga que no se te entiende, hay que buscar qué es lo que siente mi cuerpo, cuando mi voz está bien ubicada, cuando mi sonido está cómodo, mi voz está abierta, toda esa sensación es algo que yo tengo que percibir en mi cuerpo y después buscarlo. Esa es la mayor dificultad, eso acarrea temas técnicos -proyección, musculatura- y yo creo que tiene que ver con una propio-sección porque a uno le anulan por mucho tiempo la relación con el cuerpo. Por eso los alumnos de primero entran a teatro y se vuelven locos, porque me dijeron que yo era esto, que yo no tenía ninguna vinculación, y ahora empiezo a sentir y me empieza a doler, a gustar, a trabajar cosas que nunca supe que tenía, Vincularse con uno mismo es lo más difícil.
3- Lo social y biográfico
3.1 La familia y lo biográfico
(E. 1.3) La biografía del actor en su proceso de formación... Yo creo que todo el proceso de formación de los actores es un poco hacer espejo de su biografía, para entenderse, cuáles han sido los motores que desarrollan ciertos patrones de conducta que ellos se enfrentan a cambiar. Entrar a estudiar teatro o cualquier arte performativa es un poco observarse en un espejo y ver quién soy yo, quiénes están atrás mío y quiénes están delante de mí. Y eso tiene que ver con tu familia, con tu historia y con lo que tú quieres proyectar

o has proyectado hace mucho tiempo. Una vez que estás consciente de eso, de esos patrones biográficos, puedes empezar a moldear ciertas conductas y patrones. Yo no puedo cambiar algo si no sé lo que hay que cambiar.
(E. 1.12) Yo creo que es súper importante que el actor conozca cuál su biografía para conocer cuál es su sonido. Es como entender que yo soy chico, alto o bajo para entender cuál es mi cualidad de movimiento. Es lo mismo, es entender cuáles son mis rangos sonoros para poder entender hasta dónde puedo llegar, establecer un límite y sobrepasarlo. En cuanto a la metodología, es como volver al comienzo, decirle al estudiante lo que ha sido su parámetro vocal durante toda su existencia. Es loco, porque muchos estudiantes llegan pensando que ellos no saben lo que es la voz, entonces se enfrentan a un proceso pedagógico pensando que nunca han trabajado con su voz. Mentira, todos, todos, todos, cualquier persona llega a trabajar con su voz, llega con mucho material, durante toda su existencia ha cantado, ha hecho bromas con la voz, ya tiene y trae material, lo que nosotros tenemos que hacer es ayudarlos a conducir ese material.
(E.1.30) Ellos no logran identificar cómo suenan sus familias, no van a poder entender porque ellos suenan como suenan. Entonces el testimonio… y, aparte, también, eso como una primera etapa… Luego, en una etapa más avanzada, cuando quieres hacer un recorte social, un recorte vocal, tienes que lograr observar cómo se mueve, cómo suena y por qué suena de esa forma aquel ser que tú quieres recortar para poder robar aquello y transformarlo en tu cuerpo.
(E.1.46) saber quién eres tú, entender cuándo fue que mi sonido llegó a tal manera, porque, a ver, si te vas a la psicología, puedes saber que a los 7 u 8 años -te lo puede decir mejor un psicólogo o un fonoaudiólogo- el sonido de un niño es un sonido muy libre, que tiene un registro total, pero cuando empieza la etapa de la infancia tardía, cuando se empieza a pasar a la pubertad, ahí entran todos los traumas y la voz pierde su flexibilidad. Por eso se trabaja mucho con lo lúdico, con los juegos para volver a eso primario de los niños.
(E.2.19) Uno siempre debe trabajar desde su biografía. Siempre tiene elementos, siempre tiene algo que ese personaje te pide. El método de Roy Hart también tiene que ver con encontrar lugares, si encuentras lugares encontrarás tu voz, y viceversa. Lugares sonoros, biográficos, testimoniales, de amor, desamor, todo lo puedes involucrar. Ahora, cuando solamente trabajas desde fuera de ti, buscando personajes afuera sin mirarte adentro, no

funciona. Y lo biográfico también tiene que ver con cuál es la voz que tienes, no aspires a tener otra.
