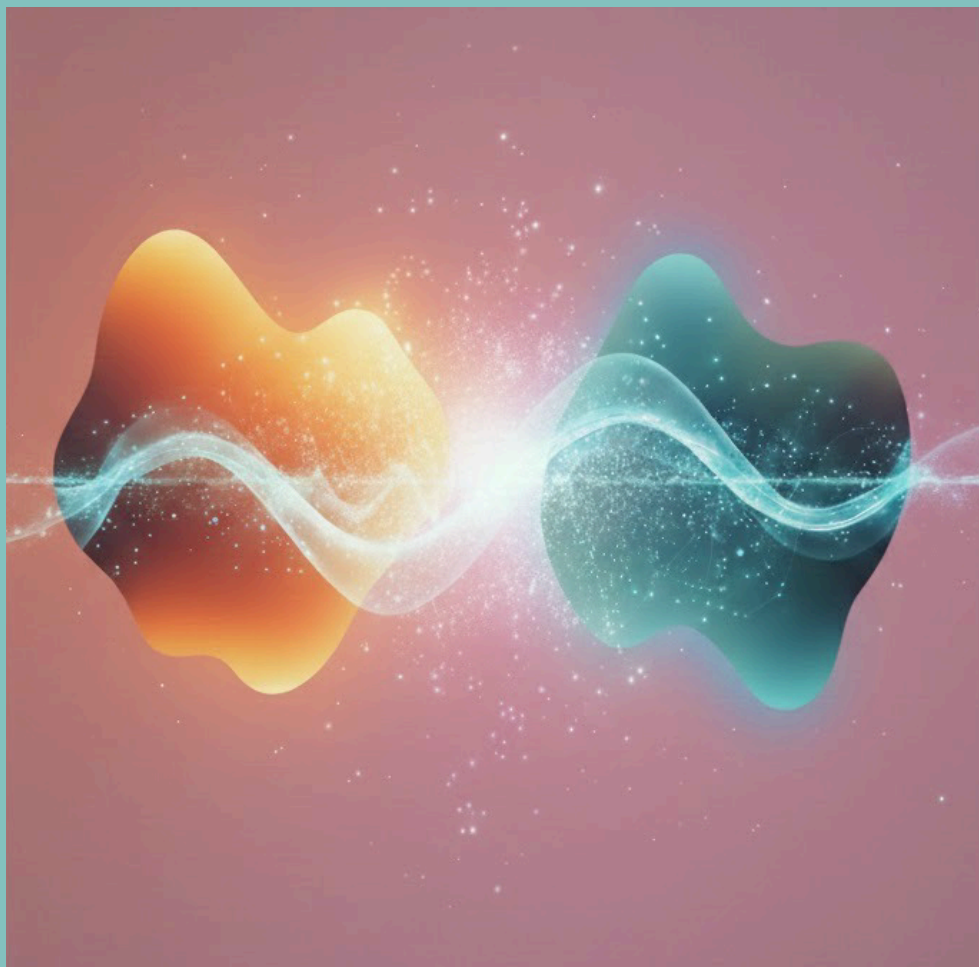




La voz actoral

Begoña Frutos Fuentes
y Martín B. Fons Sastre (editores)



Real
Escuela
Superior
de Arte
Dramático

1831



LA VOZ ACTORAL

Begoña Frutos Fuentes y Martín B. Fons Sastre
(editores)

Presidente de honor. Ricardo Doménech

Director de la RESAD: Juan José de la Fuente

Secretario: Emeterio Díez Puertas

Comité Editorial: Nuria Alkorta (RESAD), Felisa de Blas (RESAD), Ana Contreras Elvira (RESAD), Daniele Crivellari (Universidad de Salerno), Juan Carlos Díaz (RESAD), Javier de Dios (AAT), Julio Escalada (RESAD), David Ojeda (RESAD), Verónica Pacheco (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla), Goyo Pastor (RESAD), Aurèlia Pessarrodona (Universidad Autónoma de Barcelona), Margarita Piñero (RESAD), Fernando Quesada (Universidad Alcalá de Henares), Ana Sánchez Acevedo (Universidad de Sevilla), Eduardo Vivanco (Endicott College)

Comité asesor: Antoni Ramon Graells (Escuela de Arquitectura de Barcelona), Begoña Lolo (UAM), Bri Newesely (Berliner Hochschule für Technik), Antonio Ocampo Guzmán (Northeastern University), Sara Pantoja (Pontificia Universidad Católica de Chile), Anne Rautiainen (Teatteri Hevosenkenkä, Finlandia), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), Duncan Wheeler (Universidad de Leeds)

Colección Pedagogías Vocales Iberoamericanas

Directora: Begoña Frutos

El autor/es ha hecho todo lo posible para identificar a los titulares de los derechos de propiedad intelectual de las imágenes reproducidas en este libro. Pide disculpas por los posibles errores u omisiones, que serán subsanados en posteriores reimpressiones.

© RESAD 2026

© Los autores

ISBN: 978-84-09-83687-1

DOI: 10.32621/RESAD-EDICIONES.2026.01

Real Escuela Superior de Arte Dramático Avenida de Nazaret, 2 28009 Madrid

Tel: 91 504 21 51

publicaciones@resad.es

ÍNDICE

LA VOZ ACTORAL	3
PRESENTACIÓN, Begoña Frutos	9
INTRODUCCIÓN	17
I. <i>La pedagogía vocal para la actuación: perspectivas artísticas y neurocientíficas</i> , Martín B. Fons Sastre	19
1. Habitar la palabra	21
2. Accionar la palabra	24
3. Encarnar la palabra	26
Bibliografía	28
PARTE 1. FUNDAMENTOS TÉCNICOS DE LA VOZ.....	29
II. <i>Los ocho postulados</i> , Livia Esther Jiménez González y Adrea García Zárate.....	31
1. Inicios del entrenamiento actoral en Colombia	32
2. El entrenamiento vocal a partir de los 8 postulados	34
3. El origen de los 8 postulados	35
4. Los 8 postulados	40
Bibliografía	49
III. <i>Entrenamiento actoral: el trabajo sobre los matices vocales</i> , Rubén Darío Maidana	51
1. Hacia una pedagogía integral de la voz actoral	51
2. Fundamentos teóricos: la voz como fenómeno holístico	52
3. Componentes de la expresión vocal: dicción, proyección y matices	57
4. Una propuesta metodológica dual: vía directa y vía indirecta	60
5. Los matices vocales: eje central de la expresividad escénica	61
6. Propuesta práctica: ejes técnico y situacional para el entrenamiento	65
7. La voz como experiencia compartida y en diálogo permanente	73
Bibliografía	74
IV. <i>Método olfativo para mejorar la voz y la locución actoral</i> , Gemma Reguant	75
1. Los sentidos y la apertura que ofrecen para la actuación	76
2. Perceptibilidad y fortaleza	78
3. La voz es algo orgánico que implica mente, cuerpo y voz en un todo holístico..	79
4. Método de olfacción para ampliar las gamas expresivas y mejorar la voz	79

5. Orígenes de la investigación	80
6. En qué consiste el método de olfacción diseñado	82
7. MOD (Método de Olfacción Diseñado). Detalles de la práctica	83
8. Registro de los experimentos. Test de autoevaluación sensorial actoral (TASA) ..	89
9. Efectos que ofrece el método	94
10. Relación MOD, articulación y nervio trigémino	95
11. Método para memorizar en contacto con el sistema cerebral emocional	96
12. Los olores de la infancia	97
13. Aplicación en los ensayos y antes de las actuaciones	98
14. Deseos, algunas palabras y una invitación	99
Bibliografía	100
V. <i>Consideraciones sobre la estética verbo-vocal,</i>	
Ana Lisbet Rojas Estévez	101
1. Hacia una reflexión estética en la emisión vocal	102
2. Afectaciones más comunes que inciden en la estética verbo-vocal.....	103
3. Trastornos de la calidad de la resonancia	105
4. Trastornos de resonancia debidos a posturas defectuosas de la lengua	106
5. La dicción	107
6. Nuevas normas del habla	109
7. Las alteraciones de la voz y la articulación	110
Bibliografía	113
PARTE 2. FILOSOFÍA Y POÉTICA DE LA VOZ	115
VI. <i>Teatro vibratorio,</i>	
Roberto Eslava	117
1. Un vínculo vibratorio trasatlántico	118
2. Vitalismo y vibración	120
3. Coordenadas para un plano de inmanencia escénico	123
4. Hacia un teatro vibratorio	125
Bibliografía	130
VII. <i>Formación del habla (Rudolf Steiner) e improvisación vocal guiada por señas,</i>	
Flavia Montello.....	133
1. Formación del Habla.....	135
2. Principio técnico-expresivo: identidad de los fonos	136

3. Principio técnico-expresivo: dinámicas expresivas de la respiración	138
4. Principio técnico-expresivo: gestualidad de la voz	140
5. Manual de señas para la voz hablada expresiva	143
Bibliografía	148
VIII. <i>Apuntes para una poética de la vocalidad,</i>	
Tania González Jordán	149
1. De la persona	150
2. De Cavarero	150
3. De la vocalidad	150
4. Del lenguaje	152
5. Del deseo	152
6. Del teatro y sus actrices / actores.....	153
7. De la corporización de la voz.....	154
8. De la pedagogía de la voz	155
9. De la poética en la praxis.....	157
10. De la clase de voz	159
11. De los apuntes para una poética de la vocalidad de las actrices y actores.....	160
12. De la necesidad de adoptar una nueva perspectiva.....	162
Bibliografía	163
IX. <i>Articulación encarnada: donde el lenguaje nace de la memoria,</i>	
Sara Pantoja Fontecilla	165
1. El cuerpo de la palabra	166
2. La memoria muscular y el arte de la articulación	167
3. Articulación y presencia escénica	169
4. El entrenamiento de la memoria muscular: el cuerpo que aprende a hablar	171
5. Entre la escucha y el reflejo: nuestro rol en la enseñanza de la voz.	172
6. El entrenamiento y la repetición: el camino hacia la libertad muscular	174
7. Los labios: forma, contorno y precisión.....	175
8. La lengua: movimientos que dibujan la palabra.....	176
9. La mandíbula: abrir para soltar.....	177
10. Conclusión: cerrando el ciclo de la voz encarnada.	177
Bibliografía	178

PARTE 3. PEDAGOGÍA SITUACIONAL	179
X. <i>La búsqueda de una pedagogía vocal decolonial puertorriqueña,</i> Carola García López	181
1. Liberar voces que no son libres	182
2. La polarización colonial entre educación pública y privada	183
3. La gozosa emancipación y autoestima vocal	183
4. La falsa «neutralidad vocal»	184
5. La revolución sonora de Raúl Juliá	185
6. Cambios en el mapa sonoro global y vocal de la juventud	186
7. Ejercicios sonoros para combatir el aislamiento colonial	186
Bibliografía	188
XI. <i>La formación de los actores de voz en español,</i> Reynaldo Infante	189
1 . Introducción	190
2. Marco teórico: enseñar voz	193
3. Metodología de recopilación	196
4. Voces desde el aula: experiencias pedagógicas de seis docentes	196
5. Comparación y análisis pedagógico	227
6. Conclusiones y proyecciones	228
Bibliografía	230
LOS AUTORES/AS	231

PRESENTACIÓN

Desde las aulas y escenarios de la RESAD, donde imparto docencia en el Departamento de Voz, siempre ha estado presente en mí la importancia de las diversas pedagogías vocales, considerando que la voz es un territorio íntimo y a la vez un puente hacia lo común. En la palabra resuenan la memoria, las emociones, el pensamiento y la corporalidad de las personas y los personajes. Y sin embargo, he aprendido con los años que la expresión oral es también construcción técnica, búsquedas compartidas, tradiciones didácticas y práctica artística. Este libro que presentamos se inscribe en este doble movimiento: el de atender a la singularidad de cada voz y, al mismo tiempo, enmarcarla en un lugar colectivo vertebrado con diversas pedagogías y marcos conceptuales que constituyen la práctica teatral y vocal en Iberoamérica.

La elaboración de este libro ha estado inspirada por un encuentro que impulsó la idea de trasladar estos diálogos y conversaciones a muchas otras personas dentro del ámbito artístico: el Segundo Encuentro Internacional de la Voz y la Palabra, Integraciones Hemisféricas: Marcos Teóricos para el Futuro de la Práctica y la Pedagogía Vocal, organizado por el Centro de Estudios para el Uso de la Voz (CEUVOZ) y la Voice and Speech Trainers Association (VASTA), celebrado en La Paz (México) en julio de 2023.

El evento, concebido ya de entrada como un espacio de integración, supuso un ejercicio de escucha, de intercambio y de diálogo que traspasaba los límites de una especialidad aislada y que ha trascendido fronteras para situar la voz en un terreno de investigación interdisciplinar y abierto a desarrollar futuras formas pedagógicas.

Este libro recoge ahora ese mismo espíritu: armonizar miradas diversas que, desde distintas partes geográficas, tradiciones y experiencias docentes, nos ayuden a enten-

der la pedagogía vocal como un medio vivo en constante evolución. Con la intención además de no sólo ofrecer una colección de textos, sino de invitar al lector a sumergirse en un mundo donde la voz va de la mano de quiénes somos, de nuestra cultura y de la forma en que nos relacionamos con los demás.

Su valor reside por tanto en los diferentes puntos de vista y en lo profundo de sus análisis, algo que surgió del espíritu integrador del citado encuentro en La Paz. Al tender puentes entre lo antiguo y lo nuevo, entre teoría y práctica, este texto no solo nos describe la situación actual de las pedagogías vocales en Iberoamérica, sino que nos anima a razonar de forma crítica y a comenzar a visualizar cómo queremos que sean en un futuro estas enseñanzas desde sus diversas miradas.

Martín B. Fons Sastre, profesor, investigador y creador teatral con quien comparto la coordinación de este libro, sostiene con firmeza que el docente de artes es, al mismo tiempo, artista, pedagogo e investigador, habiendo explorado el cruce entre teatro y neurociencias, los procesos de creación contemporánea y la investigación escénica como herramientas de aprendizaje. A lo largo de los años, mi relación con Fons ha transcurrido por la amistad, la complicidad y el diálogo en torno a la investigación y la divulgación teatral y, como colegas, hemos compartido proyectos que han dado lugar a espacios donde confluyen la docencia y la mirada crítica, con la convicción de que la enseñanza en las artes escénicas cobra sentido si mantiene ese doble lugar: el de la creación y el de la investigación.

En el artículo de introducción que presenta en este volumen, «La pedagogía vocal para la actuación: perspectivas artísticas y neurocientíficas», Fons se centra en la interacción entre los fundamentos técnicos de la pedagogía vocal y las bases neurocientíficas que los sustentan. Apoyándose en teorías cognitivas actuales (en especial las tesis post-cognitivistas, que defienden una cognición corporizada y entienden la actuación como un sistema no lineal en continua retroalimentación con el entorno), realiza una relectura del proceso de habla escénica desarrollado por actores y actrices. Esta relectura se estructura en tres partes: habitar la palabra, accionar la palabra y encarnar la palabra. A partir de aquí, las aportaciones de las neurociencias ofrecen nuevas perspectivas para el entrenamiento vocal y para la técnica actoral en general, proponiendo que la voz y el habla del intérprete se conciban en términos de voz corporizada.

La estructura del resto del libro organiza los artículos en tres apartados que, lejos de establecer compartimentos estancos, deben ser entendidos como zonas de tránsito. La primera parte, «Principios y técnicas de la voz», reúne textos que exploran los fundamentos técnicos de la formación vocal, desde la sistematización de postulados pedagógicos hasta propuestas prácticas de entrenamiento. La segunda, «Filosofía y poética de la voz», se adentra en aspectos más reflexivos y estéticos, entendiendo la voz

como fenómeno filosófico, performativo y poético. Finalmente la tercera, «Pedagogía situacional», se abre a perspectivas críticas y contextuales en las que la didáctica vocal se estructura y se modula influida por las cuestiones culturales y políticas particulares de cada territorio específico.

La primera parte del libro nos ofrece los fundamentos teóricos y los enfoques que sustentan el trabajo vocal de actores y actrices. Empezamos con el artículo «Los ocho postulados», de Livia Esther Jiménez González y Andrea García Zárate. Este texto nos detalla la evolución de la formación de actores y voces en Colombia, un campo relativamente nuevo que ha progresado gracias a lo aprendido de grandes pedagogos actuales como Kristin Linklater, Julia Wilson Dixon, Michael McCallion, Cicely Berry, Patsy Rodenburg y Arthur Lessac. Las autoras nos presentan ocho principios fundamentales (Postura, Relajación-Respiración, Emisión del sonido, Apoyo, Resonadores, Articulación, Dicción y Trabajo de texto) como una guía efectiva para liberar la voz. Su objetivo es lograr una comunicación completa y auténtica, conectando emoción, intelecto, cuerpo y voz.

Siguiendo esta línea de fundamentos, el Dr. Rubén Darío Maidana aporta «Entrenamiento actoral: el trabajo sobre los matices vocales». Maidana presenta estrategias para que los actores entrenen y mejoren los matices de su voz, con el fin de que sean más expresivos sobre el escenario. El autor insiste en que es importante distinguir entre voz, habla y lenguaje y propone un sistema de trabajar la voz que percibe todo en conjunto, integrando el cuerpo físico, la mente con sus propias experiencias y emociones y la energía vital de la persona. Para conseguir este objetivo, el Dr. Maidana explica que en su cátedra Educación de la Voz I se basan en el trabajo «Liberación de la Voz», de la uruguaya Marta Neiros Cotarello de Sánchez. Sus ideas se apoyan en la fisiología, la psicología (especialmente el psicoanálisis), enfoques integrales que incluyen el cuerpo, investigaciones sobre la energía vital y los trabajos de Jerzy Grotowski y C. Stanislavski. Maidana propone un doble sistema de ejercicios: la vía directa, donde la voz actúa como instrumento consciente, enfocada en el sonido, la pronunciación y la proyección y la vía indirecta, en la que el cuerpo participa en la generación de la voz, investigando cambios vocales a través de movimientos corporales y técnicas como Eutonía, Feldenkrais, Técnica Alexander, Rolfing, Bioenergética, Yoga y Tai Chi, entre otros. El artículo explora el ritmo, el tono y el volumen como partes esenciales de los matices vocales y sugiere ejercicios prácticos para desarrollarlos tanto técnica como emocionalmente.

A continuación se presenta el artículo de la Dra. Gemma Reguant acerca del «Método olfativo para mejorar la voz y la locución actoral». Este trabajo, fruto de más de veinte años de investigación, explora cómo el sentido del olfato puede mejorar la actuación, la voz y la locución. El Método de Olfacción Diseñado (MOD) por Reguant

funciona conectando los olores de forma rápida y directa con el sistema límbico (nuestro cerebro emocional). Este vínculo ayuda a llevar a cabo actuaciones más naturales, mejora la articulación y favorece que la memorización sea más «corporal», ampliando las posibilidades expresivas de la voz. El artículo detalla cómo surgió el método y cómo se aplica en cuatro fases (deseo de comunicar, espiración, olfacción horizontal y expresión del texto), así como los efectos que genera, incluyendo la sorprendente relación entre el MOD, la articulación y el nervio trigémino. Reguant destaca que la voz es un proceso orgánico que integra mente, cuerpo y voz en un todo.

Cierra esta primera parte el artículo «Consideraciones sobre la estética verbo-vocal», de Ana Lisbet Rojas Estévez. La autora nos invita a reflexionar en la relación entre la belleza y el trabajo vocal profesional, especialmente en las escuelas de actuación, canto y locución en Cuba. Rojas Estévez aborda los problemas más comunes de la voz hablada que afectan al desempeño profesional, como la nasalidad excesiva o insuficiente y la voz áspera o estridente. Subraya la importancia de una dicción clara, una entonación adecuada y una expresión auténtica para que la comunicación sea efectiva. Su trabajo resalta que el concepto de «voz normal» va más allá de lo puramente físico, incluyendo criterios de belleza y las exigencias propias del personaje en escena, donde incluso un «defecto» puede ser utilizado para caracterizar.

Estos primeros artículos nos ofrecen las bases para entender la voz como un hecho que está íntimamente ligado al cuerpo, a la mente y al entorno cultural.

La segunda parte del libro propone metodologías y enfoques que modifican la forma en que el cuerpo, el sonido y la palabra se relacionan en la creación escénica. En estos capítulos encontramos un acercamiento hacia territorios reflexivos y estéticos, donde la voz se observa más allá de su dimensión técnica.

El Dr. Roberto Eslava nos propone en «Teatro vibratorio» explorar una idea de teatro influida por la filosofía de Nietzsche, Deleuze y Guattari, donde actuar es «vibrar». El autor se inspira también en figuras como Artaud y Grotowski para argumentar que el cuerpo en escena se convierte en una «máquina musical» capaz de crear una «realidad inmediata» a través de muchas vibraciones. El «Teatro Vibratorio» de Eslava concibe la voz como un fenómeno que traspasa la comunicación verbal para situarse en el terreno de la resonancia corporal y energética. El enfoque se nutre de opciones teatrales experimentales e integra la pedagogía vocal con búsquedas performativas que conciben el sonido como una experiencia transformadora. Esta forma de concebir el teatro desafía lo convencional, invitando a una exploración que mezcla distintas artes y que redefine aquello que es posible desarrollar en escena.

A continuación, la Dra. Flavia Montello nos introduce en la «Formación del Habla (Rudolf Steiner) e improvisación vocal en vivo». Montello nos presenta aquí una

herramienta práctica para dirigir la voz en vivo basada en la «Formación del Habla» (Sprachgestaltung) de Rudolf Steiner. Su pedagogía rescata la materialidad sonora del lenguaje, invitándonos a «comprender oyendo» más que a «oír comprendiendo». El artículo describe cómo usar un manual de señas para la voz hablada expresiva que, además de guiar matices específicos, permite improvisar en tiempo real, creando atmósferas sonoras a partir de la expresividad de los sonidos. Montello detalla la «identidad de los fonos», clasificando vocales y consonantes por sus cualidades expresivas y su relación con elementos naturales, y las «dinámicas expresivas de la respiración» (impulsiva y sostenida), así como la «gestualidad de la voz», donde las motivaciones internas se transforman en gestos corporales que se perciben en la dicción.

El siguiente artículo nos invita a reflexionar sobre el significado de la voz y cómo se encarna en el lenguaje. Tania González Jordán nos presenta «Apuntes para una poética de la vocalidad». Este artículo desafía la manera en que la filosofía occidental ha restado protagonismo a la voz, empleándola solo como herramienta para la razón o la palabra. Basándose en la filósofa feminista Adriana Cavarero, González Jordán propone una «poética de la vocalidad» que devuelva la voz a su cuerpo, a su particularidad única e irrepetible. El estudio analiza las formas en que la enseñanza oral puede abrir espacios para una escucha que reconozca la vulnerabilidad y la singularidad de cada voz. El enfoque cambia desde «qué se dice» a «quién habla», reconociendo la palabra como una manifestación de la persona completa y destacando el carácter relacional del habla y su efecto en los cuerpos. La autora defiende una pedagogía vocal que active la «presencia-vocalidad» de actores y actrices, impulsando un diálogo arraigado en el cuerpo que vaya más allá de la técnica.

Continuando con la exploración de cómo el lenguaje se encarna, Sara Pantoja Fontecilla nos ofrece «Articulación encarnada: donde el lenguaje nace de la memoria». Pantoja Fontecilla resalta que la articulación no es solo una mera cuestión de pronunciación clara, sino una forma de «memoria muscular», un entrenamiento donde el cuerpo aprende, repite y perfecciona los movimientos necesarios para una voz limpia y precisa. La autora enfatiza la importancia de una «memoria muscular» bien entrenada que aporte libertad y resistencia en escena, permitiendo al intérprete conectar directamente con el «qué quiere decir» sin preocuparse por la técnica. El artículo detalla ejercicios específicos para labios, lengua y mandíbula, mostrando cómo la repetición consciente de estos movimientos sencillos puede liberar tensiones y pulir la voz, llevando la articulación a un acto de presencia y entrega en el escenario. La autora también reflexiona sobre el papel fundamental de los docentes de voz, que son figuras discretas pero influyentes y que acompañan en el proceso de conectar con la propia voz, trabajando tanto lo tangible como lo intangible.

El tercer bloque del libro se orienta hacia perspectivas pedagógicas contextualizadas en las que la voz resulta influenciada por circunstancias históricas, sociales y culturales específicas.

El artículo de la Dra. Carola García «La búsqueda de una pedagogía vocal decolonial puertorriqueña» propone una mirada crítica y contextual y explora caminos pedagógicos apoyados en la historia y la cultura puertorriqueña. García López nos ofrece un trabajo que nos hace reflexionar sobre cómo la realidad colonial de Puerto Rico influye en la pedagogía vocal. Su propuesta incluye ejercicios diseñados para liberar los cuerpos, mentes y voces de los estudiantes de la violencia que esta condición conlleva, buscando una pedagogía que empodere y aporte voz a las identidades locales, desafiando los modelos de enseñanza dominantes. Este estudio abre la posibilidad a imaginar didácticas vocales situacionales, ajenas a las herencias coloniales y sensibles a la necesidad de construir saberes desde el propio territorio.

La última parte nos introduce en el mundo de la formación profesional de la voz, especialmente en la locución y el doblaje, ofreciendo una mirada a las tendencias actuales y futuras. En su artículo «La formación de los actores de voz en español», Reynaldo A. Infante L. analiza la preparación de locutores comerciales y actores de voz en Latinoamérica, una profesión cada vez más visible y demandada en la industria audiovisual. Destaca que una formación sólida debe combinar la técnica vocal (respiración, dicción y articulación) con habilidades artísticas como la interpretación y la versatilidad para adaptarse a distintos géneros. Se resalta la importancia de la «voz auténtica» según Kristin Linklater y Patsy Rodenburg como clave para sonar creíble, así como se cita el debate entre el «español neutro» y la relevancia de los acentos locales, subrayando que los actores de voz deben cultivar la empatía, la autenticidad y la creatividad para mantenerse vigentes. El texto incluye el epígrafe «Voces desde el aula: experiencias pedagógicas de seis docentes», que reúne los testimonios de varios profesionales de México, Colombia, Puerto Rico y República Dominicana: René Figueroa, Isabel Junca, Martha Escobar, Antonio Fornaris, Galo Balcázar y el propio autor. Sus reflexiones muestran la diversidad de enfoques pedagógicos en la enseñanza de la voz y subrayan la relevancia de la naturalidad, la conexión emocional con el texto, el trabajo corporal y la preparación integral del artista, que incluye tanto lo técnico como lo creativo, lo profesional y lo personal. Además, plantean los retos de la inmediatez y la irrupción de la inteligencia artificial, defendiendo la singularidad de cada voz humana. Infante analiza los desafíos de la enseñanza oral en contextos hispanohablantes, prestando especial atención a los fundamentos técnicos de la voz actoral y a las particularidades del español como lengua escénica. El texto dialoga con la tradición pedagógica hispana y propone principios para una formación que articule técnica, expresividad y especificidad lingüística.

Carola e Infante invitan a considerar la pedagogía vocal en clave contextual y decolonial, poniendo de relieve que no existen metodologías universales, sino prácticas situacionales que dialogan con lenguas, culturas y realidades concretas.

Destacar por último que este libro es, en sí mismo, un coro polifónico. Al reunir experiencias de Colombia, Argentina, Chile, Puerto Rico, México, España, Cuba y República Dominicana, se inscribe en un diálogo transfronterizo que reconoce la diversidad de prácticas y, al mismo tiempo, tiende puentes de encuentro. La variedad de métodos y enfoques pedagógicos da cuenta de la riqueza de saberes y da testimonio de la pasión y el rigor con que se trabaja la palabra en Iberoamérica. Esta pluralidad nos invita a valorar la voz como un lugar común, donde confluyen tradiciones, conocimientos y búsquedas artísticas.

Deseamos que este libro sirva, por tanto, como un espacio donde resuenen ideas para docentes, artistas e investigadores, como un punto de encuentro entre generaciones y territorios y como un recordatorio de que en la voz no solo habitan técnicas, sino también formas de habitar el mundo.

Con todo el respeto por la voz humana.

BEGOÑA FRUTOS

Profesora del Departamento de Voz de la RESAD

INTRODUCCIÓN

I. LA PEDAGOGÍA VOCAL PARA LA ACTUACIÓN: PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS Y NEUROCIENTÍFICAS

Vocal pedagogy for performance: artistic and neuroscientific perspectives

MARTÍN B. FONS SASTRE

Universidad Loyola Andalucía

mbfons@uloyola.es

orcid.org/0000-0001-6974-5594

Resumen: El presente estudio se centra en el análisis de la pedagogía vocal actoral desde la interacción de sus fundamentos técnicos con los fundamentos neurocientíficos que los sustentan. Apoyándose en las teorías cognitivas actuales que tienen como base las tesis post-cognitivistas que abogan por una cognición corporizada, entendiendo la actuación como un sistema no lineal en continua retroalimentación con el entorno, se realiza una relectura del proceso de habla escénica desarrollado por el actor y la actriz desde tres perspectivas: habitar la palabra, accionar la palabra y encarnar la palabra. Las aportaciones neurocientíficas nos aportan unas visiones novedosas e innovadoras para comprensión del entrenamiento vocal, en particular, y la técnica actoral, en general.

Palabras clave: Actuación. Neurociencias. Cognición corporizada. Habla escénica. Pedagogía vocal.

Abstract: This study focuses on the analysis of vocal acting pedagogy from the interaction of its technical foundations with the neuroscientific foundations that support them. Drawing on current cognitive theories based on post-cognitivist approaches that advocate embodied cognition, understanding acting as a nonlinear system in continuous feedback with the environment, the present study reinterprets the scenic speech process developed by actors and actresses from three perspectives: inhabiting the word, activating the word, and embodying the word. Neuroscientific contributions offer novel and innovative insights into our understanding of vocal training, in particular, and acting technique, in general.

Keywords: Acting. Neurosciences. Embodied Cognition. Scenic Speech. Vocal Pedagogy.

El actor, director de escena y miembro de la Real Academia Española (RAE) José Luís Gómez afirmaba en unas recientes declaraciones recopiladas en el libro *Diez horas con José Luís Gómez* que el teatro es donde mejor se debe emitir la palabra por parte de los actores y actrices: «con el mejor sonido y el mejor sentido» (Gómez, 2025, p. 57). El que fue durante años director del emblemático Teatro de La Abadía, gran templo de la palabra en la escena española (Frutos, 2014), resaltaba la importancia del trabajo del

habla escénica como columna vertebral de la interpretación textual desde la búsqueda de sentido aplicando rigurosamente técnicas y procedimientos actorales para conseguir *encarnar* la palabra, término que toma de la filosofía poética de María Zambrano. Pero para llevar a cabo este trabajo riguroso se necesita un corpus técnico que conecte directamente con los fundamentos de la pedagogía vocal para la actuación. Ello también implica necesariamente un proceso de investigación que conlleve ahondar en los fundamentos científicos de la voz y el habla en el contexto actoral.

La formación vocal en la carrera de la interpretación escénica supone un viaje largo y a la vez complejo. Actualmente, todavía hay poca bibliografía que plasme las diferentes técnicas y metodologías de la pedagogía vocal actoral, en consecuencia, el presente libro que editamos sirve de gran ayuda para descubrir el trabajo ingente que están llevando a cabo pedagogos y pedagogas de la voz y el habla escénica desde el ejercicio de su magisterio en las Escuelas Superiores de Arte Dramático del contexto hispánico, tanto en el ámbito latinoamericano como en el español. Los diversos estudios que contine el volumen firmados por Livia Esther Jiménez, Sarta Pantoja, Rubén Darío Maidana, Carola García López, Roberto Eslava, Ana Lisbet Rojas, Tania González Jordán y Gemma Reguant son el fruto de años de investigación sobre los fundamentos y procesos de la oralidad en la creación actoral.

De todos estos estudios sobre el habla escénica y la pedagogía de la voz también se desprende la influencia y herencia de los grandes maestros y maestras en la formación vocal interpretativa internacional como Cicely Berry, Kristin Linklater, Michael McCallion, Sarah Kane, Patsy Rodenburg, Catherine Fitzmaurice, Roy Hart, Rudolf Steiner o Arthur Lessac, entre otros. Todos ellos pusieron las bases durante el siglo XX de la pedagogía vocal para la actuación desde una sistematización programática de dicho trabajo, cuyos ejemplos en el contexto español los encontramos en el magisterio desde la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) de Pilar Francés, Concepción Doñaque, Vicente Fuentes o Vicente León y desde el Institut del Teatre (IT) de Barcelona de la tristemente desaparecida Coralina Colom o Rosa Victòria Gras. Herederos de su legado podemos reseñar actualmente a un nutrido grupo de artistas-pedagogos o artistas-investigadores que ejercen la investigación no solo *sobre* la práctica sino *desde* o *a partir* de la práctica artística. Es lo que entendemos como investigación performativa, *Practice as Research*, en términos anglosajones. Los autores del presente libro son una buena prueba de ello.

Leyendo los interesantes capítulos que conforman este volumen e interconectando las ideas y conceptos técnicos y pedagógicos de la práctica artística expuestos por los diferentes autores latinoamericanos y españoles con la fundamentación científica actual, principalmente relacionada con los descubrimientos en el ámbito de las neuro-

ciencias, podemos concretar una serie de aspectos vertebradores respecto a los fundamentos científicos del proceso de creación actoral y la formación vocal interpretativa.

Esta relación entre actuación y neurociencias ha sido y es una de mis líneas de interés como investigador (Fons, 2023), pues propone nuevas perspectivas de estudio que provocan una relectura innovadora y actual respecto a los mecanismos que el actor y la actriz ponen en juego a la hora de interpretar. De dicho trabajo de interacción, podemos analizar diferentes aspectos de la pedagogía vocal actoral en relación con la fundamentación neurocientífica actual que enmarcamos en las siguientes tres dimensiones o perspectivas: habitar, accionar y encarnar.

1. HABITAR LA PALABRA

Para la profesora chilena Sara Pantoja la palabra para el intérprete no comienza en la voz, sino en el cuerpo. Esta afirmación es compartida por todos los pedagogos y pedagogas de la voz en la interpretación actoral de los siglos XX y XXI. La palabra, el decir, nace del cuerpo entero, es un epígono de este y debe haber una interconexión absoluta. Podemos hablar claramente en términos de *palabra corporizada*.

En consecuencia, la conexión voz-palabra-cuerpo-mente es la base para provocar que lo corporal se vuelva lenguaje y el sonido se convierta en vehículo de pensamientos y emociones, como bien expone Pantoja: «Hablar en escena no es solo pronunciar: es habitar el lenguaje desde el cuerpo, con precisión, intención y belleza». De allí que, para que el actor y la actriz hagan orgánica la expresión oral, la palabra debe ser habitada para ser encarnada.

El profesor Vicente León (2025, pp. 55-65) en su libro *La voz del texto. Biomecánica de la palabra hablada* destaca tres estadios en la autenticación del decir en la actuación: ser, estar y hacer. Dichas dimensiones las podemos relacionar con las fases del proceso de creación actoral que pasa por saber estar, saber hacer y saber ser. Para León (2025, pp. 39-53) las exigencias de la acción oral son: que se me oiga, que se me entienda y que se me sienta. Y para que todo eso ocurra, primeramente, hay que conectar con el yo físico, buscar la conexión interior de la palabra. Necesitamos corporizarla para habitarla.

Habitar la palabra. Hoy escuchamos cada vez más cursos de interpretación textual que llevan ese título. Pero ¿Qué entendemos por «habitar»? Puede ser que los avances neurocientíficos actuales nos den la respuesta.

La investigadora Nazareth Castellanos en su último libro *El puente donde habitan las mariposas. Biosofía de la respiración*, también se hace la misma pregunta y, a partir de las tesis del filósofo Martin Heidegger, afirma que: «el ser humano descansa

en el habitar» (Castellanos, 2025, p. 134), entendiendo que nuestra experiencia se va construyendo a medida que la vamos habitando. Como destaca la neurocientífica, el concepto «habitar» tiene su origen en el término alemán *wunian* que equivale a «permanecer» y también supone «estar satisfecho y en paz». Además, *wunian* también significa dejar algo en su esencia y refugiarlo, según, Castellanos. De todo lo expuesto se desprende una máxima aplicable al mundo de la actuación: *crear para creer*. Si habitamos nuestras experiencias, construimos y reconstruimos nuestra realidad.

Pero Castellanos va más allá y se pregunta: ¿Cómo se aprende a habitar? Y la respuesta es inmediata y contundente: *respirando*. La respiración es el primer paso para habitar la experiencia y también para habitar la palabra. Debemos respirar la palabra, debemos respirar el texto para que esté vivo y conectado con nuestro cuerpo-mente. La modulación de la respiración nos ayuda a estar presentes y en presencia y también a regular nuestros estados emocionales, incluso a inducirlos, como se ha demostrado en entrenamientos actorales como los creados por Susana Bloch y su *Alba Emoting* o los *Rasaboxes* desarrollados por Richard Schechner a partir del entrenamiento de los actores hindúes desde los Nava Rasa contemplados en el tratado del *Natyasastra*, máscaras faciales que representan las emociones básicas y que han sido estudiadas en Occidente desde la psicología de la emoción por investigadores como Paul Ekman.

Respirar para habitar nos debe conducir a un estado de calma. Pero modulando nuestra respiración se modula también nuestra amígdala, región subcortical primordial para las emociones, y nuestro hipocampo, otra región primordial para la memoria y el aprendizaje, en consecuencia, podemos variar nuestros estados emocionales y gestionarlos. Ahora bien, como dicen los maestros de la interpretación para crear un gran huracán sobre la escena el ojo del huracán debe estar tranquilo, en paz. Es fundamental conseguir un *bios* escénico que nazca desde la presencia y que habite el presente. Y para que esta situación se dé el binomio cuerpo-mente debe fluir y retroalimentarse constantemente para poder irradiar. Hay que habitar desde el cuerpo para estar presente y estar en conexión con el mundo. Ello nos conduce a hablar de la *cognición corporizada* como marco teórico.

Todo entrenamiento actoral busca poner el cuerpo en la mente y la mente en el cuerpo a través de un trabajo psicofísico vocal y corporal. Esta idea de cómo el ser humano es capaz de *poner el cuerpo en la mente* la expuso el científico Mark Johnson (1991) en la obra del mismo título, donde explicaba cómo el cuerpo estaba presente en la formación del sentido y la razón. Las ideas de Johnson junto con los trabajos del filósofo Maurice Merleau-Ponty sobre la experiencia humana desde la vertiente fenomenológica sirvieron al biólogo Humberto Maturana y al neurobiólogo chileno Francisco Varela para elaborar sus tesis neurofenomenológicas a partir de su teoría de la *enacción*. La teoría enactiva se presentaba como alternativa a las teorías cognitivas

más destacadas hasta entonces, como eran la teoría cognitiva de modelo computacional o la del modelo basado en estrategias conexionistas (Varela, Thompson, Rosch, 2005, pp. 161-250).

La vía enactiva plantea la cognición como *acción corpórea*. Este nuevo modelo sustituye la noción de *representación* del medio circundante, propuesta por los modelos cognitivos anteriores, por la noción de *acción corporizada*, superando la contraposición existente entre percepción y acción. Desde esta perspectiva, la percepción y la acción, lo sensorial y lo motriz, están en conexión recíproca permanentemente

En consecuencia, dicha perspectiva presenta una actuación desligada de la separación cuerpo y mente dando una importancia a la parte motora del ser humano y su condición relacional con el entorno como fuente de los procesos cognitivos y conecta perfectamente con el trabajo psicofísico que hace el actor como núcleo para su formación y creación. Este modelo se enmarca en la nueva corriente actual de las ciencias cognitivas denominada *cognición corporizada* o *Embodied Cognition* (Bryon, Bishop, McLaughlin, Kaufman, 2018), que constituye una nueva vía para el estudio de la cognición humana, más allá de los modelos anteriores. Por otro lado, investigadores como el paleoneurobiólogo Emiliano Bruner hablan de la *mente extendida* o de *extensión cognitiva*, entendiendo el proceso cognitivo como resultado de la interacción cerebro, cuerpo y entorno. El flujo creado por la interacción de estos tres elementos constituye para Bruner (2025, pp. 59-70) lo que llamamos «mente». En consecuencia, la mente no sería un producto sino un *proceso* y el cerebro y el cuerpo los componentes involucrados en el proceso de la mente.

Todas estas teorías cognitivas post-cognitivistas nos llevan a plantear que el entrenamiento actoral debe ser concebido desde la activación del cuerpo y la mente a la vez, en simbiosis, para poder trabajar la acción real sobre la escena desde la integridad psicofísica, es decir, desde la implicación del cuerpo-mente en la ejecución de la partitura, tal y como destacaban los maestros de la escena como Konstantin Stanislavski, Stela Adler, Michael Chéjov, Eugenio Barba o Jerzy Grotowski. El actor y la actriz necesitan entrenar a la vez las dos dimensiones expuestas para llegar a la acción conjunta.

Lo que caracteriza el trabajo creativo del intérprete es la utilización unificada de las energías tanto físicas como mentales. En consecuencia, el proceso de creación actoral desde la perspectiva de la *cognición corporizada* se define como un proceso dinámico destacando su dimensión sensoriomotora, porque crea a partir de la acción y también desde una dimensión relacional, tanto intraescénica como extraescénica, con el medio que le envuelve. Por tanto, hemos de hablar del trabajo vocal y oral del intérprete en términos de *voz corporizada*.

La voz corporizada da lugar a la palabra habitada que nace del impulso corporal, del impulso orgánico, que tiene su epicentro en el Sistema Nervioso Central (SNC), como muy bien evidenció el director-pedagogo Jerzy Grotowski (Thomas, 2005). Los impulsos para el director de escena polaco estaban completamente ligados a la tensión adecuada para la acción y desde la ciencia psicológica y etológica la noción de *impulso* aparece como un aspecto energético de la conducta, una energía motivacional que va de dentro a fuera. Desde el impulso nace la acción vocal y podemos accionar la palabra.

2. ACCIONAR LA PALABRA

La palabra es acción. Esta ha sido y es una de las máximas en la creación actoral a partir de las últimas investigaciones sobre las acciones físicas que hizo Konstantín Stanislavski y que han desarrollado posteriormente María Ósipovna Knébel, Jerzy Grotowski o Eugenio Barba, entre otros. La investigadora mexicana Tania Gonzalez en su estudio del presente volumen destaca que el lenguaje encarnado en la vocalidad es acción y el lenguaje es la acción de la experiencia en el mundo.

Partiendo de la consideración de la voz como una prolongación del cuerpo que puede ejecutar en el espacio todo tipo de acciones como tocar, golpear o acariciar, entre otras, la formación actoral vocal ha enfatizado desde diferentes formas de entrenamiento la dimensión motora de la oralidad, la acción sonora.

Desde el marco neurocientífico, debemos señalar la importancia del descubrimiento de las neuronas espejo, del sistema especular, que ha tenido gran impacto en las artes escénicas. Respecto a la emisión de las palabras, a la elocución, cabe resaltar que en el área de Broca se han encontrado neuronas espejo lo que ha provocado que los investigadores empiecen a preocuparse por la acción, la palabra y proceso de la encarnación verbal que hace el actor y la actriz.

Es interesante reseñar experimentos actuales llevados a cabo sobre el tema como el de la neurobióloga Silvia Spadacenta y el neurocientífico Giovanni Mirabella en la Universidad de *La Sapienza* de Roma que estudiaron el lenguaje encarnado de los actores. En el experimento participaron actores y actrices de importantes grupos italianos como el Teatro Tascabile de Bérgamo o el Teatro Ridotto de Bolonia. Aunque los resultados fueron parciales, todo parece indicar que el actor y la actriz tienen una capacidad diferente de interpretar las palabras que leen por haber desarrollado unas determinadas capacidades. Spadacenta, a partir de diferentes trabajos enmarcados en una teatrología experimental, confirmó que cuando los actores y actrices escuchaban un verbo de acción se activaban las regiones del cuerpo implicadas en esa acción, lo que indicaba que el sistema motor permite entender el lenguaje (Sofía, Spadacenta, Falletti, Mirabella, 2012, pp.130-137). Estos experimentos empiezan a dar la razón a

la máxima expresada por los pedagogos de la interpretación que hemos destacado al principio de este apartado.

La voz en cuanto al cuerpo en acción y desde la óptica psicofisiológica nace de la coordinación de las tensiones musculares, pues, tanto el tono como la intensidad o el timbre de nuestra voz es debido en gran medida a la vibración de las cuerdas vocales, las cuales se tensan o relajan por una serie de músculos específicos. El psicofisiólogo Vezio Ruggieri (2002) explica cómo la prosodia se funda en la dinámica muscular a partir de las tensiones de apoyo y el juego entre la estabilidad e inestabilidad. La frecuencia que comienza desde la onda sonora también da lugar a una oscilación de la actividad muscular. El evento vocal como acción es un movimiento motivado que tiene un principio y un final. Además, responde a todas las fases del ciclo de la acción física. Teniendo en cuenta la atención y la intención, pasos fundamentales para la preparación y posterior ejecución de la acción. El juego prosódico de las palabras es entendido desde la perspectiva psicofisiológica como una variación constante de tensiones, como una danza sonora donde hay diversos puntos de acentuación de mayor presión, puntos de apoyo y pausas de menor presión. La modulación vocal también es una modulación de la tensión dando lugar a una dinámica que provoca la fluidez verbal.

Pero la acción vocal también nace de la estimulación interna: a partir de la visualización de imágenes, de la imaginación, especialmente de imágenes dinámicas. La representación mental de una acción, lo que entendemos como simulación, participa como fuente estimuladora de la acción verbal. El juego prosódico que realiza el actor y la actriz durante su actuación es entendido como una variación constante de tensiones fundamentada en la dinámica muscular y la estimulación interna y externa, que se relaciona directamente con todas las fases de la acción (Ruggieri, Walter, 2015, pp. 622-639).

El trabajo del actor con la palabra es igual a una *danza del decir* donde se produce un juego de tensiones y ritmos que dan lugar a los *crescendo* y *decrescendo* creando las curvas de entonación. Esta microdanza de la palabra se relaciona con la microdanza postural del cuerpo, resaltando la integración del cuerpo con la voz.

Pero Vezio Ruggieri (2004, p.124) va más allá y habla de un *gesto sonoro* que enfatiza todavía más la dimensión corpórea del lenguaje verbal. Esta idea se relaciona con la *corporeidad de las palabras* estudiada desde la práctica interpretativa por Jaques Lecoq o la misma acción vocal investigada por Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. Desde el mundo de las neurociencias, los descubrimientos de las neuronas espejo nos abren vías para una posible explicación de la naturaleza gestual del lenguaje humano. Giacomo Rizzolatti, investigador que descubrió dichas neuronas por primera vez con su grupo de la Universidad de Parma, presenta una posible hipótesis de la construcción del lenguaje humano a partir de procesos de imitación que tendrían un sustrato gestual o de acción

imitada (Rizzolatti, Corrado, 2006): El lenguaje se presentaría como un subproducto de la acción, partiendo de las señales manuales al gesto y, después, a la pronunciación silábica en relación directa con el movimiento.

Todo lo expuesto también nos conecta con las tesis de Mark Johnson y George Lakoff (2018) desde perspectivas cognitivas corporizadas o enactivas sobre las metáforas de la vida cotidiana, la denominada como *Conceptual Metaphor Theory* (Lakoff, Johnson, 1999). Ambos investigadores presentan la importancia de la interacción sensoriomotora con el entorno como esencia para la construcción del lenguaje, en consecuencia, las palabras tendrían esa dimensión motora por emerger como consecuencia de la acción corporizada del cuerpo-mente, en relación directa con la noción de *mente corporizada* defendida desde la neurofenomenología (Gallagher, Zahavi, 2013). Las metáforas serían un claro ejemplo de esa dimensión corpórea y dichas tesis se relacionarían desde la práctica interpretativa con los ejercicios vocales propuestos por Jacques Lecoq, el *gesto psicológico* de Michael Chéjov o las teorías sobre la dimensión gestual de las palabras expuestas por uno de los maestros de Chéjov como fue Rudolf Steiner (Steiner, 2015, 2017) y desarrolladas por sus discípulos (Bridgmont 2019), donde la conexión psicofísica entre gesto-voz-palabra era primordial teniendo como base las acciones gimnásticas grecolatinas.

En los capítulos del presente volumen podemos observar cómo ese accionar la voz y el habla escénica es destacado en las pedagogías vocales latinoamericanas como en los *ocho postulados* defendidos por las profesoras Livia Esther Jiménez y Andrea García de Colombia, en el entrenamiento de los *matices vocales* de Rubén Dario Maidana de Argentina o la pedagogía impartida por las docentes e investigadoras Sara Pantoja Fontecilla desde Chile o Tania González Jordán desde México. Dichos entrenamientos se asientan en lo que las teorías neurocientíficas actuales están descubriendo y dando luz.

3. ENCARNAR LA PALABRA

Finalmente, destacamos que el objetivo del entrenamiento vocal como práctica viva nos conecta con la palabra encarnada, como señalaba el director y actor José Luis Gómez. Todas las pedagogías vocales actuales para la formación actoral presentan la voz no como un medio únicamente para transmitir palabras, si como un proceso de transformación y de autodescubrimiento personal para conectar la voz y la palabra con el cuerpo-mente del intérprete y así provocar una oralidad viva, orgánica y efectiva, en el sentido de provocar un efecto sobre el espectador.

Encarnar la palabra es la consecuencia de habitarla y accionarla con todos los medios expresivos disponibles desde una dimensión psicofisiológica y relacional con el entorno en la cual se emite. Con precisión, claridad, intención y belleza.

Como nos recuerda el neuroeducador David Bueno (2025, pp. 175-184) en su ensayo *El arte de ser humanos*, la actuación teatral proporciona una oportunidad magnífica de autoconocimiento desarrollando la empatía, la confianza, la autoestima y todo ello estimula positivamente la plasticidad neuronal y a la vez potencia la regulación de las emociones y mejora la resiliencia emocional, pudiendo explorar aspectos profundos de nuestra humanidad, es decir, desarrollando una comprensión más profunda de nosotros mismos y el mundo que nos rodea. La comunicación escénica, el encarnar el habla para expresar emociones y transitar sensorialmente por la cartografía del personaje sobre los escenarios, nos puede estimular todos estos procesos neuronales y cognitivos desde la interacción del cuerpo-mente del intérprete sobre la acción que lleva a cabo cuando actúa.

En consecuencia, el proceso de encarnar la palabra supone la activación del cuerpo-mente provocando la transformación y el autodescubrimiento. Un trabajo holístico y abierto de conexión cuerpo, mente, entorno y palabra que responde a un proceso dinámico, no lineal que se da momento a momento (Fons 2023, pp. 227-233).

Esta perspectiva no lineal encuentra su sustrato teórico en los modelos de los llamados sistemas complejos, que suponen un importante giro en el campo científico. Las teorías cognitivas, hasta hace poco, asumían la idea de causalidad simple y lineal predominando los constructos monolíticos al igual que las teorías computacionales, pero, como hemos destacado, diferentes autores (Varela, Thompson, Rosch, 2005), han empezado a hablar de otras perspectivas, enmarcadas dentro de las denominadas teorías post-cognitivistas, para estudiar las relaciones de las diferentes partes para poder estudiar el todo desde un marco procesual. La exposición que las diferentes relaciones y conexiones de las partes provocan que emerja un evento sin que se pueda reducir a ellas. Ello hace que hablemos de sistemas emergentes y de perspectivas corporizadas, enactivas o extendidas que nos conducen hacia el tratamiento del proceso creativo del actor desde las ciencias de la complejidad.

Desde este tratamiento de la actuación como sistema complejo debe tenerse en cuenta que su dimensión procesual se encuentra íntimamente ligada a la continuidad temporal y el dinamismo, pero también debemos destacar desde el marco que nos propone la noción de la *mente extendida* (Bruner 2025) su estrecha y fundamental relación con el entorno que le envuelve y la importancia de los procesos de enculturación para el aprendizaje del intérprete a partir del *hábito*, es decir, a partir del trabajo sistemático del entrenamiento. El actor y la actriz necesitan de *hábito* para *habitar* la escena.

De todo lo dicho y expresado en estos párrafos se desprende la importancia de habitar, accionar y encarnar la palabra por parte del actor y la actriz como tres dimensiones de la comunicación y expresión vocal para transformarse y transformar orgánicamente

la escena, haciéndola viva para crear una realidad corporal y sonora con su presencia y en presente.

BIBLIOGRAFÍA

- BRIDGMONT, Peter (2019). *La liberación del actor*. Mueve tu lengua.
- BRYON, Experience; BISHOP, J. Mark; MCLAUGHLIN, Deirdre; KAUFMAN, Jess (2018). *Embodied Cognition, Acting and Performance*. Routledge.
- BRUNER, Emiliano (2025). *La maldición del hombre mono. Las raíces evolutivas del sufrimiento humano*. Crítica.
- BUENO, David (2025). *El arte de ser humanos*. Ediciones Destino.
- CASTELLANOS, Nazareth (2025). *El puente donde habitan las mariposas. Biosofía de la respiración*. Si-ruela.
- GALLAGHER, Shaun; ZAHAVI, Dan (2013). *La mente fenomenológica*. Alianza Editorial.
- GÓMEZ, José Luis (2025). *Diez horas con José Luis Gómez*. La Fábrica.
- FONS, Martín B. (2023). *Actuación y neurociencias. Nuevas perspectivas para el estudio del proceso de creación actoral*. Peter Lang.
- FRUTOS, Begoña (2014). *Fundamentos técnicos del trabajo del habla escénica (voz y palabra) en el Teatro de La Abadía, 1994-2010*. Tesis inédita. Universidad Carlos III de Madrid.
- JOHNSON, Mark (1991). *El cuerpo en la mente*. Debate.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1999). *Philosophy in the Flesh*. Basics Books.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (2018). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Teorema.
- LEÓN, Vicente (2025). *La voz del texto. Biomecánica de la palabra hablada*. Ediciones Antígona.
- RICHARDS, Thomas (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial.
- RIZZOLATTI, Giacomo; CORRADO, Sinigaglia (2006). *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Paidós.
- RUGGERI, Vezio (2002). *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*. Armando Editore.
- RUGGERI, Vezio (2004). Il protomentale e l'esperienza estetica. *Biblioteca Teatrale* (71-72), 99-124.
- RUGGIERI, Vezio; WALTER, Lea (2015). Uma nova abordagem psicofísica na pedagogia teatral contemporânea. *Revista Brasileira de Estudos da presença*, vol. 5 (3), 622-639.
- SOFIA, Gabriele; SPADACENTA, Silvia; FALLETI, Clelia; MIRABELLA, Giovanni (2012). Il linguaggio incarnato dell'attore: indicazioni preliminari di un esperimento pilota. En Clelia Falletti y Gabriele Sofia (ed.), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (pp. 130-137). Bulzoni Editore.
- STEINER, Rudolf (2015). *La formación de la palabra y el arte dramático* (Tomo I). Editorial Rudolf Steiner.
- STEINER, Rudolf (2017). *El arte de la interpretación, la escena y la producción* (Tomo II). Editorial Rudolf Steiner.
- VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor (2005). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Gedisa.

PARTE 1
FUNDAMENTOS TÉCNICOS DE LA VOZ

II. LOS OCHO POSTULADOS

Camino de autoexploración y reconocimiento para la liberación vocal a partir del trabajo en Colombia de diferentes maestras y maestros del entrenamiento vocal contemporáneo

The Eight Postulates

A Path of Self-Exploration and Awareness for Vocal Liberation Based on the Work of Various Teachers of Contemporary Vocal Training

LIVIA ESTHER JIMÉNEZ GONZÁLEZ

Teatro Libre de Bogotá

liejimenezg@gmail.com

orcid.org/0009-0007-7376-596X

ANDREA GARCÍA ZÁRATE

Teatro Libre de Bogotá

andregarciaactriz@gmail.com

orcid.org/0009-0003-3966-4138

Resumen: La trayectoria de la formación actoral y vocal en Colombia puede considerarse una práctica reciente, que data de mediados del siglo XX, y cuyo surgimiento está relacionado con los espacios de creación y formación del país que contaron y cuentan con maestras y maestros formados en diferentes disciplinas teatrales y artísticas. La transmisión de los conocimientos de dichos maestros ha creado las bases de la formación vocal del país y le ha permitido al campo teatral nacional tener acceso a las prácticas vocales contemporáneas que centran su exploración en la liberación vocal y en el entrenamiento como vía para el desarrollo de una comunicación integral, genuina y auténtica, cuyos caminos de búsqueda son vastísimos en la práctica actual, y cuyo enfoque, en el caso particular de los espacios de creación y formación del Teatro Libre de Bogotá, está basado en la exploración de ocho postulados fundamentales y complementarios que son parte de los métodos de enseñanza de algunas de las prácticas de exploración y formación más reconocidas del campo vocal- teatral contemporáneo.

Palabras clave: Formación vocal; entrenamiento vocal; técnica vocal contemporánea; actuación; Colombia.

Abstract: The trajectory of acting and vocal training in Colombia can be considered a relatively recent practice, dating back to the mid-20th century. Its emergence is linked to the country's creative and educational spaces, which have included teachers trained in various theatrical and artistic disciplines. The transmission of knowledge by these teachers has laid the foundation for vocal training in Colombia and has allowed

the national theatrical field to access contemporary vocal practices. These practices focus on vocal liberation and training as a pathway toward integral, genuine, and authentic communication. The search for this kind of communication takes many forms in current practice. In the specific case of the creative and educational spaces of Teatro Libre de Bogotá, the focus is led to the exploration of eight fundamental and complementary postulates. These postulates are part of the teaching methods of some of the most recognized exploration and training practices in the contemporary vocal-theatrical field.

Keywords: Vocal Training; Vocal Coaching; Contemporary Vocal Technique; Acting, Colombia.

1. INICIOS DEL ENTRENAMIENTO ACTORAL EN COLOMBIA

En Colombia, la trayectoria de la formación actoral y del entrenamiento vocal tienen una historia muy reciente en comparación con la de otros países. Tanto es así que uno de los primeros espacios de formación actoral formal del que se tiene memoria es la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), subsidiada por lo que era entonces COLCULTURA y creada en 1950; así como la Escuela Distrital de Arte Dramático, fundada unos años más tarde, y después conocida como Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), hoy en día Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital de Bogotá. Posterior a estas instituciones se tiene memoria del espacio de formación dirigido por el maestro Seki Sano. Actor, director y formador teatral japonés, asistente de Vsévolod Meyerhold, pupilo del director y pedagogo Konstantín Stanislavski y difusor de su técnica en México y Colombia. Fue contratado en el año 1954, por el gobierno colombiano de la época, para formar a los actores de la recién creada televisión colombiana, acontecimiento que permitió el primer gran acercamiento a la formación teatral y actoral del siglo XX, cuya línea de estudio estuvo dirigida al trabajo del director y pedagogo Konstantín Stanislavski.

Los espacios mencionados anteriormente le dieron a la formación teatral colombiana nuevos caminos de investigación que ya se venían presentando en otras artes como la música, la pintura, la escultura y las artes plásticas, y ayudaron a encontrar nuevos lenguajes artísticos con acercamientos al arte y la formación teatral de otros continentes. Asimismo, abrieron las puertas para que varios artistas empezaran su emancipación formativa, con el objetivo de expandir su conocimiento para poder regresar al país con nuevas visiones artísticas que nutrieran la formación y creación nacional.

A su regreso, aquellos artistas, que decidieron reincorporarse en reconocidos teatros, escuelas o academias subsidiadas por el estado o crear instituciones propias de educación no formal, dieron lugar a la circulación del conocimiento y al reconocimiento de los espacios de creación y formación teatral del país. Entre estos espacios

encontramos la Academia de Bellas Artes de Cartagena, fundada en 1958; el Teatro Experimental de Cali-TEC (1955), bajo la dirección de Enrique Buenaventura, y cuya metodología de Creación Colectiva fue acuñada por muchos grupos de teatro, actores y espacios de creación y educación teatral colombianos; el Teatro La Candelaria (1966), dirigido por el maestro Santiago García, quien también lideró la práctica de la Creación Colectiva en su labor teatral y pedagógica; el Teatro Popular de Bogotá (1967); el Teatro Popular de Medellín (1979), entre otros grupos emergentes. De igual forma, los grupos de teatro universitario de finales de los años sesenta y principios de los setenta tuvieron una gran relevancia en la formación teatral del país, dentro de los que se cuentan el grupo de la Universidad Nacional y el grupo de la Universidad de los Andes; este último, origen del Teatro Libre de Bogotá.

La Escuela de formación de actores del Teatro Libre de Bogotá

Unos años después de la fundación del grupo del Teatro Libre (1978), los fundadores y miembros del grupo tuvieron la iniciativa de crear un espacio de enseñanza e investigación para propiciar el estudio del arte teatral de varios jóvenes y adultos del país en búsqueda de formación artística, idea que tomó forma después de un periodo de estudio que tuvieron algunos miembros del grupo en diferentes disciplinas del arte escénico y teatral mundial, y que posibilitó la conformación subsecuente de un cuerpo profesoral ávido de intercambio formativo y creativo, cuya consumación se dio con la creación de La Escuela de formación de actores del Teatro Libre en 1988. Escuela que desde sus inicios estuvo inspirada en el plan de enseñanza del Old Vic Theatre de Londres, dirigido por su entonces director Michael Saint Denis, actor, director, teórico francés, director general del Centro y Escuela del Old Vic Theatre de Londres desde 1945 hasta 1951. Michael Saint Denis se inclinó por un programa de estudios de formación actuarial contemporánea, cimentada en la investigación del teatro clásico y el teatro de autor.

Desde la fecha de creación de dicho programa, así como en los montajes del grupo de teatro, el entrenamiento y la formación vocal empezaron a tener una gran relevancia, y estuvieron dirigidos a la investigación y exploración de prácticas de maestras y maestros contemporáneos, cuyos hallazgos y conocimientos fueron traídos a Colombia por la maestra Livia Esther Jiménez González, después de su periodo de formación con pedagogos y pedagogas de gran trayectoria como Kristin Linklater, Julia Wilson Dixon, Michael McCallion, Cicely Berry, Patsy Rodenburg, Arthur Lessac, entre otros.

Este acercamiento trajo consigo una nueva visión de la formación vocal actuarial al país, cuya práctica empezó a verse como elemento indispensable en la formación y entrenamiento de diferentes escenarios teatrales, fenómeno que a su vez fomentó la creación, en colaboración con la ENAD, de la Especialización para estudios de la voz en 1992. La creación de este espacio mostró el creciente interés por la investigación y

profundización de la formación vocal y la necesidad imperante de su práctica constante, tal como lo menciona la maestra Livia Esther Jiménez en el artículo publicado por la revista *Gestus*:

El hecho de que hoy en día el teatro en Colombia esté volviendo a centrarse en la palabra (...) [ha] generado inquietudes en actores y directores, quienes se han dedicado a investigar sobre el trabajo vocal con miras a lograr la integración de voz y cuerpo.

También es claro que el interés por descubrir cómo funciona la voz ha hecho que se piense en gente preparada en esta área para trabajar con los estudiantes de las escuelas de teatro, y que se busque una asesoría vocal para los montajes.

Lo anterior ha contribuido a que la voz sea mirada hoy como objeto de estudio indispensable, y se esté comenzando a comprender que cuando está conectada al texto, el lenguaje se convierte en un medio maravilloso de comunicación. (Jiménez González, 1996)

2. EL ENTRENAMIENTO VOCAL A PARTIR DE LOS 8 POSTULADOS

Durante los años encaminados a la investigación del trabajo vocal de las maestras y maestros que han sido la base de los procesos de formación y práctica vocal realizados desde el año 1988, en los espacios de formación y creación del Teatro Libre, se fueron develando algunas similitudes y/o complementos en las exploraciones, objetivos y conceptos de dichas prácticas. —Hecho que pasa muy a menudo en el campo de la investigación y pedagogía teatral y artística en la que numerosas teorías y praxis se comunican entre sí, convirtiéndose unas y otras en base o complemento de otros métodos.

