



Universidad Nacional de Río Negro
Escuela de Humanidades
Especialización en Docencia y Producción Teatral

Trabajo final integrador

Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung)
al entrenamiento del actor

Autora: Prof. Flavia Montello
Directora: Dra. Ester Trozzo
Co-Director: Dr. Rubén Maidana

San Carlos de Bariloche - Argentina
Octubre 2015

fmontello@unrn.edu.ar

Agradecimientos

A los estudiantes, por su entrega al trabajo y su voluntad de profundizar.

A Mabel Paredes, compañera de estudio, por su registro preciso y su mirada positiva.

A la Dra. Ester Trozzo y al Dr. Rubén Maidana, por sus valiosas observaciones, interés sincero y cálido acompañamiento.

Al Dr. Vicente Fuentes, por su generosidad al brindarme su tiempo y compartir sus conocimientos.

El presente trabajo está registrado como propiedad intelectual bajo licencia de uso creativo compartido Creative Commons, mediante Safe Creative.

Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización bajo las siguientes condiciones:



**Creative Commons Attribution-
NonCommercial-NoDerivatives 4.0**

Atribución: se deben reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por la autora.

No comercial: no se puede utilizar esta obra con fines comerciales.

Sin obras derivadas: no se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Índice:

I.	Introducción: la Formación del Habla (Sprachgestaltung)	pág. 4
II.	Marco teórico	pág. 8
III.	Estado actual del tema	pág. 14
IV.	La investigación: objetivos, hipótesis y metodología	pág. 34
V.	Tres principios técnicos de la Formación del Habla:	
	V.a. Imagen portal	pág. 35
	V.b. Gestualidad del lenguaje	pág. 41
	V.c. Personaje sonoro	pág. 47
VI.	Conclusiones	pág. 61
VII.	Referencias	pág. 63

Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor

I. Introducción. Formación del Habla (Sprachgestaltung)

La voz, firma íntima del actor.

Roland Barthes (Pavis 2008: 510)

El habla escénica se diferencia del habla cotidiana. Para lograrlo hay que desarrollar un habla efectiva, dinámica y rica en matices, apoyados en herramientas concretas. El habla escénica no trabaja sobre la reflexión de lo que dice, como lo hace la cotidiana, sino sobre la apariencia de la reflexión, ya que lo que se dice se sabe de memoria y no hay que pensarlo. Esto puede parecer una obviedad, pero el resultado es que el habla escénica está a disposición para responder por completo a la voluntad del actor. Cuando se logra, despierta el interés y la atención de los oyentes. (Bridgmont 2002: 7)

La Formación del Habla (Sprachgestaltung), también conocida en España como *Arte de la Palabra*, profundiza en la voz hablada expresiva mediante la sensibilización respecto a los sonidos del lenguaje, a través de la intensificación de la escucha. Asimismo trabaja con los ritmos y con las dinámicas expresivas de la respiración. Ya en su nombre Gestaltung hace referencia al principio formador, de modelado, en el habla artística. Las herramientas básicas de la voz expresiva (articulación, proyección, fluidez, apoyo, tono) se trabajan desde la perspectiva de la imagen y la percepción sensible, evitando la mecanicidad que se produce cuando el apoyo está exclusivamente en los órganos. Siempre el abordaje considera la integración entre cuerpo y producción vocal, entendiendo a aquel como sostén y origen de la intención de la voz.

Su creador fue el filósofo e investigador austríaco Rudolf Steiner (Imperio Austríaco, actual Croacia 1861 - Suiza 1925), quien explicaba la decadencia artística del uso del lenguaje a comienzos del siglo XX 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 percepción del sentido y la idea -o sea, lo informativo-. “Se perdió el comprender oyendo, a través de la escucha; hoy se oye comprendiendo.” (Steiner 1981: 145)



Rudolf Steiner

En la actualidad, la sensibilidad para con el fono¹ 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. (Steiner 1981: 150)

En un comienzo sus estudios acerca de la voz fueron dedicados a los actores (él mismo estaba casado con una actriz rusa, Marie von Sivers, formada en San Petersburgo y en la Comédie Française de París, quien participaba en el dictado de sus cursos). El actor y maestro de actores Michael Chejov (1891 - 1955) incluyó este conocimiento en su método de trabajo que hoy es continuado en diferentes lugares del mundo. Pedagogos y oradores sociales también convocaron a Steiner para conocer su teoría y ejercicios, en tanto profesionales que hacían uso de la voz expresiva. Más allá de estos ámbitos, la Formación del Habla se desarrolló en el área de la salud como parte de las terapias artísticas de apoyo a la medicina.