(E. 2.23) Entonces yo les hago el cambio: ¿Por qué siempre sueñas igual? ¿No tienes sueños de ir a otras partes en tu vida? Entonces ahí vas viendo los rangos sociales de las personas, las rabias, las tensiones, las trancas. Pero no puedo abordarlo desde la voz, decirle: tu voz es mala, ten cuidado, estás resonando mal, colocaste mal la voz, no proyectaste, no se te entienden los finales. Porque el cabro no va a entender. Pero si a ese cabro le digo "¿Por qué usted no quiere sonar más fuerte? ¿Quién le dijo que siempre hay que sonar despacio?" Y ahí el alumno se da cuenta de que cuando era chico no lo dejaban sonar fuerte
(E.2.25) Yo creo que los profesores de voz en general han cambiado mucho. La mayoría han tenido estudios, encuentro eso fantástico. Pero hay que estudiar ahora la psicología de la voz, porque hace 20 años atrás cuando uno estudiaba teatro te decían "respira mal y articula mal" y uno se iba a la casa entendiendo… porque nuestra realidad es distinta a la de otros. Hoy hay que tener otra mirada hacia los cabros. Porque son generaciones más independientes, pero al mismo tiempo más solas. Entonces ahí uno tiene que preocuparse de la soledad sonora. Entonces, si tú puedes llevar todo eso a la clase, el alumno va a sentir que tu clase es un espacio donde hay confianza personal y no hay nada más importante, porque tú no puedes mentirle a tu voz, le puedes mentir al mundo pero no puedes mentir el sonido que tienes y no lo puedes cambiar. Lo puedes agrandar, jugar con el sonido, pero tu timbre, es imposible. Si tú tienes el timbre de tu padre o de tu madre, por ejemplo, y tienes una muy mala relación con ellos, bueno, a través del sonido debes tener una buena relación con ellos, porque tú eres la voz de alguien. Entonces, ahí aparece la biografía
(E 2.38) ¿Qué problemas puede presentar por parte del alumno indagar en su biografía? **(E. 2.39)** Encontrarse con sus fantasmas, su pasado, cosas que no quiere reconocer. **(E. 3.27**) Me ha pasado con cosas escritas, me ha pasado con testimonios directos, con ejercicios y bloqueos y desbloqueos físicos, donde se evidencia lo que pasa. Es hacer consciente a los alumnos de eso, porque ellos tienen el relato pero no entienden que eso tiene relación con otra cosa: "Ahh, claro, mi familia habla así y todos gritan". Así, ellos empiezan a entender de dónde viene eso y eso es fundamental

(E. 3.29) Yo creo que un actor siempre, porque ocurre en la voz y en la actuación que uno se enfrenta a distintas cosas y va encontrado hacia atrás historias que no sabía, yo creo que un actor está en búsqueda e investigación constante, del cuerpo, de las propias habilidades. Depende mucho de lo que uno esté haciendo. Entender el cuerpo desde adentro, una locura, pero súper obvia, porque estoy con este cuerpo hace 18 años y de repente los alumnos en primer año empiezan a encontrar todas sus fallas: que mi cabeza, mi cuello, que tengo la pata corta, yo grito demasiado, etc.
(E. 3.33) Hay muchas personas y alumnos que llegan a estudiar teatro como queriendo anular o transformar su voz en otra cosa. Y es tu historia, es tu vida, hay que hacerse amigos de la voz. Esto es lo que tengo, y esto que tengo lo voy a desarrollar de una mejor manera. Pero no puedo pretender tener una voz que no tengo. Sería más sano.
(E. 3.37) Yo creo que cuando uno reconoce, no solo en voz, pasa mucho en los estudiantes de primer año, uno efectivamente se encuentra con cosas que no quiere ver. Asumirse desde el lugar que uno es, también genera algo. Por algo yo no lo estoy queriendo ver. Si acaso no me gusta mi voz, porque es la misma voz de mi mamá y hay algo con la mamá que se ha acarreado por mucho tiempo y yo me quiero diferenciar. Son historias que es evidente que causan problemas, pero igual en la carrera uno sabe que ese reconocimiento... claro, uno empieza a tratar de modularlo, sacar y guardar lo que uno no puede manejar, pero hay que asumirlo.