A aquellos conceptos paralelos que son parte de las diferentes fuentes de investigación y de estudio de la formación vocal actoral es a lo que hoy en día le damos el nombre de *8 postulados*, y al entrenamiento que involucra la apropiación de estos *8 postulados* es lo que denominamos *Camino de autoexploración y reconocimiento para la liberación vocal*.

Dicho entrenamiento vocal a partir de *los 8 postulados* es una guía de consulta y de exploración, de carácter puramente investigativo, dirigida a la práctica vocal de cualquier tipo de orador, actriz o actor que desee reconocer su potencial comunicativo y expresivo, y cuya base teórico-práctica reúne las visiones de varios investigadores e investigadoras del entrenamiento vocal contemporáneo. Razón por la que es importante señalar que el entrenamiento que se expone no es considerado un método de trabajo propio, sino un material de agrupamiento en el que confluyen varios elementos de prácticas de formación y entrenamiento vocal.

Para explicar el funcionamiento y práctica de este entrenamiento se toma como guía el *Mapa para una actuación inspirada* (Imagen 1), compartido por la actriz Mala

Powers en el prefacio del libro de Michael Chéjov, *Sobre la técnica de la actuación* (1999). Mala Powers fue una actriz, pupila y difusora de la técnica de actuación de Michael Chejov. En el mapa, en el que los diferentes elementos del entrenamiento actoral que se exponen (postulados en el caso de la práctica que se presenta en este artículo) pueden ser vistos como «bombillas» que se encienden a medida que se adquiere la destreza para invocarlas cuando así se desee, y que a la vez se convierten en una base técnica de apoyo para cualquier actriz/actor que esté en la búsqueda de una actuación de verdadera calidad (Chejov, 1999, pp. 49-51).

En la práctica vocal expuesta en este artículo, los postulados («bombillas») son considerados factores importantes a tener en cuenta dentro del entrenamiento vocal de cualquier persona que desee tener una formación para el uso de la voz hablada. Y su objetivo no es otro que el de brindar un material para crear un entrenamiento personal o grupal que libere y potencie las habilidades vocales y comunicativas propias de cualquier orador, por medio de un camino de autorreconocimiento y liberación del cuerpo, la voz y el pensamiento, y de su relación inherente.

A través de la práctica y exploración constante de los postulados se busca compartir un camino en el que los fundamentos básicos del uso, funcionamiento y liberación de la voz se enciendan como «bombillas», cuya activación individual o grupal propicie caminos de liberación vocal con bases sólidas que entrenen la sensibilidad. Activación que, como señala la maestra Kristin Linklater con su método, restaure los caminos neurofisiológicos intrínsecos del actor/actriz que puede empezar a confiar en la información que deriva de su consciencia psicofísica, y de la autoobservación de su funcionamiento físico, respiratorio y vocal, para encontrar la energía y economía sutil con las cuales funciona eficientemente la voz natural, y con las que es posible alcanzar el equilibrio eficaz de lo que Linklater define como el cuarteto para una comunicación expresiva: emoción, intelecto, cuerpo y voz (Ocampo Guzmán, 2015, pp. 17-37).

3. EL ORIGEN DE LOS 8 POSTULADOS

En el artículo escrito por Patsy Rodenburg para el Libro *The Vocal Vision* (Hampton y Acker, 1997), Rodenburg resume su método de enseñanza vocal describiéndonos que su investigación siempre comienza con *el cuerpo*, al que llama la envoltura de la voz, para pasar, posteriormente, a la conciencia y liberación de *la respiración*, a la que determina como la fuerza de vida, y terminar con el *trabajo de apoyo*, al que considera el punto de conexión de la voz con la poderosa columna de aire que ha sido recuperada con la respiración natural. Al trabajo anterior le sigue el de la voz propiamente dicho, que se enfoca en *el posicionamiento y emisión integral del sonido*, en *la resonancia*, y en *el poder físico y sensorial de las palabras y el lenguaje*, para propiciar el redescubrimiento

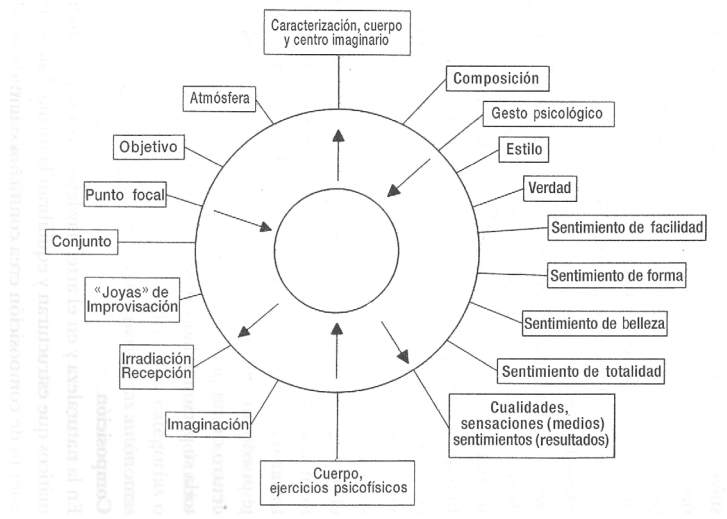


Ilustración 1. Mapa para una actuación inspirada. Mala Powers, 1999. Tomada del prefacio del libro *Sobre la técnica de la actuación* (Chejov, 1999, p. 51)

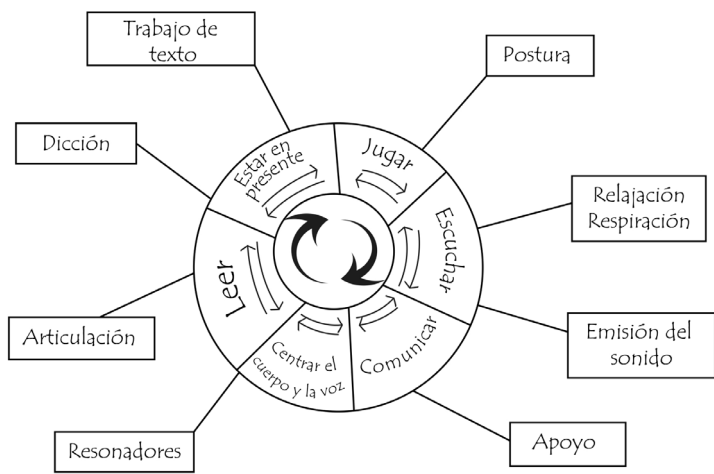


Ilustración 2. Mapa de *Los 8 postulados. Camino de autoexploración y reconocimiento para la liberación vocal*, 2025, González y García. Ilustración, Clara Mendoza Designer.

de la voz libre y flexible que se posee, y con la que se es capaz de enfrentar cualquier *texto clásico o moderno* con la claridad, pasión y plenitud de la voz humana y con su capacidad para transmitir la verdad y naturaleza de cualquier texto desde una necesidad genuina de comunicación. (pp.38-41)

De forma similar encontramos que otras prácticas de entrenamiento vocal de diferentes maestras y maestros contemporáneos del siglo XX hasta nuestros días usan a menudo caminos similares de exploración vocal. La maestra Cicely Berry (2006), por ejemplo, considera que el desarrollo de la voz atraviesa tres fases importantes: En la *primera fase* se establece *la conciencia física de la voz*, que es la relación con la conciencia y la liberación *muscular del cuerpo* que permite reconocer el potencial, la liberación y la flexibilidad de la voz. En esta fase, la práctica está dirigida a abordar todos los medios liberadores y técnicos para que la voz funcione con libertad y agilidad. Medios como la *respiración* y la *relajación*, precedidos siempre por ejercicios de *propiocepción física*, al igual que ejercicios de *arraigamiento de la respiración, de la voz* y de la *liberación de las vibraciones del sonido* llevan poco a poco a *la liberación de la musculatura y de los mecanismos del habla*. Acción que, a su vez, se encuentra por medio de ejercicios de reconocimiento de *la colocación precisa de las palabras* y del *tono de la voz* que conducen a una *dicción nítida* que dispone la voz para la *segunda fase* del desarrollo vocal: *la comunicación de las ideas, del texto y del discurso*. En este ciclo se usa toda la liberación y flexibilidad vocal que se ha encontrado para poder comunicarse con una voz plena, cuya unidad y equilibrio entre la energía física y emocional, permitan comunicar lo que se desea con precisión y liberación. Una vez se encuentra esta cualidad natural, propia de la voz, y se relaciona, sin esfuerzo, con las intenciones comunicativas, se entra a la *tercera fase* del desarrollo: el *equilibrio entre el trabajo técnico e imaginativo* que permite que todos aquellos medios que se poseen, vinculados al conocimiento y sensibilidad física y vocal que se ha desarrollado, propicien el surgimiento libre y genuino de *la voz y del texto*, cuya verdad esencial de la propia voz se mantiene gracias a la profundidad y continuidad del entrenamiento con el que esta sigue siendo lo suficientemente libre, amplia y maleable en el acto comunicativo.

Por su parte, Michael McCallion (1998), al igual que Rodenburg y Berry, destina su trabajo vocal inicial al *uso del cuerpo*, al que define como la base sobre la que descansa el uso de la voz. En este trabajo inicial la autoobservación y el entrenamiento se destinan a mejorar la relación entre *cabeza/cuello/espalda*, así como su direccionamiento, de manera que el cuerpo pueda estar bien equilibrado para que cada parte contribuya a la realización de cualquier tarea, incluida el habla, y que el actor/actriz, locutor u orador puedan reaccionar con eficacia a cualquier estímulo. Una vez se reconoce el buen uso del cuerpo y el estado eficaz de *la energía física*, se empieza la búsqueda de *la liberación del mecanismo de la respiración* y de su funcionamiento apropiado, de modo que el

desarrollo libre y resistente de este dé las bases necesarias para entender *el soporte de la respiración* y de *la fonación*, que se originan en la liberación de la respiración (tanto en el movimiento de inhalación como en el de exhalación), así como en la dirección de la respiración y del sonido, ambas resultado de la coordinación básica idónea entre *cabeza/cuello/espalda* y de la fuerza o potencia que proviene del entrenamiento de los músculos abdominales, intercostales y del músculo del diafragma.

Al proceso del primer ciclo del desarrollo vocal propuesto por McCallion, Kristin Linklater le asigna el nombre de *Primera parte: Tacto del sonido* (Linklater, 2006) o de *Primera parte: Relajación y liberación* (Ocampo Guzmán, 2015). Proceso que está destinado al desarrollo de una *conciencia física* soportada en el reconocimiento mental y físico del esqueleto, de la columna vertebral y de los hábitos posturales; así como de *la relajación activa* de los nudos de tensión innecesaria de todo el cuerpo, que se convierte en una fuente maravillosa de energía que posibilita una respiración y voz libres. De la misma forma que se hace con la conciencia física y la relajación activa, se profundiza, también, en *la conciencia y exploración de la respiración natural*, cuyos músculos respiratorios se transforman en instrumentos al servicio de la comunicación auténtica, al poder responder rápida y genuinamente a cualquier impulso sentipensante. Es decir, al poder responder a cualquier cambio de pensamiento o de sentimiento que sea originado por cualquier tipo de estímulo, y que, con ayuda del suspiro de alivio, encuentre su manifestación primaria y la conexión entre la respiración-voz y entre el pensamiento-sentimiento. En esta fase se establece a la vez la conciencia *de la sensación física de la voz*, en la que el término de «*tacto del sonido*» es usado para referirse a la percepción física de la voz en el cuerpo. Sensación que parte del uso de las imágenes del *centro del cuerpo* como *soporte de la voz* y de los movimientos del músculo del diafragma en relación con el plexo solar. Todo lo anterior para crear una observación-percepción que considere a la voz, la respiración, las emociones y los impulsos como habitantes que se originan y surgen del *centro del cuerpo* y que se convierten en una base de autenticidad y liberación de la voz natural.

Para la segunda fase del proceso de desarrollo vocal de McCallion, el elemento de investigación es el mecanismo de *la fonación*, que debe abordarse desde el reconocimiento y apropiación de tres cualidades fundamentales: altura (tono de la nota empleada en la voz), intensidad (volumen del sonido) y timbre (resonancia empleada en la producción del sonido y cualidad vibratoria de dicha resonancia). En el empleo de estas tres cualidades es necesario poseer un *canal libre* de obstáculos que posibilite una producción plena de la *calidad del sonido* y que permita la reverberación de las vibraciones en las cavidades de *resonancia* en las que la producción inicial del sonido se enriquece armónicamente con el uso de los diferentes *resonadores*: pecho, boca, garganta, nariz, cabeza y máscara facial (McCallion, 1998). De forma similar, en el mé-

todo propuesto por Linklater, dicho proceso es abordado en dos momentos o partes fundamentales a las que se les da el nombre de *Segunda parte: Apertura del canal del sonido* y *Tercera parte: La escalera de resonadores*. En la *segunda parte* la exploración está destinada a darle un mayor espacio al canal por el que viaja la voz, con la ayuda de la imagen y sensación de que el sonido fluye de manera libre y genuina desde el centro del cuerpo hacia afuera. Para ello, se continua con la exploración de la liberación de la respiración como máxima fuente de energía de la voz, y, a la vez, se profundiza en la liberación de los músculos de la mandíbula, la lengua, el paladar blando y la garganta, con el propósito de posibilitar la *apertura del canal del sonido* por el que las vibraciones de la amplia *escalera de resonadores* (pecho, boca, dientes, senos paranasales, nariz y cráneo) puedan reproducirse y vibrar con libertad, alcanzando la máxima flexibilidad y agilidad del registro (Ocampo Guzmán, 2015).

Posteriormente, McCallion y Linklater, al igual que Rodenburg y Berry, se concentran en el proceso de comunicación que se establece cuando todo el mecanismo vocal entra en relación con el *habla*. McCallion busca la conciencia de los principios mecánicos del lenguaje, relacionando la *articulación, dicción y afinación de la voz* con el *uso de sí mismo, de la respiración, la voz y la palabra*, para identificar el papel y funcionamiento de los órganos del habla, así como de la articulación de las consonantes y la sonoridad de las vocales que forman las sílabas, a las que también llama unidades de ritmo y energía de las palabras. Este uso de los mecanismos de los sistemas respiratorio, fonador y del lenguaje oral se utilizan en favor de la claridad del habla y del uso de la voz que constantemente se nutre y libera con impulsos de comunicación genuinos y con la flexibilidad de la respiración, la voz y el habla en cualquier acto y estadio comunicativo (McCallion, 1998). Asimismo, el proceso de *Articulación de la voz en palabra*, guiado por Linklater, busca posibilitar la conexión sensible entre la mente y los órganos del habla para el desarrollo de una voz natural que pueda comunicar de forma clara, nítida, elocuente, expresiva y creativa los pensamientos y sentimientos claros y nítidos del orador. Para ello, sugiere un uso más económico de la *musculatura articuladora* con la liberación de *las superficies de articulación*, cuya ejercitación de los labios y la lengua (músculos encargados de moldear el suspiro de alivio en consonantes y vocales) facilite la articulación libre y ágil que conduce a una *dicción clara*. Dicción que, a su vez, responde a los impulsos sentipensantes y a la claridad de los pensamientos para que el cuarteto *emoción/intelecto/cuerpo/voz* puedan entrar a explorar con libertad *el vínculo entre el texto y la actuación* en el que la voz queda al servicio *del deseo de comunicación*, al igual que al ritmo, textura y estilo de *cualquier texto* (Ocampo Guzmán, 2015).

Por último, y en correlación con los procesos ya mencionados, se observa el camino de entrenamiento vocal en forma de elipse desarrollado por Arthur Lessac (Imagen 3), en el que se puede observar la vía que este autor y pedagogo utiliza para abordar la for-

mación vocal actuarial, cuyos elementos principales son expuestos junto con los puentes o interconexiones orgánicas que facilitan el paso de un elemento del entrenamiento a otro.

Dichos elementos del entrenamiento vocal que son expuestos dentro del *LEITMOTIF ELÍPTICO* de Lessac (1996), y que abordan los elementos que ya han sido mencionados por los otros autores citados, comprenden: en una *primera fase*, la conciencia del cuerpo y la respiración, a través de *la dualidad entre la respiración y la postura y la energía de la relajación*; en una *segunda fase*, la exploración de la musicalidad de las consonantes, de las vocales y de la voz misma, para entrenar *la emisión del sonido, la resonancia y la articulación*; y en una *tercera fase* investigan el poder de *la dicción* y de los estados de energía física y vocal del intérprete, cuya preparación destinada a los ensayos y a la explotación de su máximo potencial vocal creativo lo conducen a una *comunicación auténtica y liberadora*.

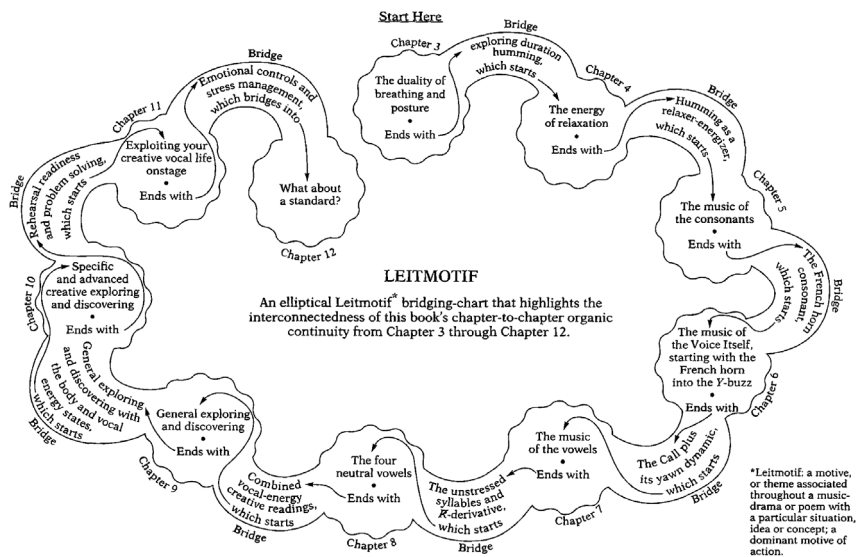


Ilustración 3. : Leitmotif Elíptico. Arthur Lessac. 1996. Tomado del Libro *[El uso y entrenamiento de la voz humana. Enfoque bio-dinámico para la vida vocal]*

4. LOS 8 POSTULADOS

En consideración a las vías de entrenamiento y formación vocal teatral contemporánea expuestas en el apartado anterior, se hace a continuación la mención de **los 8 postulados** que son contemplados como elementos fundamentales del **camino de autorreconocimiento y liberación vocal** de cualquier actriz/actor o practicante que decida profundizar en el conocimiento de sí mismo, en el funcionamiento de su cuerpo, respiración y voz, así como en la liberación de su expresión comunicativa a través de un entrenamiento continuo. En este camino se intentan reunir aquellos elementos que activan el desarrollo de una relación *cuerpo/voz/intelecto/emoción/palabra*, debido a que son considerados como fuente esencial de actos comunicativos liberadores, auténticos, genuinos y flexibles. Sin embargo, cabe resaltar que el orden en que se exponen los postulados no debe ser tomado como único camino de exploración, ya que este puede variar significativamente de una actriz/actor a otro dependiendo de la manera en que los postulados sean apropiados y de la forma en que dicha apropiación desate la activación en cadena de los otros postulados.

Postura

Aunque a este postulado se le podría dar el nombre de **uso del cuerpo** o de **conciencia física**, se ha decidido llamarlo **Postura**, debido a que su entrenamiento está dirigido a la búsqueda de una disposición físico-postural que incite a su vez una disposición propicia para la comunicación. Dicha disposición o energía postural esta cimentada en los principios propuestos por McCallion (1998) con la relación entre *cabeza/cuello/espalda*, así como en la conciencia física del cuerpo y de la columna vertebral, abordada por Linklater, Rodenburg, Berry y Lessac, con la que se busca la observación, reconocimiento y transformación de la dirección del cuerpo y del canal respiratorio y fonador, por los que la circulación libre y justa del aire y del sonido permiten una conexión más ágil y flexible con los pensamientos, emociones e impulsos, favoreciendo con ello la comunicación clara y auténtica a través de la voz y la palabra.

La imagen poderosa que representa a este postulado es la expuesta por Linklater (Ocampo Guzmán, 2015, p. 46) en la que la mente guía el flujo de la energía que viaja a través de la columna vertebral, como si esta fuera un árbol que creciera desde las raíces del hueso sacro que se prolongan a las piernas y los pies, nutriéndose constantemente de las corrientes electromagnéticas de la tierra, para ininterrumpidamente dirigirse desde ahí hacia arriba y adelante por la larga columna vertebral que entra en relación con las ramas del árbol que son las costillas de la amplia caja torácica. Dicho flujo de energía, que contrarresta la fuerza de gravedad, tiene la potencia necesaria para mantenernos de pie y para liberar cualquier concentración de tensión innecesaria almacenada en los

músculos internos del cuerpo que, al ser liberados, pueden disponerse completamente al proceso de comunicación.

Relajación-respiración

Este postulado que toma el mismo nombre del segundo capítulo del libro de Berry, *La voz y el actor* (2006), es considerado como el punto de encuentro entre la conciencia física que se alcanza con la autoobservación y liberación del cuerpo, desarrolladas con el postulado anterior, y la conciencia y liberación de la respiración natural que conducen a un máximo desarrollo físico, respiratorio y vocal, que requiere de un esfuerzo mínimo de la musculatura del cuerpo para alcanzar una mayor expresividad y autenticidad de las habilidades comunicativas.

El propósito con este postulado es el desarrollo de una liberación de la musculatura del cuerpo que posibilite la liberación de la energía que se encuentra contenida (debido al uso de tensiones innecesarias) para que dicha energía liberada cree espacios dentro del cuerpo que posibiliten el flujo de la respiración y de su posterior vibración sonora y articulada.

A través de la conciencia de la relación perdurable y colaborativa entre la relajación y la respiración, cuyo principio puede resumirse en la frase que está inspirada en el desarrollo de la conciencia de la respiración del método Linklater (Ocampo Guzmán, 2015, pp. 50-69) —*Sienta que la respiración es alivio y que el alivio es el suspiro*—, se empieza la construcción de un camino de entrenamiento en el que la liberación mental, física, respiratoria y vocal tienen el poder de liberar el funcionamiento del mecanismo respiratorio y de la conexión de la musculatura interna con los impulsos sentipensantes.

Emisión del sonido

La consideración de este postulado dentro del camino de autorreconocimiento y liberación vocal tiene sus bases en la idea expuesta por Cicely Berry dentro del capítulo ***La voz plena*** de su libro *La voz y el actor* (2006):

En primer lugar, creo que es importante que quede suficientemente claro que los ejercicios no están en absoluto pensados para que obtengas una técnica más lograda. Su propósito es que liberes la voz, de modo que pueda responder al instinto del momento. Pues, por muy desenvuelto que estés trabajando, si la voz no tiene la amplitud y experiencia de la resonancia y los modos de producir sonido, su respuesta se verá limitada. Sólo puede responder en la medida en que es capaz de producir sonido. (Berry, 2006, p.149)

Por consiguiente, los primeros elementos que se disponen para el desarrollo de la voz (*Postura* y *Relajación-respiración*) buscan dotar al practicante de una capacidad y potencia vocal que encuentre su primer soporte en el cuerpo; para, posteriormente, destinar la investigación a la producción libre y amplia del sonido que busca poner la voz al servicio de la comunicación y de sus necesidades expresivas. El postulado de emisión del sonido es, por tanto, el elemento con el que se entrenan y reconocen los medios psicofísicos y mecánicos con los que las vibraciones de sonido pueden producirse con libertad dentro de un canal de sonido amplio y abierto que estimula el flujo libre de las vibraciones, y que encuentra una gran fuente de energía comunicativa en la liberación de los músculos que intervienen en la respiración, así como con la relajación del pecho, garganta, lengua y mandíbula.

Apoyo

El apoyo de la voz, denominado también soporte o arraigamiento de la voz, es uno de los elementos vitales del desarrollo de una voz comunicativa y auténtica; no sólo por ser un principio técnico para la producción sana, eficiente e idónea del sonido, sino por ser el punto de conexión entre los fundamentos técnicos que se poseen y la sensación visual, táctil y sensible de la voz.

Hablar de apoyo o de soporte vocal es hacer referencia a la visualización mental y a la sensación física de una región del cuerpo desde la que se concibe la base o fuente de la voz y desde la que se estimula su uso placentero y liberador. Dicha estructura física que está concebida para funcionar como soporte del sonido, tal como lo afirman varias autoras y autores de la práctica vocal contemporánea, está ubicada en la parte baja de la caja torácica, debido a que este es el lugar de mayor movimiento del sistema respiratorio cuando la voz se visualiza iniciando desde el centro del cuerpo. Visualización que a la vez estimula la participación de tres grupos de músculos fundamentales para el apoyo, la liberación y la emisión del sonido: el músculo del diafragma, los músculos intercostales y la musculatura abdominal interna.

Toda la base del apoyo vocal está fundamentada en la respiración, por lo que como afirma Linklater, el descubrimiento visual y táctil que se tenga de la respiración, y de la forma como esta responde a cualquier impulso sentipensante, es la llave para que el actor/actriz o practicante descubran que dicha respuesta, que se refleja en el movimiento de la musculatura interna del cuerpo, es también la base del sonido y de la resonancia física y emocional de su voz con la que puede asumir cualquier acto comunicativo con el mayor potencial expresivo (Ocampo Guzmán, 2015).

Resonadores

En el campo del desarrollo vocal, las vibraciones de sonido producidas en las cuerdas vocales pueden ser amplificadas y enriquecidas con el uso de las diferentes cavidades de resonancia que son nombradas según el lugar y las características sonoras que resultan de la reverberación de las vibraciones de sonido en dicha cavidad o resonador (McCallion, 1998, pp.113-164).

Dichos resonadores suelen estar agrupados en dos grandes grupos: el de los resonadores fisiológicos que se producen en el momento en que el aire, que ha sido transformado en sonido por las cuerdas vocales, impacta o golpea alguna caja de resonancia fisiológica (faringe, cavidad bucal, fosas nasales o cavidad nasofaríngea), transformando la cualidad del sonido antes de ser lanzada al exterior; y, por otro lado, el de los resonadores de sensación vibratoria que son mayormente conocidos por el trabajo de Jerzy Grotowski (1992), y que se reconocen por la sensación vibratoria producida en determinadas partes del cuerpo (cabeza, cuello, abdomen, pecho, tórax, máscara facial, nariz, espalda, entre otros) que modifica la cualidad del sonido dependiendo de la colocación del mismo.

Con el reconocimiento y uso de ambos grupos de resonadores se busca abrir las posibilidades vocales y aumentar la eficacia sonora con la que el registro de las tres a cuatro octavas disponibles para la voz hablada le otorguen a la actriz/actor/ u orador la posibilidad de manifestar con su voz el gran abanico de tonos, matices e inflexiones que tiene su expresión (Ocampo Guzmán, 2015, p.173).

Articulación

Tal como lo afirma Cicely Berry en el capítulo de Musculación y palabra de su libro *La voz y el actor*, en el que explica que para el desarrollo vocal del actor es necesario transformar la energía de la voz y las posibilidades vocales que se han alcanzado, en una energía de la palabra que pueda exteriorizarse por medio de sonidos articulados, ya que son las palabras las que finalmente influyen en el oyente (Berry, 2006, p. 91); se considera que para este punto del camino de autorreconocimiento y liberación vocal sea necesaria la exploración de la transformación de la energía vocal en energía de la palabra, a través del postulado de *Articulación*. En este, la exploración se centra en los medios por los que las vibraciones de la voz de la actriz/actor o practicante puedan ser moldeadas en palabras dentro de una comunicación elocuente, expresiva y creativa que, como sostiene Linklater, encuentre el poder del lenguaje y la habilidad natural para expresar los mensajes sentipensantes con una conexión sensible entre la mente y los órganos del habla (Ocampo Guzmán, 2015).

Para dicho proceso se busca la liberación y coordinación de los músculos que utilizamos para pronunciar las vocales y consonantes, es decir, los músculos de la mandíbula y de las superficies de articulación: labios y lengua, con ejercicios de liberación de la musculatura, acompañados por juegos de reconocimiento y liberación de los fonemas como los propuestos por Rodenburg (2002) o los de Lessac (1975) en los que las vocales y consonantes son concebidas como instrumentos que crean patrones rítmicos, melodías y colores tonales que enriquecen el proceso del habla, así como con ejercicios de reconocimiento y ejercitación de los fonemas que vinculen el trabajo de la articulación con el lenguaje (Navarro Tomás, 1967, pp. 243-253) o por medio de trabalenguas que despierten la energía mental para pronunciar las palabras con precisión sin descuidar la creación de las imágenes que se vuelven indispensables si se busca la rapidez en la pronunciación.

Dicción

Una de las características más dicientes cuando se hace referencia al dominio de cualquier disciplina artística es la habilidad que tiene el artista para hacer ver fácil y sublime aquello que es alcanzado por medio de un trabajo de investigación y entrenamiento profundos. Y en el arte del habla y la actuación, la *dicción* es la habilidad que puede considerarse como una de estas características de dominio.

Para McCallion, el público que asiste a un teatro necesita algo más allá que oír las palabras del texto o del discurso del orador, ya que este busca poder sentirse cómodo con lo que oye para poder percibir todos los matices e inflexiones de la voz del intérprete sin tener que esforzarse (McCallion, 1978). De la misma forma, Rodenburg señala que el público desea conectarse con el texto que se pronuncia en el escenario para poder afectarse con el significado de las palabras que tienen el poder de informar, perforar, golpear, encantar o transmitir todo tipo de sensaciones al oyente (Hampton y Acker, 1997).

La dicción es por tanto el postulado que está destinado a entrenar la relación que existe entre la construcción física de las palabras y su energía, tamaño, musicalidad, significado y poder expresivo, dotando al actor/actriz o practicante de pensamientos e imágenes precisas que encuentren su manifestación en una voz natural libre, que tenga el poder de expresar ideas claras con registros, texturas e inflexiones auténticas en respuesta a impulsos sentipensantes genuinos y precisos. Con esto, la palabra deja de ser usada como símbolo para describir los significados textuales del lenguaje y se convierte en un instrumento que revela el contenido interno del mismo.

Trabajo de texto

Después del proceso de liberación y desarrollo de las habilidades físicas, vocales y comunicativas que nos permiten tener una voz libre y dispuesta para responder a estímulos e intenciones específicas de forma expresiva y placentera, llegamos al postulado reservado para la comunicación auténtica al servicio del texto.

Lo que se busca con este postulado es, citando a Linklater, que el actor tenga la posibilidad de construir un puente consciente desde el trabajo de la voz pura hasta la actuación, a través de una investigación y sensibilización específica del texto, con la que se despierte no solo la búsqueda de una voz afinada, sino la creación de un camino que se disponga hacia y desde el centro creativo, y cuyo trabajo vocal alimente orgánicamente la interpretación, sin ninguna aplicación consciente de la técnica. (Linklater, 1976)

Lo anterior debido a que, como señala Berry (2015), la conexión personal del actor con la lengua de una obra va mucho más allá de lo literal, dado que toda obra de teatro tiene un universo propio que es creado mediante su lenguaje y que encierra no solo el significado de las palabras, sino, también, el del sonido, la estructura y el ritmo del idioma, las pausas y las imágenes, que producen el encuentro entre las palabras, la intención, las relaciones del personaje y la imaginación del actor, que, a su vez, busca llenar de vida el mundo de la obra de teatro o del texto teatral a través de su lenguaje.

La dirección que toma el entrenamiento de este postulado está sustentada en la búsqueda continua de «*la relación entre las 3 emes*», frase empleada por Linklater en sus prácticas de enseñanza, y que proviene de las palabras en inglés: Mind-Middle-Mouth, cuya traducción al español son Mente-Centro-Boca, pero que, en términos del cuarteto en perfecto equilibrio expuesto por Linklater, equivalen a emoción, intelecto, cuerpo y voz. La comunicación perfecta que deriva de este cuarteto tiene como directora principal a la imaginación creativa, que es la encargada de dar a la mente la habilidad para generar imágenes que pongan la voz, el cuerpo, el intelecto y vida emocional del actor/actriz al servicio del lenguaje y de los impulsos sentipensantes, que nutren al personaje y que lo hacen un habitante creíble dentro de cualquier mundo que ocupe en el escenario (Ocampo Guzmán, 2015, pp. 19-20).

Acciones esenciales dentro del entrenamiento basado en los 8 postulados

La búsqueda e investigación de la liberación, desarrollo y fortalecimiento de la voz y de su potencial expresivo al servicio de la comunicación auténtica es un camino fascinante de autorreconocimiento y liberación de las habilidades comunicativas del ser humano y del enorme poder creador y transformador que reside en el lenguaje. Sin embargo, las respuestas iniciales a estos descubrimientos pueden ser aterradoras, confusas y, en muchos momentos del proceso, pueden volverse puramente técnicas e inconvenien-

temente mecánicas cuando la finalidad del entrenamiento se convierte en una simple acumulación de habilidades o destrezas físicas y vocales que se alejan del principio más importante del entrenamiento: la comunicación.

En virtud de ello, se presentan a continuación seis acciones que son consideradas como complemento y soporte permanente del proceso de desarrollo vocal y de la práctica de los 8 postulados:

- ✓ **Estar en presente**— La acción de estar presente es la disposición de la energía de la supervivencia que activa la conexión plena con el mundo y estimula la presencia física y escénica, con una sensación parecida a la electricidad (Rodenburg, 2009).
- ✓ **Jugar**— El juego es el acto o acción placentera que estimula la liberación y la activación de la imaginación cuya activación suscita imágenes que reprograman la conexión entre mente-cuerpo (Ocampo Guzmán, 2015).
- ✓ **Escuchar**— La escucha constante de los sonidos del entorno, de los otros y de diferentes fuentes sonoras y musicales fomenta en el actor/actriz el placer por el sonido y desarrolla una percepción auditiva mayor que le permite estar abierto a un mayor número de estímulos y de posibilidades vocales (Berry, 2006).
- ✓ **Comunicar**— El actor/actriz debe buscar una disposición comunicativa cuyo uso y búsqueda permanentes permitan la durabilidad de la ilusión creada por el teatro y las imágenes, así como la liberación de los impulsos genuinos que parten de la escucha y respuesta a los estímulos internos y externos.
- ✓ **Centrar el cuerpo y la voz**— El «centro» es el gran punto de referencia de liberación para el actor, el lugar o posición de completo balance físico y de disposición inmediata que permite que el cuerpo, la respiración y la voz trabajen de manera libre y eficiente con un soporte firme y natural que ayuda al acto del habla (Rodenburg, 2002).
- ✓ **Leer**— La lectura es el ejercicio más completo para desarrollar y nutrir la imaginación, la sensibilidad y la materia prima propia del actor que posteriormente se revela a través de las palabras y el lenguaje.

El entrenamiento de *los 8 postulados*, con las acciones que lo acompañan, es uno de los diversos procesos de formación vocal que se desarrollan en Colombia en la actualidad, basado en diferentes prácticas de grandes expositoras e investigadores de la formación vocal contemporánea. Su práctica, que responde al firme deseo de establecer un entrenamiento que sirva como vía liberadora y formativa del desarrollo vocal, actoral y comunicativo, es un proceso que es concebido como *Camino de autoexploración y reconocimiento para la liberación vocal* de todo aquel que entre en contacto con su práctica. Y su funcionamiento está destinado al tránsito de tres fases o momentos significativos: El primero de ellos es *la sensación de liberación del cuerpo y de la respiración*, que posibilita la liberación de la voz con los postulados de *Postura* y *Relajación-respiración*; el segundo es *el abanico de las posibilidades vocales*, que mantiene el camino de

reconocimiento, liberación y expresividad de la voz con los postulados de *Emisión del sonido*, *Apoyo* y *Resonadores*; y, el último, es el de *las habilidades comunicativas a través del lenguaje y la palabra*, que aborda la relación de la voz con la palabra y el lenguaje a partir de los postulados de *Articulación*, *Dicción* y *Trabajo de texto*.

La fuente inagotable de investigación en la que se convierte este tipo de entrenamiento permite el diálogo con otras prácticas de entrenamiento vocal o de procesos artísticos dirigidos a la investigación y al desarrollo del potencial de las habilidades comunicativas intrínsecas del ser humano, y, a la vez invita al actor/actriz o practicante a estar en contacto continuo con sus necesidades y con la búsqueda de su identidad expresiva, comunicativa y creativa. Todo lo anterior, a través de procesos liberadores, psicofísicos, propioceptivos, sensoriales y creativos que posibiliten la integración orgánica del cuerpo, la respiración, la voz, la imaginación, la emoción y el lenguaje en cualquier acto comunicativo.

Estas consideraciones del entrenamiento vocal que derivan, como ya se ha mencionado, de las prácticas de reconocidas maestras y maestros de la formación vocal contemporánea, como Cicely Berry, Kristin Linklater, Patsy Rodenburg, Michael McCallion, Arthur Lessac, entre otros, han tenido una repercusión determinante en la formación artística y vocal del país. La comunicación continua de dichas prácticas con los espacios de formación teatral y vocal en Colombia, cuyos orígenes se remontan a la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), a la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y a los grupos de teatro y de formación que emergieron en Colombia desde mediados del siglo XX, como la Escuela de formación de actores del Teatro Libre o la Especialización para estudios de la voz en colaboración con la ENAD, han sido trascendentales para todas aquellas actrices, actores, artistas y practicantes cuya formación recibida está en constante diálogo con el proceso de otras prácticas pedagógicas y artísticas, que se inclinan por el desarrollo de la voz del artista y del ser humano que la posee, así como de la expresión total de su naturaleza a través del cuerpo, la voz y la palabra.

Se espera que dichas prácticas sigan manteniendo una dirección abierta, expresiva y empática que, como las grandes obras, encuentre caminos y lenguajes auténticos que develen temas universales en favor del entendimiento y la transformación de la inmensa e insondable condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

- BERRY, C. (2006). *La voz y el actor*. Alba Editorial.
- BERRY, C. (2015). *Texto en acción*. Fundamentos.
- CHEJOV, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial.
- GROTOWSKI, Jerzy (1992). *Hacia un teatro pobre* (1992). Siglo XXI.
- HAMPTON, M y ACKER, B. (1997). *The Vocal Vision. Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches & Directors*. Aplause.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, L. (1996). El entrenamiento vocal del actor. *GESTUS Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD*, (7), 105-106.
- LESSAC, A. (1997). *The Use and Training of Human Voice, 3rd Ed.* A bio-dynamic Approach to Vocal Life [*El uso y entrenamiento de la voz humana. Enfoque bio-dinámico para la vida vocal*]. Drama Book Publishers.
- LESSAC, A. (1996). *Leitmotiv Elíptico*. The Use and Training of Human Voice. A bio-dynamic Approach to Vocal Life [*El uso y entrenamiento de la voz humana. Enfoque bio-dinámico para la vida vocal*].
- LINKLATER, K. (1976). *Freeing The Natural Voice*. Drama Book Publishers.
- McCallion, M. (1998). *El libro de la voz*. Ediciones Urano S.A.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1967). *Manual de pronunciación española*. Hafner Publishing Company.
- OCAMPO GUZMÁN, A. (2015). *La liberación de la voz natural. El método Linklater*. Dirección General de publicaciones y Fomento editorial UNAM.
- POWERS, M. (1999). Mapa para una actuación inspirada. En M. Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial.
- RODENBURG, P. (2002). *The Actor Voice and The Performer Speaks*. Palgrave Macmillan Edition.
- RODENBURG, P. (2009). *El segundo círculo. Dominar la energía positiva para el éxito*. Urano.

III. ENTRENAMIENTO ACTORAL: EL TRABAJO SOBRE LOS MATICES VOCALES

Conceptos teóricos y propuesta práctica

*Acting Training: Working on Vocal Nuances
Theoretical Concepts and Practical Proposal*

RUBÉN DARÍO MAIDANA

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

rubendariomaidana1967@gmail.com

orcid.org/0009-0004-2220-1396

Resumen: En el presente trabajo se proponen estrategias pedagógicas orientadas al entrenamiento de los matices vocales en actores y actrices de teatro, con el objetivo de ampliar su versatilidad expresiva en escena. Estas ejercitaciones se sustentan en un marco teórico que integra principios de la pedagogía vocal teatral y reflexiones surgidas de la práctica docente en contextos universitarios.

Palabras clave: Matices vocales; ejercitación actoral; pedagogía vocal; fundamentos teóricos.

Abstract: This paper proposes pedagogical strategies aimed at training vocal nuances in theater actors and actresses, with the goal of enhancing their expressive versatility on stage. These exercises are grounded in a theoretical framework that integrates principles of theatrical vocal pedagogy and reflections drawn from teaching practice in university contexts.

Keywords: Vocal Nuances; Actor Training; Vocal Pedagogy; Theoretical Foundations.

1. HACIA UNA PEDAGOGÍA INTEGRAL DE LA VOZ ACTORAL

Considerando este escrito como un intercambio comunicacional, y en el intento de establecer un ordenamiento más claro de las ideas y conceptos que desarrollaré a continuación, me parece pertinente iniciar planteándome algunas preguntas fundamentales. Estas permitirán delimitar el propósito, enfocar el tema central y anticipar posibles inquietudes del lector:

¿De qué vamos a hablar en este trabajo? Este trabajo aborda los matices vocales en la voz hablada expresiva del actor/actriz de teatro, con énfasis en su relevancia para la interpretación escénica. Además, propone una metodología de entrenamiento vocal

surgida de la práctica docente, dirigida a potenciar la versatilidad y la intencionalidad comunicativa en la actuación.

¿Cuál es la propuesta? Poner a consideración una matriz conceptual práctica, diseñada desde la experiencia en el aula, que les permita a docentes, artistas en formación o integrantes de algún colectivo teatral generar actividades de entrenamiento de matices vocales adaptables a distintos contextos pedagógicos o creativos.

¿Desde qué lugar surge? Desde una necesidad pedagógica. Desde interrogantes que nacieron y nacen de mi inscripción personal como docente de la especialidad en la carrera de Teatro de la Facultad de Arte (FA), de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), Tandil, Buenos Aires, Argentina y, en ese carácter, de las preocupaciones pedagógicas y estéticas por elaborar un marco de fundamento propio para la enseñanza de un aspecto poco tratado en la formación actoral universitaria.

Así, la asunción de funciones docentes en la enseñanza universitaria, a partir del ciclo lectivo 2001, como profesor a cargo de la cátedra de *Educación de la Voz I* en el Departamento de Teatro de la FA-UNCPBA, me llevó a una situación de reflexión que busca vincular la experimentación vocal en el aula, la reflexión crítica sobre su aplicación escénica y la construcción de un marco conceptual flexible, no dogmático.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS: LA VOZ COMO FENÓMENO HOLÍSTICO

Si bien en este trabajo usaremos el vocablo «voz» de manera general para proponer entrenamientos tanto con sonidos como con textos, nos parece pertinente diferenciar conceptualmente voz, habla y lenguaje.

La voz es el sonido que se produce al vibrar los pliegues vocales. Comúnmente llamadas «cuerdas vocales», aunque no tienen forma de «cuerda» como por ejemplo las cuerdas de una guitarra. De este modo, las cuerdas vocales y los pliegues vocales son términos que se refieren a lo mismo, es decir, a los ligamentos que vibran en la laringe para producir sonidos. Es un fenómeno fisiológico que produce un resultado acústico.

El habla es la acción de articular sonidos para formar palabras. Es la manifestación oral de la lengua y es el resultado de movimientos musculares complejos de la lengua, labios, maxilar inferior y el tracto vocal.

El lenguaje es un sistema de comunicación que se utiliza para expresar ideas y pensamientos y es cultural.

Amplificando estos conceptos podemos decir que el desarrollo de la voz es un proceso natural que inicia en la más temprana infancia. Como señala Reyzábal (1997), el ser humano, desde que nace, está inmerso en un mundo sonoro y aprende el lenguaje

oral en su entorno familiar, «mediante la relación que se entabla en los primeros años de vida con la palabra hablada» (p. 30). De este modo, el sujeto que crece convierte sus primeros sonidos en lenguaje articulado, utilizando su órgano vocal de una manera intuitiva pero efectiva para relacionarse con los demás. Sin embargo, esta adquisición natural choca con una paradoja cultural: se considera esencial formarse para cantar, pero se da por sentado el uso de la voz hablada, a pesar de ser una herramienta de uso constante y fundamental. Esta falta de conciencia y entrenamiento en la técnica vocal lleva a que, de forma generalizada, las personas utilicen su voz de manera incorrecta, con tonos y volúmenes inadecuados, lo que resulta en un abuso del órgano vocal, fatiga y, en definitiva, una comunicación hablada deficiente.

Así el lenguaje oral es el promotor de la socialización puesto que todas las sociedades humanas, o grupos de animales, se organizan entre sí gracias a la comunicación, es decir, al conjunto de actuaciones mediante las cuales los individuos entablan contacto y se transmiten información. Es evidente que la comunicación humana implica un sistema complejo de códigos interdependientes. A lo largo de un solo día, cualquier individuo se comunica (comprende y expresa) mediante múltiples códigos y canales. Un instrumento privilegiado para la comunicación humana es el lenguaje, tanto oral como escrito, pero el oral no sólo es el primario, sino también el que presenta, abrumadoramente, mayor frecuencia de uso (muchas gente casi nunca escribe, pero todos hablamos, a excepción, evidentemente, de algunas personas impedidas del habla); por eso, las lenguas evolucionan sobre todo en el plano oral y la escritura resulta más conservadora.

El ser humano no hereda la capacidad para hablar una lengua determinada en particular, sino que nace con la capacidad necesaria y suficiente para adquirir cualquier idioma, según sea el ámbito en que transcurra principalmente su primera edad, cuando se constituye el lenguaje articulado. En este sentido el lenguaje ha sido definido como un hecho social por ser exterior con relación a las conciencias individuales, en el sentido de que lo adquirimos como algo que ya existe cuando nacemos y porque ejerce una acción coercitiva sobre esas mismas conciencias, de modo que el adquirir una lengua y no otra modela de alguna manera nuestra forma de pensar.

Así, el lenguaje oral actúa como un macrosistema que se sirve para su proyección comunicativa de sistemas más primarios: la voz y el habla.

Desde que nace, el bebé utiliza de manera refleja el más primario de estos sistemas —es decir, su propia voz, su propio sonido—, y lo hace en forma de llanto, grito y vocalizaciones para expresar sensaciones de agrado o desagrado: demanda de alimento, calor, cobijo, protección... Más adelante surgen las primeras sílabas que el niño utiliza con carácter inicialmente reflejo hasta que es capaz de emitir sus primeras palabras a las que otorga un claro significado; a partir del momento en que el niño es capaz de esta-

blecer la relación palabra-significado, es cuando podemos hablar del verdadero inicio del lenguaje.

Para llevar a cabo su función comunicativa, el lenguaje oral precisa, por tanto, de la voz como vehículo sonoro y del habla como sistema articulatorio que recurre a un código convencionalmente establecido: la lengua propia de una comunidad humana.

Desde esta perspectiva, la voz trasluce la vida psíquica y emocional de quien se expresa y en ella subyace una compleja acción de nervios, huesos, cartílagos y músculos, que implica al cuerpo de manera global. Sirve de vehículo para la emisión de las palabras y éstas a su vez lo son para comunicar, intercambiar o compartir nuestras emociones, sentimientos, conceptos, opiniones o juicios de valor. La eficacia de nuestra actividad comunicativa depende en gran medida de la calidad de nuestra voz.

En términos fisiológicos, y de manera muy sintética, participan en la producción de la voz fundamentalmente el sistema respiratorio, que nos provee del aire necesario para espirar y hacer posible que la voz, una vez producida por los pliegues vocales, salga al exterior sumamente enriquecida en timbre y sonoridad, gracias al impacto que hará al proyectarse sobre diferentes estructuras óseas (vértebras cervicales, huesos del paladar, cráneo y parte frontal de la cara), que en conjunto actúan como verdaderos órganos resonadores.

Todo este proceso el ser humano lo ha incorporado «naturalmente». Si bien para la mayor parte de la gente la laringe es fundamentalmente el órgano de la voz, lo cierto es que la fonación es una función secundaria y tardía en nuestra evolución. Antes que para hablar, la laringe cumple funciones vitales primarias: es primordial para la respiración, al abrirse para permitir el paso del aire a los pulmones, y actúa como un mecanismo esencial de protección de las vías respiratorias durante la deglución. Fue sobre esta base anatómica y funcional que se desarrolló posteriormente la capacidad de fonación, que encuentra en el canto su más alta expresión. Es por esta integración profunda en nuestra biología que se considera a la palabra hablada como un acto tan natural, una cualidad tan difundida, que toda persona normalmente constituida debiera poseerla.

Ahora bien, ¿Qué sucede cuando una persona decide ser actor o actriz? ¿El uso que hace de su voz cotidiana la puede trasladar sin modificaciones al uso profesional? Y la respuesta es NO. Por eso se hace una necesidad el entrenamiento vocal para un actor/actriz de teatro y por ello las instituciones de formación incluyen en su propuesta curricular materias vinculadas con la voz.

Michael Mc Callion (1998) en la introducción de su libro *El libro de la voz. Un método para preservar la voz y dotarla de la máxima expresividad* expresa no solo esta diferencia, sino que reseña los tres puntos básicos que para él implicaría utilizar bien la voz:

Los procesos de la voz y del habla son más exigentes en el teatro que en cualquier ámbito (...) Utilizar bien tu voz significa tres cosas: 1) Deberías ser capaz de producir la voz sin ocasionarte nunca lesión alguna en el proceso. 2) Deberías ser capaz de usar la voz energéticamente y al máximo durante varias horas al día, y tenerla tan libre y flexible al finalizar el trabajo diario como al principio. 3) Tu voz debería ser capaz de transmitir todos los matices de significado que exige tu trabajo. Debería ser un instrumento de expresión y comunicación totalmente flexible y preciso que permaneciera absolutamente bajo tu control. (p. 23)

Para lograr los objetivos que plantea McCallion, existe un amplio abanico de propuestas de entrenamiento. En la cátedra que dirijo —*Educación de la Voz I*—, tomamos como marco conceptual y práctico el desarrollado por la uruguaya Marta Neiros Cotarello de Sánchez en su trabajo «Liberación de la Voz», un enfoque que sostiene que el desarrollo vocal debe partir de considerar al ser humano como un todo, involucrando cuerpo, psique y energía en mutua interacción con influencias culturales. Esta indagación sobre la voz profesional supone, por tanto, el conocimiento del propio potencial expresivo y creativo. Nuestra práctica se sustenta en una base interdisciplinaria que integra los aportes de la fisiología para comprender el complejo funcionamiento orgánico; de la psicología y el psicoanálisis para elucidar la psiquis; de enfoques corporales que relacionan la respiración y la fonación con la unidad psicomotriz; de estudios sobre la energía vital, y de las investigaciones teatrales de Jerzy Grotowski y C. Stanislavski. A este sólido marco se suman los aportes incorporados progresivamente por los integrantes de la cátedra a través de los años.

Desde los inicios Marta Sánchez entendió que la voz —como parte de lo humano— es resultado de la multiplicidad de factores que nos atraviesan y que hay que analizarla multidimensionalmente.

Así, una mirada holística de la voz implica considerar que somos un cuerpo físico (huesos, líquidos, músculos, piel) en constante relación con el mundo que nos rodea. Como cuerpo viviente, disponemos además de una mente con capacidad de alojar experiencias y creencias —heredadas de nuestro clan familiar a partir de la socialización primaria, así como aquellas que fuimos adquiriendo en nuestro desarrollo como sujetos sociales (socialización secundaria)—, vivencias y emociones. Las emociones son estados funcionales de todo el organismo que implican a la vez procesos fisiológicos (orgánicos) y psicológicos (mentales).

Además del cuerpo físico y la mente, cada uno de nosotros posee una determinada energía vital que nos identifica como seres vivos —esa energía vital desaparece cuando morimos—. Cuando hablamos de energía vital, nos referimos a aquella que obtenemos de los alimentos que digerimos, no al concepto místico de energía. Por lo tanto, somos un cuerpo con una energía vital y una mente en interrelación.

¿Y la voz? Nuestra voz es resultado de la integración de estos tres aspectos y no deberíamos entenderla como algo aislado de lo que somos. No es el producto físico de la vibración de cierta parte del cuerpo —la laringe—, sino el resultado de todo el ser en funcionamiento. Así, es necesario advertir que toda manifestación del ser físico, psíquico y energético influye en la fonación, y que cualquier modificación en alguno de estos aspectos (cuerpo, mente, energía vital) repercute indefectiblemente en los demás y, por ende, en nuestra voz. Ella es el resultado de una actividad psiconeurofisiológica que nos permite comunicarnos, establecer un vínculo con el mundo y expresar la totalidad de nuestro ser.

La voz es la parte audible y «visible» de una posibilidad estética exclusivamente humana, aquella que nos distingue del resto de la creación. Constituye, además, una vía de manifestación de las emociones y las vivencias afectivas: mediante el sonido y la palabra damos a entender, aislamos, rechazamos, unimos o acariciamos. La voz de cada sujeto conjuga los registros familiares, las características idiosincráticas y su historia vital, configurando así un entramado único e irrepetible. Funciona como una huella dactilar sonora, pues no existen dos voces perfectamente idénticas en el mundo.

Esta variedad de factores que determinan las características de nuestra voz ha hecho posible la aparición de múltiples abordajes, cada uno con su marco conceptual específico. Al asumir funciones docentes en la enseñanza universitaria, observé que, al revisar materiales sobre entrenamiento de la voz actoral, estos aportaban herramientas exclusivas según su enfoque, pero también revelaban una multiplicidad de términos para un mismo fenómeno. Esta situación llevó al profesor de *Educación de la Voz III* y a mí a construir un marco conceptual unificador para nuestras cátedras. Así, en 2002 iniciamos un proyecto de investigación¹ en el que sistematizamos nuestra propuesta, organizando los conceptos dispersos en una matriz.

Fruto de este trabajo surgió el cuadro que comparto más abajo denominado «Ordenamiento Conceptual para el trabajo vocal del actor/actriz» (Fig. 1), publicado inicialmente por el Lic. Mario Valiente en *El Peldaño* (Cuaderno de Teatrología N° 1-2, 2003), en su artículo «¡Ordénate Voz!» (pp. 100-105). Aunque he realizado ajustes al material original, su esencia permanece: ciertos conceptos se mantienen inalterados con el paso del tiempo.

1 «Sistematización de una técnica vocal para actores». Código 03/G113. Secretaría de Ciencia y Técnica de la UniCen. Resolución N° 2302. Escuela Superior de Teatro, Tandil. 01/01/02 al 31/12/04.

3. COMPONENTES DE LA EXPRESIÓN VOCAL: DICCIÓN, PROYECCIÓN Y MATICES

Así, sin perder de vista nuestra concepción holística de la voz y adhiriendo a un modo de actuación orgánicamente-verosímil el cuadro que describiré a continuación analiza el trabajo vocal del intérprete de teatro desde el resultado.

Al situarnos en el patio de butacas y contemplar la ejecución eficaz de un actor o actriz en un fragmento teatral de marcado carácter textual, observamos cómo su corporalidad y vocalidad se despliegan en el espacio escénico. El intérprete acciona con intencionalidad dramática para materializar los objetivos de su personaje, asume los conflictos inherentes a su rol, atiende a las circunstancias específicas de cada escena y logra apropiarse del texto hasta hacerlo resonar con autenticidad orgánica, al tiempo que transita por estados emocionales genuinos. Todos estos elementos —la acción física, la gestión emocional, la contextualización situacional y la internalización del discurso— inciden de manera directa en los matices de su fonación durante la performance.

Así, podemos acordar que en todo discurso coexisten dos dimensiones fundamentales: el contenido semántico —es decir, «lo que se dice»— y la intencionalidad comunicativa del emisor, determinada por su propósito al expresarlo, lo cual se materializa en el «cómo se dice». Al examinar el desempeño vocal de un actor o actriz en contexto escénico, es posible desglosar tres componentes esenciales: 1) dicción, 2) proyección y 3) matices.

Sintéticamente entendemos por cada concepto:

Dicción: Se refiere a la articulación precisa de los fonemas que conforman el lenguaje verbal, garantizando la inteligibilidad del texto para el público. Su función primordial radica en asegurar que el mensaje sea comprendido en su integridad lingüística.

Proyección: Alude a la capacidad de propagación acústica de la voz en el espacio físico, asegurando que el sonido —y, por ende, el texto— alcance al espectador de manera nítida. Mientras la dicción prioriza la claridad conceptual, la proyección se centra en la dimensión auditiva y espacial de la comunicación.

Matices: Este componente engloba las variaciones expresivas de la voz, categorizadas por distintos autores como Modulación (Naidich y Segre, 1989), Melodía (Loprete, 1984), Entonación-Matiz (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1994), o Retórica de la voz (Guevara, 2006), entre otros. Dichos recursos permiten transmitir emociones, subtextos y jerarquías discursivas, dotando al texto de profundidad y organicidad dramática.

ORDENAMIENTO CONCEPTUAL PARA EL TRABAJO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ



FIG.1

¿Y cuál es la base de sustento? El cuerpo. Un cuerpo que, como hemos explicado en páginas anteriores, lo concebimos como un sistema que abarca:

Componentes anatómicos-fisiológicos: estructura ósea, musculatura, cartílagos, órganos fonatorios y resonadores, así como fluidos corporales que intervienen en la producción del sonido.

Dinámica energética: la circulación de la energía vital

Dimensión psicosocial: la mente, con su entramado de creencias, juicios internalizados, prejuicios culturales y mandatos socioculturales que condicionan la expresividad y la inhibición/desinhibición vocal.

Esta triada interdependiente —fisiológica, energética y psíquica— configura un sustrato orgánico desde el cual emergen las decisiones vocales del intérprete, influyendo directamente en su capacidad de modular, proyectar y matizar el discurso escénico.

Al realizar un análisis minucioso del primer gráfico presentado (Fig. 1), se identifican los siguientes componentes claves:

ORDENAMIENTO CONCEPTUAL PARA EL TRABAJO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ

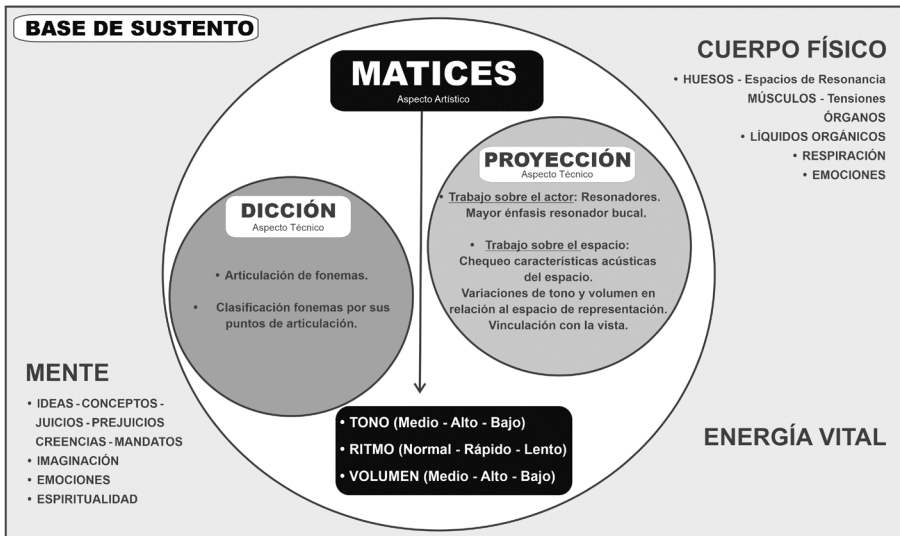


FIG.2

Es evidente que esta clasificación busca únicamente ofrecer una simplificación operativa del fenómeno de la expresión oral en actores y actrices teatrales. Su propósito radica en facilitar el diseño de propuestas pedagógicas o entrenamientos, donde la organización conceptual sirve como guía para estructurar un proceso integrador. En la práctica, esto implica reconocer cada noción como etapas interdependientes dentro de un sistema holístico. Así, se pueden incorporar ejercicios que exploren conceptos específicos de manera individual o combinada, siempre bajo la premisa de que su distinción responde a un análisis teórico y no a una fragmentación real de la práctica actuarial. En otras palabras, la separación categórica existe como herramienta metodológica, pero no como reflejo de la organicidad inherente al arte escénico.

Como complemento al marco teórico anterior, y como un aporte metodológico derivado de mi investigación doctoral², propongo un sistema dual para clasificar los ejercicios vocales en la formación actuarial: la vía directa y la vía indirecta. Este modelo surgió de la necesidad de sistematizar —de algún modo— la diversidad de ejercicios que realizaban mis colegas docentes en las aulas de formación teatral universitarias en el período estudiado en mi tesis doctoral.

2 «La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del Siglo XX» (Dir. Dr. Manuel V. Diago Moncholi, Universitat de València, 1999). Analicé perspectivas teóricas y metodológicas en la formación vocal en cuatro universidades nacionales argentinas (UNT, UNCuyo, UNC, UNICEN) entre 1980-2000.

4. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DUAL: VÍA DIRECTA Y VÍA INDIRECTA

1. Vía directa: La voz como instrumento consciente

Incluiría ejercitaciones que se focalizan en parámetros sonoros y lingüísticos de manera aislada y analítica, priorizando el control neuromuscular sobre el aparato fonador y se estructura en tres ejes:

Parámetros prosódicos:

Matices: Modulación de tono (altura tonal), volumen (intensidad) y ritmo (duración silábica).

Dicción: Articulación de fonemas y precisión articulatoria.

Bioacústica aplicada:

Proyección: Optimización de resonadores (nasal, faríngeo, torácico). Reconocimiento de las propiedades acústicas de los espacios (identificación de propiedades reverberantes, absorción sonora y puntos ciegos). Adaptación de la voz a las condiciones acústicas de los espacios de representación. Vinculación entre percepción visual-emisión (calibrar la emisión a partir de distancias, arquitectura, disposición del público).

2. Vía indirecta: El cuerpo como matriz generativa

Abarca metodologías que inducen cambios vocales mediante acciones corporales integrales, fundamentadas en el principio de integración psicofísica. Se sustenta en la Educación Somática e incluye ejercicios de técnicas como:

Eutonía (Gerda Alexander)

Método Feldenkrais (Moshe Feldenkrais)

Técnica Alexander (Mathias Alexander)

Aportes de Jacques Dropsy

Rolfing (Ida Rolf)

Métodos derivados de Mézières, como el de Thérèse Bertherat

Bioenergética (Alexander Lowen)

Disciplinas orientales: Yoga y Tai Chi.

Y también integra enfoques que posicionan el cuerpo del intérprete como eje de la creación escénica, destacando:

Teatralidad visceral de Antonin Artaud

Investigaciones corporales de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba

Mimo corporal (Jacques Lecoq)
 Biomecánica teatral (Vsevolod Meyerhold)
 Viewpoints (Anne Bogart y Tina Landau)
 Técnica Linklater (Kristin Linklater)
 Butoh (Tatsumi Hijikata)
 Análisis del movimiento (Rudolf von Laban)
 Entrenamiento psicofísico (Phillipe Zarrilli).

Este modelo dual no propone dicotomías, sino que representa los polos de un espectro de trabajo continuo: la vía directa permitiría correcciones técnicas más precisas e inmediatas, mientras que la vía indirecta generaría cambios neuromotores de mayor permanencia.

Así tendríamos al momento de planificar actividades áulicas, determinar criterios de evaluación o generar propuestas de entrenamiento dos matrices conceptuales: la que organiza conceptos, temas y subtemas en torno a Matices, Proyección y Dicción apoyados en el cuerpo (en sentido amplio) como base de sustento y; una propuesta metodológica que plantea organizar los ejercicios en torno al abordaje del sonido y el lenguaje —vía directa— y aquellos que centran su trabajo sobre el cuerpo —vía indirecta—.