¹ Fono: definición en página 11.

A principios del siglo pasado resultaba muy innovador un planteo como éste, dado que no se apoyaba en lo fonaudiológico, como entonces era habitual. Aún en la actualidad hay resabios de este último enfoque para el uso expresivo de la voz, cuando sería impensado convocar a un fisioterapeuta para el entrenamiento corporal del actor.

Si pensamos la transición que va del tratamiento consciente de las herramientas del habla hasta su aplicación en la formación del sonido, podremos reconocer cuán errado es partir de puntos de vista puramente fisiológicos. No es correcto partir de un ajuste a nivel de los órganos para buscar el sonido. El habla debe partir de la escucha, es decir, de la auto-escucha. Lo cual no se refiere al sentido de la escucha cotidiana. Aquí escuchar es algo así como sentir el sonido. (...) Lo que sucede con el diafragma, el tórax y la respiración, tiene que realizarse inconscientemente. (...) No debería estar presente la sensación de usar la laringe y otros órganos, sino el aire. Hay que habituarse a sentir lo que hace el aire. (Steiner 1983: 46)

El arte dramático necesita de la mímica y el gesto, si quiere poner la palabra en su verdadero valor. La gestualidad no se relaciona mayormente con las ideas, pero sí con los fonos y las palabras. En la sonoridad de la *A* siempre se revela la experiencia de la admiración por algo, del asombro. En el sonido *O* vive la sensación de abarcar anímicamente algo. (...) Quien quiera expresarse artísticamente a través de la palabra deberá hacer vivas estas relaciones en su interior. Su alma tendrá que vivir en la palabra. Sólo entonces podrá modelar artísticamente el habla. (Steiner 1983: 213)

Actualmente continúa siendo muy valioso su punto de partida eminentemente artístico ya que sensibiliza respecto a los elementos que forman parte del habla: los fonos, la palabra, la frase. Se puede observar un paralelo con otras artes, por ejemplo en el modo como el pintor se sensibiliza respecto a los colores y las formas. “Para el actor-recitador-narrador el habla tiene que ser arte hasta en la unidad sonora [fono], así como lo musical tiene que ser arte hasta en el tono.” (Steiner 1981: 58)

Rudolf Steiner dictó numerosos seminarios y cursos acerca de esta temática. Los mismos se hayan compilados en tres libros: *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y esencia de la Formación del Habla); *Sprachgestaltung und Dramatische*

Kunst (Formación del Habla y Arte Dramático) y *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (El arte de la recitación y la declamación), ninguno de los cuales ha sido aún editado en español.

En la actualidad existen centros de estudio de Formación del Habla en Inglaterra, Estados Unidos, Suiza y Alemania.

II. Marco teórico

Fundamentos epistemológicos

Rudolf Steiner, impulsor de la Formación del Habla, tiene como pilar de sus investigaciones la cosmovisión de Goethe quien, además de ser escritor y poeta, tenía una importante faceta científica. Goethe toma del mundo exterior el modo de hacer las observaciones según la naturaleza del objeto, en vez de imponérselo según el espíritu del observador (Steiner 1985: 17). La importancia principal para una ciencia del conocimiento en el sentido goetheano es que se mantenga fiel al principio de la experiencia. Así, la contemplación pensante del mundo no es sino uno de los aspectos. Goethe parte de lo que vive en el ser humano como un todo y considera a la actitud de la visión artística² como el medio para reunir la dimensión de lo sensorial externo con la dimensión interna de las ideas y la imaginación.

La Formación del Habla como método parte de la voz en sí misma y deja que el fenómeno guíe la observación y la teoría: “La tarea del artista de la palabra consiste en despertar, en sí mismo y en su público, la percepción de las fuerzas conformadoras de imágenes que poseen los sonidos, y dejarlas actuar” (Steiner 1983: 112).