3.2 Cultura vocal chilena
(E.1.51) Yo creo que más que las patologías -no tengo un estudio, no puedo decir algo así como que de 10 patologías, 4 corresponden al nivel socioeconómico, no, lo que sí puedo decir es que el lugar sociocultural y socioeconómico es tremendamente determinantes en el desarrollo sonoro, en la calidad y la cualidad del sonido, en cuanto a los lugares de la tensión, al lenguaje, si es un lenguaje más culto o más informal, o sea, la capacidad de elaborar un sistema de pensamiento a través del lenguaje está directamente vinculado con la educación, es decir, mientras tú seas capaz de elaborar un lenguaje para poder comunicarte, vas a tener mayores recursos sí o sí.
(E.2.3) Cuando aparecen los cabros con problemas sobre todo de articulación, porque somos un país tremendamente malo en articulación, porque somos un país con demasiados modismos. Todo lo cambiamos de nombre. Nosotros no somos el mejor país para aprender

español, por ejemplo, porque nuestros modismos y tonalidades no nos dejan.
(E. 2.34)¿Pero no crees que culturalmente Chile debería apropiarse de cómo habla y cómo escribe? **(E. 2.35)** No, eso es una cultura barata. Esos son modismos, es una gran fórmula, te lo puedo creer. Hacer Radrigán, hablar como Radrigán desde su poética y modismo es fantástico, pero tiene que estar tan bien hecho que cuando vas a Europa, Asia o EEUU la gente lo pueda entender porque es un estilo. Pero si tengo que hacer verso y tengo que hacer ciclo de oro español, ese modismo no sirve de nada, el actor debe ser neutro, debe saber cuáles son las consonantes y las vocales. El actor debe saber que todo debe resonar, sino simlemente eres un actor de un estilo. Por eso nunca he estado a favor. Por qué tengo que hablar con faltas de ortografía, por eso me encanta cuando me preguntan de dónde soy y digo que soy de Chile y me dicen que no parezco chilena porque no hablo como chilena. ¿Y por qué no? Porque el chileno habla de modo que nadie le entiende. Eso, como profesora de voz, tengo que cambiarlo, no en mi país, pero por lo menos en 4 personas. La cultura es universal, la cultura debe aprender a ser universal, sino se cierra y se convierte en gueto
(E.3.5) A mí me parece que hoy en día es súper fundamental trabajar con la voz, en el país que vivimos, porque tiene muy poca cultura vocal, no solo en el teatro sino también en la vida, eso hace necesario que si uno trabaja con la voz sea necesario formarse
4- El trabajo vocal en la academia
(E. 1.6) Depende totalmente de la escuela. Son dos fenómenos súper diferentes. Uno, es que depende de la escuela de teatro donde estudies, cuál va a ser la importancia mayor o menor o la cantidad de horas que le dediquen los estudiantes al ramo de voz. Yo tuve la suerte el año pasado de hacer clases en casi todas las escuelas de teatro de Santiago y la cantidad de horas era muy distinta, muy disímil. Por ejemplo, la Universidad Mayor es una de las escuelas que tiene más horas dedicadas a la voz, sin embargo, las otras escuelas tienen a veces ramos de 1 hora o 1 hora y media a la semana, entonces el estudiante no logra observar un cambio importante en su proceso porque el tiempo es muy poco. Tampoco es que yo lleve la bandera de que sean 8 horas a la semana, pero es súper complejo en pocas sesiones hacer conciencia en otro de que esto es algo importante. Lo segundo es que, a mi parecer, la voz en el estudiante es algo que, como yo no lo puedo ver

ni tocar y es un proceso muy lento, y no es tangible, los procesos son muy lentos y hay mucha frustración en el camino, entonces no se vuelve dinámico, entonces yo observo que el estudiante realiza la clase y después cuando tiene que hacer trabajos específicos en actuación es como si no existiera el trabajo anterior del entrenamiento o de la palabra. Entonces el impacto tiene que ver con dos cosas: uno, con la cantidad de cosas que se dedique al trabajo pedagógico y 2, con el trabajo de integración donde los profesores puedan guiar a los estudiantes, sobretodo el profesor que está a cargo de un montaje o de un ejercicio escénico que requiera llevar al alumno a tomar materiales de su entrenamiento vocal para desplegarlos en su ejercicio escénico. Entonces así el estudiante va a comprender que este fenómeno es una piedra que yo lanzo y que tiene múltiples ondas.