Ambas matrices no son excluyentes; por el contrario, resultan complementarias y buscan abarcar la integralidad de la voz humana dentro de un marco teórico-conceptual.

5. LOS MATICES VOCALES: EJE CENTRAL DE LA EXPRESIVIDAD ESCÉNICA

Los matices vocales representan la dimensión de la voz con mayor potencial para el desarrollo expresivo-artístico, así como el componente más complejo de sistematizar en ejercicios pedagógicos debido a su inherente multicausalidad, entendida como la interacción de factores físicos, emocionales y contextuales. Mientras la dicción y la proyección pueden abordarse mediante protocolos basados en parámetros fonoaudiológicos, biomecánicos o anatómicos, los matices exigen integrar variables interpretativas y contextuales que trascienden lo puramente fisiológico. Por lo tanto, su enorme variabilidad estaría determinada tanto por las condiciones fónicas propias del actor o la actriz como por la intencionalidad comunicativa desplegada en el texto. Esta dualidad convierte a los matices en un puente entre cómo se usa la voz y lo que el personaje quiere decir, aunque no lo diga literalmente.

A modo de ejemplo, podemos mencionar algunas variables que actúan de forma aislada o combinada al interpretar un parlamento teatral. Las variables textuales incluyen: a) la dramaturgia, donde lo que se calla suele ser más elocuente que lo que se declara, y el texto escrito solo muestra la superficie, mientras la profundidad está en lo implícito, que reside en los deseos y contradicciones del personaje; b) la poética donde se encuadra el texto dramático, ya que un parlamento no se enuncia igual en el realismo que en el teatro épico, el absurdo o la farsa, pues cada género impone sus propias reglas comunicativas; y c) los entornos ficticios que plantean los textos dramáticos, como el castillo de Elsinor, una estación espacial o una casa familiar, que modelan la manera en que los personajes se expresan, definiendo desde sus pausas hasta la intensidad emocional de sus palabras.

Las variables performativas comprenden a) las relaciones entre personajes, definidas por vínculos afectivos, jerárquicos, comerciales, sociales u otros, que determinan la dinámica comunicativa de sus interacciones y condicionan desde el tono vocal hasta las estrategias persuasivas o emocionales empleadas en el diálogo; b) los conflictos de y entre los personajes, clasificables en interpersonales, internos o con el entorno, que definen los momentos claves de la obra y dan forma a cómo los personajes usan su voz y cuerpo en escena; y c) las características del actor/actriz, donde influyen diversos indicadores: 1) fónico-respiratorios, como la administración del aire, el timbre, el tono, el ritmo elocutivo y el uso de resonadores; 2) anatómicos, como la contextura física, la postura y la capacidad pulmonar; 3) psicológicos, como la seguridad, la inseguridad, el temperamento y la gestión emocional; 4) etarios, que contemplan las diferencias vocales y de energía entre un niño, un joven, un adulto y un anciano; 5) de género, entendido como la construcción social y biológica asociada a roles masculinos, femeninos o no binarios; y 6) culturales, como los modismos idiomáticos, los acentos regionales, las lecturas previas y las experiencias de vida. Partiendo de estas características, el actor o la actriz deberá ajustar dichos parámetros a las particularidades del personaje en un proceso de construcción, el cual también está definido por los mismos indicadores físicos, psicológicos y culturales.

Finalmente, las variables contextuales abarcan: los espacios reales de representación, que pueden ser teatros convencionales como salas a la italiana, anfiteatros y teatros de cámara; espacios urbanos como calles, plazas, parques o estaciones de tren; locaciones cotidianas como cafés, bibliotecas, mercados o fábricas en desuso; o incluso medios de transporte como vagones de tren, autobuses en movimiento o barcos, donde cada uno condiciona la puesta en escena al exigir adaptaciones técnicas específicas en iluminación, voz y movimiento debido a la acústica, la proximidad con el público y la disposición espacial; además de factores culturales y de género.

En síntesis, los matices vocales emergen de la articulación entre el texto, el cuerpo del actor y su interpretación del contexto dramático, siendo su estudio un ejercicio tan riguroso como intuitivo.

Llegado a este punto nos podemos preguntar: ¿y entonces por dónde comenzar? Considero que el entrenamiento de los matices no comienza con la técnica, sino con la escucha profunda y activa. Como bien lo resume Suryday Ugalde, docente del Centro de Estudios para el Uso de la Voz (CEUVOZ, México), en su ponencia «Escuchar para hablar. Hablar para ser escuchado» (2022):

El actor /actriz, requiere entrenar su voz, su palabra y su escucha, para poder crear un mundo sobre el escenario, un mundo que su público sea capaz de entender y visualizar. Escuchar lo que el autor quiso escribir en el texto, escuchar lo que el personaje necesita decir para existir, escuchar lo que el director quiere expresar, escuchar al equipo y escuchar al compañero de escena para que ambos generen esta comunicación, generar estímulos y entonces provocar.

Para lograr todo esto, considero como primer paso, aprender a escucharse uno mismo para así poder escuchar y hablar con el otro.

Crear mundos en escena exige escuchar: al texto, al personaje, al director, al equipo, al compañero... Pero antes, hay que escucharse a uno mismo...

Esta idea va más allá de lo auditivo. La verdadera escucha es corporal y emocional. Para oír al otro, primero debemos sentirnos: ¿Qué tensiones revela mi postura? ¿Qué emociones surgen al interpretar? ¿Qué juicios internos bloquean mi voz? Solo entonces emerge nuestro sonido auténtico —aquel que, como una huella dactilar, nos distingue y nos permite decir «yo soy»—.

Pero aquí está el desafío: nuestra voz cotidiana suele quedar atrapada en hábitos sonoros (un tono monótono, un ritmo acelerado, pausas inseguras), estereotipos vocales (ritmo, volumen, tono y pausas predecibles) que tienen una fuerte impronta familiar o social. Por eso, el primer paso en el entrenamiento de matices exige mapear/cartografiar nuestro espectro de emisión habitual para, desde allí, ampliarlo. Solo al reconocer lo que ya somos, podemos transformarnos.

Elementos que componen los matices

Al retomar el gráfico de la Figura 2, podrán observar que he identificado el ritmo, el tono y el volumen como los componentes fundamentales de los matices vocales. La combinación y variación de estos tres parámetros nos permite, tanto en la vida cotidiana como en el ámbito profesional, dotar de matices a nuestra expresión verbal.

Así, podríamos identificar de forma sintética tres posibilidades rítmicas en la elocución:

El ritmo habitual del hablante —que denominaremos ritmo «normal» para esa persona—;

Un ritmo más rápido que el normal; y

Un ritmo más lento que el normal, sostenible sin afectar la coherencia textual.

Dentro de estas variaciones rítmicas, es crucial incorporar las pausas. En el caso de los textos orales o escritos, podemos diferenciar dos tipos:

Pausas lógicas —definidas por el autor y marcadas mediante signos de puntuación—; y

Pausas psicológicas —concepto acuñado por Konstantin Stanislavski (1936)—, asignadas por el hablante según sus intenciones expresivas o discursivas.

En cuanto al tono, y también de forma sintética, podríamos identificar:

El tono normal —aquel en el que el hablante se expresa habitualmente—;

El tono más agudo —tomando como referencia el tono normal—; y

El tono más grave —siempre en relación con el tono normal del hablante—.

Por otro lado, en cuanto al volumen, podemos establecer una clasificación similar:

Volumen normal —el utilizado cotidianamente por el hablante—;

Volumen más alto que el normal —con el grito como expresión máxima—; y

Volumen más bajo que el normal —con el susurro como mínimo volumen—.

Las innumerables combinaciones de estas variables —determinadas por aspectos situacionales, objetivos discursivos, relaciones entre emisor y receptor, características personales del hablante, entre otros— son lo que genera los matices. Esta identificación reduccionista de los elementos constitutivos de los mismos nos permite entrenarlos técnicamente de forma aislada.

6. PROPUESTA PRÁCTICA: EJES TÉCNICO Y SITUACIONAL PARA EL ENTRENAMIENTO

A continuación, presentamos una propuesta metodológica concreta para el entrenamiento vocal de los matices, la cual se fundamenta en un principio clave: la toma de conciencia, por parte de quienes participan, sobre sus propios patrones vocales como base indispensable del proceso.

Propuesta de entrenamiento

Para organizar los ejercicios, los agruparemos en torno a dos ejes principales:

1. EJE TÉCNICO

Simula una «consola de sonido» con perillas individuales para trabajar tono, ritmo y volumen de forma aislada, sin considerar variables situacionales. Incluiría ejercitaciones de juego libre con sonido y texto —improvisaciones sin restricciones contextuales— y podemos direccionar el entrenamiento:

- 1.1. Desde el cuerpo hacia el sonido/texto: Partir de movimientos físicos para generar sonidos y/o palabras.
- 1.2. Desde el sonido/texto hacia el cuerpo: Usar el sonido y/o el texto como detonante de la expresión corporal.

2. EJE SITUACIONAL

Este enfoque incorpora variables contextuales para entrenar matices, aplicable solo a ejercicios con texto y toma como herramienta fundamental la noción de Situación Dramática de C. Stanislavski que incluye: Conflicto. Circunstancias dadas. Historia previa. Entorno.

Y nuevamente podemos direccionar el entrenamiento:

- 2.1. Desde el cuerpo hacia el texto: Usar la fisicalidad para construir un discurso situado.
- 2.2. Desde el texto hacia el cuerpo: Interpretar el texto para definir gestos, posturas y movimientos.

En síntesis:

Eje Técnico	Eje Situacional
– Juego libre con sonido/texto	– Elementos de Situación Dramática
– Cuerpo → Sonido/Texto	– Cuerpo → Texto
– Sonido/Texto → Cuerpo	– Texto → Cuerpo

1. EJE TÉCNICO

1.1. Desde el cuerpo hacia el sonido/texto: Partir de movimientos físicos para generar sonidos y/o palabras. Se busca estimular la indagación del espacio a través del movimiento corporal para luego incorporar el sonido. Para abordar la tarea, se requiere compromiso activo por parte de quien la realice. A mayor compromiso con los ejercicios, aparecen sonorizaciones más alejadas de lo cotidiano. Luego del trabajo cuerpo-sonido, se trabaja cuerpo-palabra.

Propuesta: Movimientos y desplazamientos libres por el espacio, luego sonorizaciones y finalmente emisión de textos.

Estímulos que se le proponen al participante:

- Marchas y movimientos a partir de distintos ritmos musicales.
- Generación de movimientos utilizando para la indagación distintos elementos —palos, pelotas, telas— de variadas 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.
- Imitación de movimientos y desplazamientos generados por compañeros o tomando como estímulo la marcha de animales.
- Audición de diferentes melodías musicales, representación gráfica de lo escuchado y utilización de los dibujos propios y ajenos 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 «Como si» de C. Stanislavski. «Desplacémonos como si fuéramos...»
- Entrega de Imágenes de cuadros, esculturas, dibujos como estímulo visual.
- Utilización de Grafofonías.
- Improvisación delimitando en el suelo zonas con distintas consignas (Ej. «Círculo de Creación Poética»)

Algunos ejemplos de imágenes disparadoras:

A partir de cuadros y dibujos:



Fuente: Elaboración propia mediante IA ([PicLumen])



Ilustración: Mateo Maidana



Fuente: Elaboración propia mediante IA ([PicLumen])

A partir de esculturas:



Fuente: Elaboración propia mediante IA ([PicLumen])

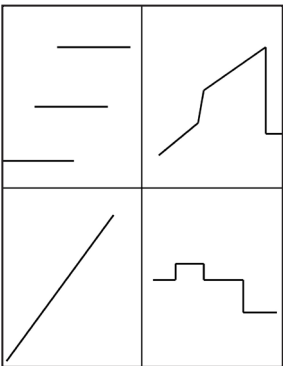


Fuente: Elaboración propia mediante IA ([PicLumen])

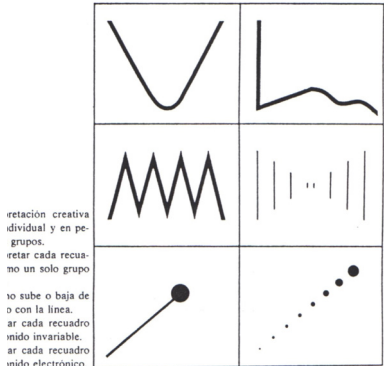


Fuente: Elaboración propia mediante IA ([PicLumen])

Utilizando Grafonías —recurso pedagógico creado por Tomás Motos Teruel—

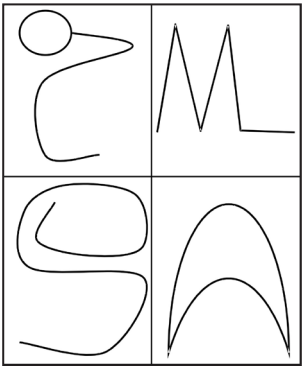


Fuente: Elaboración propia ([Corel Draw])



retación creativa
dividual y en pe-
grupos.
retar cada recua-
no un solo grupo
yo sube o baja de
o con la línea.
ar cada recuadro
nido invariable.
ar cada recuadro
nido electrónico.

Fuente: Elaboración propia ([Corel Draw])



Fuente: Elaboración propia ([Corel Draw])

Utilizando el Circuito de Creación Poética



Fuente: Elaboración propia ([Corel Draw])



Fuente: Elaboración propia ([Corel Draw])

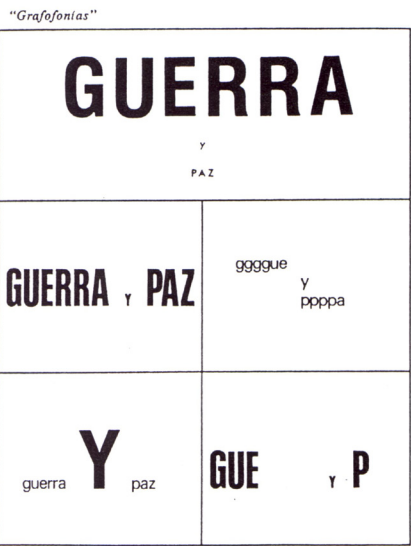
1.2. Desde el sonido/texto hacia el cuerpo: Usar el sonido y/o el texto como detonante de la expresión corporal. Se comienza con un trabajo más ligado al «juego libre». Lo central no es el significado de las palabras. El texto es usado como una «partitura». Luego se estimula la expresión en función del sentido lógico del texto.

Propuesta: Trabajar en el texto, por separado, los elementos que componen los matices.

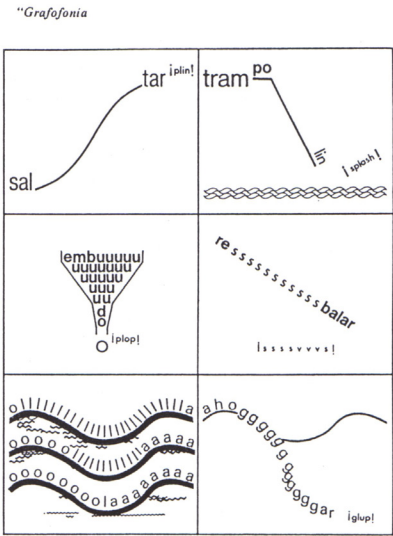
- Ritmo: Se trabajan las frases del texto modificando exclusivamente el ritmo, manteniendo el volumen y el tono habituales de quien realiza el

Propuesta: Utilización de grafofonías con el fin de trabajar determinadas palabras del texto.

Si el interés de quien facilita el aprendizaje es trabajar los matices de determinadas palabras de un texto en particular, las grafofonías nuevamente pueden ser una excelente estrategia de indagación. Tomando como ejemplo las que presento a continuación, cada persona que guíe el proceso puede crear sus propias grafofonías.



- Interpretación creativa libre. Varias lecturas.
- Interpretación redundante: lograr adecuación entre el tamaño de las grafías y la intensidad de la voz (a más tamaño mayor intensidad).
- Interpretación por contraste (a más tamaño menor intensidad).
- Elegir el timbre adecuado (agudo o grave) para cada palabra de acuerdo con su tamaño.



- Asignar un recuadro a cada uno de los participantes y que lo interpreten libremente.
- Un solista interpreta la palabra (saltar, trampolín, embudo, etc.) el resto del grupo a coro le responde con la onomatopeya (iplin!, splash!, etc.).
- En grupos de seis, un solista interpreta el contenido de los recuadros y el resto ejecuta corporalmente las distintas acciones, simultáneamente.

Grafofonías de Tomás Motos Teruel. Fuente por localizar

Propuesta: Aportar sensorialidad a las palabras

Como entrenamiento se pueden buscar textos donde proliferan adjetivos y trabajar sobre ellos, tomando como inspiración la devoción por la materialidad del lenguaje que expresa Pablo Neruda en su poema *Las Palabras*:

Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de pronto caen... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío....

A partir de esta concepción de la palabra como entidad sensorial, se proponen dos ejes de indagación:

- a) Congruencia: Ejercicio de «coincidir voz y significado». Pronunciar palabras como «suave», «duro» o «áspero» usando una entonación, volumen y textura vocal que reflejen su significado literal. Por ejemplo: decir «suave» con tono tenue y fluido, o decir «duro» con sonido abrupto y volumen alto.
- b) Definición de imágenes mentales: Predefinir la imagen mental que una palabra evoca, ya que esto condiciona su impacto en el oyente. Por ejemplo, si el emisor pronuncia «Luna» de forma neutra, el receptor percibirá una idea genérica. En cambio, si antes de enunciarla, el emisor define qué tipo de luna (llena, creciente), en qué contexto (un bosque en otoño, una playa en verano) o con qué carga emocional (solitario, compartido), estas cualidades se transmitirán a través de variaciones vocales (tono, ritmo, pausas). Así, la palabra se convierte en un vehículo no solo de significado, sino también de experiencia sensorial.

Propuesta: Involucrar el cuerpo en la emisión de palabras

A partir de textos con pasajes descriptivos y/o contemplativos se puede «graficar» con el cuerpo lo que se está diciendo.

Por ejemplo, en el texto de Neruda:

«Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan (*Cantando*), las que suben y bajan... (*Graficar con el cuerpo y la voz*)
Me prosterno (*Arrodillarse*) ante ellas... Las amo (*gesto de amor*), las adhiero (*pegarse a algo, o algo se me pega*) las persigo (*correr, buscar, perseguir*), las muerdo (*morder, desgarrar*), las derrito... (*Derretirse*)»

2. EJE SITUACIONAL

2.1. Desde el cuerpo hacia el texto: Usar la fisicalidad para construir un discurso situado.

Partiendo de los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR)³ —propuestos por José Sanchís Sinisterra—, se construyen primero las partituras de acciones, para luego integrar la dimensión textual.

³ Los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) son una herramienta teatral creada por Sanchís Sinisterra donde los actores repiten gestos cotidianos (como caminar, levantar una mano o mirar al suelo) en bucles infinitos —*actemas*—, sin contar una historia con principio y final. Estos movimientos se encadenan uno tras otro siguiendo

2.2. Desde el texto hacia el cuerpo: Interpretar el texto para definir gestos, posturas y movimientos.

Se plantea un trabajo donde se toman decisiones a priori, casi podríamos decir a nivel intelectual. Importa lo textual, pero mucho más lo intertextual. La comprensión del material leído o enunciado es prioritaria. Ante términos desconocidos, se recomienda recurrir al diccionario. Los signos de puntuación ayudan a respetar la lógica discursiva.

Se define:

Emisor: ¿Quién soy?

Interlocutor: ¿a quién se lo digo?

Objetivo: ¿por qué se lo digo? ¿Qué quiero lograr con esto que digo? (se puede aplicar tanto a un texto en general, como a pequeños fragmentos)

Contexto: ¿dónde se lo digo? ¿en qué entorno físico?

Propuesta: Modificar en forma independiente cada uno de los elementos que componen la Situación Dramática. Manteniendo el mismo parlamento, indagar qué sucede con éste al ir variando los elementos de la Situación Dramática. Por ejemplo:

Interlocutor: mi padre

Objetivo: convencerlo

Contexto: mi casa, su oficina, un velorio, un café, la tribuna de un partido de fútbol.

Interlocutor: mi padre

Objetivo: convencerlo, pedirle, reclamarle, suplicarle.

Contexto: su oficina.

Interlocutor: mi padre, mi novia/o; un desconocido, alguien que no quiero.

Objetivo: convencerlo.

Contexto: su oficina.

reglas simples (como cambiar el orden, invertirlos o variar su velocidad), creando un efecto que no busca imitar situaciones reales entre personas.

La idea es que, al repetir y modificar estos gestos de forma precisa, el cuerpo del actor explore el espacio escénico desde un enfoque casi abstracto, alejándose del teatro tradicional (con diálogos y tramas) pero sin llegar a ser danza. Es como un *juego de patrones* donde el movimiento se vuelve un lenguaje en sí mismo, cargado de emoción o significado sin necesidad de palabras. Luego, sobre la secuencia establecida se incorpora el texto dramático. Para más información: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/>

Propuesta: Utilizar la noción de conflicto como choque de fuerzas o intereses.

Identificar dentro de los textos dramáticos el o los conflictos implícitos. En este sentido —y como estrategia pedagógica— en nuestras clases diferenciamos:

- Conflicto interno: El personaje lucha consigo mismo (ej.: un secreto que lo atormenta).
- Conflicto con el entorno: El personaje enfrenta obstáculos externos (ej.: una tormenta, una ley injusta).
- Conflicto interpersonal: Choque entre dos o más personajes. Simplificando, podemos explorar tres dinámicas frecuentes:
 - a) Oferta rechazada: Un personaje ofrece algo que el otro no quiere (ej.: «Toma este regalo» —«No lo acepto»). Palabras para improvisar: Toma — No quiero
 - b) Demanda denegada: Un personaje pide algo que el otro niega (ej.: «Dame explicaciones» —«No hablaré»). Palabras para improvisar: Dame —No quiero
 - c) Competencia por un objetivo: Ambos persiguen lo mismo (ej.: «El trono es mío» —«¡No, es mío!»). Palabras para improvisar: Es mío —Es mío

7. LA VOZ COMO EXPERIENCIA COMPARTIDA Y EN DIÁLOGO PERMANENTE

La propuesta de ejercitación desarrollada en este trabajo busca ser un punto de partida, no un manual definitivo. Surge de una práctica docente situada —en el contexto geográfico, cultural y lingüístico de la carrera de Teatro de la UNCPBA—, pero aspira a trascenderlo. Su valor radica, precisamente, en esa tensión entre lo local (experiencias áulicas concretas) y lo universal (la búsqueda de un marco teórico-práctico aplicable a múltiples realidades).

Lejos de imponer un método cerrado, este modelo invita a docentes, artistas en formación y colectivos teatrales a reinterpretarlo, cuestionarlo o expandirlo. Los límites y alcances quedan deliberadamente abiertos, porque confiamos en que cada lector/lectora —desde su propia experiencia— aportará nuevas capas de sentido a la matriz conceptual aquí esbozada.

Como bien señala la metáfora pedagógica que nos ha guiado: «Las palabras son como los huesos de un esqueleto: tienen forma, pero no personalidad. Es a través de los matices vocales —esa ‘carne cálida’ que les da vida— que el actor transforma el texto en

experiencia escénica». Entrenar esos matices no es un mero ejercicio técnico, sino un acto de compromiso con la vitalidad del teatro.

Queda pendiente, entonces, un desafío mayor: seguir tejiendo redes entre teoría y práctica, entre aulas y escenarios, entre voces individuales y proyectos colectivos. Que este trabajo sea, ante todo, una invitación a dialogar, crear y ensayar nuevas formas de habitar la pedagogía vocal.

BIBLIOGRAFÍA

- GUEVARA, A. (2006). *La locución: El entrenador personal. Expresión oral para una comunicación exitosa*. Editorial Galerna.
- LOPRETE, C. (1984). *El lenguaje oral: Fundamentos, formas y técnicas*. Plus Ultra.
- MAIDANA, R. D. (2009). *La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del Siglo XX*. Tesis doctoral, Universitat de València. <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=620955>
- NAIDICH, S. y SEGRE, R. (1989). *Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Editorial Médica Panamericana.
- REYZÁBAL, M. V. (1997). *La comunicación oral y su didáctica*. La Muralla.
- RUIZ LUGO, M. y Monroy Bautista, F. (1994). *Desarrollo profesional de la voz: Entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores*. Grupo Editorial Gaceta.
- UGALDE, S. (2022, 9—11 de febrero). *Escuchar para hablar. Hablar para ser escuchado* [Ponencia]. Primer Congreso Internacional La Voz en la Escena Artística Formación e InvestiCreación, Compañía Nacional de Teatro Universitario, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, México. <https://www.facebook.com/CNTeatroUniversitario/videos/995315821062505>
- VALIENTE, M. (2003). ¡Ordénate voz! *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología*, (1-2), 100—105.

IV. MÉTODO OLFATIVO PARA MEJORAR LA VOZ Y LA LOCUCIÓN ACTORAL

Origen, contexto y práctica

The Olfactory Method for Improving Voice and Acting Elocution

Origin, Context and Practice

GEMMA REGUANT

Institut del Teatre

gemmareguantfosas@gmail.com

orcid.org/0009-0003-0006-9331

Resumen: Este capítulo analiza el valor que tiene el uso de los sentidos para mejorar la interpretación actuaral y como el trabajo con ellos facilita mayor perceptibilidad, sensibilidad y fortaleza a la vez. Se describe la técnica holística a la que pertenece la investigación realizada con la voz, la expresión y los sentidos y que conforma el método reguant. Se detallan los orígenes y el método olfativo creado, que tiene en cuenta el aprovechamiento del gran potencial olfativo que ya existe en nuestro ADN, por la gran cantidad de número de genes dedicados al olfato. Se detalla la práctica del método de olfacción diseñado (MOD), método que mejora la libertad vocal y amplía la expresividad, entre otros beneficios. Se ofrecen dos de los *Tests de Auto-evaluación Sensorial Actoral (TASA)* usados en la investigación. Se detallan los efectos positivos que el método para la voz y la actuación. Y se añaden otros descubrimientos genuinos de la investigación: el MOD mejora la articulación y ayuda a memorizar más rápido y de forma más corporal, con la voz más encarnada. Se añade otra investigación en curso con olores de la infancia. Se completa con sugerencias para aplicarlo en ensayos y antes de actuar.

Palabras clave: Voz, Expresión, Interpretación actuaral, Olfacción, Método reguant,

Abstract: This chapter examines the value of utilizing the senses to enhance acting interpretation and how working with them facilitates greater perceptibility, sensitivity, and strength simultaneously. The holistic technique to which the research belongs is described, a technique carried out through the voice, expression, and senses, which together comprise the Reguant method. The origins and the olfactory method created are detailed, taking into account the use of the great olfactory potential that already exists in our DNA, due to the large number of genes dedicated to smell. The practice of the designed olfaction method (MOD) is detailed, a method that improves vocal freedom and expands expressiveness, among other benefits. Two of the Acting Sensory Self-Assessment Tests (TASA) used in the research are presented. The positive

effects of the method on voice and acting are detailed. Other notable findings from the research include the MOD's improvement of articulation and facilitation of faster and more sensory-based memorization, and a more embodied voice. Another ongoing investigation into childhood smells is reported. It concludes with suggestions for applying it in rehearsals and before performing.

Keywords: Voice, Expression, Acting interpretation, Olfaction, Reguant method,

1. LOS SENTIDOS Y LA APERTURA QUE OFRECEN PARA LA ACTUACIÓN

Se apoderó de mí el poder del amor
y me volví fiero como el león,
y después tierno como el lucero del alba.

Jelaluddin Rumi

Actuar y seguir aprendiendo en ello es un viaje infinito que nunca se acaba. Las transformaciones son continuas de un personaje a otro, de una intención a otra, de una encarnación de un texto a otra de una palabra a otra, de un fonema a otro. Podemos decir que nuestro oficio, nuestro arte es el arte de la ductilidad en todo nuestro organismo y todas sus células.

Los sentidos son nuestra puerta al exterior. En la actuación, ese contacto de dentro a afuera y de fuera hacia adentro nos resulta imprescindible para un buen hacer escénico. Para crear vida escénica, según mi parecer, es altamente importante que los sentidos estén bien despiertos. El actor y la actriz necesitan esta apertura para tener porosidad y ductilidad ante todos los elementos de escena: ante el texto, los demás personajes, el público... y ante el propio interior, que es quien crea la actuación.

Tocar, oír, mirar, oler son acciones que sensibilizan si nos abrimos a ello y que pueden mejorar las cualidades actorales. En el caso del gusto, como no podemos comer mientras hablamos y actuamos si no forma parte de la escena, podemos usar la memoria sensorial para trabajar con él. Recordar manjares nos puede llevar a un trabajo corpóreo y expresivo interesante que nos conecta con nuestro instinto actoral, al igual que trabajando con los otros sentidos. Palpar distintas texturas, dejarse penetrar por los colores y las formas puede abrirnos más nuestra sensibilidad e incrementar la creatividad. Escuchar, potenciar y analizar cómo aprovechar los sentidos ha sido una de mis búsquedas.

Aunque los sentidos nos pertenecen y están siempre en nuestra vida podemos estar ante ellos con distintas aperturas. Por las contingencias de la vida, muchas veces nos aislamos, tensándonos, creando capas de protección y *apartándonos* del exterior. Para volver a dejar entrar los estímulos en todo su esplendor he elaborado técnicas que

facilitan un uso más completo de los sentidos. En este artículo incidiré en el olfato ofreciendo un método de olfacción que permite aumentar la recepción de moléculas de olor para que el aprovechamiento de las ventajas que ofrece este sentido alcance su plenitud.

La investigación que expongo viene de un trabajo de más de veinte años trabajando con los cinco sentidos para dar con potenciadores de estos que desarrollan una actuación sensible, poderosa y más presente. En este texto explicaré principalmente el trabajo de exploración y diseño de un método específico para el uso del olfato a nuestro favor.

El método creado da como resultado de su práctica actuaciones más orgánicas de forma fácil, induce mejoras articulatorias, potencia memorizaciones más corpóreas y rápidas, ofrece progresos eficientes en la respiración y el espacio de los resonadores, libera y amplía las gamas expresivas de la voz y facilita la conexión de la voz con las emociones actorales, además de algunas ventajas paralelas que se encuentran en el camino como el goce y el bienestar.

En el genoma humano existe una cantidad importante de genes dedicados al olfato, la misma cantidad de genes que los dedicados al sistema inmunológico. Potenciar esa capacidad potencial que existe en nuestro ADN para la actuación nos ofrece herramientas de ayuda para la voz, la interpretación y la locución actoral como he podido demostrar con más de 3000 experimentos.

En estos momentos no usamos el olfato como elemento de supervivencia normalmente. Tenemos neveras, fechas de caducidad, análisis clínicos, ... pero en otros tiempos el ser humano necesitaba el olfato para saber si podía comer un alimento y en la medicina, hasta finales del siglo XIX los médicos detectaban algunas enfermedades por el olfato, como explica la antropóloga Cristina Larrea.

Pero, aunque ahora el olfato no tiene un uso importante para la supervivencia, dado el potencial enorme que podemos leer en nuestro genoma ¿Por qué no usarlo para la mejora actoral? ¿Por qué no usar el olfato para ponerlo a nuestro favor en la práctica actoral en todo su potencial?

Pero normalmente cuando olemos no obtenemos una mejora vocal. Para provocar las mejoras antes citadas, y que se pueden experimentar con las prácticas del método olfativo que nos ocupa, ha sido necesario generar una ampliación de la entrada de moléculas de olor en nuestro organismo, como explicaré con detalle durante este texto.

2. PERCEPTIBILIDAD Y FORTALEZA

Cuando se alcanza un alto grado de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, finalmente, un sonido interior.

Wassily Kandinsky

Durante nuestra infancia y también en la vida adulta creamos inconscientemente capas de protección o corazas que son como unas cáscaras que esconden nuestra sensibilidad y talentos en su máximo esplendor. Un exceso de coraza crea caparazones que nos hacen menos sensibles. En el trabajo actoral necesitamos la sensibilidad para poder expresar la vida de los personajes en escena. Para preservar y potenciar esta sensibilidad precisamos una buena técnica saludable que tenga en cuenta el buen uso de nuestra apertura y sensibilidad y que permita el desarrollo de nuestra porosidad y perceptibilidad.

Nuestro instrumento actoral no es como un violín que después del entrenamiento lo podemos dejar en el armario. En nuestro caso, los actores y actrices llevamos nuestro instrumento siempre incorporado en la vida cotidiana. Esto quiere decir que difícilmente podremos entrar en un ensayo a trabajar la exploración de un texto si estamos llenos de corazas que nos impiden ensayar con porosidad los contenidos artísticos. Por ello hay que conocer el binomio que forman por un lado la perceptibilidad, vulnerabilidad y porosidad y, por otro lado la fortaleza, el enraizamiento y la fuerza interior.

Para poder sentir la fortaleza y la vulnerabilidad o sensibilidad funcionando juntas, es necesario ablandar las corazas, suavizar las tensiones innecesarias de manera progresiva y, a la vez, sentir un enraizamiento y una conexión con nuestro eje central, con nuestro centro, con nuestro yo actuante en equilibrio. La respiración profunda y los ejercicios de liberación de la voz ayudan a este objetivo. Nombrando el eje central no estoy diciendo que debamos actuar siempre en eje, me refiero, en mi metodología, a sentir una estructura interna que conserva los espacios, aunque el personaje que interpretamos tenga joroba.

De esta manera, la actuación ofrecerá libertad a la persona actuante y esta libertad será recibida con goce en la platea. Al actor y a la actriz, el hecho de permitirse la sensibilidad dentro de la fortaleza interna le ofrecerá el poder de interpretar con salud y con más eficacia en la transmisión hacia el público.

Para ello, los trabajos desde la respiración y la voz son fundamentales. La libertad vocal y respiratoria se situará en estos parámetros de sensibilidad y fortaleza interior, en los que se inscribe el método propuesto en este texto.

3. LA VOZ ES ALGO ORGÁNICO QUE IMPLICA MENTE, CUERPO Y VOZ EN UN TODO HOLÍSTICO

El duende no está en la garganta;
el duende sube por dentro, desde las
plantas de los pies.

Federico Garcia Lorca

La voz depende de cómo pensamos, sentimos, depende de cómo está nuestro organismo, de cómo tenemos nuestros bloqueos y tensiones. Cuando hablamos, la voz delata nuestro estado interior, por eso es tan importante la técnica vocal expresiva. Necesitamos aprender a liberar en la locución algunas partes de nuestro cuerpo para que en escena podamos expresar lo que queremos expresar sin interferencias que pertenecen a nuestros hábitos y no a los del personaje. La técnica que se ofrece en este texto nos da también la liberación necesaria de la voz y la articulación para llegar a conectar con todo el organismo y expresar lo que deseamos en un cuerpo-mente-voz-texto orgánico y holístico. También ofrece una capacidad fácil de conectarse a las emociones escénicas mediante un mecanismo que existe en nuestro cuerpo que detallaré más adelante.

Antes quiero decir que una de las acepciones que se encuentran en la etimología de la palabra técnica es arte, también artesanía. En todo el contenido de este capítulo, siempre que hablaré de la técnica me estoy refiriendo a la acepción arte, imprescindible en nuestro oficio. Lorca hablaba del duende, que podemos equiparar a arte, como de una cualidad que hay que buscarla en la profundidad del ser humano. La profundidad del trabajo orgánico holístico con la voz y la locución es clarísima para quienes la hemos practicado y estudiado. Y el método olfativo que se ofrece en este texto ayuda a encontrar esa conexión y profundidad dentro de un todo orgánico de manera fácil y sencilla.

4. MÉTODO DE OLFACCIÓN PARA AMPLIAR LAS GAMAS EXPRESIVAS Y MEJORAR LA VOZ

De una manera extraña e indefinible,
es más «él mismo» delante de público
que en privado.

Chandler Burr

El método de olfacción que propongo y explicaré con detalle aprovecha la unión que existe en nuestro interior entre la recepción de los olores y el sistema límbico cerebral o cerebro emocional, tan importante en la profesión actuarial. Y, debido a la ampliación

impacto olfativo que produce este método la conexión es mucho más completa y honda.

Conectar con el sistema límbico o cerebro emocional a través de los olores y del método creado nos pone en un lugar donde interpretar orgánicamente se vuelve algo mucho más fácil. Los detalles científicos de esta unión se pueden ampliar en el libro *Los olores para mejorar la voz y la locución actoral*, donde a través de todo el libro se dan todas las explicaciones científicas y los detalles de la investigación. En este texto de menor duración la intención es poder mostrar las instrucciones prácticas para el uso actoral, para el uso en los ensayos, antes de las funciones y en el trabajo individual que uno hace en casa para preparar la actuación. A esa intención añado el contexto donde se insiere este método para su mejor comprensión, acompañándolo de reflexiones sobre el oficio respecto a la locución actoral y la voz a las que pertenece este trabajo olfativo.

Los retos que supone nuestro oficio a nivel vocal y de locución son claramente favorecidos con este método que conecta directamente con el sistema emocional del cerebro o cerebro límbico. La ciencia nos da las claves y los porqués que existen en nuestro organismo que justifican los fenómenos hallados. El arte surgido del método demuestra que es un potenciador actoral que llega desde el escenario a los espectadores con goce, a través de las neuronas espejo.

El aumento de las gamas expresivas trabajando el método con variedad de olores y la puesta a punto de la fisiología vocal que se produce son algunas de las consecuencias del uso de este método olfativo. Entrar directamente al sistema emocional del cerebro es como entrar en un banco de emociones. Si se usan variedad de olores, se despertará esta parte del cerebro de distinta manera, y cuando se despiertan sensaciones y emociones distintas se producen voces en zonas distintas de nuestro registro conocido y de nuestro registro potencial; también se despiertan texturas de timbre distintas que van dando las variantes expresivas que produce la conexión directa entre el olfato y el cerebro emocional o sistema límbico del cerebro.

5. ORÍGENES DE LA INVESTIGACIÓN

Proust aprendió del filósofo Henri Bergson
a creer en el extraño poder del arte.

Jonah Lehrer

Muchas veces, profesores de canto o de voz, aconsejamos respirar como si oliéramos. Oler suele dar una respiración ligera, profunda y fácil. Cuando hueles o imaginas que hueles no te estás esforzando en respirar y difícilmente pondrás interferencias a la respiración, mientras imaginas que hueles o mientras estás oliendo. El inicio de la in-

vestigación solo tenía la voluntad de mejorar la respiración con olores. Pero apareció mucho más y quise explorar a fondo en ello.

La primera vez que olí hierbas en una clase para observar la respiración fue en una clase de reciclaje impartida por Coralina Colom a todas las profesoras de voz de la escuela de arte dramático donde doy clases hace cuarenta años. Coralina, en ese momento, nos hizo oler tres hierbas distintas y nos pidió que observáramos la respiración. Yo llevaba solo tres años impartiendo clases en ese momento. Mi padre tenía un huerto y a mí me encantaba ir allí con él y oler las hierbas aromáticas y todos las frutas y las verduras. Que el mundo del teatro me llevara a algo que formaba parte de mi en mi infancia me encantó. Y me entusiasmé en seguida con el trabajo olfativo y empecé a llevar hierbas a mi alumnado para observar la respiración. Pero me llegaron muchos más regalos que provocaron generar una investigación artístico-científica del fenómeno.

Comencé a llevar muestras de hierbas aromáticas para oler en clase con estudiantes y usar esa manera de abrir la respiración o sensibilizarla o escucharla. Con las prácticas en grupos de 24 alumnos que tenía en ese momento me di cuenta en seguida que si hablaban después de oler profundamente como les pedía, la voz podía mejorar. Esto me hizo desarrollar y diseñar un método de olfacción que pudiera ampliar ese efecto. Ese método recreaba una imagen para respirar que ya habíamos usado respirando sin olores. Fue muy fácil por este motivo implementarla en la manera de oler. Era, y es, una imagen de olfacción horizontal que explicaré con detalle en este texto. Finalmente, a este método lo llamé Método de Olfacción Diseñado (MOD). Con él podía comprobar en los experimentos que las personas se sorprendían agradablemente de la voz que les salía practicando este método olfativo. Seguí investigando durante muchísimos años y fueron muchas más aún las sorpresas que encontré.

Posteriormente, para un doctorado, busqué la manera de registrar lo que pasaba en los experimentos olfativos. Y generé unas fichas de autoevaluación para detallar los efectos producidos y poder llegar a conclusiones que compartiré en este capítulo.

Más adelante, hice registros de voz con el programa *multidimensional voice progres (MDP)* que, obviamente, demostró los cambios que se producían y que se producían justamente en los aspectos de la voz que tenían que ver con una buena colocación de una voz libre, con la capacidad para llenar el espacio, etc. A pesar de que durante las grabaciones los resultados eran menores, por estar trabajando con los instrumentos para la grabación que no era el hábitat habitual en los laboratorios olfativos, hecho que provocaba algo menos de libertad que en un aula, los resultados fueron muy contundentes y altamente positivos. A pesar de que algunos actores y actrices que no estaban acostumbrados a trabajar en un estudio de grabación manifestaron una cierta timidez ante los aparatos, los resultados eran claros y definitivos: el método de olfacción diseñado ayudaba a la voz. También es cierto que los aparatos solo podían revisar algunos

parámetros como la libertad vocal o la resonancia y ampliación de la vibración. No podían registrar la magia expresiva que se producía actoralmente. Pero en el doctorado no podía tener personas de mi oficio en mi tribunal, porque fui pionera en hacer un doctorado sobre materia práctica actoral y sabía que en el tribunal de mi defensa de tesis no habría ninguna doctora sobre voz. Incluso, entre las profesoras internacionales de más prestigio no había doctoras. Por eso hice las grabaciones, ya que quien me iba a evaluar no conocía experimentalmente la actuación escénica. Resultó también muy positivo y alentador ya que, a pesar de que los resultados eran menores a los del aula, eran muy obvios y efectivos y las máquinas así lo registraban. Me arriesgué con un tribunal transversal de biología y filología y todo fue genial. El mundo podía comprender que lo que había encontrado era «real», aunque no conocieran experimentalmente nuestro oficio ni el método.

Otro elemento que influyó en el desarrollo de la investigación fue que tuve la suerte de impartir clases de consciencia sensorial durante varios años. ¡Que regalo para el alumnado y para mí! Allí, en dos clases semanales de una hora y media con veinte-cuatro alumnos, germinaron durante seis años los métodos de desarrollo actoral con el olfato, la vista y el oído. El gusto vino mucho más adelante. Tener tres horas semanales de consciencia sensorial fue un *big bang* que alentó la investigación y la pasión con el trabajo con olores y con los otros sentidos. Y se dio el hecho de que encontrábamos constantemente mejoras expresivas. Trabajar con los sentidos, sin duda, es una buena idea para el actor y la actriz.

La investigación ha sido eminentemente práctica, aunque haya buscado también los porqués cerebrales y orgánicos del fenómeno. Por eso este texto es una invitación a poder explorar sobre sus efectos. Afortunadamente, los científicos con los que pude hablar durante mi búsqueda reforzaron también que siguiera investigando. Y, gracias a sus palabras, no desfallecí en el camino y he podido y puedo ofrecerlo para que muchas personas puedan conocerlo y usarlo en su beneficio fisiológico y artístico.

6. EN QUÉ CONSISTE EL MÉTODO DE OLFACCIÓN DISEÑADO

¿Cómo se descifran en mi cerebro
los códigos de información sensorial
que llegan a él? El proceso por el que
reconocemos el mundo externo tiene su
base primigenia: está en los genes.

Francisco Mora

El método de olfacción diseñado consiste en un aprovechamiento máximo de la olfacción, algo que permiten y promueven nuestros genes:

- Consiste en un sistema particular de ampliación de las moléculas en nuestro organismo en la entrada del olor, a través de las fosas nasales.
- Consiste en el aprovechamiento del potencial que existe en nuestro genoma humano, que posee un número muy elevado de genes dedicados al olfato, el mismo número de genes que existen dedicados al sistema inmunológico.
- Consiste en generar un canal rápido al sistema emocional cerebral o límbico, ya que el mecanismo del olfato está formado por una vía rápida de conexión con este sistema límbico o emocional.
- Consiste en dar herramientas sensoriales que facilitan la liberación de la voz y la conexión expresiva con el texto y la interpretación.
- Consiste en la activación de algunos elementos de la articulación por la estimulación que se produce en el nervio trigémino con el método de olfacción diseñado.
- Consiste en activar la amígdala del sistema límbico o emocional del cerebro que tiene que ver con el aprendizaje y la memoria, y así producir memorizaciones de los textos para la escena mucho más encarnadas en el cuerpo.
- Consiste en potenciar la capacidad de expresar orgánicamente.
- Consiste en un camino que se puede usar para una transformación continua en nuestro proceso actoral, vocal, expresivo.

7. MOD (MÉTODO DE OLFACCIÓN DISEÑADO). DETALLES DE LA PRÁCTICA

La creación artística es una forma de explorar nuestra imaginación y empezar a permitirle ser más flexible, aprender a ver más opciones.

Pat B. Allen

El método de olfacción usa una imagen mental, con la que trabajaremos, que antes fue una imagen mental para producir en clase respiraciones más completas. El método de olfacción diseñado (MOD) pretende y consigue con la imagen mental usada ampliar el número de moléculas olorosas que entran en el organismo, desarrollando y aprovechando el potencial olfativo que refleja el genoma humano al máximo. Para ello usa una imagen mental, fácil de implementar en los actores y actrices, que aumenta el número de moléculas que tocan el epitelio olfativo, usa también el trabajo de ejes en los cuerpos, utiliza sustancias olorosas sanas para el organismo y trabaja con la ex-

presión actoral libre y conectada expresando lo que ha sucedido aplicando el método propuesto.

El método de olfacción tiene cuatro partes. Las dos primeras son de preparación, la tercera es la olfacción en sí y la cuarta es la expresión del texto a partir de la olfacción propuesta.

Las cuatro partes o fases se indican primero resumidas y luego se explicarán con más detalle, especialmente la fase tres que es la creación del método de olfacción diseñado en su parte principal, aunque sin las otras no puede funcionar correctamente. Fases:

1. Deseo de comunicar y ser consciente del texto voy a decir, antes de empezar el experimento. Es una fase importante porque el olfato nos lleva a un lugar que está fuera del ámbito racional y te pone en un lugar emocional donde no estás en un control intelectual ni basado en el raciocinio. Si no se decide antes el texto que se va a decir con el deseo de decirlo a alguien, real o imaginado, y si no hay claridad mental de que hago el ejercicio para decir este texto escogido, podría ser que después de la olfacción no aparezca lo que tienes que decir, por el impacto de la experiencia olfativa.
2. Espiración imaginando que el cráneo flota y que los pies se enraízan en la tierra, imaginamos que los pies van hacia la tierra y el cráneo va hacia el cielo mientras exhalamos. Para preparar la olfacción exhalamos antes creando espacio. Obviamente, antes de oler, hay que expirar, ya que oler siempre es una entrada de aire.
3. Olfacción horizontal penetrando toda la cavidad nasal y creando el contacto de muchas moléculas olfativas con el epitelio olfativo. Se explicará con detalle y se mostraré de forma esquemática en una imagen.
4. Decir el texto a alguien (real o imaginado) expresando, especialmente en los primeros experimentos olfativos, como nos sentimos con la penetración del olor que hemos olido con el MOD. Expresar el texto desde el estado que produce haber olido con el método propuesto.

1.— La primera parte, el deseo de comunicar, es básica ante cualquier acto escénico. El impulso del deseo de decir, de comunicar algo alguien, de explorar, de experimentar, de estar en escena, activa una globalidad energética en el cuerpo y nos pone en un estado de disponibilidad, imprescindible en cualquier experiencia de clase, ensayo o función. Junto a ello, cabe precisar que tenemos deseo de decir ese texto concreto que hemos elegido. El texto escogido en las primeras experiencias con el MOD puede ser cualquier cosa, incluso *¡Muy buenos días!* También podemos escoger el texto que estamos ensayando o aquel texto de ese personaje que siempre hemos querido hacer. En definitiva, el texto puede ser cualquiera, aunque no muy complejo en las primeras

olfacciones y se necesita solamente el deseo de decirlo. Parece una obviedad, pero la cantidad de deseo determinará como irá un ensayo, clase o función por los poderes que despierta. Esto es válido para realizar el experimento sensorial propuesto y para cualquier experiencia de locución actoral.

El deseo debe ir acompañado de algo importante: *¿A quién voy a hablar?* Siempre que trabajamos la locución actoral es importante y diría que imprescindible tener un receptor de nuestra locución. Vamos a hablar a alguien o a algo, sea real o imaginario. Decido, pues, al empezar la práctica a quien voy a hablar, esté o no esté delante de mí. O a qué voy a hablar si me dispongo hablar a la luna o a los semáforos, aunque no estén en ese momento conmigo. O puedo hablar a un objeto real intentando que reaccione, por ejemplo, quiero hablar a la puerta para que con mi expresión se abra o hablo a una ventana para que se cierre, etc.

2.— En segundo lugar, con la muestra olorosa en la mano, pero sin olerla todavía, exhalo imaginando que el cráneo flota i que, a la vez, los pies se dirigen hacia el centro de la tierra. Solo lo imagino, no hago nada, solo imaginar, pensar, activar esta imagen con mi mente. Si hago esfuerzo puedo bloquear y no hace falta hacer esfuerzos. El cuerpo es muy sabio y si solamente pienso y pongo mi intención en ello, el cuerpo realizará un sutil y casi imperceptible movimiento interno que mejorará mi eje corporal, dará espacio al diafragma para que pueda bajar libremente, después, con el estímulo de la olfacción que viene a continuación y que permitirá, teniendo más espacio, tener más disponibilidad y porosidad al experimento sensorial que se propone. Se podría dar el caso que estuviéramos en una posición que comprime los discos intervertebrales, por un pecho caído y una cintura diafragmática aplastada por la postura. Con esta imagen unida a la exhalación podremos volver a dar espacio al cuerpo para abrirse a la nueva experiencia y a cada nueva olfacción.

3.— En tercer lugar, el punto central y básico del MOD, del método de olfacción diseñado. ¿En qué consiste? Consiste en imaginar que olemos horizontalmente, se trata de hacer una olfacción horizontal profunda con las narinas abiertas imaginando toda la cavidad nasal que es mucho mayor de lo que antes de conocerla creemos. Es necesario, pues, conocer la cavidad nasal. Aquí te voy a mostrar solamente una imagen que ya contiene las direcciones de la olfacción, pero si quieres puedes ver antes en internet una imagen de la cavidad nasal para ver la profundidad que tiene y su gran tamaño en comparación al tamaño de la nariz, por grande que sea esa nariz.

Pero antes de insistir en la olfacción horizontal te voy a pedir un ejercicio de respiración que aclara experiencialmente lo que significa esta imagen horizontal. Se trata de un ejercicio de respiración, sin olores, que propicia mayor entrada de aire y que fue el motor para crear el MOD, aumentando así las moléculas odorantes en la entrada del

organismo. Te muestro, pues, el ejercicio de respiración previo. Se llama respiración horizontal.

Respiración horizontal

Como las narinas o agujeros por donde entra el aire por la nariz están situados en la base de la nariz y la nariz es vertical, la sensación que tenemos al respirar es que el aire entra verticalmente hacia dentro de la nariz. Esta es la sensación que he cotejado con mis estudiantes y que tiene toda la lógica anatómica.

Pero, ahora, vamos a trabajar con una imagen que produce algo diferente al respirar. Una imagen respirada puede provocar transformaciones internas. Si hacemos consciente la imagen en el cuerpo a la vez que estamos respirando con consciencia de ello, seguro que provocará una transformación más evidente. La imaginación es una de las herramientas básicas actorales y se usa constantemente. Y vamos a imaginar que respiramos horizontalmente.

Antes de quedarnos con la imagen de la respiración horizontal vamos a probar las dos cosas, es decir, vamos a probar que respiramos con una imagen de respiración vertical y, luego, vamos a imaginar que respiramos horizontalmente. Y en nuestro propio cuerpo observaremos las diferencias y haremos una comparativa de las dos imágenes. Imaginaremos dos cosas distintas en tiempos distintos, para comparar los efectos diferentes en el uso de una imagen y de la otra.

Primero imaginaremos que inspiramos verticalmente siguiendo la vertical de nuestra nariz y observaremos que ocurre en nuestro cuerpo y donde va nuestra respiración. Después imaginaremos que estamos inspirando horizontalmente teniendo en cuenta que esto parece que va más allá de la lógica anatómica, pero lo probaremos. Imaginaremos que el aire entra horizontalmente, como si tuviéramos agujeritos en las mejillas y en toda la nariz, en todo el recorrido que tiene. Imaginamos que esta inspiración horizontal penetra profundamente en toda la cara. Y vemos qué le ha ocurrido al cuerpo, que zonas ha movido la respiración horizontal.

La respiración horizontal es imaginar en la inspiración y en la expiración que el movimiento es horizontal de delante hacia atrás y de atrás hacia adelante.

Puedes generar este ejercicio un rato antes de ponerte a trabajar con la olfacción horizontal. Este ejercicio en sí mismo ya ofrece algunas ventajas para la respiración y la presencia escénica. Es un gusto practicarlo, como también lo es el método de olfacción diseñado, que añade aún otras aportaciones que se detallarán en este texto. En todas las décadas de enseñar esto, no he encontrado ningún estudiante de esta comparativa, que después de probar las dos imágenes usadas respirando, prefiera la imagen de respira-

ción vertical. En todo caso, para ensayar la práctica del método olfativo nos quedamos con la respiración horizontal.

Olfacción u olida horizontal

En la olfacción horizontal, con la sustancia olorosa delante de las narinas, imaginaremos esta penetración horizontal hacia adentro, entrando en toda la cavidad nasal en lo profundo y en lo ancho. Usamos la misma imagen que hemos usado para la respiración horizontal que es el ejercicio preparatorio. Es como si quisiéramos absorber más olor y realmente es así, ya que con esta imagen se genera una absorción de moléculas de olor en el organismo mucho mayor. Penetran más cantidad de moléculas en la cavidad nasal, en el organismo, y muchas más moléculas tocan el epitelio olfativo generando efectos más profundos y útiles que cuando olemos normalmente, sin este método olfativo.

Pero para la olfacción horizontal del MOD hay tres cosas a tener en cuenta siempre, para no bloquear el ejercicio. Se trata de errores comunes que hay que seguir revisando siempre que se practica y, especialmente, en las primeras experiencias.

Hay que tener en cuenta que:

- La olfacción es silenciosa. Si hago ruido al oler (o inspirar) achico los espacios y bloqueo más la respiración.
- No tengo que pensar en respirar, solo huelo. Alguna vez, alguien con buena voluntad, como sabe que el ejercicio pretende, entre otras cosas, liberar la respiración, piensa ya en la respiración mientras está oliendo. En la olida solo hay que oler, los efectos sobre la respiración y la voz expresiva aparecen, precisamente, porque se ha estado oliendo. La consciencia sobre la voz y la respiración viene después: Mientras se huele, solamente se recrea la imagen de olfacción horizontal como en esta imagen.
- Es importante y elemental acercar la sustancia olorosa a la nariz y no al revés, es decir, no acercar la nariz al objeto escogido para oler, generando un avance de la cabeza respecto al tronco. Este es uno de los errores que hay que corregir más y autorevisarse constantemente, porque es muy común llevar la cabeza hacia adelante para hablar (o para oler en este caso) y esto bloquea el sistema fonador. Si llevamos la cabeza hacia adelante para oler, solemos tensar la nuca achicando los espacios de boca y faringe y esto tensa también la raíz de la lengua, entre otros músculos, y entonces ya resulta difícil que la voz esté libre. La sustancia olorosa está a nuestro servicio y no al revés, por eso es imprescindible acercar lo que olemos a nuestra nariz manteniendo un eje relajado, y con la cabeza encima del

tronco. Llevando el olor a nuestra nariz manteniendo los espacios internos y el método de olfacción diseñado se realizará con más éxito.

Puedes ver ahora una imagen que ejemplifica la olfacción horizontal, pero ten en cuenta que la cavidad nasal no es plana como una lámina, sino que tiene dimensiones 3D, es ancha, alta y profunda. Igualmente, ver esta imagen puede ayudar a comprender la olfacción horizontal. Imaginando que olemos horizontalmente por toda la cavidad, tocamos más el epitelio olfativo, hecho que provocará los efectos positivos actorales que aporta este método.

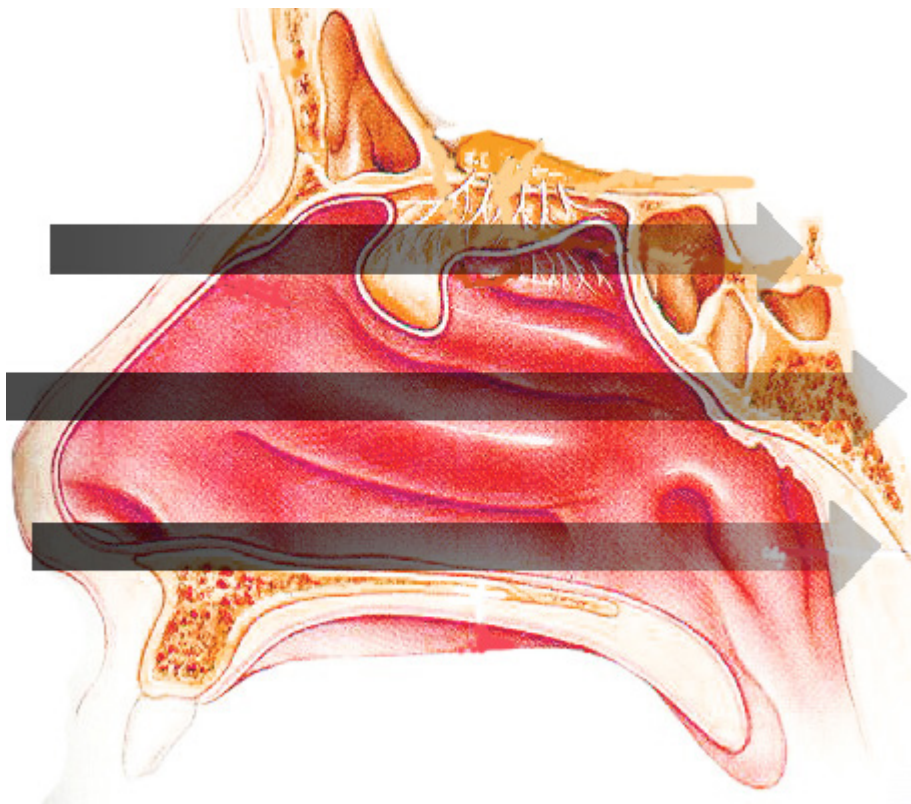


Ilustración 1. Cavidad nasal con la imagen gráfica de la olfacción horizontal del MOD.

Podemos comprobar que con el uso de esta imagen oliendo llevamos más moléculas de olor al interior de nuestra cavidad nasal y muchas más moléculas odorantes tocaran el epitelio olfativo y entraran en el bulbo olfativo, creando una conexión directa con el sistema límbico o emocional.

4.— Y finalmente, justo después de oler, hay que decir el texto a alguien real o imaginado. Después de la olfacción horizontal es necesario decir el texto en seguida, sin

pausa, justo después de la olfacción, para conservar todos los efectos que provoca en la expresión el MOD. Se puede expresar lo que se siente que ha provocado en el organismo el olor inhalado profundamente, o bien lo que se está trabajando con el material textual. Es muy importante oler y decir en seguida. Y siempre conectados a la expresión que gracias al MOD es muy *carnalizada* y corpórea. Puede ir bien entrenar varias veces el fenómeno de oler y decir, sin tomar aire por la boca, es decir, tomándolo solamente con la olida horizontal.

8. REGISTRO DE LOS EXPERIMENTOS. TEST DE AUTOEVALUACIÓN SENSORIAL ACTORAL (TASA).

La percepción olfativa puede ser diferente
según los olores, según las personas y
según los métodos utilizados.

Gerard Brand

En esta experimentación con el MOD, una de las ventajas y algo a validar y aprovechar es que la profesión actuaral tiene trabajada la autoconsciencia en su cuerpo, sensibilidad y estado energético, a la vez que también tiene desarrollado su oído en el momento de trabajar con la voz.

Por ello en la investigación quise usar lo que pertenece a nuestro oficio, nuestra capacidad de percibir lo que pasa en el trabajo actuaral. Me parecía que la investigación debía usar los parámetros actorales, que están basados, entre otros aspectos, en la autoconsciencia imprescindible para el trabajo de interpretación, voz y respiración y para todo buen hacer actuaral en el momento de las funciones. Aunque cada función será un poco distinta hay muchas bases comunes que se repiten gracias a la autoconsciencia entrenada.

Merecía validarse nuestro trabajo. Cuando investigaba no había ninguna doctora de mi materia y me asesoraban personas de teoría dentro de mi escuela con formación en historia o historia del arte o filología. Me preguntaban en qué documento lo había encontrado, les costaba entender que nuestro oficio se basa en la experiencia y en la experimentación y que un laboratorio de investigación de la práctica actuaral se basa en experimentos reales con nuestros cuerpos y almas y no una búsqueda en documentos, aunque podamos estudiar los textos de los grandes maestros de la escena o de la voz para que nos inspiren y para redactar el estado de la cuestión en una investigación, es decir, para recoger lo que ya se ha hecho y dar un paso más hacia adelante en la innovación. Me di cuenta que aún nos queda mucho para que se valide el gran valor de nuestro oficio en la exploración del ser humano. Me ha ocurrido muchas veces que me he encontrado estudiantes a los que he impartido clases que me han dicho: ¿Sabes que

aquello que tú decías ahora lo dice una neurocientífica? Y sí, es cierto que los actores y actrices descubrimos profundamente lo que hace nuestra biología humana y, como dijo a menudo Peter Brook, mucho antes que lo diga la ciencia. Por eso hay que dar valor a esta autoconsciencia nuestra, básica en nuestro trabajo y validar el trabajo que podamos hacer en autoevaluación sensorial actoral.

Por ello creé un test que se basaba y usaba los mismos instrumentos del oficio y que se fundamentan, en gran parte, en la autoconsciencia. Por ello, con honor y reconocimiento hacia nuestro oficio tan valioso, lo comparto. En realidad, el test en sí mismo es un entrenamiento para mejorar la autoconsciencia y las personas que lo practican van ejercitando más y más su autoconsciencia actoral, corporal, respiratoria, vocal y personal.

En el test, llamado test de autoevaluación sensorial actoral o con las siglas que recogen las iniciales, TASA, los parámetros a observar son el cuerpo, la respiración, las sensaciones o sentimientos, la percepción energética, la voz y la articulación. Hay también un apartado de observaciones que sirve para poder volcar cuanto ocurra que no esté contemplado en ningún ítem.

Lo más importante en el momento de rellenar el test es saber que no hay que contestar todas las preguntas, solamente aquellas en las que tengo percepciones. Esto es básico. A veces, en una olfacción solo notaremos uno o dos aspectos que se citan, otras veces los notaremos todos. Es importante la honestidad en las respuestas y no inventar nada, ni recrear con la imaginación reflexiones que se van de la experiencia. Eso puede ser interesante, pero a posteriori, después de haber registrado las percepciones sensoriales, vocales, actorales. Primero hay que atender a lo sensorial, actoral, vocal.

También es muy importante tener en cuenta que el test no es un concurso para ver quien tiene más percepciones. Una persona puede haber notado solamente aspectos que pertenecen a un solo tema de las preguntas del test y haber hecho un trabajo muy profundo igualmente. Incluso, a veces, el experimento es tan impactante, en un sentido positivo, que cuesta expresar con palabras lo que ha ocurrido. Esto es también debido al hecho de estar fuera de la lógica habitual, gracias al impacto olfativo generado con el MOD. Si no se puede escribir nada en los primeros experimentos no pasa nada, con la práctica cada vez se pueden detectar más los resultados. El sistema límbico también tiene una mente propia y poco a poco, con la práctica, se irá despertando. Esta mente propia nos permite observar el ejercicio, se puede entrenar con el método olfativo. Igualmente, muchas veces, hay tanta sorpresa al oír la voz que sale practicando el MOD que uno se da cuenta perfectamente de que ha habido un cambio importante.