De este modo se diferencia de los métodos fisiológico-mecánicos que trabajan la respiración y los resonadores, y que eran los únicos usados en tiempos de Steiner. Así él aportó un nuevo enfoque al trabajo vocal “para volver a dejar en libertad a la efervescente fuerza vital de la palabra y elevarla al nivel del arte” (Steiner 1981: 393).

Otro pilar de importancia para Steiner es el de la objetividad, que también tiene relación con el enfoque de Goethe acerca de dejar hablar al fenómeno. Con la salvedad de que al decir objetividad “no nos referimos a lo instructivo abstracto, sino a algo más sutil vivenciado” (ibídem: 49). Objetividad tanto por el hecho de poder trabajar valiéndose de los recursos concretamente adquiridos para enriquecer la expresividad, como también en cuanto al dominio de una técnica que evite el caer en lo subjetivo emocional como único y limitado recurso, que a menudo no hace justicia al material con que se trabaja.

² Actitud de la visión artística: se refiere a la postura del artista, a su manera de estar, percibiendo lo externo y expresándolo de un modo muy original y propio al relacionarlo inmediatamente con su interioridad. Goethe considera dicha actitud como conciliadora de estas dos dimensiones y la recomienda más allá del arte.

Si el actor-narrador-recitador recarga las palabras de subjetividad, se regodeará con su propio reflejo en ellas. Aún no se habrá liberado de las cadenas con las que el materialismo lo sujetó a través del culto por lo físico y la cultura de la personalidad. De ese modo no podrá liberar dentro de sí mismo a su ser más esencial, quedando atrapado en el sarcófago de su personalidad. (Marie Steiner, citada en Steiner 1983: 9)

En este sentido conviene recordar que Steiner vivió el tiempo del expresionismo, en el que las voces de los actores reverberaban con el pathos de lo sentimental, de lo cual él quiso alejarse. Actualmente la realidad es otra, y sin embargo muy a menudo la falta de este tipo de trabajo vocal lleva a los actores a tener que echar mano de su paleta limitada de recursos ligados a lo anímico, o bien a utilizar un habla monocorde, sin que sea una decisión estilística. “Una creciente conciencia del sonido en las palabras neutralizaría la predominante indiferencia hacia la musicalidad del habla” (Bridgmont op. cit.: 162).

¿Técnica o método?

Se suele hablar tanto de *técnica vocal* como de *método para el entrenamiento de la voz*. Definamos primeramente estos conceptos de técnica y método, para así acordar el punto de vista desde el cual fueron considerados en el presente trabajo, aplicados a la adquisición de una disciplina artística.

La concepción de *método* más habitual es la que proviene de la investigación científica y que lo define como “camino a seguir mediante operaciones, reglas y procedimientos fijados de antemano voluntaria y reflexivamente, para alcanzar un fin determinado, material o conceptual” (Ander-Egg 1995: 41). Siguiendo esa misma línea, en relación con el método está la *técnica* que “lo hace operativo por medio de elementos prácticos, concretos y adaptados al objeto definido, situándose a nivel de los hechos, de la praxis” (ibídem: 42). A cada método, entonces, corresponde su técnica al momento de ser llevado a la práctica. Así, si el fin es la sanidad o la profilaxis de la voz, la técnica será afín a la Fonoaudiología o la Foniatría.

Sin embargo, en el terreno del arte del actor estos conceptos de método y técnica pueden aparecer como demasiado acotados, frente al amplísimo espectro de la expresividad humana creativa. Al respecto dice Cicely Berry, reconocida preparadora vocal de actores: “Los ejercicios no deberían servir para hacerte más *técnico*, sino más

libre. (...) Para obtener un equilibrio tienes que trabajar de dos maneras: *técnica* e imaginativamente. Y una reafirmando a la otra.” (2006: 25)

El afamado director teatral Peter Brook, quien trabajó con Berry, desafiaba:

La *técnica* como tal es un mito, pues no existe tal cosa como una voz correcta. Ni tampoco un modo adecuado, únicamente hay un millón de modos incorrectos. Usos incorrectos de la voz son aquellos que constriñen el sentimiento, limitan la actividad, embotan la expresión, nivelan las particularidades, generalizan la experiencia, vuelven ordinaria la intimidad. (ibídem: 9)

A través de estas opiniones se amplía el universo conceptual, dándole un lugar de importancia a la imaginación, las emociones, la expresividad. Todas manifestaciones de la individualidad, impredecibles pero vitales cuando se trata del arte.