(E.1.28) De hecho yo hago un ejercicio bien interesante, basado en una colega que se llama Reena Cook, lo que hago es pedirle a los estudiantes que a la 3 o 4 clase de primer año traigan una foto de ellos cuando eran chicos o hagan un collage de su familia, para que cuenten quiénes son, de donde vienen, quienes son sus papás, para que puedan observar y entender por qué su voz es como es, o sea, no entramos a la voz desde un lugar anatómico sino desde un lugar biográfico: "ah, verdad que yo viví en la playa hasta los 5 años", no será que aquello influyó en tu trabajo, qué se yo. Al mismo tiempo también trabajamos con dibujos y pinturas sobre como ellos observarían su voz. Al final del proceso, volvemos a mirar el collage y el dibujo y vemos qué es lo que cambio. La forma en que ahora reconozco mi sonido desde un lugar más técnico, puedo observar esos lugares biográficos y entenderlos desde un lugar que antes no podía mirara.
(E.1.54) Claro, porque en primer año es mucho más reconocimiento, juego, lúdico, encontrarse con lo sonoro, encantarse con la voz, decirle "aquí está tu voz, juega con ella, disfrútala", en segundo es decirle "Ya, ¿Reconociste? Ahora trabajemos en ella técnicamente. Tienes que ser capaz de utilizarla de manera profesional". En tercero es "Ahora eso que ya trabajaste y lo entiendes, desarróllalo, ponlo en riesgo, llévalo más allá, busca texturas, sonoridades, trabájalo sobre el espacio y el cuerpo y, eso mismo que tienes, úsalo como herramienta actoral.
(E.2.3) En el primer año de formación al alumno no se le debe enseñar todo, se le debe enseñar a que reciba, y esos es lo primero que se debe aprender, a inspirar, dónde mueves para que lleguen las cosas y entren. Y luego, cómo se modifican adentro y salen. Entonces

el acto respiratorio no es solamente la entrada y salida del aire, es todo lo que te conlleva a que la actuación, que después lo pongan al servicio, esté puesta la tensión. Y ahí aparece la respiración al escuchar, que son las dos grandes materias durante el primer semestre: saber escuchar y saber inspirar. Luego, en el segundo semestre del primer año, al alumno le enseñas a saber espirar, botar y saber responder. Entonces, cuando tienes esos 4 objetivos en el año, aparece una palabra muy bonita que es "motiv", ¿Cuál es el motivo del acto respiratorio, qué te hace respirar, solo vivir? Eso es biología. En cambio, en el arte, la respiración es todo lo que conlleva a mirar. Entonces aquí ponemos los 5 sentidos en el trabajo. Porque todo en la primera etapa de tu vida entra a través de los sentidos, la voz se escucha en los labios y en los dedos, en los primeros 6 meses, no sólo en los oídos. Entonces hay que volver a enrostrarle al alumno que yo puedo colocar la voz en mis dedos, imaginando que ellos danzan mientras yo sueno. Y así van entrando los ejercicios para que él pueda volver a descubrir lo que él tenía cuando era niño, entonces ahí entra la relación de lo biográfico con la formación, y ahí tú vas detectando cuando los alumnos tienen dificultades o cuando alguien tiene un recuerdo. Porque finalmente el acto inspiratorio te crea recuerdos, por eso el leitmotiv en la música o la memoria emotiva en Stanislavski, que tienen el mismo vínculo. Y aquí entramos en que el alumno empieza a reconocer y adquirir sus propios problemas, ellos comienzan a darse cuenta solos de cuáles son sus necesidades, porque nunca hay que olvidar que el teatro es colectivo.