El test implica sencillamente trabajar la autoconsciencia actoral y eso, a las personas que estamos en este oficio nos ayuda y creo que nos encanta. Así que es importante

gozar, no solo de la experiencia olfativa con el MOD sino también poder estar feliz respondiendo el test.

Este fue el primer test creado para registrar los efectos en el doctorado y fue el más usado, ya que es un test de nivel inicial. Pero, aunque sea de nivel inicial y lo puedan usar las personas que empiezan a trabajar con el MOD, se puede usar siempre, ya que ofrece la posibilidad de anotar una amplia gama de los aspectos que surgen en una locución. Es importante siempre recordar que solo hay que anotar sobre lo que aparece en las percepciones y no hay que buscar nada más. Es mejor responderlo rápido, sin reflexión, para seguir conectados al sistema emocional que ofrece este trabajo olfativo.

Test de autoevaluación sensorial actoral (tasa) 1 (olfato)

Fecha:

Nombre:

1. Objeto olido.
2. ¿Cuál es la primera sensación general que aparece?
3. ¿Qué ha pasado con mi respiración? ¿qué zonas de mi cuerpo ha movido o despertado más mi respiración?
4. ¿Qué ha pasado con mi cuerpo?
5. ¿Y con mi autopercepción energética?
6. ¿Y con mis sentimientos?
7. ¿Cómo ha salido mi voz al decir el texto?
8. Otras observaciones
9. ¿En qué momento crees que podrías aplicar esto en la vida cotidiana o en la vida teatral?
10. Herramientas actorales generales o herramientas que te hayan sido sugeridas.

A través de distintos olores, seguramente, irás notando cosas distintas. Y esos olores distintos que ofrecen transformaciones distintas irán abriendo tu mapa actoral y tus gamas expresivas.

Te ofrezco otro test de autoevaluación sensorial y actoral que tiene más preguntas y más específicas. Este Tasa (Test de autoevaluación sensorial actoral) lo usé solamente en personas que ya tenían experiencia con el anterior y que llevaban más tiempo actuando en el teatro. El anterior se puede usar en ambas, personas principiantes y

personas muy expertas. Este test que muestro seguidamente fue usado en las últimas etapas de la investigación.

Test de autoevaluación sensorial actoral (tasa) 2 (olfato)

Fecha

Actor o actriz que realiza el experimento

Objeto olido

Primera sensación general que aparece

¿Qué ha pasado con mi respiración? ...

O Sensación respiración más torácica (pectoral mayor, por ejemplo)

O Sensación de respiración más costal

O Sensación de respiración más honda

O Sensación de respiración más posterior en la parte inferior de las costillas

– ¿Cómo están los hombros ahora?

– ¿Qué zonas de mi cuerpo ha despertado más mi respiración?

– ¿Cuál es la percepción respiratoria? (facilidad, expansión, fluidez etc. o bien dificultad, con espasmos, etc.)

– ¿Desaparece o se conserva la sensación? – ¿En qué medida?

¿Qué ha pasado en mi cuerpo? ¿Cuáles son las sensaciones?

O Enraizamiento

O Suspensión

O Amplitud

O Otras sensaciones ¿Cuáles?

– ¿Dónde lo notas?...

O ¿Percibes desbloqueo o más libertad en alguna zona?

– ¿Dónde?

– ¿Ha habido algún cambio en los órganos de la articulación?

– ¿Qué cambio?

– ¿I en la tríada nuca, mandíbula, laringe, notas algún cambio?

- ¿Qué tipo de cambio?
- # ¿Que ha pasado a nivel de autopercepción energética?
- O Más calor
- ¿En qué zona?
- O Sensación de movimiento interno ¿Dónde?
- Otras sensaciones
- # ¿Qué ha pasado con mis sentimientos?
- ¿Qué percepción tengo?
- # I ¿Cómo ha salido mi voz al decir el texto? (Acústicamente)
- Me ha parecido a nivel de tono...
- O Más aguda
- O Más grave
- Me ha parecido a nivel de timbre...
- Me ha parecido a nivel de conexión con el texto...
- # ¿Cómo he percibido mi articulación?
- # ¿Ha habido algún cambio al decir el texto?
- # Otras observaciones
- # ¿En qué momento crees que lo podrías aplicar en tu vida cotidiana? ¿Y en tu oficio actoral?

Con este segundo test los «redondeles» ofrecen la posibilidad de marcar ítems concretos sin tener que escribir tanto y poder dar rapidez en las respuestas, sin pensar mucho, mientras se tiene aún las sensaciones recibidas en el cuerpo o en la memoria reciente de la voz y la expresión que ha salido.

Este test facilita que no pasemos mucho rato escribiendo y que podamos mantener la sensación primera que nos ha poseído durante cada experimento olfativo.

Al igual que en el otro test no es necesario contestar todas las respuestas, sino solamente las que están de acorde a la percepción propia del experimento.

También ayudará a tener más consciencia de la propia respiración, del cuerpo y de la voz. Trabajar con el método de olfacción diseñado e ir respondiendo este test va

dando, con las respuestas que se van percibiendo y escribiendo una consciencia mayor del instrumento actoral que se irá desarrollando con este trabajo.

9. EFECTOS QUE OFRECE EL MÉTODO

En cierto sentido todo saber ha de tener el
asombro como semilla

Rudolf Steiner

Se han ido señalando algunas ventajas que ofrece la práctica del método de olfacción diseñado, pero ahora las clasificaremos en biológicas, técnicas y expresivas. Todas estas ventajas van apareciendo y mejorando el trabajo respiratorio, vocal, expresivo y actoral si se va trabajando con el método. Hay que tener en cuenta que no aparecen todas en cada olida.

A pesar de que clasificar algo que es holístico y siempre interconectado entre sus distintas partes y aspectos puede ser un poco absurdo, creo que puede resultar interesante conocer cuáles son los aspectos que mejoran practicando este método olfativo; considero que puede ayudar a favorecer el estudio del método con más deseo y a estimular la práctica.

Biológicamente las mejoras que van surgiendo son: desbloqueo respiratorio, ampliación del espacio corporal porque deja de estar comprimido, aumento de la energía, relajación de la tensión excesiva en zonas que no se necesitan para la voz, estimulación cerebral, ampliación y optimización de las cavidades de resonancia, ...

Técnicamente, recordando que técnica etimológicamente también quiere decir arte, aparecen estas ventajas: liberación de la voz natural, activación de las sensaciones en la rinofaringe y los resonadores superiores, colocación de la voz como algo fácil, ampliación del registro vocal, activación de gran variedad de timbres, mejora articulatoria, ampliación de patrones rítmicos, sedimentación del enraizamiento y suspensión corporal, mejora de la conexión cuerpo-mente-voz, activación de una mejor disponibilidad actoral,...

Expresivamente se consigue, incorporando este método y practicándolo de forma continuada, una gran sensibilización actoral, un aumento de los registros expresivos que se producen con facilidad, un conexión con la emoción con tonicidad justa, es decir, sin tensiones excesivas, una buena apertura a nuevas visiones del texto, el desarrollo de ajustes precisos en la expresión, aumento de la porosidad de todos los sentidos, una mejora de la comunicación en escena entre personajes, mejoras en la construcción del personaje, ...

10. RELACIÓN MOD, ARTICULACIÓN Y NERVIO TRIGÉMINO

Cuando alguien domina bien una disciplina, decimos que tiene «buen olfato» para ella. Tal vez esto demuestre que, de forma instintiva, sentimos que podemos confiar en este órgano sensorial.

Bill Hansson

Durante la investigación se producía muchas veces una mejora articulatoria muy evidente. Se notaba más en las personas que tenían menos facilidad articulatoria.

Durante muchos años creí que la mejora articulatoria era debida a la interconexión entre las partes del aparato fonador, aunque tengo que confesar que la mejora era tan evidente que incluso sorprendía por el gran cambio. Pero yo aún no conocía la relación que podía tener el MOD con el estímulo del trigémino que explicaré en este apartado. Yo seguía con mi argumentación de la relación fisiológica, ya que, en el todo holístico que representa la voz y la fisiología vocal, cuando liberamos una parte del sistema esto se revierte positivamente en todos los elementos de este sistema. Si me enraízo se relajan los hombros, si libero la raíz de la lengua este hecho repercute positivamente en la laringe, en la voz y en la articulación, si respiro mejor los pliegues vocales trabajan más óptimamente, etc.

Para mí fue un descubrimiento saber que existía el nervio trigémino y que tenía también relación con la olfacción. Eso me dio otras claves que explicaban la mejora articulatoria que se producía con el método de olfacción diseñado. Entonces entendí porque el cambio y mejora en la articulación era tan grande.

El nervio trigémino que tiene tres ramas, como indica su nombre, tiene una rama sensitiva que tiene que ver con la olfacción y otras dos ramas que son motoras e inervan algunas partes que se usan en el habla. Cuando se estimula el nervio trigémino con la olfacción y mucho más aún con el método olfativo propuesto por su mayor estimulación olorosa, entonces se estimulan las tres ramas a la vez, con lo cual se produce esta gran mejora articulatoria, debido a la unión de estas tres ramas. De las tres ramas del nervio trigémino, dos intervienen en el habla y la otra es sensitiva.

A través del MOD, que estimula mucho la rama sensitiva, se estimulan las otras dos ramas motoras que intervienen en musculatura que se usa hablando. Es por este motivo, por esta unión de la olfacción profunda con el MOD con una estimulación grande de la rama sensitiva del trigémino, que mejora de manera tan evidente la articulación con el método de olfacción diseñado, con una práctica continuada.

Podemos determinar, entonces que, aunque la relación fisiológica y holística entre las distintas partes del aparato fonador sigue existiendo orgánicamente, conocer el nervio trigémino, creo que puede explicar de manera más precisas el porqué de las transformaciones tan potentes que aparecían en la articulación durante los laboratorios de doctorado de manera continuada y sorpresiva.

11. MÉTODO PARA MEMORIZAR EN CONTACTO CON EL SISTEMA CEREBRAL EMOCIONAL

Los olores son percepciones, no cosas en el mundo. El hecho de que una molécula de alcohol feniletílico huela como una rosa es una función de nuestro cerebro, no una propiedad de la molécula.

Avery Gilbert

¿Cómo memorizamos normalmente? ¿Memorizamos con prisas a veces? ¿Memorizamos leyendo y leyendo y leyendo hasta que nos lo sabemos? ¿Memorizamos con el cuerpo en movimiento? ¿Memorizamos relajados?

A veces la memorización se realiza de manera rápida y apresurada y solamente con el intelecto sin la conexión corpórea que requiera la actuación actoral. Luego, en los ensayos, al conectar profundamente la interpretación con el cuerpo, muchas veces la memorización hecha no se encuentra, ya que no estamos centrados en el mismo lugar interno desde donde hicimos la memorización, y por eso no encontramos el texto en ese momento.

El método de olfacción diseñado o MOD, al conectar con el sistema emocional o sistema límbico del cerebro nos da una memorización corpórea, *carnalizada*, como yo la suelo llamar. Ya estamos situados dentro del lugar que queremos estar para actuar desde el inicio del proceso, desde la propia memorización inicial del texto. Este hecho puede mejorar sensiblemente la actuación.

En el sistema límbico existe la amígdala que, entre otras funciones, tiene que ver con el aprendizaje y la memoria. Como la conexión olor-sistema límbico es directa y rápida, se puede entender fácilmente porque trabajar con este método olfativo ayuda a la memorización, ya que esta se produce también de forma más rápida, aunque lo que más nos interesa actuarmente es esa memorización más corpórea que nos da.

Por otro lado, el sistema límbico tiene una especie de mente propia que permite registrar lo que está pasando. El método propuesto no implica ningún descontrol actoral, más bien lo contrario y todo ello con la voz más libre por los efectos positivos

de liberación vocal y expresiva que se obtiene con el MOD aquí expuesto. Uno de los comentarios recurrentes en los test, los TASA, ha sido que se ha podido hablar con la rabia propuesta para la escena desde un lugar más sano vocalmente y con una sensación de facilidad, a pesar de tratarse de un momento intenso en escena.

Cuando descubrí que con los olores se podía memorizar más rápido, nadie me creía, excepto las personas que habían realizado los experimentos que lo habían comprobado fehacientemente. Si se lo decía a alguien de fuera del laboratorio olfativo o clases me decía que era imposible. Por suerte, y gracias a Dios, cada vez que alguien quería hacerme dudar o menospreciaba mi investigación, aparecía un científico reputado en mi vida, con unas «casualidades» absolutamente increíbles que no solo me animaba a seguir, sino que me facilitaba algún artículo que confirmaba que iba por muy buen camino. Esto lo explico con más detalle en otros libros y es preferible en este texto centrarse en las explicaciones prácticas del método que he creado en mi investigación de años. Tres años más tarde que yo escribiera que los olores ayudaban a memorizar más rápido lo dijo la revista Science, cosa que tranquilizó a todos los racionales escépticos que no habían probado los experimentos con el MOD.

12. LOS OLORES DE LA INFANCIA

Todos los olores de nuestra infancia han
sido codificados...

Vittorio Bizzozero

Los niños y niñas lloran rato, muchas veces, y no se quedan afónicos. Tocar la cintura diafragmática de un bebé o de una criatura cuando está explorando su capacidad vocal al máximo hace muy evidente lo que es una respiración excelente para la voz cuando está trabajando bien.

¿Si los niños y niñas de muy corta edad tienen mayoritariamente una voz tan libre porque no probamos de situarnos en ese momento de alguna manera con los olores? Se podía sospechar que era una buena idea explorar el MOD con olores de la propia infancia y creo que es así por haberlo comprobado en el laboratorio olfativo. Esta investigación ha sido tangencial y no se han realizado con ella tantos experimentos como con la investigación central que ha tenido miles y miles de experimentos.

Te invito a que pruebes aquellos olores que estaban en tu entorno cuando eras una criatura pequeña. Puede ser la colonia o perfume de la madre si aún se encuentra en el mercado, o algún objeto que estaba en casa y olía mucho, o el olor de las cremas de bebé que usaban tus padres si se pueden encontrar aún en el mercado, o el olor de alguna comida o bebida determinada. En mis experimentos trabajamos mucho con una crema

que se usaba para los bebés y con talco, ya que antes se usaba mucho, pero quizás en las generaciones más jóvenes ya no se han usado y hay que buscar otras opciones. Degusta con el MOD esos olores que existían en tu infancia y explora si con alguno de ellos, usando el MOD, se produce más liberación.

De hecho, todo el trabajo vocal para liberar la voz y ampliar las gamas expresivas tiene que ver con recuperar aquella libertad respiratoria y vocal que teníamos en ese momento de la infancia, una libertad que existe al nacer y que se pierde por las heridas que inevitablemente se suceden, ya que la vida no es perfecta, solo perfectible con el trabajo personal de toda una vida.

Conectar nuestro olfato a olores de nuestra infancia nos puede rememorar y evocar sensaciones de la infancia donde la musculatura vocal estaba más libre y, quizás no puede hacer algún avance importante en la transformación. Vale la pena intentarlo. Siempre tendremos igualmente las ventajas del MOD con cualquier olor.

13. APLICACIÓN EN LOS ENSAYOS Y ANTES DE LAS ACTUACIONES

Las palabras son la expresión suprema,
pero para que la palabra significa algo,
tiene que haber vida.

Peter Brook

¿Cómo organizarse durante el proceso de preparar una actuación para que el método de olfacción diseñado nos ayude a mejorar nuestros resultados artísticos? ¿Cómo organizarse con el MOD para inducir mejoras en la locución, la voz y la integración mente-cuerpo-voz?

La propuesta es tener el MOD en todo el proceso de la siguiente manera. Es una propuesta, pero cada persona puede elegir usar el MOD en alguna parte del proceso o en todas.

Se puede usar el MOD desde el proceso de memorización, por las ventajas que se ha comprobado que se obtienen, o incluso antes de tener el texto para liberar la voz y preparar el instrumento antes de empezar los ensayos.

Es bueno usar el MOD durante los ensayos para mantener esa facilidad de conexión con el sistema límbico o emocional que se ha comentado en todo el texto. Esto produce una ductilidad y flexibilidad ante las demandas de los ensayos. Se resguarda la sensibilidad y se activa el poder de la presencia escénica. Trabajar con este método de olfacción detallado en este texto protege también la voz ya que la libera y la potencia en toda su expresión. Nos da mejores cualidades actorales usar el método de olfacción diseñado.

En el tramo final, justo antes del estreno, usar el MOD va bien, porque en ese momento, a veces, algunas partes, se han mecanizado un poco y hay que volver al instinto actoral y el MOD ayuda a ello. También ofrece el hecho de ir descubriendo aspectos del texto hasta el último día sin tener que buscarlos, porque van apareciendo cuando vamos trabajando con los olores. Obviamente, el trabajo con el MOD no quita el trabajo necesario habitual de los ensayos, pero, según mi parecer y por las experiencias vividas y observadas, trabajar con este método olfativo produce una optimización a nivel actoral que el público agradece, porque en el momento de la representación recibe para sí mismo esa conexión límbica y esa facilidad en lo profundo y sutil o intenso y orgánico de una actuación que viene del MOD.

Utilizar el MOD antes de las actuaciones tiene la ventaja de sacarte de tu lugar de vida cotidiano y concentrarte más para la actuación, te prepara la respiración y la voz, la porosidad y sensibilidad, te conecta y te ayuda a estar en la presencia actoral en escena.

Cómo se realiza el MOD lo hemos visto con todo detalle, pero ¿Cuánto tiempo lo debemos realizar? Los periodos de trabajo con el MOD deben ser de máximo veinte minutos. Si se quiere trabajar más tiempo, hay que hacer descansos. Si vas a ensayar varias horas y decides, porque se trata de tu compañía, trabajar abundantemente con el MOD tienes que pautarlo con descansos. Después de veinte minutos paras y trabajas sin olores una hora o dos por ejemplo. Luego puedes volver al MOD de nuevo. Igualmente, si ensayas una hora después de veinte minutos de MOD verás que los efectos de este método te van a dar un mejor ensayo, porque ya te encuentras en un lugar más orgánico e instintivo.

14. DESEOS, ALGUNAS PALABRAS Y UNA INVITACIÓN

En cierto sentido, los artistas son
«neurólogos que estudian el cerebro con
técnicas exclusivas de ellos

Diane Ackerman

El deseo de ofrecer este método de olfacción diseñado va unido al deseo de que los actores y actrices puedan, podamos, implementar mejoras en las actuaciones y facilidades en los ensayos. Trabajar desde los sentidos nos permeabiliza y nos permite abrirnos al texto y a realizar con él un trabajo externo e interno. Aprovechar el potencial que existe en nuestro genoma respecto al olfato nos dará actuaciones más conectadas al cuerpo-voz y más libres, nos facilitará una memorización corpórea, y más rápida, y nos implementará una conexión con el sistema emocional o límbico que revela grandes aportes a la actuación. Practicar este método ofrece ventajas actorales, expresivas, vocales e incide en la facilidad y el bienestar. Incluir este método en los entrenamientos puede ser una ayuda y soporte en la creación de actuaciones inspiradoras.

El entrenamiento es el que puede generar una mejora continua, y si éste se une a la experiencia práctica ante el público la implementación de mejoras serán continuas y evidentes para quien interpreta y para el público seguidor. Usar un método que puede atravesar con sensorialidad y sorpresas la memorización, la articulación, los registros y la expresión en todo el proceso de ensayos y funciones, a mi modo de ver, puede ser estimulante y transformador. Y te expande tu potencial.

Les invito a que practiquen y descubran en su carnalización actoral todo lo que les puede ofrecer este método de olfacción diseñado. Inclúyanlo en su entrenamiento actoral y ensayos para que implemente más éxitos. Sin duda, el camino será placentero y gozoso actoralmente y para el público también, que lo recibirá ya destilado a través de las palabras escénicas.

¡Felices prácticas!

BIBLIOGRAFÍA

- BROOK, Peter (2001). *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Alba editorial.
- BURR, Chandler (2004). *El emperador del perfume*. RBA.
- CROYDEN, Margaret (2005). *Conversaciones con Peter Brook*. Alba editorial.
- GILBERT, Avery (2009). *La sabiduría de la nariz. La ciencia del olfato aplicada a la vida cotidiana*. Ediciones B.
- HANSSON, Bill (2022). *Cuestión de olfato. Historias asombrosas sobre el mundo de los olores*. Planeta.
- LARREA KILLINGER, Cristina (1997): *La cultura de oler. Una aproximación a la antropología de los sentidos*. Ediciones ABYA-YALA.
- REGUANT FOSAS, Gemma (2020). *Olor i parlars millor. Exercicis d'olfacció, de respiració i de veu que ajuden a viure millor*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- REGUANT FOSAS, Gemma (2020). *Los olores para mejorar la voz y la locución actoral*. Ediciones Antígona.
- REGUANT, G. (2024). L'interpret respira... I el públic respira. Transmissió mirall. *Revista LSC. Llengua, societat i comunicació*. <https://revistes.ub.edu/index.php/LSC/article/view/45887>
- VROON, Piet (1999). *La seducción secreta. Psicología del olfato*. Tusquets editores.

V. CONSIDERACIONES SOBRE LA ESTÉTICA VERBO-VOCAL

Considerations on Verbal-Vocal Aesthetics

ANA LISBET ROJAS ESTÉVEZ

Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes, La Habana, Cuba

anarojasestevéz@gmail.com

orcid.org/0009-0004-2147-5029

Resumen: Este estudio, basado en el desempeño de años de labor pedagógica en niveles elemental, medio y superior, trata sobre la interrelación de la estética con la experiencia profesional. Adentrarse en este conocimiento requiere de un análisis que va desde el funcionamiento fisiológico del aparato vocal hasta llegar a la ejecución artística, con un enfoque desarrollador para el intérprete, en la búsqueda de una mejor calidad en su expresión vocal.

Los programas de las escuelas de actuación, canto y locución en Cuba están concebidos para darle tratamiento a patologías verbovocales que afectan el desempeño profesional. Este enfoque estético es un arma que permite al estudiante y al profesional mejorar las problemáticas a las que se enfrenta, no solo desde el punto de vista de conservación de la voz; también bajo la óptica de una visualidad más armónica y una expresión vocal con óptimo desarrollo, capaz de adecuarse al cumplimiento de los retos de cada interpretación.

Palabras clave: Estética verbovocal, resonancia, hipernasalidad, hiponasalidad, nasalidad asimilativa, estridencia, articulación, disfonía,seudodisalias, tartaleo, superficialidad articulatoria.

Abstract: This study, based on years of teaching experience at the elementary, secondary and higher education levels, addresses the interrelationship of aesthetics with professional experience. Delving into this knowledge requires an analysis ranging from the physiological functioning of the vocal apparatus to artistic performance, with development focus for the performer, in the pursuit of improved quality in vocal expression.

The actors, singers and announcers' education curricula in Cuba are designed to address verbal-vocal pathologies that affect professional performance. This aesthetic approach is a tool that allows students and professionals to improve the problems they face, not only for the perspective of voice preservation, but also from the perspective of a more harmonious visualization and optimally developed vocal expression, capable adapting to the challenges of each performance.

Keywords: Verbovocal Aesthetics; Resonance; Hypernasality; Hyponasality; Assimilative Nasality; Stridency; Articulation; Dysphonia; Pseudodyslalia; Stuttering; Articulatory Superficiality.

El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía, La tensión existente entre aquello de lo que el arte ha sido expulsado y el pasado del mismo es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética.

Theodor W. Adorno

1. HACIA UNA REFLEXIÓN ESTÉTICA EN LA EMISIÓN VOCAL

El criterio de las obras de arte es doble: conseguir integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que le es immanente y conservar en esa misma interacción lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos. La integración en cuanto tal no asegura la calidad de una obra de arte; en la historia se han separado muchas veces ambos momentos. Ninguna categoría, por única y escogida que sea, ni siquiera la categoría estética de la ley formal, puede constituir la esencia del arte ni es suficiente para que se emitan juicios sobre sus obras.

Theodor W. Adorno

Las necesidades de comunicación entre los hombres precisan cada vez más de una buena voz y una expresión oral correcta, al ser parte de sus relaciones sociales y jugar un papel determinante en la actividad que cada sujeto desempeña. Sin embargo, en nuestra actualidad cubana se aprecia un deterioro lamentable; tal es así que las normas del habla se corrompen por la dinámica del lenguaje vivo. Me afiliaba a pensar que era un menoscabo a la estética si me refería a su forma; hoy comprendo que la generalidad de los hablantes son los que determinan su funcionalidad. En el proceso creativo esto adquiere otra connotación, ya que la norma se construye o se viola según el propósito del acto artístico.

Según Inés Bustos (1995), la voz es:

Una manifestación expresiva de la persona en su totalidad; a través de ella cada individuo logra expresarse y comunicarse con sus semejantes de una manera singular y

única. La voz trasluce la vida síquica y emocional de quien se expresa y en ella subyace una compleja acción de nervios, huesos, cartílagos y músculos, que implica al cuerpo de manera global. La voz sirve para la emisión de las palabras y éstas a su vez lo son para comunicar, intercambiar o compartir nuestras emociones y sentimientos (p. 21).

La voz es portadora de importantes informaciones en el ámbito emocional; mediante la dinámica de sus cualidades refleja la personalidad, así como su individualidad, tanto fisiológica como psicológica. Las repercusiones de las afecciones vocales en el individuo se manifiestan no solo en lo emocional: la persona sufre esa alteración, pero también la refleja en el medio cultural, laboral y social.

El actor, con su voz, tiene que expresar la psicología de su personaje; este proceso complejiza la utilización del aparato fonoarticulatorio por las múltiples variantes que afronta durante su vida profesional. Cuando el espectador recibe la comunicación oral con ciertos ruidos que distorsionan la finalidad del mensaje, es resultado de que se han violado los patrones lingüísticos; toda desviación de la norma da lugar a una deficiente calidad de la expresión vocal.

2. AFECTACIONES MÁS COMUNES QUE INCIDEN EN LA ESTÉTICA VERBO-VOCAL

Las afectaciones que generan mayor rechazo del espectador son las del sistema resonancial, compuesto por cavidades que proporcionan los armónicos que dan a la voz color, timbre y amplitud. La resonancia es el fenómeno acústico que permite que una fuente de sonido active el aire contenido en una cámara llena de aire, lo que a su vez hace que las paredes de esta vibren. Para comprender este proceso imaginemos el funcionamiento de la mayoría de los instrumentos musicales de cuerdas, en los que al tensarse y pulsarse una cuerda se produce un sonido que puede tener mayor o menor resonancia, timbre y tono, en dependencia de las diferentes cajas de aire (cuerpo resonador).

En términos fisiológicos, aun cuando la laringe es la fuente de producción del sonido, es en las cavidades de resonancia supra glóticas (faringe, boca, nariz, senos perinales) donde se refuerza —desde las cuerdas vocales hasta el orificio bucal—, la emisión de la voz. También puede percibirse una impresión de resonancia en estructuras infra glóticas (tráquea, bronquios, pulmones y caja torácica).

De igual manera que las vibraciones débiles de las cuerdas en un instrumento musical son amplificadas por el cuerpo resonador, los tonos débiles que producen las cuerdas vocales pueden ser resonados por las cavidades amplias y llenas de aire situadas por encima de la laringe. En los seres humanos el sistema resonador supra glótico es capaz de ser modificado en medida, configuración y tensión por los músculos de los órganos que lo componen, para acoplarse a la fuente de sonido laríngeo. Cuanto menor sea la frecuencia de la onda vibratoria, mayor será el tamaño de la cavidad resonante.

También las contracciones de los músculos faríngeos laríngeos extrínsecos son responsables de variar la medida de la porción resonadora del tubo vocal. como resultado de ello, este puede ser alargado o acortado, así como ensanchado o estrechado con el propósito de mejorar la resonancia en tonos más graves o más agudos, respectivamente. Estos cambios de tamaño de la faringe facilitan los ajustes necesarios en la cavidad con el objetivo de mantener una resonancia adecuada para las frecuencias que se emiten.

La nasofaringe juega un papel fundamental en le resonancia especialmente donde el velo hace contacto con los constrictores superiores de la faringe; si la entrada velar está abierta, permite el paso de aire y de ondas de sonido, lo cual redundo en diferentes grados de resonancia nasal.

La faringe, además de actuar como resonador de cavidad, produce efectos de caja, gracias a su revestimiento de mucosa. La contracción aumentada no solo achica la cavidad; también provee una pared faríngea tirante y aumenta la elasticidad de los tejidos de superficie. Así, las vocalizaciones de frecuencia alta tienen sus mejores efectos sobre una superficie faríngea con mayor grado de tensión y las frecuencias más bajas se amplifican mejor por la acción de una faringe relajada y poco elástica.

La cavidad oral es tan importante como la faringe; la boca es el órgano de resonancia que ofrece mayor variación en cuanto a tamaño y forma: Gracias a ello nos permite hablar, dado que las consonantes y vocales están conformadas por ajustes en la forma de la cavidad oral.

Las estructuras móviles de la boca tales como la lengua y el velo son las que más interesan en el estudio der la resonancia. La lengua ocupa la mayor parte de la cavidad oral y por su masa relativa juega un papel fundamental. La elevación y tensión velar son también importantes para el desarrollo de la resonancia en la voz normal. La falta de movimiento del paladar a pesar de una longitud velar adecuada puede ser causa de alteración en la resonancia. El velo funciona como estructuras de caja y como separador entre las cavidades oral y nasal. Por lo tanto, el movimiento y posición del velo modifican el tamaño y forma de tres importantes cavidades resonantes: la faringe, la cavidad oral y la cavidad nasal.

El aparato fonador y el resonador deben trabajar en forma natural. El vibrador laríngeo se encuentra en el fondo de las cavidades de resonancia y estas ejercen sobre la laringe un efecto importante. La relación armónica entre la frecuencia del sonido laríngeo y las frecuencias propias de los resonadores depende tanto del estado morfo fisiológico de las cuerdas vocales, como del tamaño, forma, elasticidad y posición de las estructuras resonanciales.

En este aspecto, cualquier alteración provocará, por ejemplo, voces reconocidas como nasales, que aunque sean potentes, una apreciación estética determinará su no

aceptación. Lo paradójico en el trabajo actoral es que el intérprete puede utilizar ese defecto en una caracterización, ya sea para lograr comicidad o una diferenciación entre personajes. No obstante, nunca imaginamos una Julieta o un Romeo con voz nasal. Así como personajes femeninos que requieran dulzura no deberían ser ejecutados por actrices con la resonancia de pecho aumentada, esta sería imprescindible para transmitir la seguridad y fuerza que reclama una Bernarda Alba. Lo estético es entendido como modo de estructuración en que se despliega el acto artístico comunicativo.

3. TRASTORNOS DE LA CALIDAD DE LA RESONANCIA

Cualquier desviación de la forma, tamaño y consistencia del conducto vocal o cualquier postura articulatoria anormal pueden causar una resonancia vocal defectuosa. De ahí que al enjuiciar la resonancia, se tomatas en cuenta la adecuación del tono, el grado de competencia glótica y el grado de justeza de la articulación. En la resonancia vocal de las voces normales está intermitentemente presente la resonancia nasal para la emisión de las consonantes M, N y Ñ. Para los demás sonidos del español se requiere más resonancia oral que nasal. Un funcionamiento inadecuado del mecanismo velo-faríngeo puede producir alteraciones como la hipernasalidad, la hiponasalidad y la nasalidad asimilativa.

Hipernasalidad: Es una resonancia nasal excesiva, que se manifiesta durante la producción de vocales y consonantes orales, cuando el velo está inapropiadamente bajo. En la mayoría de las vocales se halla presente alguna cantidad de nasalidad debido a defectos de coarticulación, pero dentro de ciertos límites. Se define como indeseable. Puede aceptarse como normal un mayor grado de nasalidad en algunos idiomas y dialectos, mientras que en otros puede ser desagradable a los oyentes.

Hiponasalidad o desnasalidad: Es la falta de resonancia nasal cuando se emiten las consonantes M, N y Ñ: el velo se encuentra elevado cuando se producen las mismas. Es fácilmente detectable porque las vocales tienen una leve resonancia oral.

Nasalidad asimilativa: Se caracteriza por una resonancia nasal excesiva de una vocal cuando esta se produce en el contexto fonético de una consonante nasal. Esto ocurre a causa de que el istmo velo-faríngeo permanece abierto demasiado tiempo para las consonantes que preceden a la vocal afectada o se abre demasiado pronto para las consonantes que siguen a la vocal.

Este tipo de nasalidad se manifiesta por el carácter de coarticulación de la producción de voz normal. Un sonido de habla en una secuencia tiende a influir en la manera en que son producidos los sonidos adyacentes y viceversa. Las consonantes nasales tienen una incidencia particularmente fuerte en la emisión de otros sonidos. La coarticulación influye en la manera en que se producen todos los sonidos, pero los efectos

son más notables en el habla normal cuando están presentes consonantes nasales. El velo es un articulador de movimiento relativamente lento, entonces las vocales que van precedidas o seguidas de alguna de las consonantes nasales tienden a ser nasalizadas.

Como dato curioso podemos afirmar que igual que la hipernasalidad, cierto grado de nasalidad asimilativa pasa inadvertida y se acepta como normal por la mayoría de los oyentes; no así por los especialistas, cuando se trata de la voz del profesional en el campo artístico, que es donde hay mayor exigencia en la calidad vocal.

Por otra parte, las posturas anormales de la lengua pueden originar nasalidad o propiciar una voz apagada y en otros casos estridente, cuando el sonido es muy agudo por exceso de tensión. Es necesario conocer las causas de la ausencia de belleza de un sonido vocal, para que el profesor determine el entrenamiento adecuado a cada individualidad.

4. TRASTORNOS DE RESONANCIA DEBIDOS A POSTURAS DEFECTUOSAS DE LA LENGUA

Cuando la lengua asume una posición fija en las zonas extremas de la cavidad oral, las características de resonancia de la voz comienzan a ser alteradas. Una posición anormalmente anterior contribuye a una resonancia débil y apagada, mientras que una postura retraída y posterior da un resultado acústico diferente. Por tanto, la calidad de la voz resultante depende del grado en que la lengua se desvíe de su postura normal y de la cronicidad de esta postura.

Postura de la lengua anormalmente anterior

Provoca una resonancia vocal débil o fina, con un tono agudo. La lengua está en posición alta y anterior mientras se habla. Existe una constricción oral generalizada, con una etiología funcional.

Postura de la lengua anormalmente posterior

Produce lo que se reconoce como resonancia de fondo de saco. La lengua está retraída profunda y posteriormente en la faringe, como una pelota en el fondo de la boca. Esta afectación es de una etiología funcional; hay una hiperfunción muscular.

Estridencia

Este tipo de voz es fácil de reconocer. No es favorable para las interpretaciones que requieren voces melódicas. El encanto de una obra puede perderse si la impresión acústica es desagradable. Esto se produce cuando la laringe es elevada —a corta altura de la

faringe— y la musculatura faríngea se contrae demasiado, disminuyendo la longitud y ancho de ese importante órgano; también aumentan las propiedades reflejas de la superficie mucosa —su elasticidad—. Es de etiología funcional. Esta mala colocación es generalmente ocasionada por ansiedad o estrés.

Voz normal

Resulta difícil establecer un concepto de voz normal con criterios objetivos y absolutos. Distintos autores consideran que un paciente no fumador, sin historia previa de trastorno vocal, sin problemas respiratorios, neurológicos, naso-sinusales y faringe-laríngeos previos; sin antecedentes de alergia, con una audición normal y sin uso profesional de la voz es el que se acerca a la voz normal (Fernández & Damborenea & Rueda y cols, 1999).

Sin embargo, actualmente se considera una voz normal cuando otros parámetros indican que la frecuencia fundamental para la voz hablada está en consonancia con la edad, género y complexión del individuo; la extensión y volumen vocales son los adecuados, el timbre es agradable; se presentan inflexiones tanto de volumen como de tono y existe un equilibrio apropiado entre las resonancias bucales y nasales. En el arte depende, además de la efectividad escénica, que esté acorde con la caracterización del personaje, el concepto de la puesta en escena, el género de la obra y la calidad acústica del teatro o espacio interactivo.

5. LA DICCIÓN

«Hablar con orden, con claridad, con entusiasmo, con persuasión, con eficacia, no es un lujo, sino una necesidad.

Abel Cortese

El habla tiene un valor semántico, es «vehículo de las ideas, de los conceptos, es la expresión del pensamiento» (Cabanas 1980, p. 16). Tiene una función comunicativa; es el lenguaje oral articulado que consiste en la emisión de la voz y la articulación de la palabra; la forma clara y elegante de expresar los elementos constitutivos de esta es lo que llamamos dicción; la pronunciación, en la cadena hablada, abarca tanto palabras como oraciones y distribuye el tiempo entre estas; sin omitir los inicios y finales de las palabras; se sirve de las inflexiones de la voz, de los matices, de la adaptación del timbre y la calidad de la voz a los sentimientos.

La articulación es el esqueleto de la dicción. Tiene lugar en las cavidades supraglóticas, esto es, en las cavidades faríngea, oral y nasal. La variación de las frecuencias de

sonido con que nos comunicamos, depende de la posición que adopten lengua, labios y dientes durante la emisión de la voz para modificar la forma y volumen de la masa de aire en los resonador. Los movimientos articulatorios pueden deformar ese tubo, estrechándolo o ensanchándolo por una u otra zona, o interponiendo obstáculos a la salida del aire. El movimiento ascendente y descendente del maxilar inferior condiciona el volumen relativo de la boca y la faringe; también la lengua, en su desplazamiento, modifica el volumen y forma de la cavidad bucal.

La cavidad nasal puede intervenir o no en la cualidad de los sonidos, en dependencia de la posición alta o baja que adopte el velo del paladar al salir el aire.

Las diversas contracciones de la lengua, así como la adecuación estructural y el funcionamiento del velo, son esenciales en la resonancia y la articulación. Desde el punto de vista estético los vicios articulatorios deforman la calidad de la emisión verbovocal.

La entonación es el elemento más activo entre los factores que integran el acento de cada lengua. Las variaciones de acuerdo a nuestra intención se analizan a través del énfasis o acentuación sobre las palabras claves de la cadena hablada. En esencia, es la dirección de los cambios tonales o el movimiento tonal general que ocurre durante un número de fonaciones; incluye cambios tonales e inflexiones.

En la significación textual la entonación es fundamental: se debe tener en cuenta la intención comunicativa del emisor y la relación con la situación que exista. Por ello, una misma expresión puede tener un valor afirmativo, interrogativo, dubitativo, exclamativo, según la entonación con que se pronuncie, por lo que los matices se diferencian en correspondencia con la intención comunicativa (Domínguez & González, en Montaña & Abello, 2010). La monotonía, la entonación lineal, podrían considerarse un defecto.

La expresividad es la manera en que se transmite un mensaje para que este sea comprendido, debe tener claridad, coherencia, sencillez, flexibilidad, énfasis y naturalidad. La sobreactuación es una expresividad exagerada, que rompe con el propósito de la interpretación. «los movimientos del rostro especialmente en la comunicación a corta distancia, el contacto visual, los movimientos de la boca y los labios, aportan a la expresión facial mucho poder en la elocuencia de la comunicación» (Fernández en Montaña & Abello, 2010).

El rostro muestra principalmente lo que sentimos y aunque no es posible establecer una norma universal del uso de la mímica facial en diferentes situaciones comunicativas, debido a que están condicionadas culturalmente y en particular del individuo que comunica, hay expresiones en extremo individuales. La gestualidad corporal, aunque con su estilo condicionado por la cultura y la personalidad, puede expresar el

estado emocional del hablante y es un recurso que aporta significación al proceso de comunicación interpersonal, que influye sobre la calidad misma.

6. NUEVAS NORMAS DEL HABLA

... si se quiere percibir el arte
de forma estrictamente estética, deja de
percibirse estéticamente.

Theodor W. Adorno.

En la expresión verbovocal existen dos valores: el estadístico y el ideal. El estadístico compila la manera de funcionar de la mayoría de la gente en un sitio y momento determinados. La ideal es la manera fisiológicamente correcta de funcionar y la que se debe de lograr socialmente.

La tendencia a la diferenciación de las lenguas surge como consecuencia de la contradicción entre la norma y el uso, fuera de toda reglamentación. Por tanto, es necesario tratar de acomodar a los hablantes a la norma que rige en su comunidad lingüística, pues esta cede fácilmente e a la influencia de un uso poco regulado, lo que impide que se exprese y se comunique adecuadamente.

Se plantea que hablar bien es comunicarse bien, dado que este acto lleva implícitos la cultura, experiencias, actitudes, estados de ánimo, intereses, necesidades, personalidad y educación del individuo, y que para lograrlo se vale, entre otros aspectos, del dominio que tenga de la lengua.

En lo que respecta al habla en Cuba, varios especialistas han señalado algunas características articulatorias principales del castellano, con respecto a la articulación del segmento fonológico S, planteando que la Z y la C (Ce y Ci) se pronuncian como S, sustituyendo el seseo o pronunciación linguointerdental de la misma, que es propia de algunas regiones de España. Así también la aspiración de la S, como modificación en posición distendida (final de sílaba o palabra), es admitida como norma culta. La pérdida o elisión al final de sílaba o palabra es propia del habla vulgar, aunque corresponde a una pseudo dislalia cultural en algunas regiones orientales del país y la *asimilación*, cuya pérdida implica duplicar la consonante siguiente o se sustituye por otra consonante próxima, también se considera propia del habla vulgar.

La pronunciación de la X corresponde a los fonemas ks o gs y cuando va seguida de consonante puede admitirse como S algo aspirada (Ejemplo: ehposición) y en los casos que va seguida de S, tiende a perder el segundo elemento y se reduce al elemento oclusivo. (Ejemplo: etcétera).

La articulación del fonema R puede hacerse vibrante o relajada cuando se hace breve, pero la asimilación o sustitución por otra consonante próxima se considera propia del habla vulgar, al igual que la sustitución por la L.

La articulación de L puede ser lateral o dentalizada, pero cuando se asimila o se sustituye por una vibrante, se considera propio del habla vulgar.

La pronunciación de la D puede encontrarse algo relajada, pero cuando se omite es típico del habla vulgar. El interdentalismo o adelantamiento de este fonema y de la T puede considerarse no estético; esto ocurre porque no hay correspondencia en el punto de articulación, lo que ocasiona una hiperfunción a nivel lingual.

Todos estos defectos se destacan más en la TV y el cine, algo menos en el teatro, aunque tienen la dualidad de ser utilizados para determinadas caracterizaciones.

7. LAS ALTERACIONES DE LA VOZ Y LA ARTICULACIÓN

el sonido está más penetrado que la visión
por el sentido de las finalidades.

John Dewey

Los trastornos de la voz se caracterizan por anomalías en el tono, el volumen y/o la calidad, que pueden limitar la efectividad de la comunicación oral. La voz se percibe como alterada cuando su calidad tímbrica es diferente a la habitual, generalmente más oscura, rasposa, velada; o cuando contrasta con las voces de otras personas de la misma edad y sexo.

En el caso del profesional de la voz, puede existir una sensación de fatiga o cansancio vocal que impide llegar con comodidad al final de su interpretación. Puede también percibir un cambio en la altura tonal de la voz, que se torna más grave o en ocasiones más aguda., lo que sucede con frecuencia acompañado de una pérdida en la intensidad, especialmente en lugares abiertos o ruidosos (Bustos, 2003).

Estos trastornos son disfunciones posibles del lenguaje oral, pues la voz es el soporte físico básico de la palabra en el acto comunicativo, de manera que este puede verse notablemente afectado al no ser correcta la dicción.

La disfonía

Bustos (2003) define la disfonía como «toda perturbación que afecta las cualidades acústicas de la voz: tono, intensidad y timbre», a lo que otros autores añaden la disminución en el rendimiento vocal.

La emisión de la voz puede ser favorecida o perjudicada según la manera en que es producida. Las formas inadecuadas de emisión pueden conducir a la aparición de una disfonía, un defecto en la calidad de la voz, especialmente del timbre, aunque pueden estar presentes alteraciones de tono, intensidad y resonancia.

Alteraciones de la articulación.

Con frecuencia encontramos en el profesional de la voz estas alteraciones. Las dislalias y pseudodislalias desdibujan completamente el habla y son motivo de crítica. Se denomina dislalia a la alteración en la articulación de sonidos sin compromiso neurológico. Se clasifica, de acuerdo a su etiología, como orgánica o funcional, según exista o no lesión anatómica de alguno de los órganos articulatorios.

Entre las causas orgánicas se hallan, entre otras, la fisura labial, la parálisis facial, la fisura palatina, el verlor corto, el frenillo sublingual, las mal oclusiones dentarias y las dismorfias maxilo-faciales. En las dislalias funcionales existen factores etiológicos variados que interfieren en una adecuada articulación de los sonidos; pueden ser por imitación, déficit auditivo, déficit intencional y factores socio culturales, además de las dislalias fisiológicas y funcionales propiamente dichas.

Las dislalias fisiológicas pueden revelarse durante la etapa madurativa del niño; responden a dificultades transitorias producto de la inmadurez infantil, si tenemos en cuenta la edad de adquisición de los fonemas en nuestro medio.

En las dislalias por déficit auditivo existe una dificultad articulatoria secundaria a la alteración en la discriminación auditiva, lo que depende de la cuantía de la pérdida y de la edad en que produce. Si existe habla, la pronunciación es borrosa e indiferente, la articulación de las vocales está menos comprometida que las consonantes. Existe una correlación entre pérdidas auditivas por zonas de frecuencia y trastornos articulatorios.

Las dislalias socio-culturales o pseudo-dislalias son motivadas por la imitación de formas de producción habituales en el medio en que se desenvuelve la persona, sin alteraciones propias de los órganos que intervienen en dicho proceso. Todos nuestros estudiantes tienen esta afectación que tanto empobrece su expresión escénica, cuando se trabaja el habla culta en personajes de clases altas y en el teatro clásico. Se utiliza ex profeso en las caracterizaciones para definir el lugar de procedencia del personaje, así como por otras razones pautadas por el director.

La dislalia funcional propiamente dicha es producida por una incoordinación de los diferentes órganos o estructuras que intervienen en el juego y re juego de este proceso, pasado ya el período fisiológico de adquisición (Centro Editorial Ciencias Médicas 2008)

Las pseudo dislalias culturales corresponden a defectos en la pronunciación que puede adquirir una persona, fundamentalmente en las primeras etapas de su desarrollo lingüístico.

Como alteraciones de la fluidez del habla se señalan la tartamudez y el tartaleo. La primera se caracteriza por tonos o espasmos articulatorios, clones o repeticiones de sílabas, palabras, embolofrases y elongaciones de sonidos, acompañados de movimientos del rostro u otras partes del cuerpo denominados sincinesias, lo que nos indica que la persona tiene conciencia del problema y puede llegar a tener repercusiones psicológicas: esto es más acentuado en situaciones de tensión cuando hay ruptura del mecanismo de integración del habla en los primeros años de la vida.

El tartaleo es una disfluencia oral de origen heredo-constitucional que puede afectar otros canales de la comunicación (lectura y escritura), así como el desarrollo general del individuo. Se manifiesta por repeticiones o clones, déficit de concentración y memoria atencional, débil percepción sensorial, desorganización del pensamiento, taquilalia, detención y esfuerzo en las vocales, atropellamiento gramatical, monotonía, inhabilidad rítmica y musical, e hiperactividad; lo que se hace más evidente en situaciones de confianza, dado que no se tiene conciencia del problema, casi siempre presente desde la niñez. Se requiere de mucha voluntad para el tratamiento.

Este trastorno del ritmo: la tartamudez, resulta polémico. En las pruebas de admisión a escuelas de actuación, algunos profesores suelen rechazar aspirantes con esta disfluencia. No obstante, se conocen algunos primeros actores que en su quehacer cotidiano son tartamudos. Quizás un riguroso aprendizaje memorístico de sus textos los ha salvado.

La superficialidad articulatoria o pobre apertura de la boca para la articulación de los fonemas puede constituir un vicio y ocurre con frecuencia en el medio artístico, según investigaciones del equipo al que pertenece la autora (Pazo & Rojas & Álvarez, 2014).

Cuando se observa en su máxima expresión la restricción mandibular, encontramos que podría ser provocada por un desequilibrio de la actividad muscular de la mandíbula. Esto puede obedecer a factores orgánicos o a factores psicológicos de tipo ansiógeno o depresivo: el habla se realiza con mandíbulas apretadas y la articulación es pobre y desdibujada, acompañada por una inexpresividad facial. En ocasiones la mandíbula se desvía hacia un lado, la lengua se retrae y toda esta tensión de trasmite al cuello y los hombros (Segre & Naidich, 1981) Decía: Theodor W. Adorno

El interés en la totalidad estética desearía ser, objetivamente, interés por una exacta estructuración del todo. No tiende hacia la planificación individual, sino hacia la ili-

mitada posibilidad, la cual sin embargo no podría darse sin la planificación individual (FUENTE)

Cuestionar el aprendizaje vocal desde la concepción estética, es sin duda un proceso de internalización de nuestra responsabilidad como maestros, además de retomar el pensar desde los múltiples saberes con nuevas motivaciones. Estructurar una nueva visión trae consigo un nuevo significante personal en la enseñanza de un uso ilimitado del aparato vocal.

El entrenamiento es esencial para desarrollar una estética vocal inclusiva en la actuación y en la comunicación en general. En este trabajo se encuentran algunos aspectos clave de ese entrenamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (1983). *Teoría estética*. Ediciones Orbis.
- BUSTOS, Inés (1995). *Tratamiento de los problemas de la voz. Nuevos enfoques*. Edit. Cepe.
- BUSTOS, Inés (2003). *La voz. Técnica y expresión*. Editorial Paldotribo.
- CABANAS, Ricardo (1980). *Acerca der una teoría sobre el origen del habla en la humanidad con derivaciones terapéuticas. Nueva interpretación*. Poligráfica del Ministerio de Salud Pública.
- EDITORIAL DE CIENCIAS MÉDICAS (2008). *Logopedia y foniatría*. Autor.
- DOMÍNGUEZ, I. GONZÁLEZ, A. (2010). El proceso de enseñanza-aprendizaje en la construcción de textos desde las diferentes áreas curriculares a partir de una perspectiva integradora. En Montaña, J.R., Abello A.M. *Renovando la enseñanza-aprendizaje de la lengua española y la literatura*. Editorial Pueblo y Educación.
- FERNÁNDEZ, R., DAMBORENEA, D., RUEDA, P. y cols. (1999). Análisis acústico de la voz en adultos no fumadores. *Acta Otorrinolaringológica*, 50:144-141.
- FERNÁNDEZ, E. (2010). Decir y comunicar. En Montaña, J. R., Abello, A. M. *Renovando la enseñanza-aprendizaje de la lengua española y la literatura*. Editorial Pueblo y Educación.
- PAZO QUINTANA, T, ROJAS ESTÉVEZ, A. Álvarez Arredondo, E. 2014. *El arte de educar el habla y la voz*. México, D. F. Paso de Gato.
- SEGRE, R., NAIDICH, S. 1981. *Principios de foniatría*. Buenos Aires. Editora Panamericana.

PARTE 2
FILOSOFÍA Y POÉTICA DE LA VOZ

VI. TEATRO VIBRATORIO

Insurrecciones corporales y sonoras en la creación escénica contemporánea

Vibratory Theater

Bodily and Sonic Insurrections in Contemporary Stage Creation

ROBERTO ESLAVA

Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca, México

Traslapo Teatro

croberto78@hotmail.com

orcid.org/0009-0004-0434-5097

Resumen: El capítulo propone una reflexión interdisciplinaria sobre la importancia que tiene la vibración para la creación, investigación y pedagogía de las artes escénicas; este concepto se vincula con la gráfica vibracionista de Federico García Lorca, el teatro cruel de Antonin Artaud, el pensamiento vitalista de Friedrich Nietzsche, así como con la filosofía molecular de Gilles Deleuze y Félix Guattari para imaginar los mecanismos y presupuestos teóricos que permiten pensar en el teatro como un fenómeno físico manifestado en los cuerpos de performers y espectadores. Una vez construido y explicado el aparato teórico de esta indagación, se procede a una breve revisión del papel de la voz, la música, las acciones físicas y su vibración en el teatro de Jerzy Grotowski y sus herederos. Finalmente, el autor utiliza la noción de teatro vibratorio para encontrar ecos y resonancias en la escena mexicana del presente.

Palabras clave: vibración, teatro, fenómeno físico, interdisciplinario, Lorca, Artaud, Nietzsche, Deleuze, Guattari y Grotowski.

Abstract: The chapter puts forward an interdisciplinary reflection on the importance vibration has in the creation process, research and pedagogics in the scenic arts; the concept is linked to other like Federico García Lorca's vibrationism graphic, the cruel drama of Antonin Artaud, Friederic Nietche's vitalist line of thought and the molecular philosophy of Giles Deleuze and Félix Guattari in order to visualize the mechanics and theoretical assumptions that make possible to think drama as a physical phenomenon that finds in the performers and spectator's bodies its own manifestation. Once this investigation's theoretical apparatus has been constructed and explained, a review about the role of music, voice, physical actions and their vibration in the drama works of Jerzy Grotowsky and his heirs is put together. Ultimately, the author uses the idea of vibratory Theatre as a device to find echoes and resonances in the Mexican contemporary scene.

Keywords: Vibration, Theatre, Physical Phenomenon, Interdisciplinary, Lorca, Artaud, Nietzsche, Deleuze, Guattari y Grotowski.

1. UN VÍNCULO VIBRATORIO TRASATLÁNTICO

Pues el espíritu puro nunca fue sino magma.
Para salvar la parte baja del magma cogido por
 él hay que plantar clavos encima.
No tengo espíritu, ni lenguaje interior,
 las palabras no son más que epidermis,
el espíritu masa de un cuerpo eléctrico interno
 que forma signos de salida
 del gesto epidérmico externo.

Artaud, Cuadernos de Rodez. p.7.

Cuando pensaba en la mejor manera de iniciar esta brevísima aproximación escrita a mi entendimiento fenoménico del teatro, encontré un artículo de José Luis Plaza Chillón, catedrático de la Universidad de Granada, llamado *Una proyección gráfica de la palabra: Los dibujos «abstractos» y vibracionistas de Federico García Lorca*, el cual llamó mi atención, no solo por la presencia del gran poeta granadino y la inclusión de la palabra vibracionista en su título, sino también por la historia de una amistad interoceánica que el autor utiliza como vehículo para exponer sus ideas sobre los cruces interdisciplinarios en la obra lorquiana. El pintor uruguayo Rafael Pérez Barradas y el autor del *Romancero gitano* coincidieron más allá de sus litorales en percepciones sensibles e intelectuales, tal conexión de empatía y respeto inevitablemente me hace pensar en la invitación que mi querida amiga Begoña Frutos me hizo para colaborar con algunas elucidaciones sobre la escena en este volumen; por ello, guardando toda proporción, la historia del encuentro entre un artista europeo y otro americano me parece un buen punto de partida para las líneas que pongo a consideración de mis amables lectoras y lectores.

La influencia de Dalí, Miró y, especialmente el intercambio con Barradas, delineó una aproximación poco ortodoxa hacia la gráfica que Lorca definía como «poemas y puras abstracciones líricas» (Plaza, 2014, p.217), expresiones visuales, pero, sobre todo, impulsos traducidos en trazos gestuales capaces de evocar movimientos, es decir, representaciones del juego de fuerzas múltiples y vitales ejercidas por las entidades en el lienzo, así como extensiones pictóricas de las acciones físicas de su autor; no me sorprendería que la profunda compresión lírica y dramática de Lorca lo llevara a experimentar con el dibujo desde una concepción íntimamente ligada al dinamismo de su propio cuerpo. Según Plaza (2014), si observamos el flujo irreverente de las líneas plasmadas por el poeta podremos apreciar una clara inspiración en el vibracionismo, corriente a su vez relacionada con el futurismo y su obsesión por crear una estética de la velocidad y el vértigo. En concordancia con el ímpetu de muchos de sus contempo-

ráneos, el automatismo que la escritura surrealista utilizó fue seguramente un medio eficaz para la exploración subconsciente en algunas obras líricas y dramáticas del granadino, sin embargo, sus dibujos aventuran otra dirección fundamental para la reformulación de los presupuestos del acto creativo. Desde las primeras décadas del siglo XX hasta el advenimiento en sus postrimerías del llamado giro performativo en las artes y las ciencias, el interés en el cuerpo humano se convirtió en un aspecto fundamental para los procesos de creación ¿acaso la obra de Lorca ya gravitaba hacia esos senderos físicos? Probablemente, la gráfica lorquiana responde a esa necesidad de expresar inquietudes, movimientos frenéticos o, en términos más convenientes para este capítulo, vibraciones registradas en su anatomía.

Más que evidenciar el rumbo de los poemas visuales o abstracciones líricas, como lo hace Plaza en su artículo, la amistad y mutua influencia entre Barradas y Lorca me parece un buen pretexto para hablar sobre las conexiones posibles entre diversos territorios estéticos, específicamente a través del ejercicio de fuerzas vibratorias capaces de transformar otros cuerpos en el espacio y tiempo de un acontecimiento artístico. Tal vez, el ímpetu del poeta granadino simplemente respondió al libre juego de sus facultades creativas, es decir, a la presencia momentánea, elusiva e intempestiva del «duende», no a un cambio de rumbo en sus emprendimientos poéticos, pero permítaseme la suspicacia y el uso de este pasaje como alegoría, quizás metáfora, de un desplazamiento concreto hacia coordenadas de creación e investigación motivado por la explicación de las potencialidades vibratorias del cuerpo humano en acción.

Otro contemporáneo de Lorca me permite aproximarme con mayor claridad al análisis de la vibración, palabra que considero la piedra angular en mi entendimiento del teatro como fenómeno físico y biológico; me refiero a Antonin Artaud, quien, desde el caos esquizoide, dice:

En ese instante de su mortal ensoñación, el hombre vivo que ha llegado ante la muralla de una identificación imposible retira su alma, con brutalidad.

Ahí lo tenemos, arrojado al plano desnudo de los sentidos, en medio de una luz sin depresiones.

Fuera de la infinita musicalidad de las ondas nerviosas, presa del hambre ilimitado de la atmósfera, dentro del frío absoluto. (Artaud, 2005, p.32)

En ese estado de indefensión, desnudez y amplificación sensorial, el cuerpo humano percibe el mínimo movimiento involuntario, reacciona a la ínfima transformación del entorno, a la violencia abrumadora precedente a toda construcción intelectual sobre el significado de su presencia en un lugar hostil e incomprensible. Lo corpóreo es para Artaud el campo de batalla donde se manifiestan las fuerzas resultantes de la reacción ante un mundo desconocido, inabarcable por la razón, inconmensurable, solo reinterpretable a través del reconocimiento de la imposibilidad de su aprehensión total. En su

prólogo a *El arte y la muerte*, una compilación de escritos del poeta francés, Esteban Ierardo explica: «el pensamiento y la práctica artística de Artaud constituyen un arte de la intensificación. El artista recibe del espacio una vibración y la devuelve, luego, intensificada, incrementada» (en Artaud, 2005, p. 13). Tal vibración compartida no es un objeto de estudio etéreo o ininteligible, sino una fuerza física materialmente perceptible; Ierardo (2005) explica que para Artaud la potencia sonora de las letras tiene una mayor relevancia frente al significado de las palabras, es decir, un impulso primordial es la raíz del lenguaje. El teatro cruel y sagrado artaudiano no busca construir estructuras narrativas ordenadoras, sino acontecimientos producidos por una fisicalidad reactiva y presente: «la escena no es soporte pasivo sino volumen abierto donde se muestran las fuerzas sutiles, divinas, universales. Las potencias creadoras que generan sin cesar la vibración, el movimiento entre las fibras de la materia» (p.14). De las coordenadas establecidas en esta cartografía corporal explorada por las vanguardias en los albores del siglo pasado surge lo que yo llamo un «teatro vibratorio», sin embargo, el sustento filosófico de este concepto tiene raíces aún más antiguas, las cuales se extienden temporalmente hasta el presente.

2. VITALISMO Y VIBRACIÓN

¡Mira, no hay ni arriba ni abajo!
¡lánzate de acá para allá, hacia adelante,
hacia atrás, tú ligero!
¡Canta!, ¡no sigas hablando!
¿Acaso todas las palabras no están hechas
para los pesados?
¿No mienten, para quien es ligero, todas
las palabras?
Canta, ¡no sigas hablando!

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*. p. 23.

Primeramente, me es importante mencionar que el teatro vibratorio es una perspectiva no excluyente, esto significa concebir los principios de una escena de tales características como elementos identificables en otras manifestaciones divergentes con respecto a las convenciones claramente presentes en el teatro realista, entregado al propósito absoluto de articular una ilusión de realidad y estructurar una representación cimentada primordialmente en un texto dramático. Para mí, el teatro vibratorio es una trinchera personal, la cual no deja de tener vínculos y tender puentes con muchas otras expresiones renovadoras, sobre todo con aquellas donde el cuerpo es el elemento central para la creación, investigación y pedagogía. Dicho lo anterior, puedo afirmar que el teatro vibratorio parte, en un primer momento, del esfuerzo por construir una teoría y práctica

cuyos abrevaderos no son exclusivamente las reflexiones desarrolladas por pensadores dedicados al análisis, crítica e historiografía de las artes escénicas, más bien, las fuerzas que llevan a cuestras esta noción tienen su cuna en el territorio inhóspito y enigmático de la filosofía.

Considero necesario hacer un ejercicio de delimitación y síntesis del amplio paisaje de la reflexión filosófica para evitar descensos a abismos insondables o trayectos circulares inútiles, aunque bien puedo permitirme el riesgo de naufragar, siempre y cuando ello me lleve a un aprendizaje transformador. Pensar en la vibración como la fuerza inherente a todo acontecimiento escénico requiere de argumentos formulados, no solo desde el campo estrictamente intelectual, sino desde una sistematización de experiencias registradas en el cuerpo de los autores referidos y en el mío propio. El arte no requiere forzosamente de la filosofía para explicar sus motivos, visiones y objetivos, sin embargo, una manera de poner en crisis ciertos soliloquios estéticos e ideas totalizadoras sobre la exclusividad disciplinaria es precisamente hacer lo que en la biología y la genética se conoce como «transducción» o transferencia ¿de qué?, en este caso de saberes para aplicarlos desde lugares desconocidos, los cuales puedan develar rasgos ocultos y variaciones en la teoría y práctica teatral; si bien, hablar sobre los procesos inter y transdisciplinarios en la investigación y creación no es el propósito de este breve apartado, quiero destacar que mi reflexión parte de una actitud permeable a otros campos de conocimiento para pensar en el teatro, no como un objeto unívoco, sino como un vehículo de expresión esencialmente polifónico, susceptible al cambio y, posiblemente, a la pérdida de sus elementos distintivos. Creo en la existencia de muchos teatros y el vibratorio es para mí una de las muchas facetas de la escena contemporánea; su colindancia con otras artes, especialmente con la música, es uno de sus rasgos fundamentales.