La investigadora teatral Karina Mauro, conoce las particularidades de la enseñanza de la actuación y en ese sentido especifica la definición: “La técnica deberá permitirle al sujeto obtener la posibilidad de reacción al posicionarlo como Yo Actor en la situación de actuación, sin un plan previo, pero con la habilidad de percibir y reaccionar a lo que suceda en la misma” (2014: 11). Mauro denomina *Yo Actor* a la instancia de orden identitario mediante la cual el sujeto se posiciona como actor ante la mirada del espectador (ibídem: 11). Aquí se particulariza el lugar de la técnica dentro del arte del actor, considerando la importancia de aquellos factores imprevisibles, no planificables.

Además de los conceptos de *método* y *técnica*, en el presente trabajo aparece un tercero, el de *procedimiento*, al enunciar en la hipótesis: *Los principios técnicos de la Formación del Habla contribuyen a articular lo técnico-procedimental con lo estético-sensible en la producción actoral, uniendo el entrenamiento con la creación.*

Mauro relaciona *procedimiento*, *técnica* y *metodología*, como así también *ejercicio* -otro concepto que aparece en este trabajo-: “La *técnica* no existe por sí sola, sino dentro del conjunto de *procedimientos* puestos en práctica para adquirir una *metodología* específica. Esos procedimientos son pasos transmisibles o imitables. El *ejercicio* aísla uno o algunos procedimientos para su adquisición” (ibídem: 153).

Entonces, aquella primera definición de Ander-Egg aparece como encuadre general, pero no habrá que perder de vista que en un arte como el de la actuación -en el que el instrumento es el ser humano con toda su complejidad- deberá establecerse un

contrapunto que tenga siempre en cuenta la presencia de la creatividad, de la imaginación, de lo que aparece inesperada e involuntariamente, y que en definitiva será lo que enriquezca de manera original y única el hecho artístico. Esto sin dejar de considerar la importancia del método en cuanto a posibilidad de generalizar y, por ende, de transmitir un corpus de lo investigado, a fin de que pueda ser continuado y profundizado por otros. En este sentido, cuando se trata de metodologías dentro del campo artístico, la formulación de la hipótesis de este trabajo apunta a la importancia de la interrelación permanente entre el enfoque de la previsibilidad y generalización y el de la creatividad y particularidad.

La Formación del Habla es un método de preparación de la voz hablada expresiva que se apoya en la percepción del fono y en la escucha. Para lo cual ha desarrollado su técnica de aplicación en la práctica, cuya ejercitación incluye el acto creativo.

Fonema - alófono - fono

Por costumbre solemos nombrar a cualquier sonido de la lengua como fonema. Sin embargo, la Fonética y la Fonología establecen precisiones. Un *fono* es un sonido realizado por el aparato fonador de un ser humano, con fines comunicativos. Un *fonema* -en un nivel mayor de abstracción- tiene en cuenta aquellos rasgos de los fonos que son relevantes para distinguir significación. Por ejemplo, entre [p] y [b], lo relevante es que [p] es un fono sordo y [b] es un fono sonoro, luego ambos componen diferentes fonemas, ya que las palabras *beso* y *peso* muestran que al cambiar un sonido por otro cambia el significado. El fonema no tiene entidad física, sino teórica. Es una abstracción mental del fono. Éste, a su vez, se puede modificar según el sujeto que lo pronuncie, dando lugar a diferentes *alófonos* (variaciones del mismo fono). Por ejemplo, las dos pronunciaci3nes de [d] en la palabra *dado*. Si bien se las reconoce como idénticas (mismo fonema), y la ortografía las identifica con el mismo carácter (misma letra), presentan una diferencia fonética apreciable, por eso son dos alófonos distintos. Un alófono se caracteriza por sus rasgos fonéticos y articulatorios, y es cualquiera de las posibles realizaciones acústicas de un fonema. El número de fonemas de una lengua es finito y limitado. El número de alófonos es potencialmente ilimitado, especialmente si se toman en cuenta rasgos fonéticos muy sutiles, ya que los alófonos varían según el contexto fonético (ubicación del sonido en la palabra o en la frase), la articulaci3n individual de los hablantes y la intenci3n. Por ejemplo, la variaci3n de [i] en *¿Llueve?* Sí. *¿Llueve. ¿Sí?* (Real Academia Espa3ola 2011: 54)