(E.2.11) Entonces en segundo año aparece la técnica. Pasamos el primer año: escuchar, responder, preguntar, espirar. Ahora, técnica. Respiración, resonancia, proyección. Tercer año, cuerpo. El cuarto es sonoro. Así armas un plan de estudio.
(E. 2.31) Es imposible hablar de voz sin el cuerpo. Por lo tanto, qué haces en un primer año: cambiar postura, que las rodillas se relajen, que dejes de arrastrar los pies, que el mentón y la cervical se alineen, que los hombros y el plexo se abran. Entonces no estás cambiando un cuerpo solamente, estás cambiando una postura de ver, los sentidos, de ver el mundo. Si cambias eso, obviamente que la voz se modifica de inmediato.
(E.2.37) Yo creo que todas las técnicas trabajan desde lo biográfico, todas las técnicas desde los 70, como Alexander, Cicely Berry, Eugenio Barba, son todas técnicas que se basan primero en el aprendizaje personal. Hay técnicas que se basan en cantos originarios, el método Alexander es porque Alexander tenía un problema grave de tensiones y él

decidió hacer su propio método, entonces todas las técnicas pueden servir siempre que tengas la conciencia, con-ciencia, ciencia es conocimiento, tener el conocimiento de por qué no te resultan las cosas. Si entiendes en tu cuerpo como actor, algo que te dijeron alguna vez, como por ejemplo que arrastras los pies, en tus personajes tienes que trabajar los pies, si te dicen que tienes las caderas bloqueadas tienes que trabajarlo, si te dicen que tienes el mentón muy bajo, tienes que averiguar en qué rabia andas. Entonces es todo psicoanalítico. El psicoanálisis en 1900 entra en el arte, no solo en la gente. El primero en adoptar el psicoanálisis es el arte.
(E. 3.35) Si, eso tiene que ver con un tema de vieja escuela actoral, pero eso se ha ido modificando ene, hace muchos años quienes tomaban exámenes de voz eran cantantes líricos, que tenían una formación del bel canto italiano, una estructura donde había que articular de cierta forma... Y hoy en día, como hay una renovación de la gente que hace clases, de los estilos, de buscar la organicidad, eso ha cambiado mucho. Hay vestigios igual, pero pocos.
(E. 3.41)Varía mucho, por año, porque nosotros en la universidad trabajamos por proyecto, por taller integrado, depende mucho de lo que se destina a actuación. Primer año. Siempre igual partimos con trabajos muy lúdicos de respiración, hacemos ejercicios respiratorios, trabajos de liberación y reconocimiento de sonido, que son súper fundamentales para el trabajo de primer año. Después hay un proceso de reconocimiento de mi tono y es encontrar mi tono a través de ciertos ejercicios y soy capaz de percibir cuando mi voz está bien ubicada, está cómoda, está más liberada, dónde mi musculatura se ubica mejor. Además, nosotros trabajamos en paralelo con un profesor de música que trabaja todas las ideas fundamentales para el trabajo vocal, lo que tiene que ver con la audición, con percibir, generar atmósfera, ritmo, ejercicios de percepción auditiva, lo que para el trabajo vocal es fundamental.
(E. 3.45)Claro, y después se junta todo, con el movimiento y con la actuación. Entonces, este año están trabajando con cuentos, el trabajo en primer año no busca... nosotros llegamos hasta el trabajo a través del sonido. En segundo año ellos empiezan a trabajar con acción verbal, entran al realismo, con la Aliocha, entran al texto dramático. El primer año nosotros no trabajamos con texto dramático, trabajamos con ejercicios sonoros con poemas… al final son procesos de descubrimiento, de juego y lograr entender las

tonalidades, las velocidades, los ritmos, desde un espacio súper lúdico. En segundo eso se estructura mucho más.