Mi encuentro con la filosofía vitalista de Friedrich Nietzsche responde a las necesidades descritas anteriormente. Irónicamente, en el pensamiento del siglo XIX encontré un contrapeso al realismo, corriente que, al menos en México, sigue siendo anclaje de gran parte del teatro producido, investigado y enseñado, sin embargo, es justo apuntar que en los últimos años se han generado espacios para otras pedagogías y voces creativas, con menor presencia en el ámbito institucional y mayor en la escena independiente de nuestra república. Nietzsche, gran antagonista y provocador, impulsó en su obra temprana *El nacimiento de la tragedia* una diatriba contra el racionalismo e idealismo de sus contemporáneos, inspirada en algunos principios del romanticismo, corriente que después criticaría con la misma rigurosidad y vehemencia. El término vitalismo, usado por el filósofo nacido en Röcken para referirse a su pensamiento, define una perspectiva plenamente conectada con la experiencia sensorial del mundo, la cual concibe un carácter oculto y subterráneo en la existencia humana, inaprehensible

solo desde la razón. La polaridad de las energías de Apolo, deidad helénica de la ensoñación, la imaginación y la premonición, frente a Dionisos, representante del mundo subterráneo, desconocido y pleno de excesos de la antigüedad presocrática, se resuelve en lo trágico:

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general. (Nietzsche, 2015, p. 210)

En el contexto del vitalismo, lo trágico explica el complejo diálogo entre estas potencias, no es solamente una construcción estética o un género de la literatura dramática. La crítica a la Grecia idealizada por la academia filológica alemana, representada por aparentes efigies blancas, puras y virtuosas, le permitió a Nietzsche proponer conceptos enraizados en las sensaciones experimentadas en los músculos, los huesos y los órganos receptores de fuerzas físicas; si bien podría hablar de varias nociones derivadas de lo trágico, me parece pertinente destacar el concepto de voluntad de poder, a través del cual puedo clarificar los principios de ese teatro de intensidades imaginado por Artaud y las evocaciones poéticas vibracionistas expresadas por Lorca en sus dibujos.

En su libro *El mundo como voluntad y representación*, Arthur Schopenhauer postulaba una oposición entre la percepción construida con base en la información que nuestros sentidos reciben sobre el entorno, una apariencia resultante de un ejercicio meramente contemplativo denominada «representación», ese velo de Maya reductor de nuestra experiencia vital a una construcción empírica e intuitiva del tiempo y el espacio basada en el conocimiento *a priori* de aquello que llamamos realidad, frente al concepto de voluntad, el cual, de manera inquietante, nos invita a pensar en el mundo como un conjunto de fuerzas contradictorias subyacentes a dicha apariencia. La voluntad es para Schopenhauer un territorio complejo, elusivo y caprichoso, únicamente cognoscible a través del proceso enigmático del arte; Nietzsche, reinterpretando estas nociones bajo su perspectiva vitalista, habla de «voluntad de poder», una decisión consciente de ejercer ese torrente de fuerzas subterráneas sobre un sujeto u objeto, el cual, en consecuencia, sufre una transformación física, es decir, la voluntad adquiere un carácter tangible y su influencia ya no es producto de un fenómeno caprichoso, sino del flujo de impulsos específicos. La voluntad de poder no es solo concepto, es acción, un cúmulo de tensiones físicas capaces de impactar y modificar la existencia material del cuerpo. Para Nietzsche, la música es el arte donde la voluntad de poder se manifiesta con mayor claridad, porque no necesita de la representación para construir su experiencia estética y nos transforma a través de vibraciones invisibles, pero corporalmente perceptibles.

El pensamiento trágico de Nietzsche me lleva a formular esta pregunta: ¿es posible concebir el teatro como un arte fundamentado en la voluntad de poder? Para responder a esta cuestión propongo el concepto de teatro vibratorio, una manifestación trágica en el sentido de la filosofía vitalista, porque su objetivo no es crear una ilusión a través de la representación de conflictos previamente establecidos en un texto dramático, sino tejer un acontecimiento que construya relaciones concretas entre sus participantes por medio de tensiones dinámicas o, en otras palabras, vibraciones, las cuales no aluden exclusivamente a los sonidos producidos por la voz humana o la palabra como medio de comunicación, más bien, integran un flujo energético desde la totalidad del cuerpo. La premisa resultante de esta reflexión es: toda acción es vibración o «actuar es vibrar». ¿Cómo modifica el teatro vibratorio las estructuras y convencionalismos que las artes escénicas siguen reproduciendo, a pesar de los múltiples disensos articulados en el panorama contemporáneo? Nuevamente es en la filosofía donde encuentro conceptos lo suficientemente flexibles para conformar el soporte argumentativo de nuevas prácticas y teorías artísticas, capaces de problematizar teatralidades y quebrar sus automatismos. El complemento ideal para el vitalismo es la filosofía molecular de Gilles Deleuze y Félix Guattari, inspirada en la biología y la física, un pensamiento que me permite reinterpretar ciertos presupuestos de lo escénico bajo una perspectiva vibratoria, ¿cuáles son las implicaciones de esta promiscuidad epistemológica.

3. COORDENADAS PARA UN PLANO DE INMANENCIA ESCÉNICO

Lo que cuenta son las relaciones de
contrapunto en las que intervienen
los personajes y los compuestos de
sensaciones que éstos expresan en carne
propia o hacen experimentar, en sus
devenires y en sus visiones.

Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?* p. 190.

Deleuze y Guattari no niegan sus vínculos con las ideas de Nietzsche, especialmente cuando asumen que todo ejercicio intelectual debe aterrizar en lo orgánico; estos pensadores franceses también hablan de una fuerza que construye experiencias, pero, no solo eso, exploran el carácter múltiple de este torrente energético proyectado por la voluntad de poder. En mi interpretación, lo anterior quiere decir que un cuerpo no ejerce una sola vibración sobre otro en un acontecimiento escénico, más bien, comparte un conjunto de vibraciones. La filosofía molecular plantea la posibilidad de construir un territorio flexible y poroso integrado por una multiplicidad de líneas de fuga, el cual no pretende controlar el caos de nuestra existencia, sino articular una relación dialéctica con aquellos aspectos ininteligibles para la razón, pero asimilables en el cuerpo; a

ese espacio de libertad Deleuze le llama plano de consistencia o «inmanencia», una especie de red tejida por esas vibraciones múltiples, cuyo funcionamiento se basa en la adaptación y el cambio, no en la permanencia y el orden jerárquico característico de otras estructuras teóricas y prácticas. El plano de inmanencia es un concepto importante para el teatro vibratorio, porque es una alternativa a la puesta en escena, vehículo por excelencia de la representación; la estructura vertical confeccionada por un director, fiel al plan maestro urdido por un dramaturgo, se sustituye por una cartografía horizontal. A través del plano de inmanencia escénico, el teatro puede convertirse en un fenómeno físico y biológico, un territorio de intensidades como el vislumbreado por Artaud durante sus noches de encierro en el hospital psiquiátrico de Rodez.

¿Cómo puede aproximarse una actriz, actor o *performer* a este plano de inmanencia escénico? El teatro vibratorio, como otras manifestaciones y procedimientos de insurrección frente a los convencionalismos de la representación, modifica sensiblemente distintos aspectos del proceso creativo, de los cuales, el estilo de actuación es, tal vez, el más relevante; una actoralidad vibratoria se construye a partir de la totalidad orgánica, psíquica e intelectual de los seres participantes en un acontecimiento escénico. La superación de la idea de intérprete para reconocer la función creadora del *performer* en la experiencia colectiva implica una modificación radical a la estructura jerárquica de muchas producciones teatrales comerciales e institucionales; este cambio de perspectiva ha ocurrido desde el siglo pasado y cada vez es más común en las teatralidades del presente. Para hablar de esta actoralidad vibratoria, nuevamente retomo las ideas de Deleuze y Guattari, quienes creían que tal flujo energético podía canalizarse, más no controlarse, mediante el funcionamiento de diversas «máquinas» capaces de construir relaciones dialécticas con esas líneas de fuga. La fascinación de los filósofos moleculares por el maquinismo no debe entenderse como la legitimación de constructos enajenantes o deshumanizadores, más bien, son vehículos para recorrer senderos de lo sensible: «todas las especies de máquina están siempre en esa encrucijada de lo finito y lo infinito, en ese punto de negociación entre la complejidad y el caos» (Guattari, 1996, p.136). Esas máquinas deseantes son productoras de fuerzas múltiples, por ello, algunos investigadores como Jorge Torres Saenz reinterpretan a Deleuze y Guattari para hablar de máquinas musicales constituidas por agenciamientos de sonidos y armonías íntimamente ligados con la vida, es decir, se habla de ensamblaje más que de sometimiento: «ese acoplamiento genera una fuerza propulsora, capaz de atravesar estratos y configuraciones preexistentes» (Torres, 2015, p.65). Con base en lo anterior, la actuación no es para mí la capacidad de interpretar un texto dramático con eficacia, sino la transformación consciente del *performer* en una máquina musical, cuyos engranajes orgánicos o, en términos deleuzianos, «agenciamientos maquínicos» le permiten crear un plano de inmanencia tejido por múltiples vibraciones. La máquina musical ejerce su voluntad de poder para mover y transformar a sus compañeros en

la escena y al público participe de esa experiencia sensible; tal mecanismo orgánico conecta con sus semejantes mediante tensiones intensificadas para crear finalmente una «máquina de máquinas», la cual es un ensamble actoral capaz de transmitir sus fuerzas a través de acciones físicas y vocales.

La filosofía molecular y el vitalismo son referencias importantes para el teatro vibratorio, sin embargo, me parece necesario dar un salto de la reflexión teórica al territorio de la creación, para identificar esfuerzos con planteamientos semejantes y corroborar si las elucidaciones que he expuesto en las líneas anteriores tienen alguna resonancia concreta; no propongo una idea totalizadora, sino un concepto problemático que articula una mirada diferente sobre los principios de la escena. He emprendido este viaje en espiral para regresar, con más dudas y cuestionamientos, a la patria conocida del teatro, esto con la intención de no repetir al infinito algunos postulados sin realizar un necesario ejercicio de crítica que me permita develar aspectos oscurecidos por construcciones idealistas. Mencione anteriormente a Lorca y Artaud, quienes son en este breve escrito los puntos de origen para aventurar una perspectiva fundamentada en una experiencia física, sin embargo, en diversos momentos de renovación se han presentado, a veces de manera inesperada y otras consecuentemente con las búsquedas artísticas, ciertos indicios de posibles teatralidades vibratorias. Mi historia personal me lleva a identificar estos rastros en el trabajo de un personaje por demás conocido para quienes consideramos el teatro un *modus vivendi*; me refiero a Jerzy Grotowski, cuya presencia disruptiva es la delta donde convergen las visiones de Stanislavski, Meyerhold, el mismo Artaud, Brook y Barba, un fluir continuo hasta prácticas y teorías formuladas en pleno siglo XXI.

4. HACIA UN TEATRO VIBRATORIO

¿Cómo deben trabajar con la voz?

No deben controlarse conscientemente.

No controlen los lugares de vibración del cuerpo

Grotowski, *Hacia un teatro pobre*. p. 199.

El teatro de Grotowski ha sido ampliamente estudiado desde diversos ángulos, por lo que sería un despropósito dedicar una amplia sección de este escrito al análisis de su obra, por ello, me limitaré a hablar específicamente de «el arte como vehículo», periodo caracterizado por una estrecha colaboración con Thomas Richards. Entre los muchos aspectos que pueden recuperarse de este momento, me interesa particularmente el trabajo del gran maestro polaco con los cantos de tradición, el cual, si bien había comenzado en periodos previos, como me lo han confirmado las charlas con mi

querido amigo Jaime Soriano, alumno directo de Grotowski durante la década de los 80 y la documentación realizada por investigadores como Richard Schechner y Lisa Wolford, es durante «el arte como vehículo» cuando esta exploración se vuelve más sofisticada y relevante para definir una aproximación específica a la actuación.

Desde la producción de obras emblemáticas como *Kordian* (1962), *Akrópolis* (1962), *El príncipe constante* (1965) o *Apocalypsis cum figuris* (1969), Grotowski y sus colaboradores, entre los cuales destacan Zygmunt Molik, Ryszard Cieślak y Rena Mircea, estaban interesados en las cualidades de la voz para un teatro configurado a partir de las potencialidades del cuerpo, sin embargo, en los inicios del Teatro Laboratorio el entrenamiento buscaba desarrollar un instrumento propicio para tener un desempeño adecuado en un proceso específico de creación escénica. La exploración de los «resonadores corporales» es un claro ejemplo de la importancia que tenía la vibración durante esta primera etapa de la investigación, sin embargo, no deja de tener un carácter instrumental y subordinado a una noción de puesta en escena; cuando desaparece la necesidad de mostrar el resultado del trabajo a un público amplio, la vibración se convierte en el punto de partida. El aprendizaje de los cantos de tradición evidencia los impulsos vibratorios detrás de las palabras y los sonidos, los cuales se compartían a través de breves piezas individuales con un grupo selecto de espectadores que asistían al Centro de Trabajo de Jerzy Grotowski y Thomas Richards en Pontedera, Italia; en esta etapa no solo se buscaba potenciar la resonancia de la voz cuando un actor o actriz interpretaban un texto o una canción, sino estudiar el carácter vibratorio de las acciones físicas y vocales, así como su capacidad para evocar sensaciones e imaginarios durante el acontecimiento teatral. La evolución del canto y la música en la preparación y creatividad actoral prioriza la vibración como medio de conexión con los aspectos ocultos y enigmáticos de la existencia humana, tan apreciados por Nietzsche, un magma sensitivo que brota a través de la voz humana cuando canta desde las entrañas alguna melodía perteneciente a la tradición cultural milenaria.

Para Grotowski, lo sonoro no era un acompañamiento que reforzaba la ilusión representativa, no concebía efectos producidos por aparatos provenientes de un lugar ajeno a la escena, ya que la austeridad en su aproximación al ritual en el drama era semejante a su trabajo con la música. El director polaco se preocupaba por la respuesta emocional frente a la materia musical, la cual consiste en un conjunto de impulsos y sensaciones capaces de provocar una vibración dinámica integradora y movilizadora de los cuerpos presentes; esta concepción se opone claramente al uso convencional de lo sonoro, el cual consiste en detonar una respuesta intelectualizada, fundamentada en la comprensión plena de asociaciones entre el texto y la acción dramática, de manera redundante. Lo anterior explica la fascinación de Grotowski por las antiguas tradiciones escénicas de oriente, donde el uso de la música coincide con momentos de estrés

emocional, tristeza o júbilo que se convierten en acciones vocales específicas como cantos, lamentos o plegarias; durante los últimos años en Pontedera, Thomas Richards recuerda lo que significaba para Grotowski el concepto de «canción», inspirado en esas culturas antiguas:

The song is a seed of light that finds its rootedness in the heart of the doer, radiating outward, upward, burning away the dead matter and leaving behind it a visible trace – in the body, yes, but not only, and not even primarily, in the body. To some extent I perceive and respond to the presence of the song as force, the song as living entity, but my perception is not the same as that of the doer, who takes the song into himself and allows it to rise through his body, voice, and being. [La canción es una semilla de luz que encuentra su raíz en el corazón del creador, irradiando hacia afuera, hacia arriba, quemando la materia muerta y dejando un rastro visible en el cuerpo, sí, pero no solo, y ni siquiera principalmente en el cuerpo. Hasta cierto punto, percibo y respondo a la presencia de la canción como fuerza, la canción como entidad viviente, pero mi percepción no es la misma que la del creador, que toma la canción en sí mismo y permite que se eleve a través de su cuerpo, voz y ser] (en Schechner y Wolford, 1997, mi trad., p.351).

La canción es el vehículo para la exposición y el testimonio, además, limpia todo aquello impuesto o no perteneciente al secreto íntimo del actor o *performer*. La emotiva explicación de Richards habla del torrente vibratorio emanado desde las entrañas, el cual se proyecta e impacta en otros cuerpos, creando una nueva comprensión del mundo en esa comunión generada a partir de la canción.

A través de su investigación sobre los cantos de tradición, Grotowski se aproxima mediante una práctica rigurosa, sistemática e insurrecta al teatro vibratorio; tal enfoque implica concebir la actuación como un proceso creativo consciente, físico y biológico y no simplemente la interpretación de una estructura racional previamente delimitada por el dramaturgo y el director de escena. El actor durante la etapa «el arte como vehículo» se convierte en una máquina musical que indaga sobre sus propiedades vibratorias, las de sus compañeras y compañeros, así como las de los testigos participantes en el hecho teatral, el cual se materializa en el tiempo y el espacio en la forma de un plano de inmanencia flexible, sorpresivo e inesperado como todo acontecimiento vivo. Las investigaciones tardías de Grotowski y Thomas Richards tuvieron una influencia importante en varias compañías polacas independientes, cuyos integrantes retomaron a su manera esta concepción particular que otorgaba a sus cuerpos vibratorios la plena facultad de crear las acciones físicas y vocales en sus producciones escénicas; tal es el caso de la Asociación Teatral Gardzienice, fundada por Włodzimierz Staniewski, colaborador de Grotowski durante el periodo «parateatral» y Teatr Pieśń Kozła, grupo creado por Grzegorz Bral y Anna Zubrzycki, ambos ex integrantes de Gardzienice.

En el otoño de 2006, viajé a Polonia para trabajar sobre algunos de los principios que Teatr Pieśń Kozła había desarrollado a lo largo de su trayectoria artística; esta experiencia fue muy influyente para el concepto de teatro vibratorio del que he hablado a lo largo de este ensayo, porque me permitió experimentar en mi propio cuerpo algunas de las sospechas surgidas en proyectos artísticos previos, pensar sobre algunas inquietudes relacionadas con los cruces entre la música y el teatro, así como vislumbrar otras posibilidades de concebir la escena frente a los cánones de la representación, bajo los cuales me había formado en mis años de educación universitaria. La noción principal que trabajé al integrarme a un grupo multinacional en ese periodo intensivo con Teatr Pieśń Kozła fue la de un «cuerpo cantante», en mi opinión, una manifestación práctica de la máquina musical deleuziana, ya que no entonábamos una melodía vocal para dominar una habilidad técnica, más bien, tratábamos de comprender nuestro comportamiento escénico con base en principios concretos como la musicalidad y la coordinación; no éramos un coro de individuos estáticos, sino un ensamble de cuerpos conectados por acciones físicas y vocales. A diferencia de las clases en mis años de formación, durante aquellas intensas horas de entrenamiento el canto era la columna vertebral del trabajo creativo individual y colectivo; nuestro ensamble evocaba al coro griego arcaico, donde la música y el teatro no estaban divorciados. Esas complejas melodías polifónicas ejecutadas bajo una precisa separación de tésituras vocales eran nuestra manera de aproximarnos a la actuación; al respecto, recuerdo haber escuchado en una conferencia a Eugenio Barba decir que se puede trabajar para el texto o con el texto, en nuestro caso, el segundo acercamiento era el asumido en nuestras largas y exhaustivas sesiones, donde indagábamos en el contenido vibratorio de las letras y las palabras. El cuerpo cantante ejerce una multiplicidad de fuerzas vibratorias sobre la otredad, por lo tanto, es una noción análoga a la voluntad de poder y la máquina musical.

Después de mi estancia en Polonia, he buscado rasgos de ese teatro vibratorio, experimentado en mis huesos, músculos y órganos, en otras manifestaciones, además de trabajar para construir una perspectiva personal congruente con mis sueños y necesidades. No trato de reproducir acríticamente los ejercicios y enseñanzas de Teatr Pieśń Kozła, más bien, propongo una categoría que pueda explicar la escena como un fenómeno físico. Concebir una actuación vibratoria es emprender un viaje hacia un territorio permeable a otros saberes que pueden modificar los límites disciplinares, es decir, esta noción puede abarcar otras expresiones, por ejemplo, la danza o la música interpretada en vivo; la performatividad inherente a diversas formas artísticas podría explicarse desde el flujo de sus fuerzas vibratorias. Mi intención es que los principios del teatro vibratorio encuentren resonancias en diversas trincheras reformadoras de las artes escénicas, esto implica una oposición a toda postura edificadora de monumentos artísticos fundamentados en la repetición *ad nauseam* de prácticas y conceptos, ignorando su inevitable proceso de transformación al remitirse a expresiones humanas

vivas y necesariamente mutables. Me gusta pensar en estas ideas como provocaciones semejantes al pensamiento vitalista de Nietzsche, el cual nos invitaba a mirar el mundo más allá del velo de la razón para encontrar lo oculto y subterráneo en nuestra existencia.

El teatro vibratorio puede ser un agente contaminante en la representación construida a partir de un texto dramático, si las creadoras y los creadores se permiten complementar la narrativa con una reflexión profunda sobre los impulsos que subyacen en las palabras y las acciones de los personajes; la vibración moviliza y erosiona estructuras previamente dadas para develar otras facetas en procesos artísticos aparentemente asimilados y sistematizados. En México he presenciado la aparición de una escena potencialmente vibratoria en teatros que, a su manera, llevan al límite la representación para reinterpretarla o eliminarla en favor de otros elementos que puedan reconfigurar la experiencia escénica; el llamado teatro del cuerpo o teatro físico en sus múltiples variantes ha abordado los impulsos vibratorios, dándoles mayor o menor relevancia, pero siempre reconociendo la necesidad de entender la teatralidad como un fenómeno explicable desde principios físicamente corroborables en nuestro organismo. El propósito del teatro vibratorio es llevar estas reflexiones a la ínfima molécula de nuestro ser, como proponían Deleuze y Guattari. También he tenido la fortuna de conocer la riqueza musical mexicana, un terreno fértil para desarrollar investigaciones sobre las potencialidades vibratorias de las melodías tradicionales en situaciones escénicas, tal es el caso del «canto Cardenche», originario de la Comarca Lagunera en el estado de Durango, el cual ha inspirado procesos de experimentación y creación teatral. Asimismo, algunos músicos han desarrollado sus propias indagaciones sobre la vibración, no necesariamente desde ámbito del teatro, pienso, por ejemplo, en los artistas del llamado «*performance* vocal», quienes han tenido vínculos importantes con el trabajo del Roy Hart Theatre, compañía con sede en Malérargues, Francia; en las creaciones de estos *performers* la vibración del cuerpo es evidente y se expresa a través, no de una sola voz, sino de una multiplicidad de voces. Estas prácticas y reflexiones teóricas generalmente han tenido una mayor presencia en ámbitos creativos independientes.

Mi interés en la vibración responde a la necesidad de abordar la creación, la investigación y la pedagogía teatral desde distintas aristas; imaginar otras posibilidades implica concebir la palabra teatro en su sentido plural. Cuando hablo de vibración, no me refiero únicamente al estudio de la voz humana y el entrenamiento de sus capacidades expresivas para interpretar un texto dramático, conforme a los requerimientos de una puesta en escena, por ello, una posible pedagogía teatral vibratoria buscaría integrar diversas áreas de conocimiento para desarrollar una conciencia de las potencialidades del cuerpo como máquina musical, a partir de la comprensión puntual de los procesos que hacen posibles las acciones físicas y vocales. Esta máquina no sería un objeto de

estudio separado o subordinado a un ideal de actuación, sino parte de una reflexión y experimentación continua guiada por especialistas, sin la pretensión de transmitir de manera directa y acrítica las ideas de sus maestros, que busquen aportar y discutir sus saberes en dinámicas semejantes al laboratorio o el seminario para formular constantemente principios artísticos, no reglas de interpretación. El teatro vibratorio cimbra las convenciones escénicas, se trata de un concepto viajero, generado desde la performatividad, solo comprensible en el diálogo entre ideas y sensaciones, creador de visiones imposibles como los dibujos vibracionistas de Lorca o el teatro intensivo de Artaud.

Hace tiempo, algunos colegas me preguntaban si no me preocupaba que este concepto le arrebatara al teatro su identidad, claramente diferenciada frente a la música y la danza; mi respuesta fue: «no es ningún temor, al contrario, creo en la necesidad artística de explorar otros territorios y mirar, desde una condición de extranjería, nuestro lugar de origen y, a partir de esa experiencia, construir nuevas casas que podamos habitar en los años por venir». Ojalá el teatro nunca sea sordo a las resonancias de otras artes y siempre tenga el coraje de abrazar conocimientos ajenos, aunque ello implique, tal vez, perder algo de sí mismo. Probablemente, retornaremos a un momento previo a la división del arte en disciplinas, cuando el lenguaje de la vibración unificaba sus múltiples esfuerzos insurrectos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAIN, P. (2005). *Gardzienice, Polish Theatre in Transition*. Routledge Taylor & Francis Group.
- ARTAUD, A (2005). *El arte y la muerte/otros escritos*. Numancia.
- ARTAUD, A.(1985). *Cuadernos de Rodez*. Fundamentos.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1965). *El príncipe constante*. Dirigida por Jerzy Grotowski, Teatro Laboratorio: Wrocław, Polonia.
- DELEUZE, G. (1984). *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Arena Libros.
- DELEUZE, G. (2003). *Diferencia y repetición*. Amorrortu Editores.
- DELEUZE, G. (2005). *Lógica del sentido*. Paidós Ibérica.
- DELEUZE, G. (2006). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.
- DELEUZE, G. y Guattari, F (1985). *El Anti Edipo*. Paidós Ibérica.
- DELEUZE, G. y Guattari, F (1992). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- ESLAVA, Roberto (2018). *Entrevista a Jaime Soriano* [en persona]. Centro Cultural Ollin Yoliztli.
- GONTARSKI, S.E, WISNIEWSKI, T. y KREGGWLESKA, K. (2022). *Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of Gardzienice*. Routledge Taylor & Francis Group.
- GROTOWSKI, J. (2016). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- GROTOWSKI, J. (1969). *Apocalypsis cum figuris*. Teatro Laboratorio: Wrocław, Polonia.
- GUATTARI, F. (1996). *Caosmosis*. Ediciones Manantial.

- NIETZSCHE, F. (1993). *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, F. (1994). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- PLAZA-CHILLÓN, J. (2014). Una proyección gráfica de la palabra: Los dibujos «abstractos» y vibracionistas de Federico García Lorca. *De Arte*, 13, 216-239.
- RICHARDS, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial.
- SALCIDO, Mirosława. Nietzsche Filólogo. Ambivalencias de una Grecia subterránea. *Signos filosóficos*, 10, 19, 95-113.
- SCHECHNER R. y WOLFORD L. (1997). *The Grotowski Sourcebook*. Routledge Taylor & Francis Group.
- SCHOPENHAUER, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación*. Akal.
- SŁOWACKI, Juliusz (1962). Kordian. Dirigida por Jerzy Grotowski, Teatro Laboratorio: Theatre of 13 Rows, Opole, Polonia.
- STANIEWSKI, W. y HODGE, A. (2004). *Hidden Territories the Theatre of Gardzienice*. Routledge Taylor & Francis Group.
- STEFANOVA, K. y MARVIN, C. (2021). *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe, 30 Years After the Fall of the Iron Curtain*. Palgrave Macmillan.
- TORRES SÁENZ, J. Música y máquina en el pensamiento de Deleuze y Guattari. *Murmillos Filosóficos*, 8, 57-74.
- WYSPIAŃSKI, S. (1962). *Akrópolis*. Dirigida por Jerzy Grotowski, Teatro Laboratorio: Theatre of 13 Rows, Opole, Polonia.
- ZOURABICHVILI, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Atuel.

VII. FORMACIÓN DEL HABLA (RUDOLF STEINER) E IMPROVISACIÓN VOCAL GUIADA POR SEÑAS

Speech Art (Rudolf Steiner) and sign-guided vocal improvisation

DRA. FLAVIA MONTELLO

Universidad Nacional de Río Negro, Argentina

flaviamontello@gmail.com

orcid.org/0009-0006-0522-7230

Resumen: La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) transmite principios técnico-expresivos que permiten recuperar la sensibilización para con los elementos de la voz y tenerlos como recursos para extender las posibilidades creativas, más allá del sentido informativo que transmite el texto. Se trata del trabajo con los fonos vocálicos y consonánticos, las dinámicas expresivas de la respiración y la gestualidad de la voz. A esta temática se la relaciona aquí con una de otro campo: el código de señas para la dirección de improvisaciones en percusión. Tomando gestos referidos a los mencionados principios de la Formación del Habla, se presenta una ampliación para guiar la voz hablada. Esta propuesta original pretende ser un aporte lúdico a la práctica vocal expresiva.

Palabras clave: técnica vocal, Formación del Habla, Rudolf Steiner, improvisación vocal.

Abstract: Speech Art (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) conveys technical and expressive principles that allow us to regain awareness of the elements of the voice and use them as resources to expand creative possibilities beyond the informative meaning conveyed by the text. It involves working with vowel and consonant sounds, the expressive dynamics of breathing, and vocal gestures. This theme is related here to one from another field: the sign code for conducting percussion improvisations. Drawing on gestures related to the aforementioned principles of Speech Training, an extension is presented for guiding the spoken voice. This original proposal is intended as a playful contribution to expressive vocal practice.

Keywords: Vocal Technique, Speech Art, Rudolf Steiner, Vocal Improvisation.

Para presentar el dispositivo experiencial que quisiera compartirte, pondré primeramente como contexto el impulso que lo motivó. Quizás pueda serte de interés como un ejemplo de desarrollo posible del conocimiento iniciado en la curiosidad y el deseo.

¿Has tenido oportunidad de presenciar espectáculos de improvisación en percusión, guiados en vivo por un código de señas? En mi caso, cuando conocí esta modalidad me pregunté cuál sería el resultado utilizando como recurso sonoro solamente la voz hablada. Como actriz especializada en *Formación del Habla*, imaginaba la posibilidad de crear universos apoyados en los elementos de la voz hablada expresiva, tal como propone la sensibilización que está en la base de la técnica transmitida por Rudolf Steiner: *Sprachgestaltung*, en el original alemán. En España también se la conoce como *Arte de la Palabra*.

La idea se concretó años después, a través de un Proyecto de Investigación en Creación Artística que dirigí en la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), Argentina. El objetivo fue explorar las posibilidades de la voz hablada como protagonista de una creación escénica, a partir de la práctica mencionada. Específicamente, sensibilizar al público respecto de la materialidad de los sonidos del lenguaje. El resultado fue la obra performática (*Lo que no se escucha*) *Paisajes sonoros*, estrenada en mayo de 2019 (Montello, 2020 y 2024). El elenco de cinco actrices conformaba un coro hablado en movimiento, dentro de un espacio en penumbras. Tal como en los coros cantados, la dirección estaba presente en escena guiando los matices expresivos pautados para el texto. Esto era realizado a través del código de señas, que además permitía proponer intervenciones improvisadas de atmósferas con fonos (vocales y consonantes al ser materializadas en la emisión), aportando expresividad más allá del sentido informado por el lenguaje.

Respecto de dichos gestos, se utilizaron trece provenientes de la improvisación con percusión (Vázquez, 2013) y se sumaron cuarenta y dos específicos para la voz hablada expresiva: veintitrés tomados de la euritmia (arte del movimiento desarrollado por Steiner que danza música y palabra) y diecinueve creados especialmente por el grupo de investigación. Las cincuenta y cinco señas con las que trabajamos están compiladas en el *Manual de señas para la voz hablada expresiva*, editado por la UNRN (en formato físico y con posibilidad de descarga virtual gratuita¹). La práctica lúdica a través de este dispositivo puede constituirse en un entrenamiento vocal creativo e inspirador.

Antes de continuar con aclaraciones para el uso de este Manual, te propongo ampliar la información acerca de la *Formación del Habla* y adentrarnos en algunos de sus principios técnico-expresivos, utilizados en este código de señas.

1 Enlace para descarga virtual: https://editorial.unrn.edu.ar/index.php/catalogo/346/view_bl/67/enlaces/125/manual-de-senas-para-la-voz-hablada-expresiva?tab=getmybooksTab&is_show_data=1

1. FORMACIÓN DEL HABLA

A comienzos del siglo pasado, el filósofo e investigador austriaco Rudolf Steiner (1861-1925), reflexionaba acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje, explicándola por el hecho de que ya no existía la percepción del sonido y la palabra –es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea –o sea, lo informativo–. Lo formulaba con un inspirador juego de palabras: «Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo»² (Steiner, 1981, p. 145). Se estaba refiriendo a la necesidad de recuperar la percepción respecto de la materialidad del sonido (Montello, 2020, p. 321). Lo que él observaba hace cien años como una tendencia, hoy está totalmente instalado, más aún luego del tránsito por la virtualidad, al que nos obligó la pandemia de COVID-19: un lenguaje influido por las dinámicas de las pantallas y las redes sociales, palabras que usamos sin entender (por extranjeras o por ser siglas), audios que escuchamos al doble de la velocidad natural, voces que no provienen de cuerpos y otras tantas vicisitudes. Frente a este desarrollo, él se dirigió a profesionales que hacen uso de la voz expresiva:

En la actualidad, la sensibilidad para con el fono y la palabra ha quedado relegada al inconsciente, al instinto. Pero aquellos que deseen trabajar el habla para la escena deberán desandar el camino que va desde el sentido y la idea hacia el fono y la palabra. Esto debe estar presente en la formación de los actores. Aprenderlo y desarrollarlo en el entrenamiento para que luego se convierta en instintivo, en hábito. (1981, p. 150)

Su aporte en este sentido fue la transmisión de la *Formación del Habla*, a través de numerosos seminarios y cursos, con el objetivo de recuperar desde la escena algo más que el sentido textual y lógico del lenguaje. El método sigue el camino: de los fonos a la palabra, de la palabra a la frase y su gestualidad sonora, de allí a los textos, sus ritmos y sus dinámicas. Es decir, el apoyo está en la materialidad sonora, no en la mecánica del cuerpo, ni en la perspectiva médico-terapéutica (Montello, 2022a). Otra de sus características es la de articular el procedimiento técnico con la sensibilidad artística y creadora, ya desde el nivel de un entrenamiento con bases en lo sensorial. Asimismo, se apoya en la práctica de la relación movimiento-voz (Montello, 2022b).

Mijaíl Chéjov (1891-1955), contemporáneo de Steiner, incluyó estos contenidos en su propuesta de trabajo, que hoy continúa transmitiéndose. Asimismo, la reconocida entrenadora vocal Cicely Berry (1926-2018) desarrolló una línea que observa muchos puntos en común con este abordaje.

² Todas las traducciones de Steiner que aquí se presentan fueron realizadas por la autora, desde el original en alemán.

2. PRINCIPIO TÉCNICO-EXPRESIVO: IDENTIDAD DE LOS FONOS

El recurso expresivo de los *fonos* se refiere a una sensibilización respecto de las características de estas partículas mínimas que componen nuestro lenguaje. Usando aisladamente las vocales es posible comunicarnos –en las interjecciones se transmiten manifestaciones emocionales: ¡eh!, uh..., ¡ah!–, sin embargo, no sucede lo mismo con las consonantes. Este es un primer acercamiento que marca una diferencia notable. Dice Steiner: «Las vocales introducen interioridad en la corriente del habla, aportan fluidez. Las consonantes manifiestan la vida exterior, introduciendo forma en ese fluir. Las vocales expresan la vida anímica, las consonantes manifiestan la relación del ser humano con el mundo» (1983, p. 49). En palabras de Stanislavsky: «Las vocales son el agua y las consonantes las orillas, sin las cuales el río se convierte en un pantano» (Knébel, 2000, p. 138).

Para profundizar en esta sensibilización, la propuesta es percibir las sensaciones a partir de tres fuentes: la emisión propia, la escucha de lo emitido por otra persona y el impacto de esa recepción en el movimiento del propio cuerpo. Luego de realizar estas experiencias con cada una de las vocales, se observa que hay grandes coincidencias entre las percepciones que tienen distintas personas, tanto en las posturas espontáneas que toman sus cuerpos, como también entre las emociones expresadas:

- A. en el cuerpo: apertura; en lo anímico: asombro, admiración, sorpresa, placer, comprensión repentina, alivio, ternura.
- E. en el cuerpo: distancia, límite; en lo anímico: defensa, ironía, advertencia, reflexión, duda, llamado de atención, pregunta.
- I. en el cuerpo: verticalidad; en lo anímico: alegre excitabilidad, interpelación inquisidora, seguridad, juzgamiento soberbio, intriga.
- O. en el cuerpo: redondez; en lo anímico: contención, empatía, admiración, compasión, desilusión, pena.
- U. en el cuerpo: lejanía, oscuridad; en lo anímico: temor, problema, recuerdo, queja, misterio, pena empática.

En cuanto a los fonos consonánticos (Steiner, 1981, pp. 88, 89), la clasificación es compartida con la Fonoaudiología. Sin embargo, la diferencia en el punto de vista es definitoria: la mirada científico-terapéutica se fija en el modo de la emisión, mientras que la *Formación del Habla* toma en cuenta las cualidades expresivas. Las caracterizaciones se comprueban nuevamente en la experiencia de emisión, escucha y movimiento:

Soplados: CH, F, J (así como G en *Ge, Gi*), S, V, X, Y³, Z. Caracterizados como: impetuosos, escurridizos, chispeantes, veloces, que entusiasman. Se los relaciona con el elemento *fuego*.

Percutidos: B, K (así como en *Ca, Co, Cu, Que, Qui*), D, G (en *Ga, Gue, Gui, Go, Gu*), M, N, Ñ, P, T. Caracterizados como: duros, cortantes, pesados, fuertes, contenidos. Se los relaciona con el elemento *tierra*.

Vibrantes: R y RR. Caracterizados como: livianos, movedizos, vitales. Se los relaciona con el elemento *aire*.

Ondulantes: L y LL. Caracterizados como: fluidos, ligados, suaves. Se los relaciona con el elemento *agua*.

En un paso posterior, la investigación continúa incluso al interior de cada grupo consonántico, indagando las características de cada fono particular.

Siempre sucede que las caracterizaciones de vocales y consonantes tienen grandes coincidencias entre las personas que realizan la experiencia. Esto permite pensar en una suerte de identidad de cada fono. Estas características identitarias son abarcadoras más allá de los idiomas y, si bien la *Formación del Habla* se gestó en alemán, puede aplicarse a otras lenguas, ya que considera los elementos esenciales del habla, previo al sentido que les otorgan las palabras.

Las cualidades de los fonos se constituyen en sustento de la praxis creativa actoral, tanto para la narración oral como para la recitación de poesía o la voz de personajes. Son tomadas como apoyaturas internas de la expresión. Es decir que no son audibles, sino que tiñen la emisión, otorgándole matices. Esto es independiente de que los fonos elegidos aparezcan o no en el texto, ya que no se trata de acentuarlos. Como ejemplo, dice Steiner:

U es la manifestación de la experiencia del miedo. Pero naturalmente, en la actualidad, cuando haya que decir algo que implique temor no siempre habrá palabras con *U*, pues la lengua ya no es la primigenia⁴. Si el texto fuera, por ejemplo: «Acecha el peligro», no contaríamos con ninguna *U*, pero el matiz expresivo, el color a darle a estas palabras, tendría que tener relación con la sensación experimentada con el fono *U*. (1983, p. 215).

Otro ejemplo, tomado de la mencionada (*Lo que no se escucha*) *Paisajes sonoros*: la frase «Resisten, empecinados sobre la tierra amarillenta y rojiza, achaparrados, los arbustos con espinas y hojas pequeñas» fue sostenida internamente con la expresividad

3 En algunas regiones de Latinoamérica, similar a SH inglesa.

4 Entendiendo como lengua primigenia aquella cuya expresividad vocal aún era reflejo directo de lo sentido y percibido.

del grupo de fonos percutidos *B, K, D, G, M, N, Ñ, P, T*. La dureza, anclaje y pesadez que los caracteriza desde la percepción sensorial se imprime en la emisión de ese momento del texto (Montello, 2020).

Por supuesto, lo que se busca no es encasillar la expresividad, sino todo lo contrario: abrir posibilidades —incluso impensadas— al liberar del unívoco sentido del significado. En el habla cotidiana actual quedan restos de esta sensibilidad para con la expresividad de los fonos. Las mencionadas interjecciones son un ejemplo. Proferir insultos es otro momento en el que se manifiesta el sonido expresivo en toda su capacidad de transmisión. Este principio técnico-expresivo posibilita volver a relacionarnos con la potencialidad de los sonidos del lenguaje como transmisores de imágenes. Actoralmente amplía en gran medida los planos de expresividad vocal, más allá de la convención de transmisión de información. Además, influye en el público: «el oyente recibe internamente la forma del habla que estimula la capacidad interior que todos poseemos de crear imágenes» (Bridgmont, 2019, p. 27).

3. PRINCIPIO TÉCNICO-EXPRESIVO: DINÁMICAS EXPRESIVAS DE LA RESPIRACIÓN

Rudolf Steiner transmite un dúo de ejercicios para las dinámicas respiratorias, cuyas características son (1983, pp. 16 y sig.):

- para la *dinámica impulsiva*: frases cortas, en cada una de las cuales se utiliza todo el aire sin dosificarlo, en una emisión vehemente y direccionada. La imagen que propone es la de «un repentino sumergirse en el aire como sustancia, similar a un salto al agua». Para avanzar con claridad dentro del impulso se atiende a las consonantes y su articulación.
- para la *dinámica sostenida*: frases largas en las que se utiliza completamente el aire en cada emisión, pero dosificándolo en el tiempo. La imagen propuesta es la de dirigir una canoa de aire en la que reclinarse y dejarse llevar. El apoyo es mayor en las vocales, alargándose algunas sílabas para caracterizar así la totalidad de la emisión, que es abarcadora hacia todo el espacio.

Nótese que en ningún caso hace mención a un control respiratorio desde los órganos, sino que se vale del apoyo en los fonos, distinguiendo la diferencia en el tratamiento del tiempo que pueden realizar vocales y consonantes. Una vez más: en la *Formación del Habla* el trabajo de la voz expresiva es a partir de la materialidad sonora del lenguaje.

No me detendré aquí en la presentación de esos ejercicios, sino que pasaremos a la propuesta de aprovechar sus consignas para utilizarlas como soporte expresivo.

El siguiente es un ejemplo tomando el conocido fragmento del Acto 3º de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. El contenido incita a la acción y, si pensamos en las dinámicas presentadas, el apoyo estaría en el impulso. Probemos decirlo tomando aquellas indicaciones y tendremos una buena muestra de este tipo de expresividad:

LAURENCIA.— (*Desmelenada.*)

Llevóme de vuestros ojos
a su casa Fernán Gómez;
la oveja al lobo dejáis
como cobardes pastores.
¿Qué dagas no vi en mi pecho?
¿Qué desatinos enormes,
qué palabras, qué amenazas,
y qué delitos atroces,
por rendir mi castidad
a sus apetitos torpes?

Desde la dinámica impulsiva de la respiración parece como un salto de entrada a la escena. La emisión es vehemente, usando todo el aire, sin dosificarlo. Inhala rápidamente y continúa. Articula las consonantes para avanzar con claridad en la velocidad de lo que dice. El resultado expresivo provoca urgencia, rabia o angustia al borde de lo tolerable. Si bien está claro que actoralmente pueden darse matices para el sentir de Laurencia, aquí tomamos el fragmento como prueba de laboratorio de esta dinámica.

A continuación, un ejemplo de narración de prosa, tomado de la primera parte del *Popol Vuh*, inicio del Capítulo Primero:

Ésta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

Ésta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques: sólo el cielo existía.

Aquí, en el caso de no tener un apoyo técnico concreto, podría aparecer un forzamiento expresivo que lo volviera solemne. Por las características de este material, es claro que convoca a la dinámica sostenida. Las consignas de apoyo en las vocales alargando algunas sílabas permite, asimismo, el trabajo con las pausas. En el resultado expresivo aparece el aplomo, es la descripción de lo que se conoce hace tiempo y ya se mira con distancia.

En casos como estos, el carácter total se manifiesta claramente; en otros, la decisión pasa a ser interpretativa. Una vez trabajado, el recurso técnico queda como un sostén invisible (inaudible), internalizando su influencia suavizada, cual rastro o huella.

4. PRINCIPIO TÉCNICO-EXPRESIVO: GESTUALIDAD DE LA VOZ

A medida que el lenguaje hablado se fue enriqueciendo en cuanto a su especificidad conceptual, el ser humano replegó mucho de su gestualidad corporal confiando en la información transmitida a través de la palabra. Steiner propone un regreso a los basamentos corporales de la voz, se pregunta por las motivaciones internas que provocan la necesidad de hablar y llega a postular seis esenciales. Con cada una inicia una secuencia que se continúa corporalmente en un gesto, el cual luego se internalizará, dejando su huella expresiva audible en la voz (1981, pp. 81-87). A continuación, las seis secuencias ‘motivación-gesto-voz’, luego de las cuales presentamos un diálogo con ejemplos de cada una de ellas.

1. Comienza por la motivación de que lo dicho sea *efectivo*. El gesto que acompaña es el de *señalar* y todas sus variantes, como mostrar o indicar, en sus formas más o menos extrovertidas. Al internalizarlo, queda audible en una voz afilada y lineal, claramente *direccionada*.
2. Además de lograr algo afuera, el habla también puede ser una manifestación de lo interno, como cuando se trata de una *reflexión*.
 - a) El gesto se refleja en alguna de las variantes del *contacto consigo mismo*: dedo en la frente, manos a ambos lados de la cintura, mano en el mentón, brazos cruzados, etc. Se expresa en una voz resonante, *colmada, plena en la boca*.
 - b) Steiner indica una variante de la reflexión: la *imposibilidad de decidir*, cuyo gesto es la *inmovilidad*. El matiz en la voz, un *estirar lento* de las palabras.
3. Otra motivación es la *duda*, la necesidad de evaluar una situación, sopesar, cotejar. El gesto es un *tantear* que, por lo general, se realiza «*con brazos y manos en movimientos circulares* con las palmas hacia arriba». Tiene como correlato un *tanteo* de la frase, como avanzando con cuidado, con pausas. Por ejemplo, al buscar reconocer a alguien: ‘Tú... eres... la... hermana de...’.
4. Otra de las motivaciones mencionadas es el *rechazo*. Suele expresarse con gestos repentinos y *enérgicos* «hacia afuera con manos y brazos» –la des-

cripción recuerda la calidad de movimiento de latiguelo, de Laban-. El matiz es un habla «endurecida», como un *latiguelo* enérgico.

5. La motivación contraria sería la *empatía*. El gesto que acompaña podría describirse como «la intención, el *esbozo de tocar* o acercarse a aquello que la provoca». Se refleja en un hablar suave, liviano y *melodioso*.
6. También es posible una motivación que no implique agrado ni desagrado, sino una *autoafirmación*. Ejemplo de Steiner: ‘_Me propones hacerme cargo del negocio, pero *yo* ahora quiero *des-can-sar*’. El gesto se expresa en un «*distanciar manos y brazos* del propio cuerpo», poniendo un límite con el entorno. La correspondencia en la voz es un habla *puntuada*, segmentada, acentuada en casi todas las sílabas.

1º Motivación	2º Gesto	3º Emisión
Efectividad	Señalar	Direccionada
a. Reflexión b. Imposibilidad de decidir	a. Contacto consigo mismo b. Inmovilidad	a. Colmada, plena en la boca b. Estirar lento
Dudar, sopesar	Tantear	Tanteada, con pausas sostenidas
Rechazo	Latiguelar	Endurecida, latiguelada
Empatía	Esbozo de tocar, intención de acercarse	Suave, melodiosa, liviana
Autoafirmación	Distanciarse con brazos y manos	Puntuada, acentuada en casi todas las sílabas

Ejemplo de diálogo:

A (*efectividad*): _¿Este fue un gran día!

B (*reflexión*): _Habría que definirlo mejor...

A (*duda*): _¿Qué... quiere... decir... con eso?

B (*rechazo*): _¡Para mí fue de lo más aburrido!

A (*empatía*): _¡Oh, lo siento mucho por usted!

B (*autoafirmación*): _Por favor, no-me-com-pa-dez-ca

En la práctica creativa, además de las seis características puras, se dieron combinaciones más complejas (por ejemplo, desde la expresividad vocal se observa que el sarcasmo sería una mixtura de rechazo y empatía). Incluso a veces la motivación no es unívoca y, en esos casos, se trata de decisiones que ajustarán la definición interpretativa ante el material. Luego de incorporado el recurso, el gesto corporal puede ser reducido o incluso desaparecer, pero su huella quedará como registro interno y sostén de la emisión.

Para finalizar esta breve síntesis de los principios técnico-expresivos de la *Formación del Habla*, es importante reiterar que la propuesta no tiene nada que ver con una utilización estereotipada de la expresividad, ni tampoco con un control respecto de la recepción del público. Agudizar la sensibilidad en cuanto a estos elementos de la voz hablada permite ampliar el registro expresivo, posibilitando momentos de creación, más allá de lo conocido o esperado, así como provocar desplazamientos respecto de significados lineales.

Si bien los principios pueden usarse para el trabajo expresivo con todo tipo de textos, es en el caso de los dramáticos que conviene aclarar puntualmente: este aporte a la construcción vocal interviene recién luego de que estén comprendidas o decididas las motivaciones que sostienen al personaje, ya que de ninguna manera está pensado como receta. No se trata en absoluto de un trabajo de mesa previo. Sin embargo, hay textos como los contemporáneos en poesía, narrativa o dramaturgias de ruptura, así como otros que trabajan con arquetipos –como en el caso de la Comedia del Arte–, cuya orientación expresiva puede ser decidida antes de su puesta en práctica.

Naturalmente, como sucede siempre que se trata de una técnica expresiva, para llegar a comprenderla totalmente se hace necesaria la práctica compartida y, en todo lo posible, presencial. De todos modos, ojalá que lo aquí compartido sea una incitación para empezar a experimentarlo.

5. MANUAL DE SEÑAS PARA LA VOZ HABLADA EXPRESIVA

Ahora sí, con toda esta información podrás sacarle más provecho a este dispositivo que te mencionaba al inicio para la dirección de la voz hablada en vivo. Allí, cada una de las señas está ilustrada y acompañada por la descripción de su realización y la aclaración de la función que cumple. Las que hemos tomado de la improvisación con percusión (Vázquez, 2013) se refieren a parámetros del sonido —como altura o velocidad— y a la organización —por ejemplo, entrada, final, unísono o selección de personas que emiten—.

ENTRADA

Marca el momento exacto en que se deberá ejecutar la propuesta indicada inmediatamente antes.



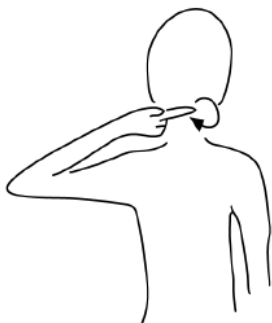
Una o las dos manos hacen el gesto de tomar envión para lanzar un dardo. El lanzamiento imaginario se realiza coincidiendo con el tiempo de la entrada.^a

Ilustración 1. Seña de organización: Entrada (Montello, 2023, p. 22)

Además de guiar lo ya pautado, este dispositivo abre otra posibilidad aún más interesante: la de intervenir con improvisaciones en tiempo real. Gracias al código de gestos, desde la dirección pueden realizarse propuestas espontáneas. A nivel de la palabra se puede, por ejemplo, proponer la repetición de un fragmento del texto con otra expresividad, modificar la dinámica de emisión entre lo grupal y lo individual, solicitar aportes libres personales, etcétera. Más allá de la palabra aparecen las *atmósferas sonoras*: con este concepto nos referimos a la emisión de fonos actuando con su propia expresividad para crear un paisaje sonoro, aportando sensaciones fuera del lenguaje.

TEXTO

Indica que a continuación se emitirá texto, tal como fuera preparado o con los matices que se indiquen a continuación.



Como la seña convencional de «hablar».

ATMÓSFERA

A diferencia de TEXTO, esta seña indica que a continuación se indicarán los fonos a emitirse para crear una atmósfera sonora.

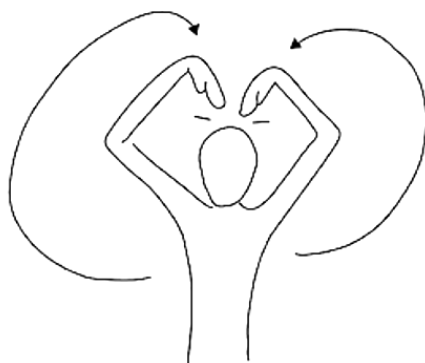


Movimientos aleatorios a la altura del pecho, como removiendo una bruma. Es importante diferenciarla de la R liviana.

Ilustración 2. Señas para indicar lo que seguirá a continuación (Montello, 2023, p. 28)

T

Luego de ATMÓSFERA: emisión de T como generadora de clima sonoro.
Luego de TEXTO: inaudible, como apoyo interno para coloraturas de la emisión.



Comenzando con los brazos a los costados del cuerpo, se moverán como indica la trayectoria de las flechas. El final se sostiene un momento, con las manos apuntando a la coronilla.^b

Ilustración 3. Seña para el fono T (Montello, 2023, p. 54)

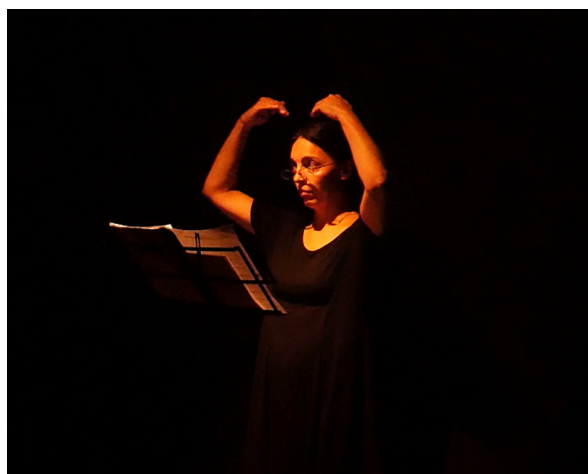
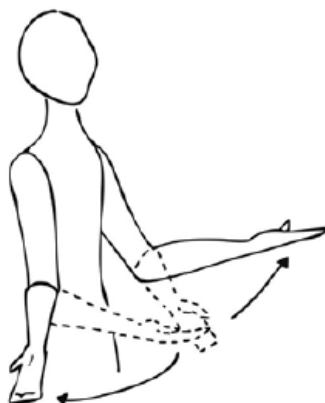


Ilustración 4. Seña T en vivo.

SOSTÉN

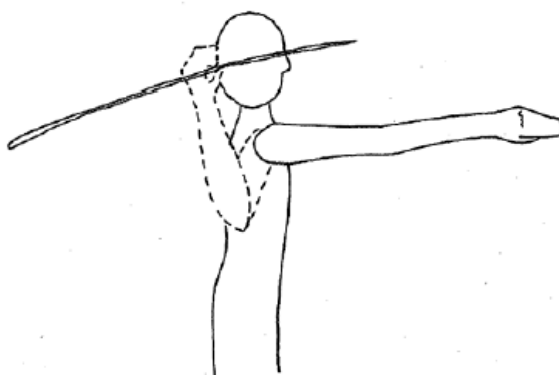
(Necesita conocimientos de formación del habla para su comprensión).
Indica que la emisión será ligada, sostenida por la dosificación de la exhalación.



Los brazos se mueven lentamente como sobre una línea: desde las palmas juntas adelante, separándose hacia los costados.

IMPULSO

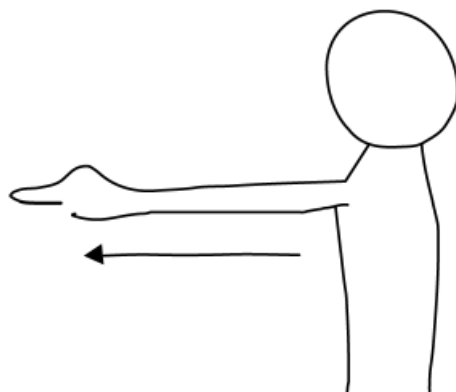
(Necesita conocimientos de formación del habla para su comprensión).
Indica que la emisión será impetuosa, guiada por una exhalación vehemente.



Movimiento similar al lanzamiento de jabalina.

ANUNCIO

Voz direccionada, proyección afilada y lineal.



El brazo se extiende hacia el costado como señalando un punto.

REFLEXIÓN

Voz colmada, plena en la boca.



La mano en la barbilla en actitud reflexiva.

Agudizar la sensibilidad en cuanto a estos elementos de la voz hablada permite ampliar el registro expresivo, posibilitando momentos de creación más allá de lo conocido o esperado, así como provocar desplazamientos respecto de sentidos lineales planteados desde el texto. Teniendo en cuenta que la práctica de la voz hablada expresiva es un campo en el que no abundan los materiales de apoyo, este dispositivo puede ser un aporte lúdico, tanto en las formaciones actorales, como incluso posibilitando el desarrollo de experiencias escénicas.

Ojalá te resulte atractivo como para jugar y probarlo. De ser así, te agradeceré mucho algún comentario de tu experiencia.

BIBLIOGRAGÍA

- BRIDGMONT, P. (2019). *La liberación del actor*. MueveTuLengua.
- KNÉBEL, M. (2000). *La palabra en la creación actoral*. Editorial Fundamentos.
- MONTELLO, F. (2020). La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) como base de una producción artística. En J. Dubatti (Comp. y Ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* (p. 321-332). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.
- MONTELLO, F. (2022a). Formación del Habla –Rudolf Steiner– en el entrenamiento vocal actoral de la Universidad Nacional de Río Negro. En R. D. Maidana (Comp.), *Manifestando lo sutil. Ciclo de charlas sobre entrenamiento vocal del actor/actriz de teatro* (p. 61-90). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- MONTELLO, F. (2022b). *Comprender oyendo. Indagaciones en la voz hablada expresiva con bases en la Formación del Habla (Rudolf Steiner). Proyectos de investigación desde la Universidad Nacional de Río Negro*. Iras Jornadas Internacionales de la Voz en Escena y V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral, Universidad Nacional de Río Negro. Actas: <https://vozjornadas.wixsite.com/la-voz-en-escena/about-6>
- MONTELLO, F. (2023). *Manual de señas para la voz hablada expresiva*. Universidad Nacional de Río Negro.
- MONTELLO, F. (2024). Sensorialidad en la voz hablada. Formación del Habla (Sprachgestaltung - Rudolf Steiner). *Revista Llengua, Societat i Comunicació*. 22, *Arts escèniques, comunicació i societat*. Universitat de Barcelona. <https://revistes.ub.edu/index.php/LSC/issue/view/3107>
- STEINER, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*. Rudolf Steiner Verlag.⁵
- STEINER, R. (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*⁶. Rudolf Steiner Verlag.
- VÁZQUEZ, S. (2013). *Manual de ritmo y percusión con señas*. Atlántida.

5 Traducido al castellano –desde el inglés–: *La formación de la palabra y el arte dramático*. (2023). Editorial Rudolf Steiner, Madrid.

6 La traducción del título es: Método y sustancia de la Formación del Habla.

VIII. APUNTES PARA UNA POÉTICA DE LA VOCALIDAD

Cuestiones a partir de una lectura de Adriana Cavarero

*Notes for Poetics of Vocality in Vocal Pedagogy for Performing Artists.
Questions from a Reading of Adriana Cavarero*

TANIA GONZÁLEZ JORDÁN
Universidad Autónoma de México
tania200camellos@hotmail.com

Resumen: A través de la historia en occidente, la voz ha sido tan idealizada como instrumentalizada para servir a la palabra (logos). La presente ponencia propone repensar la voz sin cuerpo, casi deshumanizada, impersonal, dominada e instrumentalizada por el logocentrismo patriarcal para apuntar hacia una poética de la vocalidad que nutra la pedagogía y la práctica vocal, y contrarrestar los efectos de la descorporización de la voz, a la que ha estado sometida por siglos. A partir de una lectura de la filósofa feminista Adriana Cavarero, esta ponencia está enmarcada en el diálogo de la pedagogía vocal con el pensamiento crítico, guiado por una metodología de carácter cualitativo bajo un enfoque fenomenológico y auto etnográfico. Los planteamientos de la obra de Cavarero resultan pertinentes, ya que presentan una vía posible para devolverle a la voz su cuerpo, en el sonido de la vibración de una *garganta de carne y hueso*.

Palabras clave: vocalidad, cuerpo, actrices, actores, poética, pedagogía.

Abstract: Throughout the history of Western civilization, the voice has been both idealized and instrumentalized to serve the word (logos). This paper proposes a rethinking of the disembodied voice, almost dehumanized, impersonal, dominated, and instrumentalized by patriarchal logocentrism; in order to aim towards a poetics of vocality that nourishes vocal pedagogy and practice and counteracts the effects of the disembodiment of the voice, to which it has been subjected for centuries. Based on a reading of feminist philosopher Adriana Cavarero, this paper is framed within the dialogue of vocal pedagogy with critical thinking, guided by a qualitative methodology based on a phenomenological and autoethnographic approach. The vision in Cavarero's work is pertinent, as it presents a possibility to return the voice to its body, in the sound of the vibration of a *flesh-and-blood throat*.

Keywords: Vocality, Body, Actresses, Actors, Poetics, Pedagogy.

La cuestión es mover la atención del
campo de lo semántico, del campo del
significado, al campo de la particularidad
de los hablantes: ¿Quién habla?

Adriana Cavarero

1. DE LA PERSONA

Armemos un rompecabezas sonoro con las siguientes piezas acústicas: logos, ligar, lenguaje, articular, hablar, leer, palabra-silencio, cuerpo-tierra, carne-huesos, sangre-fuego, aliento-aire, voz-agua, texturas, tejidos, lengua, razón, pecho, pulmones, diafragma, mente, sentipensamiento, mensajero-mensaje, boca, nariz, respiración, espíritu, ser, sonora: se nos revela *una* persona.

2. DE CAVARERO

En el libro *For more than one voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* la filósofa feminista Adriana Cavarero¹, plantea que a través de la historia en occidente, la voz ha sido tan idealizada como instrumentalizada para servir al logos (dígase lenguaje hablado cuya función primordialmente es significante), lo cual ha derivado en que la tradición filosófica occidental se haya enfocado en presentar a la voz humana sin cuerpo, casi deshumanizada, impersonal, generalizada, dominada e instrumentalizada por el logocentrismo patriarcal.

¿Qué implicaciones tiene este planteamiento en la enseñanza y la práctica vocal para la escena? ¿Ante esto, cuál es el reto en la formación de las y los artistas escénicos?

3. DE LA VOCALIDAD

Una persona, ser-ahí de experiencia corporizada que se manifiesta a sí misma en voz y movimivento, presencia que deriva vocalidad, cuya característica humana más fundamental es la particularidad, es decir, la cualidad de ser única e irrepetible, en tiempo y espacio determinados por su finitud.

1 Adriana Cavarero (Bra 1947) es una pensadora feminista, filósofa con compromiso político, que se ha dedicado a estudiar y deconstruir el discurso patriarcal de la filosofía antigua. Se relaciona con el trabajo de Hanna Arendt y ha sido referencia para Judith Butler. Es una de las pocas voces femeninas que ha abordado la voz en sus estudios filosóficos.

Un ser particular, con voz particular, cuerpo-vocalidad, persona única e irrepetible. En palabras de Cavarero: ... *unicidad que se hace ser escuchada como una voz, ... una existencia incorporada, o mejor aún, un ser-ahí en su radical finitud, aquí y ahora.* (p. 173)

La voz que implica al cuerpo, deriva en vocalidad de una existencia en un cuerpo que vibra. Vocalidad que viaja en ondas sonoras y es recibida por el canal abierto de una oreja, impactando así a esa Otredad, que es vocalidad que la recibe, también única e irrepetible. Devenir de dos presencias abiertas al acontecimiento del diálogo a través de la recíproca relación de escuchar y decir.

Fue el filósofo suizo Paul Zumthor, quien introdujo el concepto de vocalidad, pues el de oralidad no abarca aquellas cualidades corpóreas del ser que suena y, el de verbalidad le parecía muy limitado al ejercicio de la palabra, por lo que puso en juego la idea de vocalidad como voz con historicidad. Esta idea nos acerca a lo que plantea Cavarero, al decir de una voz particularizada en el cuerpo que habita con su historia y ser-presente particulares.

Cavarero apunala más específicamente esta idea al proponer que es necesario desde la tradición filosófica devolver la voz al cuerpo de alguien, de ahí que la pregunta que permea su trabajo en torno a la voz, sea «¿Quién habla?». Moviendo el foco de la atención de lo *que se dice a quién lo dice*, y por tanto a *una persona* (per sonare) con características específicas y determinadas.