Principios técnicos de la Formación del Habla

De los diferentes principios existentes, en el presente trabajo se han elegido tres para ser estudiados: la imagen portal, la gestualidad del lenguaje y el personaje sonoro. A continuación se los describe.

1. La *imagen-portal* es un trabajo técnico apoyado en una imagen interna específica, previa a la producción vocal, apareciendo como portal de entrada a la calidad expresiva buscada. Actúa como sostén de la emisión, organizando la voz expresiva. Steiner hace hincapié en el «anticiparse» (Vorgreifen) a aquello que seguidamente se emitirá, tomando conciencia de ello con una imagen previa: “Lo que sigue ya debe estar presente. De otro modo, se faltará a la necesidad artística. Todo parecerá repentino, brusco. Con la conciencia de lo que viene a continuación, la evolución total será orgánica, con todos los matices que se encuentran en las transiciones.” (Steiner 1983: 120). El hilo conductor del trabajo realizado por Steiner con actores se expresa en una frase tomada del poema “Legado” (“Vermächtnis”) de Goethe: “*Lo futuro vivo en el presente*”. En este trabajo se analizaron cuatro ejemplos de imagen portal: el arco, el cáliz, la envoltura y los cuatro elementos.
2. La *gestualidad del lenguaje* es analizada por Steiner como sigue:
(...) En el gesto aparece una acción claramente teñida de sentimiento. Allí se manifiesta algo de lo esencial humano, lo interno es llevado hacia afuera. El ser humano puede imaginar sus propios gestos tal como imagina cosas y sucesos del mundo fuera de él mismo. Pero en lo cotidiano esa transferencia del gesto imaginado no se completa, sino que es interrumpida a medio camino. Y allí es donde aparece el lenguaje. En las palabras se corporiza lo gestual, ellas son otra forma de los gestos. (...) Pero para la escena el actor tiene que afinar su percepción al respecto y ser consciente de ello. (...) Actuar es entregarse al gesto que acompaña a la voz, entregarse a la palabra que acompaña los gestos. (...) Si el actor se ejercita en esa relación entre sonido y gesto, modelará la palabra con un instinto más artístico, más imaginativo (Steiner 1983: 216).

Luego de la aparición del lenguaje y a medida que éste se fue refinando, el ser humano replegó mucho de su gestualidad confiando en la información transmitida a través de la palabra. De este modo, el habla ganó en intelectualidad

y perdió expresividad, perdió lo artístico. Steiner se preguntó: “¿De cuánto es capaz el lenguaje, y cuánto tiene que poder realizar cuando se eleva a un nivel artístico?” (Steiner 1981: 80).

Así investigó en gestos corporales arquetípicos, expresión de motivaciones internas, que luego de ser ejercitados se internalizan, quedando como remanente sólo la reducción del impulso. La cualidad de ese impulso original del gesto será entonces transmitida por la cualidad del lenguaje. La voz se enriquecerá expresivamente y será además proyección del cuerpo en el espacio.

3. El *personaje sonoro* es un trabajo que se hace posible luego de realizar una investigación acerca de las características de los fonos. Éstas serán tratadas de modo que resulten un apoyo objetivo, encauzando las emociones y las particularidades del personaje a través del habla y el cuerpo.

Se trató entonces de observar y teorizar a partir del fenómeno de la voz hablada expresiva, bajo la mirada metodológica de la Formación del Habla y su técnica particular, que incluye desde sus bases la creatividad y la imaginación, como se verá en la investigación de los tres principios elegidos.