Para la filósofa italiana «...*el habla es realcional. Hablar vive sobre todo a través de las vidas de los otros, ya sea a través del que escucha una narración, un interlocutor en un diálogo o a través de los miembros de un coro.*» (p. 174) Al hablar percutimos y repercutimos, primero en nosotros mismos y después en los otros, nos tocamos unas a otros, entramos en contacto; y gracias a ese acto sonoro de interrelación, algo comprendemos de nosotros mismos. Así, lo dicente tiene repercusión en las personas y en los cuerpos, el acto de hablar tiene agencia y repercute en acciones. La repercusión, la resonancia nos abre a la comprensión del mundo, y del ser humano. «... *la resonancia es musicalidad en relación.*» (p. 182)

Sonar, vocalizar, vociferar, hablar, decir son aconteceres que tienen su origen en la necesidad de expresión, con la necesidad de sacar de adentro de la persona algo y ponerlo afuera, tiene que ver con expresar al ser-ahí, es decir liberar algo interno y profundo de ese ser, o mejor aún liberar al ser mismo. Los seres humanos nos liberamos en vibración, en movimiento, en acciones que nos expresan con el fin de reconocernos en otros, en aquellos que nos escuchan. Nos buscamos a nosotros mismos incansablemente en los rostros, los oídos y las voces de otros, de otras. Nos buscamos en las y los otros para encontrarnos como parte del mundo. Develamos de esta manera sentido

de existencia en el sentido de pertenencia con respecto al mundo que habitamos, en el encuentro resonante con otras presencias-vocalidades.

4. DEL LENGUAJE

Voz, habla, y lenguaje se entretajan en las fibras más profundas de la corporalidad, creando vínculos dentro de nuestro cuerpo y fuera de él. Como señala Cavarero: «*Enraizada como lo está en los órganos de la respiración y de la fonación, el habla de hecho alude a las viscosidades del cuerpo donde los humores de las pasiones hierven*». (p. 62) Para profundizar en esta idea podemos decir que hablar es decir-se desde el cuerpo, dar-se más allá del contenido y el significado de las palabras. En el fenómeno de la vocalidad la comunicación se entaña desde las fibras más profundas y auténticas de quien habla para el otro que escucha; hablar es a la vez una evocación y una invocación, memoria y llamado.

En consecuencia, el acto de hablar como acontecimiento relacional nos enlaza a otros entrañablemente, nos une activamente, haciendo tejido de presencias.

El lenguaje en su cualidad vinculante tiene la consistencia de lo fluido, nos atraviesa, nos interpela y con él interpelamos a otros. Es aquello de lo que nos valemos para interpretar el mundo, para leerlo, para destruirlo y construirlo. El lenguaje se construye en nosotros, y nosotros nos construimos en el lenguaje, tal es la potencia de su agencia, potencia y agencia del cuerpo mismo. En suma, el lenguaje es la acción de la experiencia en el mundo, logos híbrido compuesto de pensar, hablar y actuar, estrategia corporea para dar sentido.

Ahora bien, aunque el origen del lenguaje es incierto e irrepetible, Cavarero nos recuerda que en todo caso, ese origen fue corporeo cuando afirma que «*no es el mutismo o el silencio del pensamiento lo que precede al lenguaje. Es voz, llanto, invocación que llama al dueto, al ritmo y a la reciprocidad*». (p.181)

De naturaleza ambigua, el lenguaje implica una paradoja irremediable porque palpita en el deseo de nombrar la existencia, aunque sepamos que esa es una tarea imposible. En el lenguaje palpita un deseo con voluntad. Para Zumthor, la voz es *un querer-decir y una voluntad de existencia*, (p. 11) así, el lenguaje encarnado en la vocalidad es acción, es el acto de decir con el cuerpo, vocalidad que habita en los planos del deseo manifestándose en los límites del lenguaje, habitando el lugar de lo inefable.

5. DEL DESEO

Hay voces sin sonoridad que hablan, que gritan en la carne que habitan. Hay voces silenciadas que encuentran ríos de palabras en papel, ríos de canto que se pierden en

el viento, ríos de sangre que nos cubren los pies para hacerse escuchar. Estamos conformados de voces que vibran y resuenan tan dentro de nosotros, tan poderosamente que nos dan aliento para vivir aunque sea en la pregunta, en un vasto mar sin asideros.

Voces-vibración de los cuerpos, fenómeno acústico, humano, fenómeno de escucha, de grito, fenómeno del soliloquio que dialoga con el mundo, fenómeno de voces de tribu que canta para llorar en compañía, fenómeno de cuerpos-deseo-lenguajes.

El deseo, motor primigenio de la humanidad, motor encadenante de los cuerpos por el que el ser humano ha de vivir-buscar inevitablemente, irremediablemente. Es el deseo lo que permite que la liberación sea la promesa posible, y el territorio de esa posibilidad es en primer lugar la voz, el llanto del infante para sobrevivir. El llanto, el grito, ese fenómeno que nos desencadena de las ataduras del deseo más allá de los límites físicos, aunque ese desencadenamiento sea temporal y momentáneo. Así, la voz es nuestro vehículo, lo cual nos convierte en un ser en transición, ser-ahí en tránsito.

6. DEL TEATRO Y SUS ACTRICES / ACTORES

Para quienes hacemos teatro, el territorio del hacer-saber es el cuerpo. Hacer teatro es jugar y se juega con el cuerpo, desde el cuerpo y en el cuerpo. Jugamos a permitir que el lenguaje active nuestra corporalidad y se active en ella para construir otras realidades (o ficciones); de ahí la invitación a analizar y repensar la relación entre cuerpo y lenguaje desde la formación escénica en las escuelas de teatro y actuación. Resulta necesario que la teorización se de en los agentes del teatro, en quienes lo hacemos, y no solamente en quienes lo analizan desde afuera. Quienes hacemos teatro tenemos un saber que nos ha proporcionado la praxis misma en sus devenires, y con la que establecemos un diálogo de cuestiones y reflexiones, porque la pregunta es el motor de nuestro hacer en escena. En un ensayo de teatro, se práctica, se pregunta, se observa y se piensa para después volver a practicar; como lo hace un científico. Así, la praxis de actrices y actores nutre la reflexión del teatro y es fundamental asumir creativamente ese papel como parte de nuestra práctica.

Actrices, actores, y artistas escénicos en general desarrollamos la capacidad de generación de sentido a partir del juego de la imaginación y de la vida que derive de ese juego en escena. Jugamos con la imaginación y el lenguaje en el territorio de nuestra corporalidad-vocalidad para ser contemplados, escuchados y sentidos por los espectadores. En el teatro, las vocalidades de las y los artistas resuenan en las corporalidades-vocalidades-consciencias que son las /los espectadores. En el teatro, generar sentido es un acto de juego. Desde la perspectiva de la tradición filosófica, el acto de generar sentido es un acto del logos, del pensamiento, sin embargo, en el terreno de lo teatral

el logos es un acto del sentipensamiento y por lo tanto del cuerpo. En el teatro, el logos recupera su cuerpo, como nos propone Cavarero.

Esta habilidad para habitar ficciones y mundos posibles en los territorios de la teatralidad, esta habilidad de ser en estado de performer, este poder de habitar el estado de la creación, (lugar liminal en el que florece la humanidad vibrante), se manifiesta a través de la liberación, o si se prefiere, de la expresión humana, por eso es por lo que el arte resulta fundamental para la vida.

Este poder compromete a las y los artistas escénicos a que sean lectores del mundo,

— en el sentido del *légein* filosófico, es decir, entendiendo leer como articular, como pensar, como hablar—; con la sensibilidad en la escucha activa para poder recibir al otro, y así dar a luz al sentido en la creación de realidades que es el teatro, y el arte mismo. Y, si como dice Cavarero, «*Pensar es hablar y hablar es respirar*» (p. 66), entonces nos daremos cuenta de que el logos lejos de ser una acción solo del intelecto, como nos dicta la tradición filosófica, es acción vital de todo el cuerpo. La respiración, como acto vital, es nuestra más particular, profunda e íntima forma de relacionarnos, de leer al mundo e incluso de aprender a nosotros mismos. El primer acto de presencia se da en la respiración, una presencia abre su intimidad, y en este acto vulnerable de generosidad y supervivencia demanda tacto, escucha, y cercanía. Esa escucha y ese contacto solo puede ocurrir en una relación recíproca de decir y escuchar en total presencia. Como demanda el acontecimiento del teatro. La escena se vuelve el lugar donde contemplamos cómo una vocalidad interpela otras vocalidades.

7. DE LA CORPORIZACIÓN DE LA VOZ

Otro aspecto digno de atender en el planteamiento de la filósofa Adriana Cavarero, es el que concierne al hecho de que históricamente, la voz con cuerpo y timbre, se atribuye a lo femenino para quedar en segundo plano con relación a la voz de lo masculino, la cual se relaciona con el pensamiento lógico y me atrevo a decir, inteligente. Cavarero responsabiliza a la tradición filosófica del «*orden simbólico patriarcal que identifica lo masculino con la razón y lo femenino con el cuerpo*» y que «*privilegia lo semántico con respecto a lo vocal....*» Un orden que ha establecido a lo largo de los siglos que mientras «*la mujer canta, el hombre piensa.*» (p. 6) Y expone a lo largo de su libro, una historia de marginación de la voz en tanto sonoridad, por ser considerada como inapropiada al pensamiento, quedando así reducida a una generalidad abstracta sin cuerpo ni forma ni contenido, puro sonido, ruido que resulta mejor no atender. Mientras el pensamiento y el lenguaje son dotados de silencio e incorporeidad, dada su elevada cualidad cuasi espiritual. Como si el espíritu no sonara, y para muestra la diversidad de cantos

ancestrales de múltiples culturas en el planeta y que se cantan para elevar el espíritu y sus potencias, para elevar al ser humano.

En este contexto la filósofa feminista propone una *ontología vocal de la particularidad* o *de la unicidad*, es decir, un estudio de la voz que devuelva la atención y haga preguntas sobre sus aspectos particulares y humanos, lo cual involucra al cuerpo que emite esa voz. Esa ontología de la unicidad interpela a la vocalidad.

La propuesta de Cavarero resulta necesaria ante una tradición filosófica occidentalizada, empeñada en disociarnos y aislarnos; y nos convoca a contrarrestar los efectos de lo que ella denomina «la devocalización» del logos y de la descorporización de la voz, a la que esta ha estado sometida por siglos.

Actualmente, los estudios de la vocalidad abren ventanas de posibilidad para devolver el cuerpo a las voces, y recuperar la búsqueda de sentido como acción en los territorios del cuerpo-mente-presencia-vocalidad, y en los territorios de lo teatral y de las artes vivas.

El teatro de hoy demanda actrices y actores conscientes de que el arte de su oficio está en el acto vulnerable de dialogar con los seres el mundo. Y ese diálogo sucede en el cuerpo, en presencia, aquí y ahora, en el cuerpo que vibra y resuena con los cuerpos del mundo. Entre vocalidades-corporalidades-conciencias.

8. DE LA PEDAGOGÍA DE LA VOZ

En la pedagogía vocal contemporánea de voz para la escena, a partir de algunos encuadres metodológicos, uno de los enfoques que se ha desplazado en los últimos cincuenta años, es el del control vocal, haciendo un giro hacia la liberación vocal, con la finalidad de propiciar un acto de habla auténtico, abierto, que permita el diálogo, que convoque la presencia de quien escucha y observa. Dicho desplazamiento ha abierto una grieta dando posibilidad a otras aproximaciones pedagógicas que poco tienen que ver con la idea de control, de corrección y de aspirar a un estándar de belleza predispuesto y occidentalizado. Este desplazamiento ha ido en correspondencia con los cambios que se han producido en la idea de actoralidad, como resultado de tendencias y debates entre la praxis y las teorías teatrales y de la performance, debates que vienen desde los años 60 y que tienden cada vez más hacia la estética performativa de las artes vivas, entre las que se ubica al teatro. En el área vocal para el teatro y las artes vivas, existe una tendencia que se dirige hacia un teatro que dialoga con la realidad local y global, que dialoga con las tecnologías, que ha dejado de tener sólo un enfoque literario, para reconfigurarse como un acontecimiento que se autoconstruye en la relación entre actores y espectadores, o como lo enuncia Erika Fisher-Lichte, en su *Estética de lo performativo*—, en

donde ambas entidades funcionan a partir de su naturaleza de retroalimentación y autopoiesis.

Estos desplazamientos han tocado las ideas de la actoralidad, de la corporalidad, la vocalidad y la pedagogía de todas estas.

En México se ha abierto un amplio panorama con respecto a la enseñanza de la voz y en particular de la voz hablada, porque si bien es cierto que en cuanto a voz cantada ha habido mucha más información, sistematización e investigación, la voz hablada para la escena aún tiene mucho por delante en cuanto a investigación, desarrollo y tratamiento.

Durante la última década el paisaje sonoro de la educación vocal mexicana y de la formación teatral se ha extendido y ha cruzado límites con otras áreas; así, se ha abierto espacio para la multidisciplina y la interdisciplina entre las artes, así como con otras áreas como la científica; ahora se habla en términos de escena expandida, nuevas teatralidades y liminalidad de los lenguajes; las clases de voz pueden suceder en modalidad sincrónica, asincrónica, o híbrida a través de plataformas virtuales, en las que las artes vivas pueden ser tecnovivales, y no solamente conviviales, gracias a ese gran paréntesis mundial que fue la pandemia.

En este panorama con el que avanza la década de los años 20 del nuevo milenio, la educación, el teatro y la vida, se están reconfigurando, con un despliegue de herramientas y recursos que están revolucionando la enseñanza y el aprendizaje. Sin embargo, entre todos estos nuevos recursos y herramientas, no ha aparecido alguno que se equipare a la enseñanza de voz a voz con acompañamiento humano en presencia.

En un mundo en el que la tecnología cibernética y robótica es parte de la vida cotidiana a todos los niveles, y la interconectividad se ha convertido en una primera necesidad, la humanidad no logra superar la poderosa vitalidad de la presencia, y la realidad contundente de la interdependencia de las especies. Hace un tiempo escuché en una video conferencia a la filósofa norteamericana Judith Butler preguntarse *¿Qué hace que una vida sea vivible?: «la vida es ese lugar donde pierdo mi egocentrismo... es esta vida única e irremplazable [...] compartida y humana, compartida también con vidas animales, y con varios sistemas y redes vitales»*² Es decir, la interdependencia es una cualidad de la vida, y la convivencia, es decir, la vivencia en conjunto, es insustituible por mucho que nos empeñemos en lo contrario.

Ante este horizonte, la pedagogía y la enseñanza de las artes y las técnicas para las artes vivas tienen preguntas para investigar sobre cómo se redefine hoy la relación

2 CULTURA UNAM. Festival El Aleph Arte y Ciencia. 2020, 30 de mayo, *Judith Butler, ¿Qué hace que la vida sea vivible?* <https://culturaendirecto.unam.mx/video/judith-butler-en-el-aleph-2020/>

maestro-alumno, o aprendizaje y experiencia. Mientras damos pasos hacia una posible respuesta, seguimos buscando la mirada, esperando escuchar la voz y sentir la presencia que nos permita constatar que vivimos.

En este contexto, pensar en una pedagogía vocal que propicie la investigación con curiosidad y con un enfoque en la liberación de la voz de la persona con toda su complejidad, resulta pertinente y necesaria. Una pedagogía vocal dirigida a activar la presencia-vocalidad de actrices y actores en escena, y en donde siempre haya lugar para aquello que en el decir lleve implícito lo no dicho. Un acto de vocalidad que requiera de que ambas presencias, —tanto la de quien enseña, como la del estudiante-practicante, o si se prefiere, tanto la del actriz y como la del espectador—, se manifiesten en una voz entretejida en el cuerpo. Una voz para la interacción dentro del aula o dentro del teatro, franca y abierta, basada en la confianza. Luego entonces, una pedagogía dirigida hacia una estética teatral viva, en constante diálogo con la colectividad que la nutre. En donde actrices y actores devienen vocalidad, para ser una invitación y una provocación para que quien les escuche, responda al llamado con su presencia.

Porque la cualidad de la voz es el viaje, el tránsito, la fluidez, la condición de vibrar en el espacio. La voz viaja para llegar al otro lado, y en mi voz soy yo quien se desplaza, quien llega a la otra orilla, la del cuerpo que me escucha y me recibe.

Ya en otra ocasión he señalado que la enseñanza de la técnica vocal requiere que el docente o la maestra haya develado la poética propia de su práctica, eso dotará de sentido y dimensión humana algo que aparentemente llega a ser meramente técnico. Finalmente, todo hacer es un proceso de sentido.

9. DE LA POÉTICA EN LA PRAXIS

A propósito de la invitación a repensar las pedagogías vocales iberoamericanas, vuelvo a una de las preguntas que animan mi investigación dentro del aula con los estudiantes y fuera de ella en el hacer teatral.

¿Es pertinente pensar en una dimensión poética de la práctica vocal?

Una primera y fundamental dimensión del estudio del fenómeno de la voz se refiere a las particularidades del proceso psicofísico que involucra, en donde habremos de estudiar tanto la anatomía como la fisiología, pero para comprender la complejidad de dicho fenómeno, vale la pena abrir el panorama para observarlo desde la perspectiva de otras disciplinas entre las que se encuentran la psicología, las neurociencias, las ciencias sociales, y las prácticas somáticas, por nombrar algunas.

Sin embargo, resulta inevitable ya inmersos en el estudio y la práctica, abordar esa otra dimensión del fenómeno vocal igualmente importante y digna de ser atendida,

que es la dimensión del porqué hacemos lo que hacemos, es decir, aquella que se relaciona con el sentido del hacer. Al profundizar en la praxis vocal nos damos cuenta de que la técnica, —cualquier técnica— ofrece un camino de autoconocimiento, lo cual nos lleva a preguntarnos el para qué, preguntarnos sobre el sentido de nuestro impacto en el mundo.

La cualidad liminal del fenómeno de la vocalidad, nos permite trascender nuestros propios límites físicos gracias a la cualidad fluida de ser tangible e invisible a la vez, de surgir desde lo concreto de nuestro cuerpo a través de los órganos y músculos de la respiración y la fonación pero también involucrar aquello que no vemos y que identificamos como sentipensamiento, como energía manifiesta en las fibras del sistema nervioso, y que está relacionado con lo más profundo de cada una de nosotras y nosotros, con eso que reconocemos como el Ser. La voz es vibración, pero también decimos que es el sonido del pensamiento, no solo el cuerpo vibra, el Ser mismo vibra.

Los terrenos de la vocalidad son también los terrenos de lo imaginario, los terrenos de la poética que enuncia a la persona a través de sus imágenes, que la acciona a partir de los imaginarios que evoca, y en el caso de las actrices y actores, son los terrenos de la ficción que habitan.

La voz es concreta, palpable, corpórea, es un saber del cuerpo, y habita, surge y evoca los imaginarios-ficciones que en el cuerpo se concretan como experiencia, vivencia que constituye nuestra existencia.

Actrices, actores, actuantes, artistas escénicos, habitantes de los linderos de la teatralidad, se preparan, se observan a sí mismas y mismos, y observan el mundo a través del lenguaje; crean otras realidades a partir del lenguaje, a partir de relación cuerpo-imaginación-vocalidad; atender esta relación en el aula de la formación como actores y actrices debiera ser parte integral del desempeño artístico.

Vocalidad también es lenguaje, y en la vocalidad, el lenguaje vive alimentado del deseo activo de lo inefable, deseo que no sacia, pues en cuanto se ve satisfecho, provoca que lenguaje y vocalidad mueran, quedando el sonido sin cuerpo, sin el peso de la existencia. Si el lenguaje aprisiona aquello que desea nombrar, lo mata y se mata a sí mismo. El acto de nombrar ejerce su deseo en el intento de nombrar aquello para lo que no hay palabras, nombrar nos contiene en lo que puede ser dicho y en lo que no, es más lo que no se dice cuando se nombra.

La acción de nombrar es tarea de la poesía, acto de nombrar lo inefable, y en ese acto vulnerable de no alcanzar su cometido, hay belleza; en la vulnerabilidad de lo que no es capaz de nombrar está la fuerza de la poesía. En el momento en el que ejercemos el lenguaje con la vitalidad del cuerpo, con su potencia y su fragilidad, el imaginario de nuestro mundo interior dimensiona las palabras y los actos, y entonces nace la propia

poética sobre aquello que nombramos, sobre aquello que hacemos, sobre el mundo que habitamos.

El problema de la dimensión poética en la praxis vocal implica a la persona (el ser que suena), en quien la vocalidad permite que el sonar y el hablar tomen una dimensión profunda y expandida a la vez, una dimensión de sentido en la praxis misma que dimensiona la vida. En tanto este estado de vocalidad no se active, no surgirá el sentido en la praxis, el sentido del hacer. En el caso particular de este ensayo, me refiero a la praxis vocal. Y llamo praxis vocal a lo que en muchos casos es la técnica vocal, o en otros el entrenamiento vocal.

Entonces, vuelvo a la pregunta... ¿es importante hablar de esta dimensión poética en el contexto de la clase de voz para artistas escénicos? ¿Es necesario que aparezca a la alumna / alumno esta dimensión en algún momento? Me temo que sí, pues solo así podrá convertir su praxis en un ejercicio de sentido, es decir, en lo que algunos llaman una segunda naturaleza necesaria para el sentido del hacer escénico.

El problema aquí es que históricamente la voz ha sido despojada de su dimensión corpórea desde hace siglos en aras de una voz generalizada, abstracta, instrumentalizada y sometida a ciertos estándares éticos y estéticos, como lo hace ver Cavarero en su libro.

Y me parece que esta reflexión es pertinente puesto que aún en el momento actual prevalece esa visión instrumentalizada de la voz y despojada de su dimensión poética. Ya Grotowsky planteó ese problema hace décadas haciendo una crítica a las corrientes actorales y vocales que instrumentalizan al actor, para reivindicar «*la respiración y el sonido como asuntos de transcendencia*» según fuente de Paula Cristina Vilas (p. 184).

10. DE LA CLASE DE VOZ

Todas estas cuestiones de las que venimos hablando permean el trabajo dentro del aula. Permean la idea que tenemos de la voz para el trabajo escénico. En una clase de voz se tocan todas estas cuestiones de alguna u otra manera.

Una clase de voz es un viaje. Se puede viajar a las profundidades de la persona misma, a la infancia, para encontrar el lugar en el que se adormeció el deseo de contacto, para activarlo, ponerlo en juego, sentirlo y vociferarlo o susurrarlo o deletrearlo o entregarlo.

Una clase de voz es un viaje que demanda valentía y arrojo de maestra y aprendices. Y en ese viaje se va de la mano del deseo, y también del miedo ante el temblor del contacto. Dice Agamben que nuestra naturaleza es lo expuesto, lo-abierto. Somos lo-abierto. Es parte de nuestra naturaleza abrir el mundo de la intimidad, compartir-

nos es la única manera de transitar el mundo, vivos. Somos esa paradoja, como muchas otras. Somos la corporeización de la paradoja. Nuestra vocalidad nos faculta para estar y partir al mismo tiempo.

Una es el punto de partida y el viaje.

Así, la vocalidad es un acto de generosidad y al mismo tiempo una demanda, una voz interpela la voz del otro, interpela el abrazo del mundo.

La voz no empieza en el aire que entra en el cuerpo, empieza en el deseo de abrazo.

Ante esto, la metodología o la pedagogía en materia de voz para artistas escénicos deriva de la idea de voz que tenga el guía o la maestra, de la idea de teatro y de la idea de ser humano, y que juntas maestra y alumnos develen el tipo de trabajo vocal que les permitirá incorporar la voz y las palabras como resultado del imaginario creado en el aula. Para trabajar la voz es necesario el juego imaginario, es decir, la imagería. Un ejemplo de esto es la metodología Linklater para la liberación de la voz natural, en la cual, este aspecto del fenómeno vocal, —el de la imagería—, está presente a lo largo de todos los pasos que desarrolla gracias a lo cual tenemos la posibilidad de dotar de una dimensión poética la técnica.

En el juego con el cuerpo y con los otros, la imagería cobra vida concreta, y estas imágenes van generando una poética personal que poco a poco va dotando de sentido el hacer continuo y constante de la práctica. Una práctica vocal así, ¿a qué tipo de actriz o actor se dirige? A aquel que entiende la actuación como la acción del *hablar incorporado*, en el que se revela la humanidad de la persona, y que, por lo tanto, entenderá el teatro como aquel lugar en el que se asome la verdad humana ante el espectador ávido de encontrar algo de sí mismo en aquellas presencias vibrantes que se muestran en la escena.

11. DE LOS APUNTES PARA UNA POÉTICA DE LA VOCALIDAD DE LAS ACTRICES Y ACTORES.

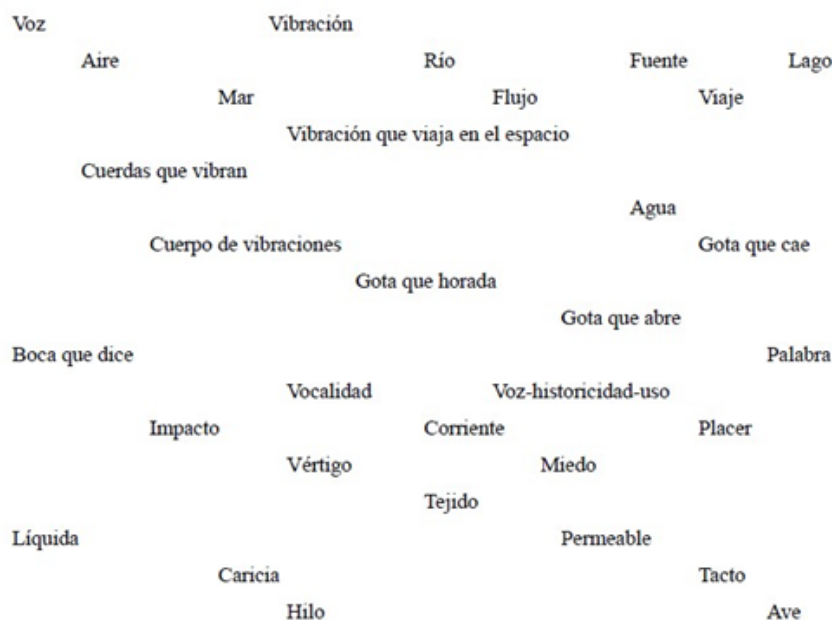
El problema de la voz excede las fronteras del habla y el discurso, es decir las fronteras de la semántica y la semiótica, porque lo que comunica y más aún, lo que está significando es una existencia particular, de carne y hueso, finita, en el aquí y ahora.

Plantear estas cuestiones desde la praxis en el salón de la clase de voz, abre el panorama de estudio e investigación para comenzar a indagar en preguntas sobre la voz como instrumento, porque acaso ¿un instrumento se piensa? ¿Se puede instrumentar la consciencia que habita el cuerpo y que se manifiesta en sus diversos lenguajes, como lo son el movimiento, la voz y la palabra? ¿Esto resulta ético hoy en día? Paula Cristina Vilas de la Universidad de Avellaneda, Argentina, hace una pregunta por demás per-

tinente para el hacer en salón de clase: «¿Habrá técnicas de la voz transculturalmente diferenciadas? ¿o solo un uso apropiado y saludable según la anatomía occidental?» (p. 184)

Un cuerpo instrumentalizado, como una voz instrumentalizada no asumen la consciencia de sus actos, como tampoco logran una creación; en todo caso, la potencia creadora es la consciencia que manipula el instrumento. Así que a la luz de estas premisas, voz y cuerpo son más que instrumentos, son manifestaciones de consciencia por medio de sus lenguajes específicos. Es esa consciencia, ese ser-ahí en cuerpo el que puede dimensionar sus haceres, sus actos, sus palabras o sus cantos. Y luego entonces, podemos preguntarnos sobre cómo nos aproximamos a los estudios de la vocalidad desde un punto de vista fenomenológico situado, y hablar desde la transculturalidad por ejemplo.

Pero volviendo la cuestión de la poética, es gracias a ese aspecto inmaterial de la vocalidad, que tiene relación con lo sentipensante, con la energía del sistema nervioso, que la vocalidad se nutre de imágenes, dando materialidad al flujo energético que resulta de las ondas sonoras que no vemos en su viaje de la laringe al espacio hasta llegar al oído del que escucha. Así, la imaginiería vocal se puede conformar en un crisol de innumerables imágenes-sensaciones-reacciones-acciones, de las cuales propongo las siguientes, solo por mencionar algunas:



Así, el alma humana transita en los ríos, los lagos, las cascadas y las fuentes de su propia vibración... Al mismo tiempo, el poeta nos recuerda que la voz quema, es fuego, es bosque, es herida-quemadura, es fruta que madura...Voz también es lo íntimo, lo profundo, luz que alumbraba en la oscuridad, llama que enciende.

Con todo este juego de imágenes multiplicándose y resignificándose en cada práctica, el ser practicante va encontrando otra dimensión de juego y de sentido, necesaria para poder transitar la práctica día con día.

12. DE LA NECESIDAD DE ADOPTAR UNA NUEVA PERSPECTIVA

La poética de una práctica dota de corporeidad dicha práctica. Cavarero comprende muy bien que es necesario devolver el cuerpo a la voz para poder estudiarla y repensarla dotada de persona, de particularidad, de historicidad, de geografía, de matices, de sus propios y personales lenguajes y palabras, de sus propios significados. La voz como generalidad nos pone límites para escuchar de dónde o de quién viene la voz. La vigencia de la vocalidad esta activa y es necesario plantearla en nuestras clases de técnica vocal. Seguramente el cómo entendemos la práctica vocal se modificará a la luz de estas cuestiones y de muchas otras por abordar, para develar nuevos sentidos de lo que hacemos. Porque, qué es el sentido, sino el deseo de aprehender el mundo, y de ser contenidos en él. El deseo de ser-en-el-mundo, de vibrar en la vibración de aquel a quien nos empeñamos en llamar «el Otro», de nombrar para ser nombrados. Un deseo común nos teje: el de sentirnos en el sentido

Una voz es vocalidad activa solamente cuando habla desde un estado de presencia; desde un lugar de realización consciente de la persona, y esto en escena hará del teatro un acontecimiento convivial; pero solamente en ese estado, el actor o actriz tiene la capacidad de devenir en estado de performer, en donde la vocalidad puede interpelar la presencia activa del espectador: sólo entonces el teatro será un arte vivo.

En el teatro, cada actriz o actor escuchado, es memoria que se corporiza en presencia presente para recordarnos que cada cuerpo encarna sentido de existencia en su humanidad; cada actriz / actor en escena nos recuerda quiénes somos, cada voz en la arena del hablar incorporado del teatro, nos interpela, nos invita a la escucha de la palabra del mundo. Hay un intrínseco y sustancial vínculo entre voz y lenguaje, voz y habla, entre la rítmica incorporación o acuerpamiento de la voz y la expresividad del decir.

Es por esto que la pregunta que nos hace Adriana Cavarero, *¿Quién habla?* debe estar al centro de la práctica, aún antes de *¿qué dice?* o *¿cómo lo dice?* Como principio, debemos restituir la corporalidad de las voces. Una poética de la vocalidad nos da la posibilidad de volver a escuchar a la persona que suena, de imaginar con ella, de resonar en el sentido humano y primigenio de sonar en particular y en conjunto, de dimensio-

nar esa musicalidad-en-relación que puede movernos y conmovernos en el teatro, lugar del intercambio vocal donde la repetición del sonido, y todas sus variantes rítmicas tonales, revelan la unicidad como comprensión y dependencia recíproca.

El teatro es el lugar idóneo para la resonancia. Vocalidades que vibran armónicamente para resonar en las presencias-espectadores. El teatro es también, el lugar de la poética de la vida humana. El lugar para contemplar el hablar incorporado y escuchar al ser-persona.

... palabra-silencio, ...cuerpo-tierra, ...carne-huesos, ...sangre-fuego, ...aliento-aire,
...voz-agua, ...texturas, ...tejidos, ...lengua, ...pulmones, ...diafragma, ...mente, ...boca,
...sentipensamiento, ...mensajero-mensaje, ...nariz, ...respiración, ...espíritu, ...ser, ...sonora:

¿quién habla? ... *una* persona.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2006). *Lo abierto*. Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2017). *El uso de los cuerpos. Homo sacer*. Pre-textos.
- ALEXANDER, F. M. (2018). *El uso de sí mismo*. Pequeña hoja editor.
- CAVARERO, A. (2003). *For more than one voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press.
- CULTURA UNAM. Festival El Aleph Arte y Ciencia (2020, 30 de mayo). *Judith Butler, ¿Qué hace que la vida sea vivible?* <https://culturaendirecto.unam.mx/video/judith-butler-en-el-aleph-2020/>
- FISHER-LICHTE, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- FRENK, M. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Fondo de Cultura Económica.
- LE BRETON, D. (2018). *La sociología del cuerpo. España*. Siruela.
- LENKERSDORF, C. (2008). *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. Plaza y Valdés.
- LINKLATER, K. (2006). *Freeing the natural voice. Imagery and art in the practice of voice and language*. Revised & expanded. Drama Publishers.
- MOLINER, M. (2016). *Diccionario de uso del español*. Editorial Gredos.
- NANCY, J.L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- VARLEY, J. (2011). *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Editorial Artezblai.
- VILAS, P. C. (2021). Resonanacias. *Voces y vocalidades: del uso instrumental a la vocalidad*. 25, 49, 183-187. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.13>
- XIRAU, R. (1997). *Sentido de la presencia*. Fondo de Cultura Económica.
- ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Taurus.

IX. ARTICULACIÓN ENCARNADA: DONDE EL LENGUAJE NACE DE LA MEMORIA

Embodied Articulation: Where Language is Born from Memory

SARA PANTOJA FONTECILLA

Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile

spantoja41@gmail.com

orcid.org/0009-0006-5526-5657

Resumen: Este artículo propone una mirada profunda y sensible sobre la articulación como acto físico, emocional y artístico. A través del vínculo entre cuerpo y palabra, el texto invita a comprender que hablar en escena no es solo emitir sonidos, sino encarnar el lenguaje desde la memoria muscular, la respiración y la intención. La articulación se revela aquí como una herramienta esencial del actor y la actriz, no solo para lograr claridad en la voz, sino también para habitar con presencia y autenticidad el espacio escénico. Desde la técnica hasta la emoción, este ensayo explora cómo el cuerpo se convierte en el verdadero origen de la palabra, y cómo esa conciencia vocal transforma el decir en un acto de entrega, conexión y belleza.

Palabras clave: Articulación, voz, presencia, cuerpo, memoria muscular.

Abstract: This article offers a deep and sensitive perspective on articulation as a physical, emotional, and artistic act. Through the connection between body and word, the text invites us to understand that speaking on stage is not merely about producing sounds, but about embodying language through muscle memory, breath, and intention. Articulation is revealed here as an essential tool for the actor not only to achieve vocal clarity, but also to inhabit the stage with presence and authenticity. From technique to emotion, this essay explores how the body becomes the true origin of the spoken word, and how that vocal awareness transforms speech into an act of offering, connection, and beauty.

Keywords: Articulation, Voice, Presence, Body, Muscle memory.

Todo lo que usted quiera, sí señor, pero
son las palabras las que cantan, las que
suben y bajan... Me prosterno ante
ellas... Las amo, las adhiero, las persigo,
las muero, las derrito... Amo tanto las
palabras... Las inesperadas... Las que
glotonamente se esperan, se acechan, hasta
que de pronto caen... Vocablos amados...
Brillan como perlas de colores, saltan
como platinados peces, son espuma, hilo,
metal, rocío... Persigo algunas palabras...
Son tan hermosas que las quiero poner
todas en mi poema... Las agarro al vuelo,
cuando van zumbando, y las atrapo...

Pablo Neruda en *Confieso que he vivido*

Cuando nos acercamos a las palabras —a su arquitectura, a su ritmo, a su sonido— descubrimos que hablar no es solo emitir fonemas, sino encarnar un lenguaje lleno de matices físicos y emocionales. Para un intérprete, la palabra no debe comenzar en la voz, sino en el cuerpo. Detrás de cada sílaba hay una coreografía precisa de pequeños gestos musculares: la lengua que se posiciona, los labios que moldean, la mandíbula que acompaña. Todo ello guiado por una memoria que no es solo mental, sino también física.

La articulación, entonces, no es solo una cuestión de dicción; podría describirse como una manifestación de la memoria muscular. Lo que muchas veces parece un proceso sencillo —pronunciar palabras claras— es, en realidad, el resultado de un entrenamiento constante, donde nuestros músculos aprenden, repiten y perfeccionan los movimientos necesarios para producir una voz clara y precisa.

En el teatro, esta habilidad se vuelve esencial. La articulación no solo permite que el público comprenda cada palabra; también es el vínculo que conecta al actor con la audiencia. Sin ella, incluso la interpretación más intensa puede perderse en el aire. Una buena articulación no solo comunica, sino que también transmite presencia, control y seguridad: cualidades indispensables para sostener una actuación sólida sobre el escenario.

1. EL CUERPO DE LA PALABRA

Para un actor o una actriz, el cuerpo no es un simple vehículo para moverse por el escenario: es el instrumento a través del cual la emoción se transforma en gesto, el pensamiento se convierte en palabra, y la intención encuentra cauce. A diferencia de otros

instrumentos, el cuerpo no puede dejarse de lado, ni afinarse por separado. Está presente en cada momento, en cada respiración, en cada silencio. Habitarlo con atención y consciencia es uno de los primeros desafíos del arte escénico. Cuando hablamos de voz y articulación, muchas veces pensamos solo en la boca, en la lengua, en los labios. Pero en realidad, todo el cuerpo está involucrado en el acto de hablar. La voz nace del cuerpo entero. Comienza con la respiración, que se origina en el diafragma, se expande por la caja torácica y se sostiene gracias al apoyo muscular. Desde allí, vibra en las cuerdas vocales, resuena y finalmente se manifiesta con precisión —o no— dependiendo del grado de conciencia corporal de quien interpreta. La postura, por ejemplo, influye de manera directa en la calidad vocal. Un cuerpo tenso o mal alineado puede obstaculizar el paso del aire y limitar la resonancia. En cambio, un cuerpo en eje, abierto y relajado, permite que la voz fluya con claridad y potencia.

De la misma forma, los movimientos innecesarios o los gestos inconscientes pueden interferir con la expresión de una idea, desviando la atención del espectador o distorsionando el sentido de una palabra. Por eso, el trabajo corporal en el teatro no es accesorio, sino esencial. El entrenamiento físico apunta siempre a lo mismo: despertar un cuerpo disponible, sensible, expresivo, que no impida el paso de la emoción ni del texto, sino que lo potencie.

El cuerpo es también un espacio donde se guarda la memoria. No solo la memoria de movimientos, sino también de tensiones, bloqueos y emociones. El actor, la actriz debe aprender a reconocer esas memorias físicas para poder liberarlas o canalizarlas a través del trabajo escénico. El desbloqueo corporal no solo mejora la expresión física, sino que también libera la voz. Un cuerpo tenso es una voz contenida. Un cuerpo libre es una voz que vuela. El cuerpo, entonces, es el primer espacio donde ocurre la palabra. Antes de ser pronunciada, una idea vibra en el cuerpo, se prepara en su respiración, se sostiene en su eje, y se lanza al aire a través de la voz. La palabra nace del cuerpo, y es el cuerpo quien le da su peso, su intención, su dirección. En este sentido, la articulación no puede entenderse solo como una habilidad técnica, sino como una expresión corporal completa. Es el resultado de una danza precisa entre músculos, huesos, aire y emoción. Y cuanto más afinado esté ese instrumento que es el cuerpo, más claras, más poderosas y más vivas serán las palabras que habiten el escenario.

2. LA MEMORIA MUSCULAR Y EL ARTE DE LA ARTICULACIÓN

Cuando pensamos en la voz de un actor, una actriz, solemos imaginar una proyección potente, una articulación clara, una presencia sonora que llena el espacio escénico. Sin embargo, detrás de esa voz aparentemente espontánea hay un trabajo corporal profundo, sostenido y muchas veces invisible. La claridad al hablar no es un talento misterioso

ni un simple don natural. Es el fruto de una memoria construida en el cuerpo: *la memoria muscular*.

La memoria muscular es una forma de inteligencia corporal que se desarrolla a través de la repetición y el entrenamiento consciente. En el caso de la articulación, esta memoria se encuentra principalmente en los músculos que intervienen en el habla: los labios, la lengua, la mandíbula, el paladar blando, las mejillas y el diafragma. Estos músculos, al igual que los de un bailarín o un músico, necesitan ser entrenados, afinados y despertados hasta alcanzar un punto en el que su acción sea automática, precisa y, sobre todo, disponible en cualquier situación. Cuando un actor, una actriz repite un ejercicio de vocalización, un trabalenguas, o incluso una frase de un texto, no lo hace por mera repetición mecánica. Lo hace para grabar en el cuerpo un patrón de movimiento. Este patrón se va incorporando de forma progresiva hasta que, llegado el momento de estar sobre el escenario, el cuerpo sabe exactamente qué hacer sin pensar en cada fonema. Así, la energía mental puede dedicarse por completo a la emoción, a la intención, al ritmo, a la escucha. Esta automatización no implica rigidez. Al contrario: la memoria muscular bien entrenada aporta libertad. Cuanto más preparado está el cuerpo para articular con claridad, menos esfuerzo requiere hacerlo. La actriz o el actor deja de preocuparse por «cómo decir» y se conecta directamente con el «qué quiere decir», permitiendo que la palabra fluya sin obstáculos técnicos. La voz se convierte en una extensión natural del pensamiento y de la emoción. En este punto, la técnica no se opone a la espontaneidad, sino que la posibilita. Muchas veces se piensa que la técnica enfría o limita, pero en realidad lo que ofrece es un andamiaje sólido desde el cual se puede arriesgar más. Un actor que no tiene que luchar con su articulación, que no pierde energía intentando que se le entienda, puede enfocarse en matizar, en sostener silencios, en jugar con el ritmo y la intención, sabiendo que su palabra llegará al público con claridad. Además, la memoria muscular tiene una dimensión física pero también emocional. Cada palabra que pronunciamos se ve influida por nuestro estado corporal: la tensión en la mandíbula cuando hay miedo, la rigidez en la lengua cuando hay ansiedad, la dificultad para respirar cuando el cuerpo está contraído. Por eso, entrenar la articulación no es solo trabajar con los labios; es aprender a reconocer y liberar las tensiones que bloquean el flujo natural de la voz. A veces, detrás de una mala articulación se esconde un cuerpo que no ha sido escuchado o un gesto emocional no resuelto.

Los ejercicios de articulación no deben verse como una rutina técnica separada del arte. Al contrario, son parte del oficio del actor, como lo son las escalas para un cantante o la práctica para un músico. Ejercitar la movilidad de la lengua, la precisión de los labios, la libertad de las vocales, no es un gesto mecánico: es un acto de amor hacia la palabra, una forma de respeto por el texto, una preparación para que el mensaje llegue completo y nítido. Otra dimensión importante de la memoria muscular es la

resistencia escénica. En una función teatral, el cuerpo se enfrenta a múltiples desafíos: el cansancio, el estrés, los cambios de temperatura, la exigencia de repetir funciones noche tras noche. Sin una memoria muscular bien desarrollada, la articulación puede deteriorarse a lo largo de la obra. Pero cuando el cuerpo ha sido entrenado, la técnica aparece incluso cuando falta la energía. La voz sigue siendo clara, las palabras siguen fluyendo. Es como si el cuerpo supiera, incluso cuando la mente duda. Y esta memoria no solo se limita a la articulación. También se extiende al ritmo, al uso del aire. Forma parte de un sistema más amplio en el que la técnica vocal se integra con el cuerpo entero. El entrenamiento nos permite saber respirar desde el diafragma, proyectar sin forzar la garganta, sostener una frase larga sin perder intención. Todo esto también es memoria corporal, y se activa a través del trabajo constante.

Finalmente, es importante entender que esta memoria se vuelve frágil si no se cuida. Así como un músico necesita practicar su instrumento todos los días, el actor y la actriz deben mantener activo su cuerpo vocal. La articulación, como cualquier capacidad física, puede volverse menos eficaz si no se entrena. Por eso, la constancia es clave: calentar antes de ensayar, ejercitar incluso en los días sin función, volver una y otra vez a los fundamentos. En conclusión, la memoria muscular es mucho más que una herramienta técnica. Es una forma de sabiduría corporal, una alianza entre cuerpo y palabra que nos permite expresarnos con claridad, fuerza y autenticidad. Es el fundamento invisible que sostiene la voz en escena, y sin ella, incluso el texto más poderoso puede quedar incompleto. Cultivarla es una forma de cuidar el oficio, de honrar el lenguaje y de prepararse para que, en el momento justo, la palabra surja con toda su grandeza.

3. ARTICULACIÓN Y PRESENCIA ESCÉNICA

Hay algo poderoso en la forma en que una palabra bien encarnada puede llenar un espacio. No se trata únicamente del volumen o de la potencia vocal, sino de la precisión con la que cada sonido se construye y viaja desde el cuerpo del interprete hacia el oído del espectador. La articulación —ese delicado arte de pronunciar con claridad cada sílaba— es mucho más que una habilidad técnica: es una herramienta fundamental para construir presencia escénica. La presencia escénica no es simplemente estar sobre el escenario, sino hacerse presente, estar verdaderamente ahí, con todo el cuerpo, toda la voz y toda la atención puestas en el hecho teatral. Es la capacidad de un actor o una actriz para capturar la atención y comunicar la palabra encarnada, sostener la mirada del público, para habitar el espacio con autoridad y conexión. Y en ese acto de hacerse visible, la articulación juega un papel central. Una buena articulación proyecta claridad. Cuando se articula con precisión, el mensaje llega completo, sin necesidad de esfuerzo por parte del espectador. Las palabras no se pierden ni se diluyen; conservan su origen, su intención, su fuerza. Esto genera un efecto inmediato: el público confía. Confía en

el personaje, confía en que no tendrá que adivinar el sentido, en que no se perderá entre murmullos, en que cada frase será comprensible. Y esa confianza permite que el espectador se relaje y se entregue a la historia. En cambio, cuando la articulación falla, por muy potente que sea la emoción o intensa la actuación, algo se pierde. Las palabras no habitadas generan confusión, distraen, interrumpen el flujo de la narración. El público deja de mirar al personaje y empieza a preguntarse qué fue lo que dijo. Esa ruptura, por pequeña que sea, debilita la presencia. Porque la presencia no es solo física, también es vocal. Está en la construcción del decir, en la claridad del discurso, en la palpitación del sonido. Esto no significa sobreactuar ni exagerar las palabras. Se trata, más bien, de lograr precisión. De hacer que cada fonema ocupe su lugar, que cada palabra resuene con intención. Y cuando eso sucede, algo más aparece: una suerte de nitidez energética. La interpretación se ve más firme, más segura, más presente. Esta certeza del hablante se convierte, casi sin querer, en un acto político: una afirmación del cuerpo que habla y del escenario como espacio legítimo de existencia.

Esta claridad articulatoria, transmite control. No un control frío o distante, sino un dominio que inspira intimidad. Es como si dijéramos, sin palabras: «Estoy aquí, sé lo que hago, puedo llevar esta historia». Es casi magnético. El público se siente guiado, acompañado, atrapado por una voz que no solo se escucha, sino que se comprende y se siente. Por otro lado, se organiza la emoción. En momentos de intensidad, cuando las emociones se agolpan, el cuerpo tiende a tensarse, y la voz corre el riesgo de desdibujarse. El entrenamiento, con su disciplina sonora, se vuelve apoyo emocional, permitiendo sostenerse incluso en el vértigo de la interpretación, seguir comunicando cuando la escena exige una gran carga emocional. Así, la técnica no interrumpe la emoción, sino que la sostiene y la canaliza.

Es importante destacar que la articulación no se limita a los grandes teatros o a los textos clásicos. Incluso en los espacios íntimos, incluso en propuestas teatrales más contemporáneas, una articulación clara sigue siendo esencial. Porque no se trata de impresionar, sino de conectar. No es un adorno, es una necesidad. Es el puente entre el universo interior de quien actúa y la mirada atenta del espectador. Así, decir palabras se vuelve un acto generoso: hablar con fluidez no responde únicamente a una necesidad propia, sino a la responsabilidad de ser comprendido.

El actor, la actriz que cuida su voz y pronuncia con claridad no lo hace solo por sí mismo, sino por el otro. Porque sabe que cada palabra dicha es un regalo para quien escucha. Sabe que, en el teatro, la comunicación no es unilateral: es un diálogo entre escena y platea. Y ese diálogo comienza, necesariamente, con una palabra que toca. No hay música en una escena si las palabras llegan tarde o indecisas. El texto dramático tiene una energía compartida y envolvente. Hay belleza en la palabra. Una belleza que no radica en la perfección, sino en la conciencia. La palabra articulada con presencia, con

intención, con emoción, tiene un peso especial. Suena más plena, más viva, más genuina. la articulación es mucho más que una herramienta técnica; es una aliada silenciosa que sostiene y cultiva la voz. fortalece la comunicación, el ritmo, la emoción y, sobre todo, el vínculo entre el actor y su interpretación.

4. EL ENTRENAMIENTO DE LA MEMORIA MUSCULAR: EL CUERPO QUE APRENDE A HABLAR

Detrás de cada palabra hay un trabajo silencioso, invisible, pero constante. Se trata del entrenamiento. Y en el corazón de ese proceso se encuentra la *memoria muscular*: una forma de aprendizaje que permite que lo repetido con conciencia se convierta en habilidad disponible.

La memoria muscular es, en esencia, la huella que dejan los movimientos repetidos en el sistema nervioso y en los tejidos del cuerpo. Cuando un actor realiza ejercicios de articulación una y otra vez, no solo está practicando sonidos; está enseñándole a sus órganos cómo moverse de forma eficiente y sin esfuerzo. Este tipo de memoria no se almacena en la mente racional, sino en el cuerpo mismo: en los músculos, en las conexiones neuronales, en la coordinación fina de movimientos que con el tiempo se enraízan. Cuanto más se repiten ciertos gestos musculares (como el movimiento libre del hueso de la mandíbula, el movimiento de la lengua hacia distintas posiciones o la agilidad de los labios), más fácilmente el cuerpo recuerda cómo realizarlos. Y no solo los recuerda, sino que mejora la velocidad, la coordinación y la economía con la que se ejecutan. El resultado es una articulación más pulcra, más natural, más resistente al cansancio. Pero para que esta memoria sea efectiva, no basta con repetir por repetir. La clave está en la *repetición consciente*. Cada ejercicio debe estar cargado de atención, de intención, de escucha. El actor, la actriz, no debe repetir como una máquina, sino como un artesano que moldea una herramienta con cuidado. Percibir cómo se mueve su lengua, si su mandíbula está relajada o tensa, si los sonidos salen con claridad. Ajustar, corregir, afinar. Así, poco a poco, los movimientos se incorporan, y el cuerpo comienza a responder con mayor confianza.

Uno de los puntos centrales del trabajo que realizo en mis clases es el entrenamiento específico de cada órgano involucrado en la articulación. los labios, la lengua y la mandíbula, zonas que a menudo pasan desapercibidas, pero que son fundamentales para adquirir transparencia en la palabra. La lengua, es un órgano conformado por 17 músculos extremadamente ágil y versátil, responsable de modelar gran parte de los sonidos del habla. Sin embargo, si no se ejercita, puede volverse rígida, lenta o imprecisa. De igual forma, la mandíbula —que debería tener libertad de movimiento— suele acumular tensión muscular, sobre todo en situaciones de presión o exigencia vocal, afectando directamente la claridad del habla. Por ello, yo insisto en la necesidad de

incluir ejercicios de relajación mandibular y movilidad lingual en la rutina diaria del interprete. Relajar la mandíbula no es simplemente abrir la boca, sino aprender a soltar los bloqueos que se acumulan en esa zona sin que lo notemos. Los labios, son también fundamentales en la pronunciación de algunos fonemas, el labio superior suele no estar tan activo, es necesario tomar conciencia de su función, de su movilidad. Muchas veces se aprietan los dientes de forma inconsciente, limitando la apertura vocal y generando rigidez que se transmite a toda la musculatura facial. Con ejercicios simples —como masajes en la articulación temporomandibular, bostezos controlados, vibraciones con los labios entreabiertos entreabierta o simplemente dejar caer la mandíbula con el peso de la gravedad— se puede liberar esa tensión y permitir que la voz fluya con más libertad.

El trabajo con la lengua, por otro lado, requiere desarrollar agilidad, fuerza y control. La lengua debe poder desplazarse rápidamente entre diferentes posiciones sin generar esfuerzo excesivo. Ejercicios como tocar distintos puntos dentro de la boca con la punta de la lengua, empujar suavemente los dientes, pronunciar secuencias de sílabas rápidas y complejas, o trabajar trabalenguas con conciencia del recorrido de cada sonido, ayudan a afinar este músculo indispensable. Cuanto más entrenada está la lengua, más precisa es la articulación, más limpio y natural suena el texto. Pero el beneficio de estos ejercicios va más allá de lo técnico. Un cuerpo entrenado vocalmente también responde mejor en situaciones de exigencia emocional. Cuando hay adrenalina, cuando se enfrentan emociones intensas o cuando el cuerpo está cansado, la voz es una de las primeras en verse afectada. Ahí es donde la memoria muscular cumple su función más valiosa: permite que el cuerpo hable incluso cuando la mente duda. El entrenamiento actúa como una red de seguridad. Si los músculos del habla han sido trabajados con constancia y cariño, sabrán qué hacer incluso en medio del vértigo escénico. Sin embargo, este proceso técnico no ocurre en un vacío; es un camino que necesita guía y acompañamiento. Es en este punto donde el rol del docente vocal se vuelve crucial: no solo para enseñar la técnica, sino para ayudar a cada intérprete a integrar estos movimientos en su voz y cuerpo de manera consciente y auténtica.

5. ENTRE LA ESCUCHA Y EL REFLEJO: NUESTRO ROL EN LA ENSEÑANZA DE LA VOZ.

En todo este proceso de conocer, explorar y desplegar la voz escénica, hay una figura silenciosa pero esencial: nosotros, los y las docentes de voz. Nuestro trabajo resuena en cada palabra que llega clara al público, en cada suspiro que sostiene el sentido de una escena, en cada silencio que no es vacío, sino presencia viva.

Trabajamos muchas veces en los márgenes, en los espacios de ensayo, en la intimidad del aula o del estudio, en el tiempo que no se ve. Nuestro rol no debe ser protago-

nista, pero sí profundamente influyente. Acompañamos procesos donde la técnica se entrelaza con la emoción, donde lo corporal se vuelve lenguaje, y donde el sonido se convierte en vehículo del pensamiento y del alma. No nos limitamos a corregir errores o a moldear la voz según un ideal externo. Nuestra tarea es más compleja y más sutil: ayudamos a cada intérprete a encontrarse con su propia voz, a descubrirla no solo como herramienta, sino como territorio personal. Trabajamos desde lo más concreto —la respiración, la postura, la articulación— pero también desde lo intangible: la percepción, la memoria corporal, la disponibilidad emocional. No proponemos un modelo único; escuchamos, observamos y acompañamos con atención y respeto. Entendemos que la voz no es solo una función fisiológica, sino también una expresión profunda del ser. Por eso, no decimos simplemente «hazlo así», sino que preguntamos: «¿Dónde lo sientes?», «¿Qué está pasando en tu cuerpo cuando dices esa frase?», «¿Qué emoción aparece cuando tu voz se quiebra?». Nuestra labor se sostiene en la pregunta más que en la respuesta, en el diálogo más que en la instrucción. La técnica vocal, para nosotros, no es un fin en sí misma, sino una herramienta para liberar, no para contener. Trabajamos con tensiones que muchas veces no son visibles, con hábitos que el cuerpo ha adoptado como forma de defensa, con silencios que ocultan historias. Y a partir de esa escucha sensible, proponemos recorridos que devuelvan al intérprete la posibilidad de habitar su instrumento con libertad, sin dolor, sin esfuerzo innecesario, con honestidad. Somos pulso entre el cuerpo y la palabra, entre el pensamiento y el sonido. Facilitamos que la voz no sea solo clara y proyectada, sino viva, encarnada, orgánica. Y ese trabajo requiere paciencia, sensibilidad, tiempo, respeto. Cada actor, cada actriz, tiene su propio proceso, su propio ritmo, su propia historia vocal. Y nosotros lo sabemos: no hay fórmulas universales, solo caminos compartidos que se construyen con presencia y escucha mutua y humana.

Nuestro rol también es el del cuidado. En una disciplina que muchas veces exige más de lo que el cuerpo puede sostener, enseñamos a proteger la voz como se protege algo frágil pero vital. Hablamos de higiene vocal, sí, pero también de autoconocimiento, de autopercepción, de conciencia energética. Porque sostener una función tras otra, una temporada completa, una gira, implica una preparación que va más allá de la voz: implica saber cuándo descansar, cuándo callar, cuándo nutrirse. En cada sesión vocal, lo técnico y lo humano conviven. A veces trabajamos con precisión quirúrgica la articulación, desentrañar cada fragmento, imágenes, sentido. Otras veces, simplemente contenemos una emoción que asoma en una palabra que no logra decirse. Porque muchas veces una voz tensa no se debe a un error técnico, sino a una emoción retenida, a un pensamiento no expresado, a una experiencia que no encontró salida. Y nosotros, más que diagnosticar, acompañamos. La confianza es un pilar esencial en nuestra labor. Cuando el vínculo entre quien entrena la voz y quien la explora se vuelve genuino, cuando se basa en la escucha y en el respeto, el espacio de trabajo se transforma en un

lugar de descubrimiento mutuo, donde se desarman barreras y surge lo auténtico. Allí se desarman defensas, se abren canales, se habilita lo auténtico. El entrenamiento deja de ser una corrección externa para convertirse en un viaje compartido.

Nuestro trabajo se entreteje en el proceso, en el día a día del entrenamiento, en los espacios donde la voz empieza a revelarse y a tomar cuerpo. Acompañamos desde la escucha, desde la observación atenta, desde la conversación abierta con cada persona que se acerca a su instrumento vocal. Cada encuentro es una construcción conjunta. No se trata de moldear una voz desde afuera, sino de crear las condiciones para que esa voz pueda desplegarse con autenticidad. Participamos activamente en ese descubrimiento, proponiendo herramientas, compartiendo saberes, pero también habilitando preguntas, dudas, búsquedas. Trabajamos desde lo concreto —la respiración, la articulación—, pero siempre alertas a lo que esas técnicas despiertan en lo sensible, en lo expresivo, en lo emocional. Nuestra tarea no consiste en dirigir, sino en acompañar: facilitar un espacio donde la entrega, la exploración y la escucha permitan que la voz aparezca con integridad. No buscamos resultados inmediatos. Nos importa el proceso, el tránsito, lo que cada persona va reconociendo en sí misma al entrenar su voz. Por eso, cada sesión, cada ensayo, cada momento de trabajo vocal es único: porque parte de quien está ahí, con su memoria, su cuerpo, su manera de decir. Lo que hacemos se apoya en la técnica, sí, pero se construye sobre todo desde el vínculo humano. Nuestra labor no es solo pedagógica: es profundamente artística y transformadora. Porque la voz, cuando empieza a liberarse, no lo hace sola. Necesita un contexto de respeto, de cuidado, de presencia sostenida. Y eso es lo que ofrecemos: un acompañamiento atento, comprometido, disponible. Creemos, con toda convicción, que acompañar a otro en el descubrimiento de su voz es uno de los actos más generosos, amorosos y poderosos del arte teatral. Y por eso estamos aquí. Con ternura y siempre presentes.

6. EL ENTRENAMIENTO Y LA REPETICIÓN: EL CAMINO HACIA LA LIBERTAD MUSCULAR

A continuación, comparto una serie de ejercicios que he ido recopilando a lo largo de mi trayectoria como docente, inspirándome en las enseñanzas y propuestas de Ana María Muñoz y Victoria Blasco Blansuela. No son fórmulas cerradas ni recetas infalibles, sino propuestas que han ido tomando forma con el tiempo, nutridas por la experiencia, por la escucha atenta de cada proceso, y también por los errores, las dudas y las preguntas que me han acompañado en la enseñanza de la voz. Estos ejercicios se centran en tres zonas clave del aparato articulatorio: los labios, la lengua y la mandíbula. Cada una de ellas requiere un tipo de atención particular. Cada uno conserva su propio lenguaje muscular, su ritmo, su forma de alojar tensiones y de liberarlas. Por eso,

los ejercicios están organizados por separado: para poder trabajar cada parte de manera específica, con respeto por su singularidad y con paciencia por su delicada precisión.

En este tipo de entrenamiento, la repetición, como ya lo mencioné anteriormente, es una herramienta fundamental. Pero no se trata de repetir por repetir. Se trata de habitar el movimiento propuesto una y otra vez, de recorrerlo con intención, de permitir que estos órganos, aprendan no desde la exigencia, sino desde la constancia. Así se construye la memoria muscular: no como una imposición, sino como un acuerdo entre cuerpo y conciencia, como un movimiento que ya no necesita pensarse porque ha sido incorporado con claridad y sin esfuerzo.

Cada uno de estos ejercicios guarda, desde el primer momento, una posibilidad de revelación. Son gestos simples, sí, pero profundamente significativos cuando se realizan con atención y apertura. En lo pequeño, en lo repetido, en lo aparentemente cotidiano, aparece una sensibilidad nueva: el descubrimiento de un músculo que despierta, de una tensión que se suelta, de una palabra que empieza a fluir con mayor libertad.

Son esos movimientos pequeños, cotidianos, los que devuelven a la voz su precisión, su nitidez, su presencia plena. Son los que abren el camino para que el texto no tropiece, para que la palabra no se pierda, para que la voz diga lo que tiene que decir, sin interferencias. Nada de esto lo he descubierto sola. A lo largo de este camino, han sido muchos los referentes que me han sostenido y orientado: maestras y maestros que han compartido con generosidad su mirada, sus métodos, sus preguntas. Algunas voces me han acompañado desde los libros; otras, desde el encuentro directo, en la sala, en la conversación, en la práctica compartida. A todas ellas y ellos, mi agradecimiento más profundo. Esta selección es también un homenaje, una forma de dar continuidad a lo que me fue legado.

Lo que sigue es una invitación. Una forma de entrar en contacto con el cuerpo desde la práctica, de explorar el movimiento como antesala del sonido. Porque antes de que la voz sea palabra, es impulso, es gesto, es respiración que se organiza. Y todo gesto consciente tiene el poder de pulir, de liberar, de transformar. Estos ejercicios son puntos de partida. No son reglas, sino caminos. Cada quien encontrará su forma de habitarlos, de adaptarlos, de hacerlos propios. Lo importante es acercarse a ellos con disposición, con presencia, con la voluntad de escuchar lo que cada ejercicio tiene para decir cuando se lo atiende con cuidado.

7. LOS LABIOS: FORMA, CONTORNO Y PRECISIÓN

Es importante que estos ejercicios se hacen con labios y mandíbula relajada. Si los ejercicios cansan, es bueno volver a posición de relajo y soplar a través de los labios.

- ✓ Desplazar la comisura de los labios hacia abajo, como en una sonrisa triste. Relaja y repite. Luego alternar y realiza el movimiento de un lado a la vez: baja la comisura derecha y luego la izquierda.
- ✓ Lleva la comisura de los labios hacia arriba, como si estuvieras sonriendo. Relaja y repite. Asegúrate de que solo se muevan las comisuras, sin involucrar el resto de los labios.
- ✓ Lleva los labios hacia adelante como cuando lanzas un beso y luego lleva las comisuras hacia arriba como en una sonrisa. Relaja y repite.
- ✓ Con tu mandíbula abierta y relajada y tus labios naturalmente abiertos. Junta tu labio superior con el labio inferior. Separa y repite. No involucres la comisura de tus labios.
- ✓ Sin mover las comisuras, envuelve los dientes con los labios. Luego, desde esa posición, aléjalos lo más que puedas de los dientes, desplazándolos hacia adelante, como si estuvieras haciendo el sonido de una trompeta. Después, vuelve a envolver los dientes con los labios, relaja y repite.
- ✓ Hacer «p» y «b» alternadamente notando cómo varía la salida del aire y la acción de los labios.
- ✓ Relaja y repite.

8. LA LENGUA: MOVIMIENTOS QUE DIBUJAN LA PALABRA

- ✓ Con la punta de la lengua, realiza un movimiento en forma de cruz, llevándola hacia el labio superior, luego al labio inferior, después hacia la comisura derecha y finalmente hacia la comisura izquierda. Relaja y repite.
- ✓ Con la boca cerrada y la mandíbula relajada, realiza un círculo con la lengua entre el espacio que queda entre los dientes y los labios.
- ✓ Pon la punta de la lengua entre los dientes y hazla vibrar. Relaja y repite.
- ✓ Relaja la mandíbula, dejándola abierta de forma natural y sin tensión.
- ✓ Coloca la punta de la lengua suavemente contra la parte interna de los dientes inferiores.
- ✓ Arquea el centro de la lengua, elevándola ligeramente hacia el paladar, sin que la punta deje de tocar los dientes inferiores.
- ✓ Emite un susurro con forma de «eeee», sin utilizar la voz, solo dejando pasar el aire.
- ✓ Ahueca de forma brusca la parte frontal de la lengua hacia abajo, manteniendo esta acción lo más adelante posible en la boca.

- ✓ Susurra nuevamente el sonido, que ahora se parecerá a una «aaaa».
- ✓ Repite la secuencia completa, pasando lentamente de «eeee» a «aaaa», sin voz, concentrándote en la precisión del movimiento de la lengua.
- ✓ Aumenta progresivamente la energía y la velocidad de los movimientos, como si la lengua rebotara entre ambas formas.
- ✓ Retrae la lengua desde la punta y desplázala por el paladar duro hacia atrás sin involucrar la mandíbula. Repite.
- ✓ Pon el dedo índice delante de tus labios, saca la punta de la lengua y toca la yema del dedo y luego relájala dentro de tu boca. Repite.

9. LA MANDÍBULA: ABRIR PARA SOLTAR

- ✓ Deja caer la mandíbula de forma relajada y luego súbela lentamente.
- ✓ Con la mandíbula abierta y relajada, realiza movimientos circulares pequeños desde el mentón.
- ✓ Infla tus mejillas y luego succiona hacia los dientes, relaja y repite.
- ✓ Ubica tus dedos índices en la zona articulatoria de la mandíbula y desde ahí desliza tus dedos abriéndose espacio hacia la comisura de los labios y suelta. Repite.
- ✓ Con tu mano empuñada realiza pequeños golpecitos suaves justo en el hueso del mentón, que se encuentra en la parte anterior y central de la mandíbula.
- ✓ Coloca tus dedos índices sobre la articulación temporomandibular, justo delante de las orejas, y los dedos pulgares debajo del mentón. Coloca los dedos medios sobre el mentón, formando una especie de 'columpio'. Usando tus dedos como guía, realiza un movimiento de apertura y cierre de la mandíbula, similar al vaivén de un columpio.

10. CONCLUSIÓN: CERRANDO EL CICLO DE LA VOZ ENCARNADA.

A través de este recorrido, hemos observado cómo la voz, más allá de ser un simple medio para transmitir palabras, es un proceso de transformación constante que requiere de tiempo, de trabajo y de autoexploración. Al aprender a escucharla, a comprender su resonancia y su capacidad para conectar con los demás, estamos también aprendiendo a conocernos a nosotros mismos. La voz, como herramienta de expresión y comunicación, es un reflejo de nuestra esencia más profunda, un testimonio de lo que somos y de lo que queremos compartir con el mundo.

La articulación, entendida como encuentro entre cuerpo, palabra y emoción, trasciende lo técnico para convertirse en un acto de presencia y entrega. A través del trabajo consciente sobre la memoria muscular, el cuerpo se afina como instrumento expresivo y la voz encuentra su cauce más auténtico. Hablar en escena no es solo pronunciar: es habitar el lenguaje desde el cuerpo, con precisión, intención y belleza. El entrenamiento vocal, entonces, no es una repetición vacía, sino una práctica viva que nos conecta con el decir, con el otro, y con la potencia transformadora de la palabra encarnada. En este viaje de descubrimiento y perfeccionamiento vocal, no solo encontramos nuestra voz, sino que descubrimos las muchas formas de ser, de sentir y de conectar. Y al final, la voz nos enseña algo crucial: lo que expresamos con ella, es siempre, en última instancia, un reflejo de nuestra autenticidad."

BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO LANZUELA, Victoria (2002). *Manual de técnica vocal. Ejercicios prácticos*. Ñaque editora.
- BUSTOS SÁNCHEZ, Inés (2003). *La voz. La técnica y la expresión*. Editorial Paidotribo.
- CICELY, Berry (2006). *La voz y el actor*. Alba Editores.
- IVANOSSEVICH, Iván (2001). *La técnica vocal*. Editorial DUKEN.
- MCCALLION, Michale (1998). *El libro de la voz*. Ediciones Urano.
- MORRISON MURRIA RAMAJE, Linda (1996). *Tratamiento de los trastornos de la voz*. Editorial MASSON.
- MUÑOZ, Ana María y HOPPE-LAMMER, Christine (2002) *Bases Orgánicas para la Educación de la Voz*. Escenología, A.C
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (2004). *Manual de pronunciación española*. CSIC.

PARTE 3
PEDAGOGÍA SITUACIONAL

X. LA BÚSQUEDA DE UNA PEDAGOGÍA VOCAL DECOLONIAL PUERTORRIQUEÑA

Confluencias y divergencias

The Search for a Puerto Rican Decolonial Vocal Pedagogy

Confluences and Divergences

CAROLA GARCÍA LÓPEZ

Universidad de Puerto Rico

pelicano55@gmail.com

orcid.org/0009-0001-2463-8979

Resumen: Comparto en este artículo algunas reflexiones en torno a realidad colonial puertorriqueña y cómo esta afecta la pedagogía vocal en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, donde soy docente hace 30 años. De igual forma describo algunos ejercicios que he creado y me han dado buenos resultados en la difícil tarea de liberar los cuerpos, mentes y voces de estudiantes que viven de múltiples maneras la violencia colonial.

Palabras Claves: pedagogía, voz, teatro, decolonial, liberación, actores.

Abstract: In this article, I share some reflections on the Puerto Rican colonial reality and how it affects vocal pedagogy in the Drama Department at the University of Puerto Rico, where I have been a professor for 30 years. I also describe some exercises I've created that have yielded positive results in the difficult task of liberating the bodies, minds, and voices of students who experience colonial violence in multiple ways.

Keywords: Pedagogy, Voice, Theater, Decolonial, Liberation, Actors.

Si la educación no es liberadora, el sueño
del oprimido es ser como el opresor.

Augusto Boal

Cuando es verdadera, cuando nace de la
necesidad de decir, a la voz humana no hay
quien la pare.

Eduardo Galeano

1. LIBERAR VOCES QUE NO SON LIBRES

¿Cómo lograr que esas voces estudiantiles que llegan al pequeño teatro donde imparto clases en la Universidad de Puerto Rico hace ya treinta años, puedan expresarse libremente si como país no somos libres? Borges me enseñó que las interpretaciones de los textos dependen en gran medida de los contextos y por supuesto de las subjetividades de cada lectora o lector. Pienso y siento que si no me detengo brevemente en mi contexto estas palabras no van a tener sentido.

Vengo del Caribe, soy de una isla, Puerto Rico, Borikén en taíno, la colonia más antigua del mundo, cuna de grandes artistas. Nos invadió Estados Unidos en 1898 en el fragor de la Guerra Hispanoamericana y pasamos de ser colonia de España a ser colonia estadounidense. Es curioso que hoy en día la mayoría de la población en EU no sabe donde está Puerto Rico, ni se enteraron que desde mediados de siglo pasado tenemos común moneda y pasaporte norteamericano. Documento que nos otorgaron entre otras cosas para poder pelear en sus guerras porque el colonizador no da nada sin obtener beneficios de algún tipo. Mi país jurídicamente me parece un enigma, somos un Estado Libre Asociado, ELA por sus siglas, es decir, que no somos estado de EU, pero tampoco somos libres del todo, y asociados para ciertas cosas. ¿No me digan que no es digno de un trabalenguas para una clase de dicción?

A lo largo de nuestra historia hemos tenido gestas libertarias importantes y nos hemos resistido a ser engullidos totalmente por los norteamericanos a través de las manifestaciones culturales y la defensa de nuestro idioma. Comparto sólo un ejemplo para no extenderme demasiado, nos quisieron imponer el inglés como idioma oficial en las escuelas a principios del siglo XX y no fue posible obligarnos a estudiar en inglés y perder el español.

Nuestra realidad es muy compleja, Puerto Rico rebasa su geografía, numéricamente hay más boricuas fuera que dentro de la isla, casi un 40% de la población isleña vive en la pobreza, hay muchas familias que han tenido que emigrar a Nueva York, Orlando, Miami, etc. Hay boricuas que hablan los dos idiomas, inglés y español, hay quienes se sienten de la isla aunque vivan fuera pero no hablan español y dentro de la isla una gran mayoría no domina el inglés. La diáspora boricua ha sido muy militante apoyando de múltiples formas desde diferentes confines eso tan escurridizo que llamamos identidad puertorriqueña. Me aferro a las contundentes palabras, que parecen haber sido escritas ayer y no en 1961, de Frantz Fanon siquiatria, filósofo de Martinica cuando establece el colonialismo, como «una negación sistemática del otro, una decisión furiosa de privar al otro de todo atributo de humanidad, el colonialismo obliga al pueblo dominado a plantearse constantemente la pregunta ¿Quién soy en realidad?» (Fanon, 1966, p.259). No es casual que en alguna manifestación, concierto o actividades donde haya

boricuas se repita la frase «yo soy boricua pa que tú lo sepas» como un mantra de afirmación identitaria a nivel consciente o inconsciente.

2. LA POLARIZACIÓN COLONIAL ENTRE EDUCACIÓN PÚBLICA Y PRIVADA

La población estudiantil que llega a mi orilla educativa ha ido cambiando como es natural con el tiempo pero es muy triste la situación actual de nuestra Universidad una de las pocas entidades públicas que sobreviven en mi país. El Gobierno, la corrupción sistémica, la Junta de Supervisión Fiscal y el triunfo de la derecha más despiadada en EU entre otros factores han ido socavando los recursos para nuestro primer centro docente y las escuelas públicas del resto de la isla. La educación pública y privada en la isla actualmente está muy polarizada. Cada vez se invierte menos en las escuelas públicas, las cierran, cancelan los cursos de arte y deportes, los maestros reciben sueldos de miseria y los niveles de analfabetismo son alarmantes. Hay escuelas públicas especializadas en ciencias, matemáticas, bellas artes, con excelente estudiantado pero son las menos. Por otro lado en la mayoría de las escuelas privadas se dan todas las materias en inglés salvo la clase de español y una gran parte de la población estudiantil al graduarse no se queda en la isla sino que continúan estudios y vida profesional en Estados Unidos.

En un estudio reciente del Centro de Periodismo Investigativo (CPI, 2025) se encontró que uno de cada cuatro estudiantes del Recinto de Río Piedras donde enseño, ha sufrido inseguridad alimentaria y de alojamiento teniendo en algunos casos extremos que dormir debajo de puentes, el 62% de la población estudiantil vive con menos de \$500 dólares al mes, en un país donde todos los productos que llegan tienen que pasar por algún puerto de EU tornando los productos más caros y de peor calidad, volvemos a la colonia, como el aire está en todas partes.

3. LA GOZOSA EMANCIPACIÓN Y AUTOESTIMA VOCAL

Sin embargo, como diría Fito Páez en su hermosa canción, «¿quién dijo que todo está perdido?» Yo les digo a las, los y les estudiantes que en estos tiempos sombríos es cuando más tenemos que empeñarnos en cultivar la esperanza aferrándonos a los afectos, luchando por la cultura y una educación digna. De hecho esta hermosa frase de la canción de Fito «¿Quién dijo que todo está perdido? Yo vengo a ofrecer mi corazón» la utilizo en uno de los ejercicios que hago en clase, pasándonos un corazón de tela que ellas y ellos hicieron, para jugar con los matices pero desde la implicación corporal y emocional de cada estudiante. Entonces aprovecho y les hablo de Mercedes Sosa y otras voces latinoamericanas y caribeñas.

Comenzamos a estudiar y jugar con la voz, conociendo las bases arquitectónicas del aparato fonador, esa anatomía que vemos en los libros pero que si no localizamos

en nuestras y nuestros cuerpos, de nada nos sirve. Yo creo que las actrices y actores le damos biología al papel. Es algo mágico el crear personajes, presencias escénicas, cinematográficas o radiales partiendo de una superficie inerte como el papel.

Doy clases en un teatro pequeño con butacas, casi todas las clases las hacemos en el escenario. La mayoría nunca ha pisado un escenario así que pretendo a través de ejercicios lúdicos que vaya habitando la confianza en sus mentes y cuerpos. «Hay que buscar una razón para entrar al escenario» me enseñó mi querida Maestra y amiga Charo Francés del Grupo Teatral Malayerba. Así que hacemos ese ritual tan bonito de buscar una razón que valide o haga más llevadera nuestras búsquedas escénicas. Esta primera etapa en la pedagogía vocal el juego es fundamental para ir fortaleciendo lo que llamo la «autoestima vocal.» Las primeras semanas jugamos con los nombres propios y ajenos, creamos canciones o secuencias sonoras a partir de éstos, hacemos ejercicios de confianza, conciencia corporal, respiraciones, visualizaciones.

El juego es una parte primordial de mi práctica pedagógica, me amparo en las enseñanzas y ejercicios de Augusto Boal quien llegó a Puerto Rico literalmente de la mano de mi Mentora la Dra. Rosa Luisa Márquez. Rosa Luisa estudió con Boal en París y posteriormente tejieron una vida de colaboraciones entre Brazil y Puerto Rico. La Dra. Márquez recoge su práctica inspirada en parte por Boal en el libro *Asaltos, el juego como disciplina teatral* (Márquez, 1996) yo por mi parte adapto muchos de sus ejercicios a las clases de voz y me invento otros. Es impresionante constatar como el juego nos libera, alimenta nuestra autoestima, nos impulsa a trabajar en equipo, nos enseña a ser empáticos, a cultivar las memorias que nos contienen y hace más fácil adquirir conocimiento y pensamiento complejo.

4. LA FALSA «NEUTRALIDAD VOCAL»

Como mencioné al comienzo muchos y muchas estudiantes que llegan a la Universidad en Río Piedras, la zona metropolitana o capital, provienen de comunidades con muy pocos recursos educativos, económicos y casi no tienen referentes, al principio no se atreven casi ni a hablar por miedo a pronunciar algo «mal». He vivido en España por algunos años y una vez llevas tiempo sabes que la manera de hablar de los andaluces es completamente diferente a los gallegos o canarios. Lo mismo pasa en Puerto Rico, todos venimos de algún lugar, todos venimos de una cadencia o musicalidad que se refleja en nuestra voz. Por ejemplo en la costa oeste de la isla se arrastran algunas «R», en la montaña la «Ch» suena como «Sh», la mayoría de los boricuas suprimimos la «R» por la «L» pero sólo en el medio de la palabra y es sutil, cuando quieren imitar nuestro acento y hablan todo con la «L» no es creíble.

Hace algunos años una Estudiante del centro de la isla vino llorando porque le había dicho otro Profesor que no sabía hablar «Profesora ¿me tengo que olvidar de como habla mi barrio? ¿Me tengo que olvidar de los sonidos de mi hogar?» Y yo con el nudo del llanto en el paladar blando le dije que no, que no tenía que olvidarlo, tenía que reconocerlo, afirmarlo y también aprender otras maneras de articular todos los fonemas para aplicarlos a las diferentes avenidas por donde transitan los personajes ya sea en el teatro, el cine o la radio. Cuando esta Estudiante se liberó de las crueldades del Profesor en cuestión y afirmó su ser, comenzó a trabajar de una manera completamente diferente hasta acompañarme en un montaje estudiantil de *Pluma y la Tempestad* de Arístides Vargas hace ya diez años.

Los dolientes acentos son un tema. El, a mi parecer, mal llamado «acento neutro» depende del lugar desde donde se emite, es un asunto de poder, político, a estas alturas de la historia sabemos que ni Suiza fue neutral. Hay un «acento neutro» en Miami, hay un «acento neutro» en Ciudad México y lo establece el poder económico. En una película en la que participé como actriz para una gran cadena de cuyo nombre no quiero acordarme a las actrices y actores de Puerto Rico nos pedían modificar nuestras sonoridades mientras que a los latinoamericanos de Miami no. Era muy frustrante y a la vez triste, muchos se sentían atrapados, temerosos, hasta un «coach» nos pusieron mientras los otros compañeros podían usar sus acentos y modismos sin problemas. Otra vez la colonia. En enumerables ocasiones las actrices y actores boricuas tenemos que borrar de dónde venimos para parecer lo que no somos porque supuestamente no sabemos hablar. En innumerables ocasiones cuando viajo me repiten la frase «no hablas como puertorriqueña» como si fuera algo defectuoso o erróneo el ser de donde vengo.

5. LA REVOLUCIÓN SONORA DE RAÚL JULIÁ

Nuestra sonoridad dolientemente colonial se evidencia también en las actrices y actores puertorriqueños que audicionan en inglés ya sea para Escuela Graduada en Estados Unidos o para producciones profesionales. Si tienes apellido latino aunque hables un inglés impecable siempre te van a decir que tienes acento. Un actor que desafió las visiones angostas y coloniales en torno a nuestro acento en inglés fue Raúl Juliá, quien tuvo una impresionante carrera teatral de la mano del productor José Papp interpretando personajes clásicos como Otelo o Segismundo usualmente reservados para actores anglosajones, durante las décadas de 1970 y 80. En las entrevistas a Raúl Juliá que aún conserva YouTube el actor defiende su manera de hablar e interpretar desde su puertorriqueñidad a los clásicos. El público más amplio lo conocería más por su papel en la película *Adams Family* (1991) o *El beso de la Mujer Araña* (1985). Desafortunadamente todavía los estereotipos que combatió Raúl Juliá persisten.

6. CAMBIOS EN EL MAPA SONORO GLOBAL Y VOCAL DE LA JUVENTUD

Sin embargo me parece interesante como ha cambiado el mapa sonoro de la juventud. Ahora con la música urbana sorprendentemente me encuentro gente de otros países europeos, por ejemplo, preguntando por el significado de alguna palabra boricua o imitando nuestro acento, cosa que cuando vivía en España hace treinta años ni remotamente pasaba. Sin ir más lejos recientemente el disco *Debí tomar más fotos* (2025) de Benito Antonio Martínez Ocasio (Bad Bunny) incluye sonoridades marginales de nuestra música más autóctona como la plena, la música jíbara y la bomba, desafiando todas las leyes del «mercado» que establecen que algo muy local no puede ser universal. El que una canción de plena haya sido la más escuchada en todo el mundo con toda la carga decolonial que esto implica es realmente revolucionario.

Independientemente nos gusten o no ciertos géneros musicales es innegable que la música acerca a los pueblos. La salsa y el bolero por ejemplo han unificado los lazos entre los latinoamericanos y el mundo. Si algo amé de mi estancia en París (1989) estudiando con Jacques Lecoq fue la celebración de la diversidad en el montaje de Peter Brook *Mahabharata* en el Teatro Boeff du Nord al cual tuvimos acceso. Quedé maravillada con la mezcla de sonoridades, de colores de piel y corporalidades en escena, Brook fue sin duda un visionario, una inspiración que sigue resonando en mí. Desde entonces la mezcla, lo diverso es algo que acompaña mis montajes, la pluralidad, lo que es diferente y hasta extraño nos enriquece, como diría la querida Silvina Ocampo «lo raro siempre es lo más cierto.»

Mencioné que el juego es muy importante en mi práctica como también lo es la música. Los pitagóricos consideraban que el cuerpo es como un instrumento musical, uno de los ejercicios que hago en el comienzo del curso es un homenaje velado a ellos. Los divido en parejas, una persona va a emitir sonidos onomatopéyicos y la otra los va a interpretar con el cuerpo, si hay pausas el movedor congela. La persona que emite los sonidos se coloca detrás, es importante dejarlos un tiempo considerable, yo les digo que cuando no sabemos lo que vamos a hacer es que empezamos a crear. Sin que se den cuenta trabajan la proyección, tonalidades diversas y descubren en la acción misma la inmensa gama de posibilidades que tienen sus cuerpos y voces.

7. EJERCICIOS SONOROS PARA COMBATIR EL AISLAMIENTO COLONIAL

Otro ejercicio divertido y muy efectivo es que estudiamos el género musical del bolero tan ampliamente difundido por toda Latinoamérica en el pasado y que las generaciones más jóvenes no necesariamente conocen. Nos dedicamos a conocer las autoras y los autores de las líricas (Sylvia Rexach, Tite Curet Alonso, Bobby Capó, Myrta Silva) así como los intérpretes (La Lupe, Benny Moré, Cheo Feliciano, Lucy Fabery) en el

Caribe la lista es muy extensa. El propósito es escoger un bolero y convertirlo en monólogo, es importante que se planteen por qué escogen ese bolero en particular y a quien se lo dicen. Este ejercicio los conecta con sus ancestros, con sus abuelos y progenitores, tienen conversaciones con sus mayores y descubren historias de la familia y su entorno que no conocían. De igual forma les enseño a bailarlo, como lo hacían los mayores y como bailan los más jóvenes.

Nos han visitado artistas jóvenes que incluyen este género en sus repertorios como la internacional Ile, Maricucha y su Combo, Los Rivera Destino quienes grabaron un bolero con Benito Antonio Martínez Ocasio (Bad Bunny) titulado *Flor* que trata entre melancolías y risas de un Padre ausente. El resultado de esta provocación es muy hermoso, como el bolero es un género que se escribe, se canta con las tripas y el corazón este ejercicio les permite conectarse con emociones muy básicas que nos ayudan a proyectar la voz, el despecho, el coraje, la queja, el amor perdido o recuperado. Dependiendo del grupo también los invito a que canten a capella el bolero luego de decirlo a conciencia de que para muchos es la primera vez que cantan. Asombrosamente algunos estudiantes descubren sin buscarlo que tienen aptitudes para el canto y siguen ese camino profesional posteriormente.

Eduardo Galeano y sus textos breves *Libro de los Abrazos* (1989) *Memorias del Fuego* (1982-86) son la provocación para otro de los ejercicios vocales que hacemos en el curso. En la preparación del ejercicio buscamos palabras que se usan en otros países latinoamericanos, eventos históricos que no conocen, separamos las palabras que presentan dificultad para ensayarlas independientemente y les pido que traigan un objeto que los conecte con el texto para incluirlo en la presentación. Memorizar un texto es uno de los grandes retos que afrontan los y las jóvenes en esta era de dispositivos digitales. Sin embargo he constatado que cuando realmente entienden lo que están diciendo y están conectados con las palabras, la memoria, la proyección, la articulación y la presencia escénica mejoran significativamente. Cuando esa necesidad de comunicar ese impulso sentipensante primario citando al querido Antonio Ocampo especialista en la *Técnica Linklater* está, se producen resultados asombrosos.

La Técnica Linklater y su traslación al idioma español de la mano de Antonio Ocampo es un acercamiento pedagógico que me resulta muy coherente con nuestra realidad colonial para desmontar las nociones binarias de lo que está bien y lo que está mal y proveer al estudiantado herramientas para lograr decolonizar el cuerpo, la mente y por lo tanto la voz. Hemos tenido la visita del Profesor Ocampo en nuestro Departamento de Drama y esperamos seguir contando con él para futuros talleres porque liberarnos de bloqueos emocionales, tensiones innecesarias, represiones inconscientes, traumas psicológicos, respiración deficiente, es un proceso largo. Sin embargo la física

cuántica nos dice que modificaciones pequeñas en las condiciones iniciales de un sistema complejo, como es la voz, causan grandes cambios.

En esta parte del mundo estamos viviendo unos procesos espeluznantes con la amenaza a nuestros derechos civiles, la penalización y violencia cuando nos escuchan hablando español y una larga lista de atrocidades. Obviamente las acciones de nuestro colonizador, USA, también tendrán efectos en Europa y el resto de mundo. Mas que nunca la liberación de nuestros cuerpos-mentes-voces, la toma de conciencia sobre nuestro ser y las otredades que nos rodean se hacen imperativas, como nos recuerda el Maestro Fernando Pessoa «la esperanza es un deber del sentimiento» así que no nos queda otra opción que seguir cultivando pequeñas liberaciones desde la educación, la creación y en definitiva el arte.

BIBLIOGRAFÍA

FANON, Frantz (2016). *Los condenados de la tierra*. Ministerio de Trabajo y Previsión Social de Bolivia.

MÁRQUEZ, Rosa Luisa (1996). *A saltos. El juego como disciplina teatral*. Ediciones Cuicaloca.

XI. LA FORMACIÓN DE LOS ACTORES DE VOZ EN ESPAÑOL

Voces que narran, persuaden y conmueven

The Training of Spanish Voice Actors

Voices that Narrate, Persuade and Move

REINALDO INFANTE

reynaldo@worldvoices.com.do

orcid.org/0009-0002-4869-9183

Resumen: Cada día, miles de voces de actores y locutores profesionales dan vida a ideas e historias que conmueven en el mundo audiovisual. Detrás de cada comercial, serie doblada o audiolibro, hay un artista que convierte un texto frío en una experiencia viva. Este trabajo nace de una pregunta sencilla y profunda a la vez: ¿Cómo se forman esos artistas de la voz que logran conectar con las distintas audiencias solo con su voz?

A partir del diálogo con docentes y colegas de Colombia, Puerto Rico, México y República Dominicana, buscamos entender cómo se enseña a trabajar con la voz, no solo desde la técnica, sino desde la sensibilidad y la intención. La formación vocal no parte desde una voz bonita o agradable, sino de aprender a usar de forma profesional el instrumento natural de comunicación que es la voz para que pueda emocionar, convencer o acompañar a otros.

En este recorrido por distintos métodos de enseñanza y aprendizaje, reflexionamos sobre el español que compartimos y la adaptación del instrumento vocal de acuerdo a los estilos y formatos a interpretar. Reflexionamos también sobre el valor del acento propio y el acento estándar, en una industria que ha mostrado su lado más dinámico en los últimos años, a propósito de la creación de nuevos formatos y tendencias de consumo. En el fondo, esta es una invitación a mirar la voz como un arte que se enseña, se descubre y se entrena, pero sobre todo, como un puente entre humanos que sigue siendo insustituible, incluso en tiempos de inteligencia artificial.

Palabras clave: locutores, actores de voz, voz, doblaje, audiolibros, español, comerciales, formación, acentos.

Abstract: Every day, thousands of voices from professional actors and voice artists bring moving ideas and stories to life in the audiovisual world. Behind every commercial, dubbed serie, or audiobook, there is an artist who transforms a dull text into a living experience. This work stems from a simple yet profound question: How are these voice artists trained to connect with diverse audiences using their voices alone?

Through a dialogue with teachers and colleagues from Colombia, Puerto Rico, Mexico, and the Dominican Republic, we seek to understand how voice work is taught, not only through technique, but also through sensitivity and intention. Vocal training doesn't begin with a beautiful or pleasant voice, but rather with learning to professionally use that natural instrument of communication that is our voice, so that it can move, convince, or accompany others.

In this exploration of different teaching and learning methods, we reflect on the Spanish we share and the adaptation of the vocal instrument according to the styles and formats to be performed. We also reflect on the value of our unique accent and the standard accent in an industry that has shown its most dynamic side in recent years, amid the creation of new formats and consumer trends. Ultimately, this is an invitation to view the voice as an art that can be taught, discovered, and trained, but above all, as a bridge within humans that remains irreplaceable, even in the age of artificial intelligence.

Keywords: Voiceover, Voice, Dubbing, Audiobooks, Spanish, Adds, Voice training, Voice actors, Accents.

1. INTRODUCCIÓN

Cada día se generan miles de horas de material audiovisual en el mundo. Plataformas de contenido, streaming, la industria cinematográfica, los contenidos educativos y religiosos, la industria de la publicidad, los materiales corporativos, solo por mencionar algunos de los principales, demandan y contratan constantemente los servicios de millones de profesionales de la industria de la producción audiovisual entre los que se encuentran los locutores comerciales y los actores de voz.

Estos profesionales han desarrollado una combinación de arte y técnica que les permite poner voz humana, cercana y real a proyectos audiovisuales para que, junto con los distintos elementos que componen un proyecto de esta naturaleza, logren informar, persuadir, entretener, regular y motivar, entre otros tantos objetivos y funciones que tiene la comunicación en estos formatos.

Y ahí surgen varias preguntas en torno al aprendizaje de estos artistas. ¿Cómo se forman estos talentos? ¿Qué aptitudes y actitudes deberían tener los actores de voz? ¿Qué conocimientos y habilidades debe tener un narrador de audiolibros? ¿Puede cualquier actor de teatro o de cine ser actor de doblaje? ¿Los locutores comerciales, se preparan para eso? ¿Cómo lo hacen? ¿La actuación de voz se estudia en algún lugar? ¿Quiénes forman a las nuevas generaciones de locutores y actores de voz? ¿En América Latina es posible hacer una carrera profesional de la actuación de voz? ¿Por qué es importante la instrucción formal en los actores de voz? ¿Y con el tema de la IA, vale el esfuerzo iniciar una formación en ese campo?

Tomando estas preguntas como punto de partida, entre otros cuestionamientos, vamos a darle una mirada a la formación de los locutores comerciales y los actores de voz en Latinoamérica.

Será un camino que recorreremos junto a reconocidos colegas y amigos, actores de voz y locutores comerciales que, como yo, compartimos nuestro tiempo entre los estudios de grabación, las aulas universitarias y centros de entrenamiento profesional, hasta los congresos y las conferencias internacionales.

El propósito de este trabajo, es crear una ruta que nos permita entender cómo son formados los locutores comerciales y actores de voz en Latinoamérica, qué tipo de conocimiento formal necesita este profesional que combina el arte con la técnica y, por otro lado, qué tipo de información y contenido transversal apoya el quehacer de estos profesionales.

Los locutores comerciales y actores de voz, en la era anterior a las redes sociales, eran profesionales anónimos, pasaban desapercibidos en los distintos escenarios, eran solo una voz, tal era su grado de anonimato que la gente, por lo general, no reparaban en que «alguien le pone la voz a ese personaje o a ese comercial». Sin embargo, actualmente esta profesión representa ahora una «aspiración» para un grupo de personas que ve en el doblaje de películas o en la narración de audiolibros, un espacio y una forma de lograr algo de reconocimiento público y popularidad.

Cada profesión u oficio requiere, por un lado, de una estructura de contenido y por el otro, una serie de actividades que repetidas una y otra vez logran el resultado final deseado. Estas estructuras y actividades se reciben en la instrucción formal o académica, y a veces son creadas a partir de la experiencia dada por el tiempo y el proceso de experimentación, prueba y error. En las artes técnicas, y en particular en la locución comercial y la actuación de voz, se da una combinación muy interesante de contenidos y conocimientos de distintas áreas que confluyen y se utilizan de acuerdo a la conveniencia de cada caso, de cada material a trabajar.

Es importante aclarar desde el inicio que todo lo relacionado con la locución comercial es una «especialización» dentro de una «especialización». Esto quiere decir, que no todo locutor comercial tiene necesariamente las competencias artísticas y técnicas para cubrir las distintas áreas dentro de la profesión, por lo que se hace necesario hacer las distinciones entre cada una de ellas. En el mundo de la actuación de voz y la locución comercial la herramienta es *La Voz*, no existe escenografía ni expresión facial. La voz debe ser capaz de vender un producto o un servicio, emocionar en un audiolibro, sostener un ritmo en un documental y dar vida a un personaje ficticio.

Esto hace que el actor de voz identifique las competencias que necesita desarrollar de acuerdo al área de interés en la que desea destacar. Por lo general, esto se define con-

siderando las fortalezas y/o áreas de interés del actor de voz, o bien las oportunidades de trabajo en su mercado laboral específico.

La formación de locutores para trabajar radio y televisión está amplia y ricamente cubierta en algunos países por sus universidades, institutos o centros especializados desde hace años. Países como España, Argentina, México, Colombia y Chile, solo por mencionar algunos, ofrecen la Locución como una carrera universitaria y como un grado técnico. Sin embargo, en otros países solo se ofrecen grados técnicos muy básicos, quedando fuera la profundidad y la especialización.

En estos casos, los aspectos relacionados con la especialización en la actuación de voz y la locución comercial ha tenido, en los últimos años, un respaldo desde esfuerzos privados, desde empresas productoras interesadas en tener un cuerpo de talentos formados y disponibles para las nuevas ofertas de trabajo que se están presentando, o bien, por centros de formación técnico-profesional que ven en esa área un espacio de desarrollo, que está siendo desatendido, y que puede significar salidas profesionales alternativas al locutor ya formado que no se coloca en los medios de comunicación tradicionales.

Para responder a estos cuestionamientos y dar una perspectiva más amplia de la formación de este tipo de arte-técnica, conoceremos las experiencias de docentes e instructores de México, Colombia, Puerto Rico y República Dominicana, con amplia experiencia y trayectoria en la enseñanza vocal aplicada al doblaje, la locución publicitaria, narrativa e institucional. A esto, sumo mi propia experiencia como instructor y docente también en este campo.

Este trabajo ha sido pensado para estudiantes universitarios que se están formando en áreas relacionadas con la locución, la actuación de voz y la comunicación, y la publicidad. Primero presentaremos un marco teórico sobre la formación vocal profesional. Luego, describiremos la metodología que utilicé para recopilar las experiencias de los docentes y entrenadores. En la parte central, tendremos, por separado, cada experiencia, testimonio y apreciaciones generales sobre la profesión junto con un análisis comparativo de sus enfoques. Por último, se presentan las conclusiones y recomendaciones para quienes estén en proceso de formarse en estas áreas.

Enseñar a trabajar con la voz como herramienta profesional no es enseñar a que una voz «suee bonita». Es desarrollar en los estudiantes las competencias necesarias para que puedan comunicar con precisión, sentido e intención en una industria que es cada vez más demandante.

2. MARCO TEÓRICO: ENSEÑAR VOZ

Para el locutor comercial y el actor de voz, la voz es para éstos lo que el cuerpo es para el actor escénico: su medio expresivo, su marca profesional, en fin, su herramienta de trabajo. Sin embargo, a diferencia del trabajo teatral, en el que la voz está unida a la presencia física del intérprete y todos los recursos visuales que se aportan allí, en la locución comercial y actuación de voz, la voz funciona como una entidad totalmente independiente. Debe, por sí misma, crear mundos, generar impacto y transmitir emociones, sin apoyo visual. De ahí que su formación exija no solo conocimientos técnicos, sino también sensibilidad auditiva, manejo de registros, conciencia del entorno en el que está trabajando, e interpretación coherente.

La voz como herramienta expresiva y comercial

En la industria audiovisual y en la creación de contenidos multimedia, la voz no solo debe ser clara o agradable, debe ser funcional. El locutor comercial necesita vender, convencer, generar confianza y provocar reacción hacia algún producto o servicio. Por otro lado, el actor de voz debe ser capaz de interpretar personajes, adaptar acentos, modular tonos e intensidades para distintos géneros como audiolibros, videojuegos, ficción sonora, animación, entre otros.

Tomando esto en cuenta, la pedagogía vocal para este perfil profesional no puede ser genérica. Debe responder a objetivos concretos como: claridad, intención, versatilidad, dirección, eficiencia en grabación y adaptación al texto y al medio.

Aunque más cercana al entrenamiento teatral, la creadora del Método Linklater, Kristin Linklater (2006) aporta un concepto útil: la voz auténtica. Para ella, la expresividad nace de liberar el instrumento vocal de tensiones físicas y patrones impuestos. Este concepto se puede adaptar al actor de voz y locutor comercial cuando se entiende que una voz que conecta de verdad con el mensaje genera credibilidad. Mientras que una voz impostada se percibe como artificial y forzada.

En palabras del maestro Antonio Ocampo, autor de *La Libertad de la Voz Natural: El método Linklater* (2010), único libro del método en español autorizado por Kristin Linklater, dice: «La meta del Método Linklater es la libertad de la voz natural a través de una progresión de ejercicios al servicio de la libertad de expresión. La primera premisa es que todos los seres humanos poseemos una voz capaz de expresar —por medio de un registro (rango) natural de tres a cuatro octavas— toda la gama de emociones, complejidades de sentimientos y sutileza de pensamientos que forman parte de nuestra experiencia vital. La segunda premisa es que las tensiones adquiridas en la vida moderna, combinadas con mecanismos de defensa, inhibiciones y reacciones negativas a

nuestro entorno, disminuyen la eficacia de la voz natural hasta el punto de distorsionar la comunicación».

Por otro lado Patsy Rodenburg (1992), creadora de un método para liberar nuestra voz auténtica y presencia natural, se enfoca en el trabajo físico (la voz se aloja en el cuerpo), la respiración (le da potencia a la voz) y liberar la voz a través de la conexión con el texto. Gran parte de su trabajo se centra en la presencia. Lo plantea como un desafío pedagógico clave: estar presente en la voz, sin la ayuda de la mirada o el gesto.

Componentes esenciales de la formación vocal profesional

En sentido general, la enseñanza vocal para los locutores y actores de voz se ha ido construyendo sobre varios ejes interdependientes:

- ✓ **Técnica respiratoria y apoyo diafragmático**, para lograr sostener frases largas sin tensión ni fatiga.
- ✓ **Dicción y articulación**, sin que suene forzado ni afectado, pero sí que se cuide el idioma logrando que pueda ser un español entendido por todos los hispanohablantes.
- ✓ **Manejo de los tonos, ritmos y silencios**, todos ajustados al tipo de trabajo. Por ejemplo, una pieza comercial, una narración de audiolibro y un doblaje tienen un manejo totalmente distinto de cada uno de estos elementos.
- ✓ **Análisis de texto y lectura interpretativa**, logrando con la técnica apropiada que el locutor comercial y actor de voz no solo lo lea bien, sino que lo diga como algo «suyo», de forma natural.
- ✓ **Dirección y auto-dirección**, para dejarse guiar por el director en la sesión de grabación (parte importante del trabajo en equipo) y además, pueda tener un alto nivel de criticidad y buen criterio cuando le toque hacerlo por su cuenta.
- ✓ **Neutralidad dinámica**, con mayor atención en la locución internacional o el doblaje, para que no pierda su identidad vocal.

El español como campo vocal diverso

De acuerdo con datos del *Anuario del Instituto Cervantes 2024*, *El español en el mundo*, más de 600 millones de personas son usuarios potenciales de español en el mundo, representando un 7,5% de la población mundial, de la cual casi 500 millones son personas con dominio nativo del idioma, lo que sitúa al español como la segunda lengua materna del mundo tras el chino mandarín.

El español es la sexta lengua en cuanto a producción editorial en el mundo, con un 7% de los libros publicados y es la segunda lengua más importante de producción cinematográfica en el mundo, con más de 4,300 películas producidas entre 2007 y 2017 y la tercera lengua receptora de traducciones, después del alemán y el francés. Otros datos a destacar es que en el 2023 el español fue la lengua del 21% de las 500 canciones más reproducidas por Spotify, por detrás del inglés (75%) y que es la sexta lengua de la que se realizan traducciones, tras el inglés, el francés, el alemán, el ruso y el italiano.

¿Qué tienen de relevantes todos estos datos? Que nos muestran un gran mercado de trabajo para los actores de voz y locutores comerciales en español, que va mucho más allá de sus fronteras, y es precisamente ahí donde surge la necesidad y luego la exigencia de la industria audiovisual y editorial de una pronunciación estandarizada que conocemos como «español neutro». Una definición general que se ha manejado sobre lo que es español neutro, o estándar, o internacional, es que es una forma de hablar y escribir el español que busca ser comprensible para la mayoría de los hispanohablantes, evitando regionalismos y dialectalismos.

Sin embargo, en tiempos en los que se está revalorizando positivamente lo natural, lo local y lo auténtico, el español neutro se convierte en una herramienta extra para el locutor comercial y el actor de voz. Este regreso al sonido local lo palpamos hoy día, por ejemplo, cuando en la narración de audiolibros, se prefiere en muchos casos a un narrador del mismo país del autor o del personaje principal, para manejar así una interpretación lo más cercana a la intención del autor y su obra.

Tomando todo esto en cuenta, enseñar voz en español para fines interpretativos es instruir en la versatilidad y diversidad: el actor de voz necesita saber cuándo neutralizar y cuándo usar su acento natural como recurso interpretativo. Y sobre todo, enseñar a interpretar, modular y adaptarse para el medio para el que se graba.

Hacia una pedagogía vocal aplicada al mercado

La enseñanza vocal bajo esta realidad debe estar conectada con lo que dicta el mercado publicitario y las tendencias de comunicación a propósito de los formatos actuales y los emergentes. Se requiere de formación técnica y trabajo aplicado, es decir, formación en base a lo que demanda el mercado. Ya no se trata de tener una «voz bonita», toda voz puede funcionar para algún proyecto, lo importante es que se tenga el conocimiento, la formación, y luego saber usar la voz para cumplir con los objetivos planteados.

Por lo tanto, la pedagogía vocal para actores de voz y locutores comerciales no se basa en ondear una forma de hablar, se trata de entrenar un instrumento que se adapta, se transforma y comunica con eficacia. Dicho esto, el rol del docente no se trata de

compartir lo que le ha funcionado, sino entrenar la capacidad de los actores de poder responder profesionalmente a las exigencias del mercado y los medios.

3. METODOLOGÍA DE RECOPIACIÓN

El objetivo de este artículo es conocer de primera mano cómo docentes de distintos países latinoamericanos abordan la enseñanza de la voz profesional en contextos educativos distintos, pero con una mirada en común: preparar voces expresivas, funcionales y que se adapten al entorno laboral actual.

Para esto, se diseñó un cuestionario semi-abierto para orientar la conversación con los docentes y entrenadores seleccionados para estos fines, profesionales con una vasta trayectoria en la enseñanza de la locución publicitaria e institucional, narrativa o doblaje. Cada pregunta encierra un propósito principal: ver los elementos más allá de la técnica, identificar esos puntos de convergencia en donde la teoría se encuentra con la vivencia personal, y se produce una comunicación real y honesta.

Las preguntas fueron respondidas por docentes de Puerto Rico (1), de México (2), de Colombia (2) y de República Dominicana (1). Todos con experiencia en formación vocal y exitosas carreras profesionales. A esto se suma mi propia experiencia como docente e instructor, recogida a través de las mismas preguntas para asegurar coherencia metodológica.

El orden y los temas a desarrollar a grandes rasgos fueron los siguientes:

- ✓ Sobre el/la docente o entrenador/a
- ✓ Sobre la metodología y estructura de la formación
- ✓ Sobre el desarrollo artístico y humano del actor de voz
- ✓ Sobre los retos de la enseñanza y la evolución del mercado
- ✓ Sobre el futuro y la visión de la industria

Cabe destacar que más que fijar una metodología única, lo que pretende este ejercicio es visibilizar las distintas formas de enseñar la voz que han desarrollado estos profesionales, coincidiendo en elementos como la conciencia técnica, la sensibilidad expresiva y siempre con las exigencias del mercado actual.

4. VOCES DESDE EL AULA: EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS DE SEIS DOCENTES

Para iniciar este apartado, y a modo de introducción de la experiencia de estos profesionales de la voz hablada y la interpretación, que comparten su arte con la docencia formal y académica, junto la instrucción técnico profesional, les comparto un artículo

escrito para la ocasión por el reconocido locutor colombiano don René Figueroa sobre la educación del Arte de la Palabra:

4.1 René Figueroa (Colombia)

Perfil profesional

René Figueroa ha dedicado más de 40 años de su vida a su tres pasiones: Locución, Periodismo y Docencia. Estudió la secundaria en Nueva York. Inició en la locución en el año 1970 en las emisoras Monserrate y El Dorado, de Bogotá. Poco después en RCN dirigió «Via Libre», un programa radial que incluía sus informes desde un helicóptero sobrevolando Bogotá. En el año 1977, tras superar a decenas de candidatos hispanos fue contratado por la BBC de Londres.

Se tituló en Gerencia Empresarial, y fue el Director de Revistas en LEGIS, y Gerente en EDITORA CINCO. Para 1985, al ganar otro concurso, fue contratado por la Voz de América en Washington.

A su regreso de Washington, en 1991, dirigió programas en RCN TV. Permaneció 7 años en el Canal A como Jefe de Producción y Locutor titular. Su voz también identificó al Canal Capital y al noticiero TelePais.

Fue profesor en la Academia ARCO y director fundador de la Carrera de Periodismo en Inpahu. En 1999 fundó en Bogotá su Academia ECO, de Locución. En 2004, creó la Academia de Voz de la ACL. Fue profesor de varias universidades y ha sido miembro de la Asociación Colombiana de Locutores desde 1984. Desde 2014 es locutor del Canal TNT Series.

Educación del arte de la palabra

«Es importante que el locutor tenga una voz técnicamente perfecta, pero eso no basta para que esa voz sea vendedora porque la voz perfecta no siempre conecta con la audiencia».

El aparato de fonación es solo un instrumento para emitir sonidos y palabras; el artista de la voz debe aprender a usarlo de modo eficiente.

La magia de la palabra expresiva está en modular los sonidos para que se conviertan en mensajes persuasivos, convincentes y efectivos y esto solo se puede lograr imaginando que la voz es un instrumento musical que los artistas de la voz deben aprender a tocar, para dominar su color, intensidad, tonalidad, velocidad y vibrato.

«Los buenos locutores destacan por su dicción clara, su voz sonora de color agradable, y especialmente por dar vida con naturalidad a un mensaje, en for-

ma convincente. El buen profesional de la voz es como un escultor que crea una obra modelada con palabras».

La locución comercial requiere mucho más que una voz sonora, agradable y con buen uso de pausas. Las voces que entusiasman, tienen más éxito que aquellas que solo informan el contenido de un mensaje. Un artista de la voz debe ser un motivador que analiza el mensaje, lo interioriza y lo sabe expresar con seguridad. Es como un consejero que proyecta credibilidad, genera confianza, seduce y convence.

Debe influir en el oyente, generar sensaciones, producir emociones y lograr reacciones. El mercado está saturado de voces planas que suenan igual en todas sus grabaciones.

Las marcas ya no buscan locutores perfectos... buscan voces que narren, cuenten la historia, conmuevan, convenzan y motiven a la acción.

Lo importante no es hablar o leer, sino dejar que sea el corazón, el alma y los sentimientos, los que generen la INTERPRETACIÓN del mensaje. Es primordial la dicción y la articulación.

«¡Las vocales no deben solo OIRSE! Tienes que VERLAS cuando miras tu boca en el espejo mientras hablas. Es como facilitar a un sordo que lea tus labios».

Esas características son las que buscan los productores teatrales, publicitarios, radiales, al momento de escoger un actor escénico o un artista de la voz. Son virtudes que deben tener no solo los buenos actores y locutores sino también los profesores, conferencistas, predicadores, motivadores y los líderes sociales y políticos.

El poder de convicción, la capacidad de hablar de manera firme y asertiva de los beneficios de un proyecto, producto o servicio, la expresividad y elocuencia, son baluartes para el éxito de un artista de la voz.

4.2 Isabel Junca (Colombia)

Perfil profesional

Periodista, locutora y directora de A Voz Academia y el Festival Iberoamericano de la Voz Viva Voz. Con más de 15 años de experiencia en la industria de la voz, he trabajado en narración, locución comercial, radio, doblaje, audiolibros y voz institucional. Mi enfoque combina la técnica vocal con la interpretación y la conexión emocional para formar actores de voz versátiles y conscientes de su identidad vocal.

¿A través de qué academia, universidad o centro ejerce su práctica docente?
Dirijo A Voz Academia, un centro de formación especializado en la enseñanza del *voice-over*, doblaje, narración y locución en español, con sede en Bogotá, Colombia. También soy la fundadora del Festival Iberoamericano de la Voz Viva Voz, un evento que reúne a profesionales del sector para compartir conocimientos y tendencias que se realiza cada año en el mes de septiembre en Bogotá.

¿Cuál es su área de especialización?

Como talento, me especializo en actuación de voz. Como docente y gestora cultural, en la formación de actores de voz en doblaje, en la creación de proyectos que fortalecen la industria a nivel mundial. Soy conferencista y narradora de audiolibros, locución comercial y documental. También trabajo en la creación de metodologías innovadoras para la enseñanza del *voice-over* y la voz en general como herramienta de comunicación.

Sobre la metodología y estructura de la formación

¿Cuáles son los pilares fundamentales de su enfoque pedagógico para la formación de actores de voz?

Mi enfoque pedagógico se basa en tres pilares esenciales, que pasan transversalmente por un eje fundamental: la conciencia de uno mismo, la propiocepción. Una vez desarrollado esto profundizamos en:

- Conciencia vocal y técnica: Desarrollo de la respiración, proyección, dicción y fonación.
- Interpretación y narrativa: La voz como herramienta de actuación y narración de historias.
- Adaptabilidad y profesionalización: Preparación para distintos formatos y el mercado laboral.

¿Qué técnicas específicas utiliza en su enseñanza y qué tan importantes son aspectos como la fonación, la interpretación y la adaptación a diferentes formatos?

Enseño sobre «La regla de tres simple de la Locución», una investigación que desarrollé en el año 2018, que busca crear una partitura de texto, cual partitura musical, para mejorar la interpretación de un texto. A través de una serie de símbolos, signos y significantes, desde un carácter semiótico, aprendemos a «musicalizar» la voz hablada. Además:

Técnicas de respiración diafragmática y colocación vocal para mejorar el rendimiento y la resistencia.

- Ejercicios de interpretación y análisis de texto para desarrollar la expresividad.
- Adaptación a géneros específicos: comerciales, doblaje, audiolibros, documentales, entre otros.
- Trabajo con micrófono y grabación para preparar a los estudiantes para el entorno real de estudio.

¿Cuánto tiempo suelen durar sus programas de formación y cómo estructuran el desarrollo de habilidades a lo largo del proceso?

Nuestros programas varían en duración:

- Cursos cortos de 6 semanas.
- Diplomados de 6 meses.
- Programa integral de Voice Over Talent de un año.
- En cada etapa, el estudiante avanza desde el conocimiento técnico hasta la especialización y la producción de su demo profesional.

En su país, ¿la formación en voice-over y locución es principalmente técnica, autodidacta o existen programas académicos universitarios especializados en el área?

En Colombia, la formación ha sido tradicionalmente autodidacta y a través de talleres especializados. Varias universidades imparten dentro de sus facultades, algunas materias de radio, Locución, voz, doblaje en sus programas. Sin embargo, academias como A Voz Academia han desarrollado programas estructurados que combinan la enseñanza técnica y artística, acercándose a modelos académicos formales y muy especializados en voz y voice acting.

Sobre el desarrollo artístico y humano del actor de voz

Más allá de la técnica vocal, ¿cómo trabajan con sus estudiantes la interpretación y la conexión emocional con el texto?

Implementamos ejercicios de memoria emocional, trabajamos con técnicas como la Impro, instauramos también trabajos de Psicoteatro, intención y construcción de personaje, ayudando a los estudiantes a conectar con el texto y generar una interpretación auténtica.

¿Qué importancia le da al trabajo corporal y gestual en la formación de un actor de voz?

Es fundamental. Un actor de voz debe utilizar su cuerpo para mejorar la expresividad. Trabajamos con ejercicios de expresión corporal, posturas y movimiento para liberar la voz y generar interpretaciones más dinámicas. Los tambores en la academia son muy usados. Nos gusta la percusión de nuestro pacífico colombiano para avivar el bit de la emoción.

¿Cómo guía a sus alumnos en la búsqueda de una identidad vocal propia y en el desarrollo de un estilo diferenciado?

A través de análisis de registros vocales, exploración de géneros y creación de maquetas de interpretación, ayudamos a cada estudiante a descubrir su potencial y a diferenciarse en el mercado. La escritura propia, el desarrollo de textos que nos permitan comprendernos primero a nosotros mismos, antes de dar voz a una marca u otra identidad, es clave.

En su experiencia, ¿qué cualidades hacen que un actor de voz trascienda más allá de lo técnicamente correcto para convertirse en una voz realmente memorable?

- Siempre pensar en su oyente, escucha, en quien recibe el mensaje.
- Capacidad de interpretar y emocionar con la voz.
- Versatilidad y adaptación a diferentes estilos.
- Conciencia vocal para cuidar y potenciar su herramienta.
- Conexión genuina con el público y el mensaje.

Sobre los retos de la enseñanza y la evolución del mercado

¿Cuáles son los principales desafíos que enfrenta como formador en la actualidad?

- La falta de regulaciones laborales en el voice-over.
- La competencia con sintetizadores de voz e inteligencia artificial.
- La necesidad de actualizar constantemente la enseñanza ante los cambios del mercado.

Proliferación de talleres u ofertas de personas sin experiencia, que restan calidad al trabajo pedagógico.

En un mundo donde la inmediatez y la autoformación en línea están en auge, ¿cómo se mantiene vigente la enseñanza tradicional de la voz?

La formación presencial y guiada sigue siendo insustituible porque el trabajo vocal requiere retroalimentación personalizada, entrenamiento auditivo y

dirección actoral en tiempo real. Las personas también se han cansado de lo online. El contacto real, crear comunidad y encontrar un espacio que ofrece mucho más que formación, es lo que nos hace diferentes.

¿Cómo ve la influencia de la inteligencia artificial en la industria del voice-over, y qué impacto cree que tendrá en la formación de futuros actores de voz?

La IA ya está impactando el mercado, pero las voces humanas seguirán siendo valiosas por su capacidad de transmitir emociones y autenticidad. La formación debe enfocarse en habilidades que una IA no puede replicar: la interpretación y la identidad vocal única.

Tendrá mucho impacto porque sin duda el trabajo paulatinamente irá disminuyendo o volviéndose más artesanal para que sea bien pagado y valorado. La formación debe enfocarse no solamente en la formación para la «labor o el trabajo», sino para el desarrollo humano, que cada vez será más necesario en este siglo.

Frente a la creciente automatización de voces, ¿qué habilidades considera esenciales para que los actores de voz humanos sigan siendo relevantes?

- Creatividad e interpretación profunda.
- Adaptabilidad a nuevos formatos y tecnologías.
- Desarrollo de marca personal y estrategias de autogestión.

Sobre el futuro y la visión de la industria

¿Cómo ha cambiado la demanda de actores de voz en su país en los últimos años y qué tendencias observa en la industria?

Ha aumentado la demanda en audiolibros, locución digital y videojuegos, mientras que el doblaje y la locución tradicional han enfrentado más competencia.

¿Cree que la formación en actuación de voz debe incorporar nuevas disciplinas o enfoques para responder a los cambios del mercado y la tecnología?

Sí, es clave incluir marketing personal, producción de contenido digital y uso de herramientas tecnológicas para la voz.

Si pudiera darle un consejo a quienes están iniciando en el mundo del voiceover, ¿cuál sería el aspecto más importante en el que deberían enfocarse desde el principio?

- Construir una base técnica sólida.

- Desarrollar su identidad vocal y su propio estilo.
- Aprender sobre la industria y las oportunidades de negocio.

Jamás olvidar que el mundo requiere personas creativas, emprendedoras. No solo seres pasivos que esperan en casa un llamado de grabación, sino seres creativos, que piensen en el planeta, que es nuestra casa, que promuevan nuevos y mejores contenidos, y que las voces no solo vendan productos o servicios, sino mejor, que vendan buenas ideas de desarrollo para la humanidad, la ciencia y nuestra tierra.

4.3 Martha Escobar (México)

Perfil profesional

Actriz, locutora y coach vocal con más de 40 años de trayectoria en teatro, televisión, radio, doblaje y publicidad, tanto en México como en Estados Unidos. Ha participado en musicales, telenovelas, comedias, podcasts y ha destacado en el doblaje y la locución comercial desde 1982. Es parte del directorio de locutores de Televisa y ha sido voz institucional en múltiples medios.

Ganadora de tres Voice Arts Awards y un premio Lavat, también ha trabajado como creativa en publicidad y directora de castings. Fundadora de *El Taller de las Voces*, espacio dedicado a la formación y comunidad de artistas de la voz. Con más de 25 años como coach vocal y productora de demos, ha impartido cursos en universidades de prestigio como la Ibero y la Panamericana, y ha sido conferencista en eventos internacionales.

Es socia fundadora de AMELOC, Asociación Mexicana de Locutores, donde ha ocupado cargos clave como presidenta y actualmente es tesorera.

¿A través de qué academia, universidad o centro ejerce su práctica docente?

El Taller de las Voces

¿Cuál es su área de especialización?

Locución e interpretación a través de la voz

Sobre la metodología y estructura de la formación

¿Cuáles son los pilares fundamentales de su enfoque pedagógico para la formación de actores de voz?

Las sesiones están diseñadas de una manera teórica/ práctica apoyando las explicaciones y técnicas con discusión dirigida, trabajo en grupo, simulaciones y sesiones prácticas de máximo 15 participantes.

¿Qué técnicas específicas utiliza en su enseñanza y qué tan importantes son aspectos como la fonación, la interpretación y la adaptación a diferentes formatos (comerciales, doblaje, audiolibros, etc.)?

Para el curso formativo utilizo la técnica de González Caballero como técnica vocal, la técnica actoral de Centros Energéticos para el manejo de intenciones básico, una re-programación del manejo del tono, ritmo y énfasis para poder desempeñarse ante el micrófono de una manera más eficaz y eficiente. Y en cuanto al manejo del trabajo hago énfasis en el curso formativo, en el último módulo, en el aprendizaje y desarrollo de empatía en sesiones de grabación, la utilización de las técnicas aprendidas para resolver las peticiones de la dirección y hasta el manejo de la perspectiva publicitaria en la interpretación. Y por supuesto, las bases de cómo cotizar y negociar, que me parece fundamental, ya que todo el que quiera trabajar en esta industria debe conocer esto para fortalecer la industria y prevenir las malas prácticas y los abusos para las nuevas generaciones.

En los cursos de actualización uso técnicas actorales basadas en las técnicas de Lee Strasberg, Maisner, Stanislavski, Grotowski, Bernard Hiller, James Alburger, por mencionar algunos. Y definitivamente adapto estas técnicas a los distintos campos de acción del artista de la voz, porque los requerimientos, necesidades y objetivos de cada campo es distinto, por lo que hay cursos y talleres como Audiolibros, Cómo conectar con la audiencia, Cómo conectar con el texto, Autodirección, etc.

En los cursos de especialización se busca, como su nombre lo indica, llevar a profundidad el estudio y práctica por lo que la duración de los mismos es de 8 a 9 meses.

¿Cuánto tiempo suelen durar sus programas de formación y cómo estructuran el desarrollo de habilidades a lo largo del proceso?

Mis cursos están estructurados en sesiones formativas, de actualización y de especialización y cada uno de ellos tiene objetivos muy específicos y, dependiendo de ellos, es la duración. Por ejemplo, el formativo comprende 4 módulos de 24 a 32 horas, cada módulo. Los cursos de actualización de 24 a 40 horas cada uno y los de especialización 64 a 72 horas cada curso. Todos tienen un programa de trabajo muy específico, con objetivos bien definidos que permiten al participante poder medir sus avances recibiendo retroali-

mentación personalizada en cada una de sus prácticas. También se enfocan en la especialización de los distintos campos de acción porque cada uno de éstos tiene necesidades específicas y por consiguiente se necesitan desarrollar habilidades muy particulares.

En su país, ¿la formación en voiceover y locución es principalmente técnica, autodidacta o existen programas académicos universitarios especializados en el área?

En México tenemos lugares con profesionales que dan cursos apoyados en su experiencia laboral, otros con formación técnica que imparten cursos, e incluso universidades en la carrera de Comunicación o de actuación que imparten talleres y seminarios complementarios para la especialización de la voz y, muy recientemente, ya hay una licenciatura de Locución y en doblaje.

Sobre el desarrollo artístico y humano del actor de voz

Más allá de la técnica vocal, ¿cómo trabajan con sus estudiantes la interpretación y la conexión emocional con el texto?

Definitivamente me centro en el desarrollo de la conciencia, en una conexión, primero que nada, con ellos mismos, y a partir de ahí con el texto. El manejo de la verdad y ultra verdad para poder eventualmente reconocer a lo que le lleva el texto y permitirse fluir sin poner resistencia.

¿Qué importancia le da al trabajo corporal y gestual en la formación de un actor de voz?

Pienso que es fundamental ya que la utilización del cuerpo no está separada de la voz, y pretender separarla es antinatural y puede hacer sonar al interprete acartonado y poco creíble.

¿Cómo guía a sus alumnos en la búsqueda de una identidad vocal propia y en el desarrollo de un estilo diferenciado?

En lo que respecta a la parte interpretativa, siempre hago mucho énfasis en que cada alumno reconozca sus cualidades interpretativas innatas, el tesoro que hay en sus vivencias, experiencias personales, personalidad, sensibilidad y percepción, que lo hace único e irrepetible y que lo utilice en su ejecución. En la parte del estilo vocal, primero me enfoco en que estén preparados técnicamente y que puedan dominar dichas técnicas, para posteriormente ir desarrollando su propio estilo, explorando a través de la práctica.

En su experiencia, ¿qué cualidades hacen que un actor de voz trascienda más allá de lo técnicamente correcto para convertirse en una voz realmente memorable? Primero se necesita dominar la técnica para posteriormente poder olvidarse de ella, hacerla de manera automática, sin pensar en ella, para entonces poder proponer algo único, diferente. Se necesita valor, entrega, creatividad, sorprender a la audiencia, llegar más allá de lo esperado, imaginado o planeado. Pero es importante que esté bien ejecutado, de ahí la importancia del dominio técnico primero.

Sobre los retos de la enseñanza y la evolución del mercado

¿Cuáles son los principales desafíos que enfrenta como formador en la actualidad?

Pienso que, en la actualidad, vivimos en una sociedad que está acostumbrada a la inmediatez, y eso hace que las personas busquen también resultados inmediatos, cosa que no sucede en la preparación del artista de la voz, se necesita tiempo para formarse y madurar y poder cosechar resultados. También vivimos una época en donde la *new media* cada vez tiene más plataformas y segmentación de audiencias, y el artista de la voz tiene que aprender a hablarle a cada segmento y entender las necesidades de cada plataforma, así como de cada campo de acción. Y a eso debemos añadir el constante cambio, por lo que se requiere de actualizaciones constantes si se quiere permanecer vigente y tener éxito.

En un mundo donde la inmediatez y la autoformación en línea están en auge, ¿cómo se mantiene vigente la enseñanza tradicional de la voz?

Yo busco la innovación y he tratado de incorporar los avances tecnológicos en mi docencia, desde el 2012-2013 ya ofrecía cursos híbridos, es decir, había participantes presenciales y otros en línea conectados por zoom; desde entonces empecé a adaptar los materiales y prácticas para poder hacerlo a distancia. Actualmente los cursos que doy en El Taller de las Voces son en línea, en vivo, utilizo software para que las prácticas sean como si estuviéramos presenciales, y es todo un reto mantener la atención y concentración de los participantes por lo que hay que buscar distintas dinámicas, prácticas y hasta material de apoyo didáctico atractivo para captar la atención. Incluso la utilización de la IA en algunas prácticas, para que los participantes puedan desarrollar más habilidades.

Fomento en cada uno de mis estudiantes la inquietud de seguir explorando y buscar ser autodidactas, no considero que sea malo, al contrario, sin embargo también se necesita la guía y la formación técnica con maestros e instructores profesionales en lugares serios y reconocidos.

¿Cómo ve la influencia de la inteligencia artificial en la industria del *voice over*, y qué impacto cree que tendrá en la formación de futuros actores de voz?

Me parece magnífico el implementar y explorar en la inteligencia artificial para ver cómo la podemos usar para la enseñanza y desarrollo de los artistas de la voz. Considero que los que estamos trabajando en la formación de artistas de la voz, debemos explorar las posibilidades que la tecnología nos está ofreciendo para cada vez dar más herramientas a los estudiantes y darle el mejor uso posible, para poner esta nueva herramienta al servicio de los artistas de la voz, en vez de satanizarla y temerle.

Frente a la creciente automatización de voces, ¿qué habilidades considera esenciales para que los actores de voz humanos sigan siendo relevantes?

La espontaneidad, naturalidad, frescura, emocionalidad, credibilidad, sensibilidad, autenticidad, empatía... ¿incluso, por qué no? la imperfección que los humanos tenemos. Definitivamente el artista de la voz ahora más que nunca, debe buscar el desarrollo de su actuación e interpretación, que es lo que hará la gran diferencia entre nosotros y la IA

Sobre el futuro y la visión de la industria

¿Cómo ha cambiado la demanda de actores de voz en su país en los últimos años y qué tendencias observa en la industria?

Hay mucha demanda de artistas de la voz en México y es una industria que crece cada día, así como la competencia también crece. Ahora se buscan voces más naturales, auténticas, que conecten con la audiencia.

¿Cree que la formación en actuación de voz debe incorporar nuevas disciplinas o enfoques para responder a los cambios del mercado y la tecnología?

Sí, debe haber una mayor preparación actoral, más preparación técnica, tecnológica y también en el área de comunicación, marketing, publicidad y empresarial. Es decir, una formación multidisciplinaria. En la comunidad de El Taller de las Voces tenemos, por ejemplo, una plataforma que abarca secciones artísticas en los distintos campos de acción, secciones enfocadas en la tecnología, secciones dirigidas al manejo del negocio del artista de la voz e incluso otras relacionadas con el bienestar interno y espiritual del artista de la voz para un mejor desarrollo integral; y ofrecemos webinars de todos estos temas para que los artistas de la voz puedan crecer. Tenemos más de 350 webinars distintos.

Si pudiera darle un consejo a quienes están iniciando en el mundo del voiceover, ¿cuál sería el aspecto más importante en el que deberían enfocarse desde el principio?

Primero que nada, enfocarse en la formación, en prepararse, en adquirir las bases para que su comienzo no sea desde cero y sea más fácil su incursión en esta industria. Ser consistentes y disciplinados porque el resultado será proporcional al de su práctica, es decir, una práctica excelente los llevará a resultados excelentes. Y a conectarse con la pasión que les produzca este trabajo, para que puedan permanecer, crecer y llegar hasta donde ellos quieran.

4.4 Antonio Fornaris (Puerto Rico)

Perfil Profesional:

Destacada voz del mercado hispano, reconocido por su trabajo con marcas globales como McDonald's, Coca-Cola, T-Mobile, Toyota, y PayPal. Su voz ha dado vida a campañas publicitarias, promociones de conciertos y contenido corporativo para multinacionales como Amgen, Bayer y el USDA.

Es la voz oficial de TU 94.9, la emisora latina número uno de Miami, y del canal Caliente en SiriusXM. Su versatilidad también lo ha posicionado como locutor de giras para artistas como Peso Pluma, Residente y Maná. Además, es traductor y locutor para concesionarios automotrices y productoras en EE.UU.

Miembro activo de organizaciones como SAG-AFTRA y WOVO, Antonio también colabora con *The Buzz Magazine* compartiendo su experiencia en locución. Su labor como productor de audio ha sido galardonada con tres premios SOVAS.

En 2022, recibió un premio Emmy por su participación en *The Legacy of Puerto Rican Poetry* en ABC7NY.

¿A través de qué academia, universidad o centro ejerce su práctica docente?

Actualmente no soy docente de ninguna academia o universidad, sin embargo he impartido varias charlas y talleres en congresos y universidades alrededor del mundo, como por ejemplo:

- Reino Unido, The Voice Over Network en el (2019): Thinking Outside the Booth a multidisciplinary approach to voiceover;
- Colombia, Festival Viva Voz (2019): Next...Qué Buena voz, Qué Buena interpretación, Qué mal audio

- Atlantic College University, (2019), Semana de la Animación: El mundo del voiceover
- Universidad del Sagrado Corazón, Escuela de Artes (2023): El Arte de declamar poesía
- Congreso el Poder de tu voz, Puerto Rico (2024): Los retos del locutor moderno
- Congreso el Poder de tu voz, Puerto Rico (2024): Neutraliza tu acento y amplía tus posibilidades
- Voice Over Atlanta (2025): Espánlish: Evolución lingüística y perspectivas futuras para el mercado hispano estadounidense

También he servido como recurso para cursos a nivel universitario y mentor para estudiantes en proceso a graduación del programa multidisciplinario de la Universidad del Sagrado Corazón impartiendo Masterclasses, Estudio Abierto, Práctica y charlas en enlace con el Departamento de ex-alumnos.

¿Cuál es su área de especialización?

Mis áreas de especialización son Locución comercial Institucional para el mercado hispano en US, actuación de voz para comerciales incidentales, Voz imagen e identificación para radio difusoras y promo para tours artísticos, e ingeniería de audio y tecnologías de grabación para locutores y actores de voz.

Sobre la metodología y estructura de la formación

¿Cuáles son los pilares fundamentales de su enfoque pedagógico para la formación de actores de voz?

Mi enfoque siempre ha sido uno multidisciplinario, interdisciplinario y holístico para el voiceover, principalmente porque los tiempos en que el locutor era simplemente un talento de voz que interpretaba un copy se han terminado. Hoy día, el locutor del siglo 21, debe ser un artista multidisciplinario capaz de dominar diferentes disciplinas directamente relacionadas a su vocación como: técnica vocal, improvisación, interpretación de diversos géneros de la actuación de voz, análisis de texto, técnica de grabación, mercadeo, administración, prácticas de bienestar para una salud física y emocional que apoyen las exigencias de esta época.

En su país, ¿la formación en voiceover y locución es principalmente técnica, autodidacta o existen programas académicos universitarios especializados en el área?

En Puerto Rico la formación de locutores y actores de voz es principalmente autodidáctica, ya que lo que se enseña en las universidades es muy generalizado, ambiguo y en ocasiones obsoleto. Muchos estudiantes recurren al coaching y a talleres fuera de las instituciones para educación continua y especialización.

Sobre el desarrollo artístico y humano del actor de voz

Más allá de la técnica vocal, ¿cómo trabajan con sus estudiantes la interpretación y la conexión emocional con el texto?

La conexión emocional es muy importante para mí. Siempre la he visto como la manera en la que profundizamos en el texto y lo hacemos nuestro. Es la manera de encontrarnos en esa pieza literaria que vamos a interpretar. Si nuestros cuerpos son el recipiente que sostiene la voz, nuestras emociones, ideas y experiencias son el hilo conductor, la espina dorsal que nos acerca y nos une al texto. Un gran ejercicio para conectar con nuestras emociones es mediante la reflexión y el relato. Es muy importante para un coach crear un ambiente seguro para el trabajo con sus estudiantes, para este ejercicio es de suma importancia, ya que el estudiante estará compartiendo abiertamente con el grupo una experiencia impactante en su vida. Puede ser el nacimiento de un hijo, el duelo o la muerte de un familiar, un momento feliz en la niñez, una noticia difícil de anunciar, el enfrentarnos a una situación intimidante o que nos causa miedo, etc. La idea es que el estudiante relate su historia, sentado de frente al grupo como si estuviese contando un sueño y a su vez canalizando la emoción enfocándola en uno de los sentidos y trayéndola al cuerpo. Ponerle palabra e identificar nuestras emociones es un ejercicio liberador que nos ayuda a hacer sentido de nuestras emociones, a conocerlas y por ende a darles propósito y usarlas en el arte que practicamos. El trabajo con las emociones es una exploración que no solo nos ayudará a ser mejores actores sino seres humanos más completos.

¿Qué importancia le da al trabajo corporal y gestual en la formación de un actor de voz? Siempre he visualizado nuestras voces sostenidas por nuestra corporalidad. Somos el recipiente donde habitan nuestras voces. Al igual que el agua se amolda a su recipiente, así mismo ocurre con nuestras voces. Adicional a esto, siempre he visto nuestra gesticulación como ese director de orquesta que le añade vida y movimiento a nuestras voces.

¿Cómo guía a sus alumnos en la búsqueda de una identidad vocal propia y en el desarrollo de un estilo diferenciado?

Hay una cita de Miles Davis que siempre me ha resonado cuando se trata de encontrar nuestra identidad vocal: «Man, sometimes it takes you a long time to sound like yourself.» —Miles Davis. «Sonar como uno», «sonar natural», «crear su propio estilo», «Conversational», «Coloquial», etc. puede «sonar» como algo fácil, en teoría, pero muchas veces es lo más difícil de lograr. En mi opinión, viene de lo más profundo de nuestro ser, de quiénes somos, de la suma, y resta, del todo que somos, de nuestras experiencias, convicciones, memorias, crianza, vicios, virtudes, gustos, carisma, hábitos, disciplina, hasta el arte que consumimos, en fin, todo. Me gusta siempre exhortar a las generaciones más jóvenes a abrazar todo lo que son y a no huir de ellos mismos. Dejar atrás la imitación y la fórmula y apostar un poco más a sus instintos. Despertar ese sexto sentido y dejarse guiar por la curiosidad, imaginación e intuición. Dar el salto y tomar riesgos en sus performances. Añadirle su sazón. Me gusta trabajar por medio de la meditación, reflexión e introspección haciendo un inventario de nuestros talentos, gustos e ideas. Conociéndonos mejor es la única manera de «Sonar como nosotros». Solo removiendo velos encontramos nuestra verdadera cara.

En su experiencia, ¿qué cualidades hacen que un actor de voz trascienda más allá de lo técnicamente correcto para convertirse en una voz realmente memorable?

La técnica, al igual que el talento, sólo nos llevará hasta cierto punto. El trabajo diario y disciplina nos dará esa milla extra, pero más allá de esto existe quizás un nivel más profundo y en mi opinión se asemeja mucho al proceso de la «iluminación», donde la práctica consistente y consciente nos llevará a un punto donde ya no pensamos en lo mecánico y técnico porque ya es parte de nosotros. Se trata de trascender y romper con lo mecánico para hacerlo nuestro, orgánico. Ya la técnica no habita fuera de nosotros, es parte integral de nosotros. Es como una «inconciencia consciente» que percola en nuestro arte luego de tantos años, que a simple vista luce fácil, natural, bello, fluido, etc., pero que nosotros sabemos que para llegar ahí no hay atajos.

Sobre los retos de la enseñanza y la evolución del mercado

¿Cuáles son los principales desafíos que enfrenta como formador en la actualidad?

Yo diría que la prisa, el «multitasking», la «fórmula del éxito» que muchos buscan se interpone en el proceso de aprendizaje de muchos de los jóvenes a quienes le doy mentoría. Vivimos en mundo donde hay abundancia de información pero, como sabemos, abundancia no garantiza calidad. Las falsas expectativas, la «película» que se hacen en su mente suma a las presiones

que sienten estos jóvenes hoy, donde todos los mercados están saturados y la capacidad de sobresalir exitosamente es un reto. Llegan a mí queriendo probar de mi café con su «taza» demasiado llena. Antes de poder servirles de mi café tenemos que vaciar esa taza. Esto añade un paso adicional al proceso; un desaprender previo al aprender. A veces es difícil explicarles que la calma no es antónimo de urgencia, ni la paciencia sinónimo de inactividad. Que muchas veces la manera más eficaz de viajar es llenándonos de una calma y paciencia que nos permita estar presentes en el camino y no enfocados en el destino.

En un mundo donde la inmediatez y la autoformación en línea están en auge, ¿cómo se mantiene vigente la enseñanza tradicional de la voz?

En mi opinión nada habla con mayor fuerza que nuestro trabajo y para potenciar nuestro alcance pienso que las redes sociales, la formación de colectivos y comunidades es esencial. Si potenciamos la enseñanza tradicional con estas nuevas tecnologías y prácticas de comunicación podemos traer la enseñanza y la educación al siglo 21.

¿Cómo ve la influencia de la inteligencia artificial en la industria del voiceover, y qué impacto cree que tendrá en la formación de futuros actores de voz?

La IA llegó para quedarse, sólo nos queda aprender a vivir con ella y ponerla a trabajar para nosotros en lugar de batallar contra ella. Así como cuando éramos aún más jovencitos la llegada del Internet cambió nuestra realidad y al principio su uso no estaba bien definido, de igual forma tendremos que evolucionar y adoptar esta nueva tecnología o resignarnos a quedarnos rezagados. Continuemos formándonos, siendo mejores y más hábiles comunicadores.

Frente a la creciente automatización de voces, ¿qué habilidades considera esenciales para que los actores de voz humanos sigan siendo relevantes?

Pienso que para enfrentar la automatización, síntesis y voces generadas por IA debemos movernos en la dirección contraria. Es decir, apostar por continuar formándonos como mejores actores y comunicadores. Humanizar aún más el rol del locutor, narrador, actor de voz. Apostar por la naturalidad y espontaneidad en nuestros performances. Añadir más alma a nuestra actuación por medio de la transmisión de emociones, la improvisación y conexión con el texto.

Sobre el futuro y la visión de la industria

¿Cómo ha cambiado la demanda de actores de voz en su país en los últimos años y qué tendencias observa en la industria?

En Puerto Rico, el mercado de la locución se ha abierto mucho más, lo cual ha causado cierta saturación, mayor competencia en cuestión de tarifas y a su vez mayor diversidad de voces. Esto ha traído consigo la falta de calidad en las grabaciones y falta de profesionalismo y técnica en muchos locutores que se abren paso en el mercado puertorriqueño. Cuando añadimos el cambio generacional en las agencias de publicidad y clientes a la ecuación, que no cuentan con cierta preparación, experiencia y educación respecto a qué buscar en un locutor profesional, cómo dirigir a un talento, conocimiento sobre las diferentes etapas de producción o simplemente no entienden la importancia de cuidar la calidad del audio en una grabación, nos topamos con una receta que contribuye a la muerte de una industria. Es un efecto dominó o reacción en cadena de la cual todos participamos. Nos toca a nosotros, desde nuestra esquina, contribuir con nuestro granito de arena a preservar las buenas prácticas y la excelencia, demostrando por medio de nuestro ejemplo y trabajo qué hace a un profesional de la voz.

¿Cree que la formación en actuación de voz debe incorporar nuevas disciplinas o enfoques para responder a los cambios del mercado y la tecnología?

100%, pienso que un enfoque multidisciplinario e interdisciplinario es el camino. Hoy más que nunca debemos ser capaces de ponernos diferentes sombreros. Es la única manera que conozco para lograr sobresalir en un mercado tan competido y saturado. Dejando florecer todo esto que me comprende, que me hace quién soy, todo aquello que persigo, que me habla, que nutro y me da de comer.

Ese trabajo que proviene de mis pasiones, de mis búsquedas, de mis dudas, de la incertidumbre, de mi intuición, de mi competencia conmigo mismo, del intento constante de ser mejor que ayer. Todo lo que soy dejo florecer en mi vocación como artista de la voz, pues mi voz viene de lo más profundo de mi ser. No me escondo, ni me niego a continuar tejiendo la tela de araña que ata todos los cabos y los suma a mi carrera como actor de voz. Si algo me ha enseñado la vida es que, en el transcurso de nuestras vidas, no hay incidentes aislados.

Todo está entrelazado, todo intercomunicado en la forja que somos los artistas, pues un gran artista no echa nada a perder. Los artistas somos alquimistas capaces de transformar hasta la mismísima calamidad en belleza. No dude-

mos en dejar fluir maneras creativas de innovar en nuestra carrera a través de un enfoque multidisciplinario. Quizás llegar al dominio y maestría de varias disciplinas sea un camino largo, pero definitivamente es uno de grandes recompensas. Siempre admiré figuras como Leonardo Da Vinci, capaces de fusionar su curiosidad y sed de conocimiento en el arte con imaginación y creatividad. Quizás a eso es que debemos apuntar. A convertirnos en polímatas.

Si pudiera darle un consejo a quienes están iniciando en el mundo del voiceover, ¿cuál sería el aspecto más importante en el que deberían enfocarse desde el principio?

Cultiven sus talentos con tesón y perseverancia. Confíen en su técnica y en el trabajo invertido en ella. En momentos cuando la imaginación, la creatividad y la inspiración fallen, su técnica los cargará. Así mismo ocurre cuando nos falla la motivación y la disciplina toma el timón. Permitan que todo lo que son se desborde en su arte. No duden de sus instintos e intuición, por el contrario, aliméntenlos. Esta industria es nuestra, cuidémosla. Alimenta aquello de lo cual quieres comer. Hasta el más abundante manantial se puede secar si no somos conscientes. Aporten a sus comunidades, compartan ideas, instrúyanse y pasen hacia delante el conocimiento. Una vela no pierde luminosidad cuando enciende a otra, por el contrario, hacen del espacio uno más iluminado. Condúzcanse como profesionales, no minimicen esta hermosa profesión. Es muy importante cultivar la ética y las buenas prácticas de trabajo. Honren sus principios con disciplina e integridad. Cuiden las tarifas para que este arte siga siendo sostenible. Todos somos parte y partícipes de esto que tanto amamos y si no lo cuidamos, desaparecerá.

4.5 Galo Balcázar (México)

Perfil profesional

Actor con 37 años de experiencia escénica y 28 años en el mundo de la voz, con formación en Ciencias de la Comunicación, Ingeniería Bioquímica, Canto Lírico, Actuación, Foniatría e Improvisación aplicada.

Ha impartido clases universitarias en instituciones de prestigio como el Centro Universitario de Teatro (UNAM), la Escuela de Periodismo Carlos Septién García y la Universidad del Valle de México, así como en academias especializadas en locución y doblaje en México y Latinoamérica.

Su trabajo docente abarca países como Colombia, Costa Rica, Argentina y Puerto Rico. Especialista en técnicas de improvisación y actuación para trabajadores de la voz, lectura comprensiva aplicada a la interpretación, técnica

vocal fisiológica, análisis publicitario enfocado a la locución comercial, y pedagogía vocal para intérpretes vocales.

Su enfoque combina conocimiento técnico profundo con sensibilidad artística, brindando herramientas integrales para la formación y desempeño profesional de actores, locutores, cantantes y creativos del medio escénico y audiovisual.

Sobre la metodología y estructura de la formación

¿Cuáles son los pilares fundamentales de su enfoque pedagógico para la formación de actores de voz?

La aceptación de uno mismo como ser humano e imperfecto, que se equivocará y convertirá los equívocos en aprendizaje. El perdón y la generosidad con uno mismo para seguir adelante. La atención y la escucha hacia los demás que guían y complementan el trabajo. La generosidad con la obra o la pieza con la que estamos trabajando para que no luzca ninguna individualidad sino que triunfe el objetivo de la obra.

El autoconocimiento por medio de la conciencia corporal de las capacidades vocales (propiocepción y anatomía fonatoria).

La teoría que fundamenta la comprensión del texto (Gramática, Fonética, Fonología). Las herramientas actorales para la liberación de la expresión, la conexión con las emociones y sentimientos, y la interpretación de los textos y personajes a los que se dará vida. (Linklater, Feldenkrais, Alexander, Alba Emoting, Impro, entre otras). Las diferentes técnicas, géneros y claves en la actuación para teatro, calle, cámara, cine, TV, audio y medios digitales.

¿Qué técnicas específicas utiliza en su enseñanza y qué tan importantes son aspectos como la fonación, la interpretación y la adaptación a diferentes formatos (comerciales, doblaje, audiolibros, etc.)?

Utilizo varias técnicas que abarcan desde Linklater, Feldenkrais, Alexander, Alba Emoting, Improvisación Teatral, Fonoarticulación, Doblaje, etcétera para crear un panorama amplio y buscar la implementación individual de una técnica mixta. Si bien es importante la fonación como concepto, en realidad, ya todos sabemos hacerlo sin necesidad de conocerlo; sin embargo, para poder ampliar nuestras posibilidades y acercarnos a personajes y formatos nuevos, el conocimiento desde la conciencia es muy importante para saber a qué mecanismos tanto mentales, como corporales, como laríngeos podemos recurrir y cómo podemos regresar a ellos desde la teoría y la propiocepción.

Tener elementos objetivos que sean certeros y que estén bien investigados es esencial para no enseñar desde la subjetividad, puesto que lo que le funciona a uno puede no funcionarle a otros, y que los alumnos puedan crear su propio criterio a partir de fundamentos teóricos certeros. Sin embargo, la experiencia, el conocimiento y la sensación individual desde un lugar tranquilo, amable, bondadoso y generoso con uno mismo y con los demás es fundamental para la liberación, la apertura al nuevo conocimiento y la asimilación de los nuevos paradigmas.

¿Cuánto tiempo suelen durar sus programas de formación y cómo estructuran el desarrollo de habilidades a lo largo del proceso?

En el sistema universitario, principalmente en actuación, se hacía por semestres y el trato individualizado, al tener pocos alumnos, permitía que el docente fuera supervisando y moldeando el desarrollo de habilidades por alumno a lo largo de los meses y que se viera reflejado en una puesta en escena o en un proyecto conjunto que era asignado por las capacidades grupales e individuales. De la misma forma, se hace en clases teóricas como Lengua Española, Gramática, Fonología, Fonética, Lectura de comprensión, Marketing aplicado a la voz y Locución Publicitaria.

Lamentablemente, la mayoría de la formación de locutores se hace por módulos que pueden variar entre una y seis semanas de clases, una clase a la semana, de cuatro horas cada clase, lo que propicia un seguimiento pobre y una impartición de conocimiento general donde cada alumno toma lo que puede y, en el mejor de los casos, busca más información u otros lados para ahondar en los aspectos que puede interesarle.

En su país, ¿la formación en VoiceOver y locución es principalmente técnica, autodidacta o existen programas académicos universitarios especializados en el área?

En México, hasta hace un par de décadas, la formación para locutores y actores especializados en voz era autodidacta; muy pocas escuelas daban teoría, la mayoría eran actores o acudían a actores con formación para compartir lo que ellos creían que funcionaba o que a ellos les había funcionado. Desde hace muy poco, se ha intentado formalizar y establecer proyectos académicos universitarios especializados, pero como la mayoría carece de estudios e investigaciones en la materia, es difícil llegar a consensos y a juntar docentes o planta académica dispuesta a seguir un plan académico objetivo.

Sobre el desarrollo artístico y humano del actor de voz

Más allá de la técnica vocal, ¿cómo trabajan con sus estudiantes la interpretación y la conexión emocional con el texto?

Trabajamos con varias técnicas actorales. En un principio, utilizamos la improvisación teatral para aceptar nuestra voz, nuestro cuerpo, nuestra circunstancia y vivir en el aquí y en el ahora; a acostumbrarnos al error y cambiar su connotación negativa por una posibilidad para descubrir y experimentar cosas que no estaban dentro del planteamiento inicial; a tener una atención activa para saber escuchar, aceptar y entender al otro y las direcciones que se den sin que pasen por un juicio antes de hacer puesto que como actores solo tenemos parte de la información de la obra general, y a proponer conforme los parámetros establecidos de la pieza sin saltar de género o formato.

Utilizamos, también, ejercicios de respiración, postura y voz, como Feldenkrais, Alexander y Linklater para relajar el cuerpo, los músculos faciales y la postura para permitir que el trabajo sea libre de tensión ajena y de sentimientos y emociones que pueden interferir con la interpretación correcta del texto.

Usamos técnicas, como Alba Emoting, y ejercicios de actuación para conectar con la emotividad y los sentimientos que apoyen el texto. Por último, utilizamos la Fonoarticulación y la proxemia para fijar la calidad, textura y sonoridad vocal así como establecer la relación con los medios de grabación que estamos usando.

¿Qué importancia le da al trabajo corporal y gestual en la formación de un actor de voz?

No hay actores de voz: somos actores. Toda actuación depende de la expresión corporal y de la gestualidad para llevarse a cabo. Si llegamos a conocer las macro expresiones, como aquellas que se usan en el teatro callejero, el clown, la pantomima, máscaras, y en el teatro de texto con la farsa, el melodrama, podremos entender las micro expresiones que son necesarias para la actuación a cámara cinematográfica o para situaciones donde se requiera poco movimiento como la grabación de doblaje de videojuegos que requieren la casi inmovilidad del actor de doblaje o del actor de voz.

¿Cómo guía a sus alumnos en la búsqueda de una identidad vocal propia y en el desarrollo de un estilo diferenciado?

Todos tenemos una identidad vocal propia inherente. La guía, en la mayoría de los casos, es a recobrarla, porque en el afán autodidacta, la mayoría de las personas imita a personas y moldes que se han establecido en la industria como estándares, cuando cada quien puede tener su propia identidad dentro de los límites de los formatos, los géneros y los diversos personajes que existen. Además, la tendencia (y más con la Inteligencia Artificial) es hacia un naturalismo y a un humanismo que ya no solo requiere, sino que exige, que los actores no se escuchen a moldes en serie sino que tengan en su actuar y en su voz personalidades humanas e individuales.

En su experiencia, ¿qué cualidades hacen que un actor de voz trascienda más allá de lo técnicamente correcto para convertirse en una voz realmente memorable?

La humanidad y la actuación. Todo tiene una técnica, pero cuando todos hacen un uso excelente de la técnica lo que destacará será la forma única que cada persona puede darle: la personalidad, el carisma, la empatía, entre otras, son cosas que no se pueden aprender con la técnica. A igualdad de circunstancias técnicas lo que sobresale será la propuesta única de valor, qué más le puedo dar aparte de lo que me piden para complementar y apoyar la obra o la pieza en la que estoy participando. El entender los motivos publicitarios, mercadológicos y de marketing de la pieza puede hacer que la pieza triunfe en el mercado y eso nos afiance como la voz recurrente de un producto o de un servicio. Entender el público objetivo de un libro o de una serie de narraciones hará que los escuchas prefieran unas narraciones a otras. Entender al personaje hará que realmente cobre vida con nuestra voz. También hay un poco de azar: las elecciones de pruebas de voz para los proyectos los tienen otros humanos que tienen ideas en la cabeza que no siempre son expresables en palabras, así que el que le guste o no una voz u otra será también impredecible. Nadie puede saber qué proyecto será exitoso y cuál no: no todo está en control. No debemos hacer las cosas por ser o no memorables; las cosas se deben hacer porque queremos y tenemos algo que proponer a ellas y en ellas. Nadie sabe si una obra será artística o no, pero eso no hace que el autor no tenga una intención artística por medio de la excelencia técnica y la propuesta única de valor.

Sobre los retos de la enseñanza y la evolución del mercado

¿Cuáles son los principales desafíos que enfrenta como formador en la actualidad?

La creencia en la inmediatez y la ley del menor esfuerzo. La necesidad de reconocimiento antes que la verdadera vocación. La falta de compromiso,

disciplina y rigor para el entrenamiento vocal. Antes de intentar ser artistas debemos ser atletas vocales, luego obreros de la voz y quizá, entre tanto trabajo, alguien encuentre arte en nuestra voz. En la actualidad, existe una tendencia a auto proclamarse y a denominarse artistas de la voz solo por el hecho de querer hacerlo, haberlo hecho aunque sea un poco o simplemente seguir la técnica sin descubrirse a ellos mismos en el proceso. Se valora más el resultado que el proceso mismo.

En un mundo donde la inmediatez y la autoformación en línea están en auge, ¿cómo se mantiene vigente la enseñanza tradicional de la voz?

Por medio de la modernización, actualización constante y adaptación a los nuevos públicos y nuevas tecnologías, creando mecanismos para interesar a los estudiantes en su crecimiento personal, ampliando sus horizontes para que busquen y encuentren herramientas diversas que estén a su alcance, impulsándolos a que busquen diversas técnicas que se complementen y que ellos formen su criterio, cuestionando, buscando y corroborando lo que se enseña. Hay que establecer diferencias entre personas que comparten sus experiencias y personas que comparten conocimiento, entre la información empírica y la información académica, y todo eso llevarlo a la práctica para que cada quien tome lo que se necesite para encontrarse dentro de esta disciplina.

¿Cómo ve la influencia de la inteligencia artificial en la industria del VoiceOver, y qué impacto cree que tendrá en la formación de futuros actores de voz?

Yo creo que la influencia es ambivalente. Para aquellos que se queden con la información técnica pura y programable será la perdición, puesto que tomará los lugares de aquellos que no tengan una intención artística, lo mismo pasará con aquellos que todo lo hacen igual, que no se capacitan, que no siguen buscando formas de diferenciarse, que entregan mal o a destiempo, que no son profesionales, o que cobran muy barato. Para aquellos que tienen intención artística y tengan una propuesta única de valor será un motivo más para seguir explorando su propia humanidad, empatía y forma de conectar con el texto, con el discurso de quien creó el texto y con las personas que escucharán y recibirán el texto. Es una oportunidad de crecimiento y diferenciación constante que va en contra de muchos de los estándares preestablecidos que son fácilmente programables para las máquinas. Aún así, está el riesgo de la copia, clonación y replicación de la voz de la cual nos tenemos que proteger por medios legales, técnicos y administrativos.

Frente a la creciente automatización de voces, ¿qué habilidades considera esenciales para que los actores de voz humanos sigan siendo relevantes?

La empatía. El interés hacia el otro y la humanidad. La escucha. La atención constante. La actuación. La verdad escénica. La representación de la realidad. Todas las habilidades blandas. El análisis y comprensión del texto desde la escritura hasta la lectura. El conocimiento de los mecanismos publicitarios, mercadológicos, mercadotécnicos, propagandísticos y comunicativos en general. Pero, sobre todo, la humanidad, la individualidad en la colectividad, la generosidad y la aceptación.

Sobre el futuro y la visión de la industria

¿Cómo ha cambiado la demanda de actores de voz en su país en los últimos años y qué tendencias observa en la industria?

La liberación de los medios de comunicación de la censura gubernamental y la apertura al libre mercado de los mismos hizo que se abrieran las posibilidades de estar en él. Cuando se quitó la Licencia de Locución y los requerimientos gubernamentales para ser un comunicador y estar al frente de los medios de comunicación, bajó en muchos aspectos la calidad de la formación de los locutores y comunicadores en general. Por otra parte, eso permitió la apertura hacia ser una especialización de personas con un entrenamiento artístico dentro de aquello que había sido un escaparate de buenas voces al servicio de los productos y del Estado.

Con el uso de las Redes Sociales aquellos que fuimos los actores invisibles detrás de las marcas, personajes, películas y series que impactaban a un público multinacional nos convertimos ahora en «personalidades» por lo que el otrora gremio de desconocidos especialistas en voz se convirtió en un mercado aspiracional para muchas personas que querían no solo dedicarse a esto sino que tener exposición, fama y éxito. Con estos hechos, el interés creció así como la posibilidad (al no haber organismos reguladores ni académicos hacia esta materia) de ganar dinero compartiendo conocimiento tanto empírico como académico para formar nuevos talentos.

Tras el brote de COVID-19 la necesidad de supervivencia de muchos hizo que surgieran muchas ofertas «formativas» hacia el uso de la voz como sustento alternativo, por lo que el gremio creció exponencialmente al ser alcanzable con una tecnología de gama media y media alta accesible a todo público, por lo que el trabajo se diluyó y los estándares bajaron, así como los presupuestos.

La aparición de la Inteligencia Artificial, los mecanismos Text To Speech (TTS), las suplantaciones de voz, la clonación de voz ha hecho que aquellos que veían esto como un sustento alternativo que no requería de mucho es-

fuerzo, consideren la opción y no entren tan fácil, por lo que la demanda ha bajado. Algunas empresas se solidarizaron con el gremio y rechazaron la IA, pero otras están ofreciendo servicios de IA, mixtos y totalmente humanos, dejando estos últimos como opción de alta calidad, lo que hace que el mercado sea menor, pero mucho mejor pagado.

Yo creo que todo va más hacia una interpretación humana más artística y se volverá un objeto de valor poder costear un trabajo humano, especializado y diferenciado. Espero que con eso también aumente el costo de las interpretaciones artísticas y el nivel de vida de aquellos que se sigan actualizando, capacitando y poniéndose a la altura de los nuevos requerimientos del mercado.

Lo que requiere una reformulación de la oferta académica y una formalización de la educación de la disciplina por medio de una certificación avalada por estructuras educativas; eso, además, dará la posibilidad de defendernos de una forma más clara y precisa con leyes y estatutos ante la Inteligencia Artificial generativa y la suplantación de identidad.

¿Cree que la formación en actuación de voz debe incorporar nuevas disciplinas o enfoques para responder a los cambios del mercado y la tecnología?

Por supuesto, desde hace tiempo se quedaron atrás las voces falsas que respondían solo al formato que se creía. La tendencia sigue yendo hacia lo cercano, lo sensible, lo humano. Y esos cambios son los que deben hacerse para que siga creciendo el arte detrás de la excelencia técnica. Debe cambiar la disciplina, la técnica, el abordaje de la disciplina, la pedagogía de la disciplina y debe seguir nutriéndose, por ejemplo, de las neurociencias y otras herramientas que engrandezcan las posibilidades interpretativas del individuo. Lo único constante es el cambio, y debemos adaptarnos a él para generar más propuestas y que siga siendo lo constante.

Si pudiera darle un consejo a quienes están iniciando en el mundo del VoiceOver, ¿cuál sería el aspecto más importante en el que deberían enfocarse desde el principio?

Conózcanse a sí mismos y acéptense; conozcan sus posibilidades y limitaciones. Conozcan también hacia dónde quieren y pueden crecer, y qué pueden dejar atrás en el proceso. Establezcan prioridades. Encuentren su verdadera vocación. Busquen el conocimiento objetivo en las múltiples disciplinas que nutren este mundo de la voz, desde lo anatómico hasta lo gramatical, desde lo expresivo hasta lo teórico. Las respuestas están en los libros, pero las comprobaciones están en la experimentación. La academia es como un gimnasio, tiene los instrumentos para que hagas crecer tus posibilidades, pero no sirven para nada sin voluntad, disciplina y metas claras. Y sepan que el camino

de lo artístico nunca se acaba: las creaciones artísticas son partes efímeras en ese proceso interminable de autoconocimiento por medio de una disciplina específicas. Y recuerden que el crecimiento de los demás es su propio crecimiento así que sean generosos y crezcan en conjunto, en sociedad, en humanidad. Si alguien crece más que ustedes, solo les dará una nueva meta que alcanzar.

4.6 Reinaldo Infante López (República Dominicana)

Perfil profesional

Locutor internacional en español latinoamericano, productor y conductor de radio, empresario y coach ontológico organizacional.

Comunicador dominicano con 30 años de experiencia en los medios de comunicación. Es socio fundador y gerente general de World Voices, una productora de audio en múltiples idiomas con estudios en Santo Domingo y Santiago, en la República Dominicana y oficinas comerciales en Miami, FL., Estados Unidos.

Es Coach de voz para ejecutivos, y formador de locutores en español. Conferencista frecuente en paneles y eventos relacionados con el mundo de la voz comercial y la actuación de voz en Latinoamérica.

Rey tiene una licenciatura en Administración de Empresas y un posgrado en Relaciones Públicas, es Practitioner de Programación Neuro-Linguística con una certificación como Coach Ontológico Organizacional, entre otros cursos, entrenamientos y capacitaciones relacionados con su carrera de negocios y la producción audiovisual y creativa.

¿A través de qué academia, universidad o centro ejerce su práctica docente?

Actualmente a través de los VoxTraining que impartimos en World Voices, nuestra empresa productora, y en las distintas universidades, congresos y talleres en los que participo a nivel internacional. En los últimos años he participado en ciclos de formación en México, Colombia, Argentina y Estados Unidos.

¿Cuál es su área de especialización?

Como talento de voz me he especializado en locución comercial, narraciones de largo formato y actuación de voz para doblajes y audio series. Soy narrador de audiolibros y *audiodescriptions*. También trabajo como coach vocal para talentos de voz que buscan especializarse, y para ejecutivos y profesio-

nales de diversas industrias que necesitan mejorar el uso de su voz para los ambientes en que se exponen.

Sobre la metodología y estructura de la formación

¿Cuáles son los pilares fundamentales de su enfoque pedagógico para la formación de actores de voz?

Con los actores de voz, utilizo un enfoque más orientado hacia los procesos mentales internos como la memoria, la resolución de problemas y la atención. Es un enfoque cognitivista y un tanto constructivista, buscando que el estudiante, a través del aprendizaje activo vaya encontrando su propia voz en todo el proceso.

Hago una combinación de mi experiencia como productor y locutor. Al tener la visión desde la producción puedo guiar al talento para pueda entender la mirada de lo que necesita un productor en un momento en particular y, como locutor, compartirle lo que me ha funcionado y lo que desde las distintas academias y estilos puede incorporar en su caja de herramientas.

¿Qué técnicas específicas utiliza en su enseñanza y qué tan importantes son aspectos como la fonación, la interpretación y la adaptación a diferentes formatos (comerciales, doblaje, audiolibros, etc.)?

Como punto de partida tomo el método de Kristin Linklater para lograr esa conexión con la voz natural que es algo que el locutor convencional va perdiendo por malos hábitos y por la imitación de estilos que marcaron una época en la locución. Luego trabajo con algunos elementos de Alba Emoting para la conexión con lo emocional a través de la respiración y sus distintos patrones.

Es vital en una primera etapa el conocimiento de su aparato fonador, para que luego pueda utilizarlo a su antojo y necesidad interpretativa. Aquí entran en combinación por un lado distintas técnicas de respiración y por el otro lado, la proyección vocal. El trabajo frente a un micrófono requiere distintas técnicas de respiración y de proyección que hacen más o menos creíble la interpretación.

Luego vamos trabajando con la interpretación de los textos, un actor de voz debe «interpretar lo leído» por lo tanto comprender para interpretar es una parte esencial de nuestros entrenamientos. Aquí incluimos todo lo relacionado con los grupos fónicos y los tonemas para conseguir una interpretación de lo leído lo más cercano a la conversación natural.

¿Cuánto tiempo suelen durar sus programas de formación y cómo estructuran el desarrollo de habilidades a lo largo del proceso?

Como los VoxTraining son estudios especializados y los hacemos muy enfocados en un estilo en particular, son programas que pueden durar de 16 a 32 horas de pura intensidad práctica tanto en los salones de entrenamiento como en los estudios de grabación.

En su país, ¿la formación en voiceover y locución es principalmente técnica, autodidacta o existen programas académicos universitarios especializados en el área?

Hay una combinación de formación técnica en locución básica y luego están los estudios especializados como los VoxTraining. En las universidades no se imparte este conocimiento de manera formal. Solo hay una carrera, y es de Comunicación, que tiene en su programa una asignatura de locución y es muy básica. El concepto de actor de voz está destinado para espacios técnicos y poco formales, y autodidactas.

Sobre el desarrollo artístico y humano del actor de voz

Más allá de la técnica vocal, ¿cómo trabajan con sus estudiantes la interpretación y la conexión emocional con el texto?

Esta conexión emocional con el texto la trabajamos desde técnicas como la de Alba Emoting que permite a identificar algunas emociones básicas a partir de unos patrones de respiración que son muy efectivos a la hora de interpretar rápidamente un texto. En un estudio de grabación no tienes mucho tiempo para conectar con una emotividad propia de la interpretación teatral o cinematográfica y este método apoyado en la respiración y en la corporalidad propia de la emoción es un camino efectivo y rápido para lograrlo.

¿Qué importancia le da al trabajo corporal y gestual en la formación de un actor de voz?

Actuamos desde nuestra verdad en ese momento y para llegar a ese estado hay distintas formas de hacerlo, y una de las formas más efectivas para ello es usando todo nuestro cuerpo para mostrar lo que se siente y eso el micrófono lo capta. Una de las técnicas que usamos en nuestros talleres es la postura y los rasgos característicos de un personaje para llegar a interpretarlo desde lo honesto y natural.

¿Cómo guía a sus alumnos en la búsqueda de una identidad vocal propia y en el desarrollo de un estilo diferenciado?

En los VoxTraining partimos de un principio: no hay voces bonitas, hay voces que funcionan para una cosa u otra. Con esa premisa, quitamos el enfoque en el sonido de la voz, algo tan característico de los locutores latinoamericanos, y nos enfocamos en la interpretación, es decir, qué puedo hacer con esa voz y a través de ella.

En su experiencia, ¿qué cualidades hacen que un actor de voz trascienda más allá de lo técnicamente correcto para convertirse en una voz realmente memorable?

Si el actor se enfoca solo en su voz, se estará repitiendo constantemente. Trabajamos los distintos estilos y los estimulamos a la experimentación, y a ver su aparato fonador como el instrumento que utiliza un buen intérprete de jazz... que junto con una buena comprensión lectora y apoyado en la correcta interpretación del texto puede lograr cosas interesantes y memorables.

Sobre los retos de la enseñanza y la evolución del mercado

¿Cuáles son los principales desafíos que enfrenta como formador en la actualidad?

La inmediatez de los estudiantes de lograr una rápida formación para insertarse en el mercado laboral, más interesados en el reconocimiento que en la realización de un trabajo destacado. Ahí hay un reto.

En un mundo donde la inmediatez y la autoformación en línea están en auge, ¿cómo se mantiene vigente la enseñanza tradicional de la voz?

En los estudios es donde se ve y se entiende la necesidad de la formación. en nuestro caso, muchos jóvenes se acercan porque quieren ser parte de nuestro banco de voces elegibles para proyectos, sin embargo, es parte de nuestro proceso invitarlos a un casting y a una audición personalizada en nuestros estudios, y es ahí donde usualmente comprenden la complejidad del desafío, y la necesidad de la formación estructurada y formal, como el camino más corto hacia el interior de la industria.

¿Cómo ve la influencia de la inteligencia artificial en la industria del voiceover, y qué impacto cree que tendrá en la formación de futuros actores de voz?

La tecnología tiene un ritmo, una velocidad que no la detiene nadie. La IA es una realidad de este tiempo en todos los aspectos de nuestras vidas y esto va a más. Sin embargo, la voz humana con fines interpretativos siempre será necesaria. Por supuesto, habrá tipos de trabajos que los hará la IA, de hecho ya hay muchos trabajos que los está haciendo actualmente, pero la voz huma-

na con fines interpretativos siempre tendrá un espacio dentro de la industria audiovisual.

Frente a la creciente automatización de voces, ¿qué habilidades considera esenciales para que los actores de voz humanos sigan siendo relevantes?

La imperfección humana tiene ese toque que nos permite crear empatía, conexión. Podrás escuchar unas voces sintéticas muy bien estructuradas y perfectas, sin embargo al actor de voz que se haya preparado en los distintos géneros interpretativos y que conozca de las distintas técnicas y tenga la capacidad de usar su instrumento a su antojo, tendrá recursos para destacar.

Sobre el futuro y la visión de la industria

¿Cómo ha cambiado la demanda de actores de voz en su país en los últimos años y qué tendencias observa en la industria?

Esta es una época de muchos cambios en la industria audiovisual, por un lado tenemos la mayor producción de materiales multimedia de la historia actual, sin embargo, el uso de la figura tradicional del «locutor comercial» como la conocíamos hasta ahora, ha ido cambiando. Ya no está necesariamente en todos los comerciales, como era en otros tiempos.

Sin embargo en nuestro país, sí se sigue haciendo mucha publicidad para los medios tradicionales que luego los adaptan para medios digitales y, en muchos de estos casos, entra el actor de voz, ahí sí hay una gran campo de trabajo, ya que cada vez más se busca esa voz que sea cercana, que se sienta natural y que «venda» sin vender. Es decir, aún hay espacio para estar y tener trabajo.

¿Cree que la formación en actuación de voz debe incorporar nuevas disciplinas o enfoques para responder a los cambios del mercado y la tecnología?

En el mundo de la interpretación hay muchos referentes y distintas escuelas y métodos que nos permiten llegar a distintos destinos en la puesta en escena. Sin embargo, siempre hay espacio para el desarrollo y la incorporación de nuevas técnicas que permitan abordar la actuación para los nuevos medios de una forma más rápida y convincente.

Hoy en día se producen series de «novelas» cuyos capítulos tienen una duración de un minuto y medio y que se difunden por redes sociales, van dirigidas a los adolescentes y están cargadas de mucha emotividad. Con este tiempo para el desarrollo de una escena, la creación de una situación y dejar la expectativa para el próximo episodio, no es mucho el espacio que tienes para crear

esos ambientes y personajes para llegar a un clímax emotivo, sin embargo, hay que lograrlo y se aprenden nuevos enfoques para ello.

O bien, el caso de los comerciales que se difunden a través de plataformas de streaming con botones que habilitan que se cancele su difusión a los 6 segundos de duración, también representan un reto de comunicar y actuación de voz para generar una movida hacia la compra de un producto o servicio en ese lapso de tiempo tan corto, sin embargo, se van logrando poco a poco.

Estos son apenas dos ejemplos de cómo se va moviendo la industria y la necesidad que tiene el actor de voz de encajar y prepararse constantemente para esto.

Si pudiera darle un consejo a quienes están iniciando en el mundo del voiceover, ¿cuál sería el aspecto más importante en el que deberían enfocarse desde el principio?

Estudia actuación, enfócate en la interpretación en una primera etapa, luego conoce tu instrumento vocal, incorpora clases de canto y fórmate en los distintos estilos y especialidades, entiende cómo funciona la industria, aprende de producción audiovisual para que comprendas el mundo técnico detrás de las cámaras y los micrófonos.

Conoce de marca personal, de estrategia de mercadeo (no lo confundas con hacer un post en las redes sociales), conoce de negocios. Aquí es importante que comprendan la importancia de la discreción en los proyectos que se involucran, deben comprender el uso profesional y ético de estos medios y su uso profesional.

La industria del actor de voz de este tiempo es una combinación de arte y técnica y así debes entenderlo desde el principio, prepararte es la forma más corta para iniciarte en un mundo cada vez más competitivo.

5. COMPARACIÓN Y ANÁLISIS PEDAGÓGICO

Puntos en los que todos los docentes coincidimos:

- ✓ **Importancia de la formación técnica y artística:** La formación del actor de voz es un híbrido entre técnica vocal (respiración, articulación, dicción, etc.) con habilidades artísticas como la interpretación, la adaptación al texto y al medio. Todos los docentes coinciden en aquello de que la voz debe ser una herramienta funcional.
- ✓ **Necesidad de versatilidad y adaptación:** Otro de los puntos coincidentes es que los actores de voz y locutores comerciales deben ser versátiles

para adaptarse a los distintos géneros y contextos, con una modulación de la voz apropiada a la naturaleza del proyecto.

- ✓ **Enfoque en la voz auténtica:** Es importante la presencia de métodos como el Linklater y Rodenburg para aprender a conectar y entregar una voz auténtica y natural.
- ✓ **Formación orientada al mercado:** Todos son docentes profesionales activos que comparten sus experiencias con sus alumnos, con lo cual, todos tienen su proceso formativo alineado con lo que está demandando el mercado publicitario y visual actualmente.
- ✓ **Importancia del análisis y la interpretación del texto:** Algo en lo que todos han coincidido es en el papel vital que tiene, dentro de la profesión, la lectura e interpretación de un texto. Si el estudiante no logra una lectura comprensiva, la interpretación de lo leído se hace prácticamente imposible.

Hay algunos elementos en los que difieren y es importante destacarlos.

- ✓ **Enfoques pedagógicos y metodologías:** Todos usan principios similares, sin embargo, algunos docentes enfatizan más en el trabajo físico y presencia corporal, mientras que otros se centran en la liberación de tensiones y la voz auténtica, es decir, desde un enfoque más emocional y psicológico.
- ✓ **Grado de formalidad en la formación:** Hay una diversidad de programas universitarios. Algunos países ofrecen la educación formal y universitaria, mientras que en otros predomina la formación privada o técnica. Esto genera diferencias en la profundidad y amplitud de la formación del talento, lo que se evidencia en la profesionalización tan desigual que hay en Latinoamérica.
- ✓ **Perspectiva sobre el español neutro:** Aquí también hay diferencias, mientras que algunos docentes consideran el español neutro una herramienta de importancia vital a la hora de internacionalizar el talento, otros enfatizan en la importancia de mantenerse conectado con lo local y cultural, especialmente en narraciones literarias o personajes para lograr una interpretación más honesta.
- ✓ **Rol del docente:** Algunos de los entrevistados ven al docente como ese entrenador que transmite técnicas específicas, otros lo conciben como un facilitador que ayuda a desarrollar la capacidad crítica y la auto dirección del actor de voz para que pueda desarrollarse a su medida y a su ritmo.

6. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

La formación de los actores de voz en Latinoamérica es una tarea compleja y apasionante y va más allá del dominio de lo técnico, es una combinación de experiencias profesionales individuales, de un descubrimiento personal de lo que puede funcionar artística y técnicamente en el estudio y luego del acceso a una industria internacional que va cambiando constantemente y añadiendo nuevos formatos y estilos.

A lo largo de este recorrido, queda evidenciado que hay acuerdos y coincidencias vitales en el proceso enseñanza-aprendizaje: la importancia de una voz entrenada, que sea auténtica y capaz de adaptarse a las exigencias, cambiantes de la industria, y los múltiples lenguajes que el tecnicismo puede imponer. También surgen distintas miradas, son matices que enriquecen el campo profesional y abren espacios a nuevas posibilidades de conocimiento y experimentación.

Las coincidencias entre los distintos entrenadores y docentes son muy sólidas: la voz como herramienta funcional, la necesidad de una interpretación humana, profunda y natural, la formación conectada con una industria y práctica comercial real y cambiante y el valor de desarrollar una voz que no esté apoyada en lo «bonita» que pueda sonar, sino en el poder interpretativo, desde lo humano y natural que pueda aportar al proyecto.

Hemos visto que no existe una única forma o manera de enseñar este oficio. Las diferencias en las metodologías, los distintos enfoques pedagógicos y el uso del español neutro o estándar reflejan una verdad esencial: la actuación de voz es un arte vivo que se va formando y reestructurando según las realidades culturales, las trayectorias personales y los accesos a los distintos mercados y a los objetivos profesionales del practicante.

Esta diversidad la podemos ver como una gran oportunidad. Al final, lo que buscamos los docentes es acompañar en los procesos, no en crear un molde rígido de cómo se deben hacer las cosas. Guiar a los estudiantes a que descubran su potencial interpretativo a través de su voz con una mirada desde lo humano y usando lo técnico para repetir el proceso una y otra vez de manera efectiva. Que ellos entiendan que cada texto, cada proyecto, es una oportunidad para conectar, comunicar y sobre todo conmover y mover.

Nuestro rol, no es el de ser simplemente un entrenador vocal. Es transformarnos hacia formadores de conciencia artística, facilitadores de pensamiento crítico y de exploración personal. La verdadera enseñanza no está solo en lo que se transmite, sino en lo que podemos lograr despertar. Y si logramos que cada estudiante termine su formación no solo con más recursos para su caja de herramienta profesional, sino con más preguntas, con más sensibilidad y mayor compromiso con su oficio, entonces habre-

mos cumplido con lo más importante: enseñar a decir con sentido e interpretar con el alma.

BIBLIOGRAFÍA

OCAMPO GUZMÁN, Antonio (2010). *La libertad de la voz natural : el método Linklater*. Dirección General de Bibliotecas, UNAM.

RODENBURG, P. (1992). *The Right to Speak: Working with the Voice*. Methuen Drama.

LOS AUTORES/AS

ESLAVA, ROBERTO. Doctor en Artes (Artes Visuales, Artes Escénicas e Interdisciplina) con mención honorífica por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Maestro en Dirección Escénica con mención honorífica y Licenciado en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. También es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es director de escena, actor, músico, académico y locutor de radio. A lo largo de 25 años de experiencia profesional, ha trabajado en diversos proyectos artísticos en México, Noruega y Dinamarca. Complementó su formación artística con cursos de especialización en Polonia y Dinamarca, impartidos por los reconocidos grupos: Teatr Pieśń Kozła y Odin Teatret. Alumno de importantes directores de escena mexicanos, entre los que destacan: David Olguín, Mauricio Jiménez y Ricardo Díaz. Con Traslazo Teatro, su propia compañía, ha presentado diversas puestas en escena de su autoría en importantes foros de la capital como: el Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque, Teatro Salvador Novo del Centro Nacional de la Artes, Teatro El Milagro y Teatro La Capilla. Actualmente se desempeña como docente en el Centro Morelense de las Artes en Cuernavaca, México, donde imparte asignaturas teóricas y prácticas en las licenciaturas en Teatro y Artes Visuales.

FRUTOS FUENTES, BEGOÑA. Es licenciada en Interpretación Textual por la RESAD y doctora en Fundamentos del Habla Escénica por la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente, es profesora titular en el Departamento de Música, Voz y Lenguaje de la RESAD y docente en la Escuela de Creación Escénica de Madrid. Ha sido profesora de Técnica Vocal en la Universidad Europea de Madrid y de Dicción Castellana en la Escuela Superior de Arte Dramático de Islas Baleares. Su labor pedagógica incluye asesoría vocal en diversas compañías y formación en hablar en público. Entre sus publicaciones destacan: *Fundamentos técnicos de trabajo del habla escénica (voz y palabra) en el Teatro de La Abadía, 1994-2010* (2014) *La evolución del habla escénica contemporánea: La preparación de la palabra* (2024) o *Fonoteca teatral: el eco de las voces* (2009). Ha recibido formación entre otros de Roy Hart, Cicely Berry, Serge Wilford, Eugenio Barba, Inés Bustos, Vicente Fuentes, Patricia Kraus y Concha Doñaque.

FONS SASTRE, MARTÍN B. Doctor en Historia del Arte con la tesis *Fundamentos científicos del proceso creativo del actor*. Coordinador y profesor del grado de Artes Escénicas y Cinematográficas de la Universidad Loyola Andalucía. Ha sido investigador principal de diversos proyectos con fondos europeos sobre investigación performativa y ha publicado diferentes estudios sobre la creación escénica contemporánea, teatro y

neurociencias y el proceso creativo del actor en revistas científicas especializadas, así como los libros: *L'actor: de l'art a la ciència* (2013), *L'actor i la memòria. Arts escèniques, creativitat i neurociències* (2016), *Arts escèniques per a la conscienciació social. Dispositius escènics, dramàturgies emergents i teatres d'invasió* (2020) y *Actuación y neurociencias. Nuevas perspectivas para el estudio del proceso de creación actoral* (2023). Miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE), el Centre de Recerca en Arts Escèniques (CRAE) y de la Asociación Internacional Teatro Siglo XXI (AITS21).

GARCÍA LÓPEZ, CAROLA. Actriz, Directora, Escritora, Locutora, Productora, Performera, Tallerista. Lleva más de 25 años impartiendo clases (Actuación, Voz I-II, Actividades Dramáticas, entre otras) en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Una de sus rutas investigativas es la confluencia entre la ciencia, la creación y el arte. En su tesis doctoral *La Arquitectura del Caos en el Teatro de Aristides Vargas y sus resonancias en Puerto Rico* exploró la física cuántica y la teoría del caos en la poética vargiana y puertorriqueña. De igual forma ha diseñado cursos transdisciplinarios como *Teatralidades Médicas* dirigidos a estudiantes de Ciencias Naturales y Humanidades. Con su personaje *Libris, la polilla vegetariana* estimula la lectura desde hace más de veinte años en escuelas, teatros y centros comunitarios. Entre los títulos de su dramaturgia se destacan *Blanco Temblor* una autobiografía ficcionalizada sobre los abismos de la mente, *Melusina de Albión, testimonio de una mujer sufrida* y la obra infantil *Versado el andarín cuentero*. Ha escrito crónicas como la serie *Encarne Viva* para la revista digital *Es Mental*. Actualmente prepara la publicación de su primera novela.

GARCÍA ZÁRATE, ANDREA. Actriz formada en la antigua Escuela de formación de actores del Teatro Libre de Bogotá, Maestra en Arte Dramático de la Universidad Central de Bogotá y discípula de la maestra Livia Esther Jiménez González desde el año 2008. Profesora catedrática de Voz de la antigua Carrera de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre y profesora de la Electiva de Voz y Expresión corporal de la Universidad Central y de la Universidad Libre de Colombia. Miembro y asesora vocal del grupo del Teatro Libre de Bogotá y del Colectivo teatral y audiovisual Quinta Picota, del que también es fundadora.

GONZÁLEZ JORDÁN, TANIA. Actriz, investigadora, directora de escena, docente en Centro Universitario de Teatro UNAM, y CEUVOZ. Maestra en Artes Escénicas por Universidad de Sao Paulo, Designated Linklater Teacher. Egresada del CUT UNAM, Becaria del FONCA 2003, con más de 30 años de trayectoria y más de 30 obras de teatro. Desde 2012 es Designated Linklater Teacher (DLT) por el Centro Linklater de Nueva York. En 2017 obtiene el Certificado en Teoría Crítica por 17, Instituto de

Estudios Críticos. Actualmente comparte su actividad profesional entre la actuación y la docencia-investigación. A partir de su disertación de maestría titulada *Bitácora de viaje al mar de voces de Sirenas. Apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para la actriz y el actor del Centro Universitario de Teatro*, desarrolla su investigación sobre el tema de la vocalidad y su poética vinculada a la pedagogía para la creación escénica.

INFANTE, REYNALDO. Es comunicador, empresario y coach de voz con más de 30 años de experiencia en medios, formación y liderazgo comunicacional. Es fundador y gerente general de World Voices, productora de audio multilingüe con sede en Santo Domingo y presencia comercial en Miami, especializada en soluciones de voz, doblaje, eLearning y producción de audio corporativo en más de 30 idiomas. Es coach de voz para locutores y actores de voz, también asesora a líderes empresariales en el desarrollo de una voz auténtica y una comunicación efectiva, orientada a fortalecer la influencia, la conexión y el liderazgo en contextos de alta exigencia. Su metodología integra técnicas de locución profesional, PNL y coaching ontológico. Ha sido el creador de los VoxTraining, entrenamientos especializados en doblaje, narración de audiolibros y locución comercial para locutores profesionales. Es licenciado en Administración de Empresas, con posgrado en Relaciones Públicas y certificaciones internacionales en Programación Neuro-Lingüística y Coaching Ontológico Organizacional. Reside en Santo Domingo, República Dominicana.

JIMÉNEZ GONZÁLEZ, LIVIA ESTHER. Fundadora, miembro y asesora vocal del grupo Teatro Libre de Bogotá. Ganadora de la primera beca ICETEX para la formación en voz hablada con las reconocidas maestras y maestros de formación vocal contemporánea: Julia Wilson Dickson, Cicely Berry, Kristin Linklater, Patsy Rodenburg, Michael McCallion, Arthur Lessac, entre otros. Profesora y creadora del área de voz de la antigua Escuela de formación de actores del Teatro Libre desde su fundación en 1988. Creadora de la Especialización para estudios de la voz en 1992, en colaboración con la ENAD (Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá). Profesora titular de Voz de la antigua Escuela de formación de actores del Teatro Libre y de la antigua Carrera de Arte Dramático de la Universidad Central de Bogotá en convenio con el Teatro Libre.

MAIDANA, RUBÉN DARÍO. Actor, director, productor teatral y docente universitario. Egresó de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa con el título de Profesor de Enseñanza Primaria. Se formó en la Facultad de Arte (UNCPBA) como Intérprete Dramático, Profesor de Juegos Dramáticos y Licenciado en Teatro. Se doctoró en el Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia con su tesis «La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX». Docente de las

cátedras *Educación de la Voz I y III* en el Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro con sede en la ciudad de Tandil, Buenos Aires, Argentina. En cuanto a su trayectoria teatral, además de participar en diversas propuestas como actor en 1998 crea el grupo de teatro independiente *Los Escruchantes*, y en el año 2001 la productora teatral independiente *Manka Producciones*. Con ambos proyectos se abocó fundamentalmente a la dirección y producción de espectáculos para las infancias.

MONTELLO, FLAVIA. Es actriz y se doctoró en el área de la voz hablada expresiva. En lo actoral, se recibió en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires (EMAD) y continuó sus estudios con el maestro Raúl Serrano. Se diplomó en Suiza en Formación del Habla (*Sprachgestaltung*, Rudolf Steiner). Es Especialista en Docencia y Producción Teatral, por la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), Argentina. Se doctoró en la Universidad de Buenos Aires con la tesis *Comprender oyendo. El paradigma de la Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) en el contexto de los estudios para la voz hablada en performance*, –Director: Dr. Jorge Dubatti, Codirector: Dr. Rubén Maidana–. Es docente investigadora en el área de la voz para la escena en la UNRN, donde dicta Técnica Vocal II y III para la Licenciatura y el Profesorado en Arte Dramático, habiendo sido asimismo directora de dicha Licenciatura. Ha dictado clases, talleres y seminarios en Suiza, Alemania y España, relacionando la voz hablada expresiva con la actuación en sus variadas expresiones –dramática y performance, recitación poética, narración oral– y articulando la Formación del Habla con otras técnicas vocales, corporales y actorales de la contemporaneidad. Ha realizado numerosas presentaciones en congresos y participado en publicaciones especializadas. Editó con la UNRN el *Manual de señas para la voz hablada expresiva*. Continúa su actividad artística como actriz, directora y asesora vocal actoral, así como en la gestión del ámbito teatral en la comunidad.

PANTOJA FONTECILLA, SARA. Chilena, licenciada en actuación y profesora de voz hablada hace 32 años. Trabajó en la Universidad Finis Terrae. Desde hace 21 años es profesora estable de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde enseña voz. En 2017 publica el libro «La Voz. Manual de ejercicios» Ediciones Universidad Finis Terrae. Entre sus estudios realizados destacan: curso en Técnica Vocal impartido por la Escuela de Fonoaudiología de la Universidad de Chile, Seminario El Método linklater: la libertad de la voz natural, impartido por Antonio Ocampos en CEUVOZ, México. Ejercicios que restauran la función vocal, impartido por la fonoaudióloga Patricia G. Farías, Universidad del Desarrollo, Chile, entre otros. Es profesora de voz y verso desde hace 18 años en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica. Ha trabajado con la «Compañía de Teatro La Calderona», co-

lectivo que rescata el Teatro Clásico Barroco, En 2019 gana el premio a la Excelencia Docente otorgado por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

REGUANT FOSAS, GEMMA. Profesora de técnica y expresión de la voz para actores y actrices desde 1986. Actriz y directora escénica. Doctora en Arte dramático y diplomada en el método de liberación de las corazas. Ha investigado con los cinco sentidos para mejorar la voz expresiva actoral, ha creado ejercicios de respiración desde las narinas e investiga sobre la carnalización de la voz en distintas zonas del cuerpo según los rasgos de los personajes. Ha creado un método olfativo para la mejora vocal, actoral y del bienestar. Ha formado también arte-terapeutas, logopedas, directores, maestros, periodistas, locutores,... Lleva 44 años estudiando distintas técnicas co-ayudantes para su trabajo como docente y actriz.

ROJAS ESTÉVEZ, ANA LISBET. Licenciada en Arte Teatral. MSc en Procesos formativos de la enseñanza de las artes. Actriz con 40 años de labor en diferentes medios: teatro para niños y adultos, radio, cine y TV. Desde 1998 es primera actriz del grupo Teatro de Muñecos Okantomí. Profesora de Entrenamiento vocal con 25 años de experiencia. Miembro de la cátedra de Locución del Centro de Estudios del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Investigadora con más de 10 investigaciones en la Enseñanza Artística, alguna de ellas premiadas. Ha publicado como coautora *El arte de educar el habla y la voz* (Editorial Paso de Gato, México, 2014) y otros diez ensayos igualmente como coautora. Contribuyó con un intercambio cultural docente en Venezuela (2010). Participó como ponente en el Encuentro Iberoamericano de la voz y la palabra en México D. F. (2014). Obtuvo el Premio Caricato de la UNEAC por su actuación en *El camino de los juglares*, en 1999. Ha sido jurado de este Premio en 2000 y 2005. En 2018 recibió el Mérito Artístico Pedagógico que entrega la Universidad de las Artes de Cuba. Participó en 2024 en el 2do Encuentro Internacional de la Voz y la Palabra que se efectuó en La Paz, Baja California Sur, México. En 2024 la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba le otorgó el Premio Especial Omar Valdés.