III. Estado actual del tema

Para conocer el estado actual del abordaje de “la voz a altas intensidades en performance” -según la definición de la investigadora teatral Silvia Davini (2007)-, se indagó en el trabajo de investigadores contemporáneos especialistas, actuales referentes de la temática. En el mismo sentido se rastrearon las búsquedas concernientes a lo vocal expresivo en hacedores teatrales que profundizaron en ello y le otorgaron especial importancia. Primeramente se resumen estas posiciones a través de tres directores-investigadores: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Tadashi Suzuki. Luego se da lugar a los enfoques de los especialistas: Roy Hart, Kristin Linklater y Cicely Berry. A continuación de cada uno se propone una breve reflexión acerca de similitudes y diferencias respecto de la Formación del Habla (FdH), sin ánimo de motivar valorizaciones, sino con la exclusiva intención de aportar información acerca de esta última.

La indagación se realizó en base a bibliografía, información audiovisual, observación de sesiones de entrenamiento y entrevistas. Un aporte remarcable han sido los anexos a la tesis doctoral del Profesor Rubén Darío Maidana, *La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX*. Con todo este material se abarcó un interesante panorama de la realidad, tanto nacional como internacional. Asimismo pudo establecerse contacto directo con algunos referentes de Argentina, América Latina y Europa. Demás está decir que, como en toda línea de trabajo práctico, la profundización de estas metodologías sólo puede darse con el entrenamiento concreto. El objetivo de este capítulo es el acercamiento, desde lo teórico, a una perspectiva que refleje el estado actual del tema.

Jerzy Grotowski (Polonia 1933 - Italia 1999) desarrolla un marco conceptual del que se desprenden la mayoría de las propuestas experimentales del teatro desde la segunda mitad del siglo XX. El suyo es un Teatro Laboratorio que reconoce diferentes períodos comenzando con las búsquedas que culminaron en espectáculos, pasando por épocas concentradas en el estudio de técnicas de diversas culturas y tradiciones más allá del teatro, hasta llegar a lo que se llamó “arte como vehículo”, en el que Grotowski pone el foco en los actores y sus acciones, sin realizar puestas en escena y viendo a la actuación como uno más de los modos de transformación espiritual.



Jerzy Grotowski

El método que utiliza luego del primer período será el de la “vía negativa”, es decir, no se enfoca en la adquisición de nuevos elementos (vía positiva), sino en la eliminación de resistencias para llegar a una tarea creativa. No pretende enseñar, sino guiar al actor para que descubra a través de la ejercitación sus obstáculos físicos y psíquicos y así arribe a su propia naturaleza esencial.

El investigador Francisco Javier (2005: 5) explica que los espectáculos grotowskianos establecían la narración no sólo por el discurso hablado sino, principalmente, por los lenguajes no verbales: sonidos inarticulados, imitación de los sonidos de la naturaleza, pero también gestualidad, proxemia, movimiento de telas y vestidos. En cuanto al lugar de la voz, Grotowski favorecía la expresividad de sonidos y entonaciones que el espectador fuera incapaz de reproducir (Grotowski 1999: 110). Incluso Serge Ouaknine (2005: 56), investigador de la obra del director, relaciona sus producciones vocales con los estudios de Wolfsohn de las vocalidades extremas, a los que en el presente trabajo se hará referencia en el apartado referido a Roy Hart. En esa búsqueda de variaciones tímbricas, Grotowski otorga gran importancia a la sensibilización respecto de los llamados resonadores corporales. Si bien él aclara (op. cit.:117 y 141) que el número de

los mismos sería casi infinito dependiendo del control que el actor tenga sobre su cuerpo, considera siete de ellos como básicos: frontal, occipital, nasal, de cavidad bucal, de laringe, de pecho, de abdomen. Más tarde, mientras estudiaban los resonadores, los actores del Teatro Laboratorio constataron que la auto-observación del cuerpo interfería en los “procesos orgánicos”. Ya con anterioridad habían descubierto lo mismo respecto del aparato vocal: “Si uno observa su aparato vocal durante la actuación, su laringe se cierra un poco, una especie de semi-cerrazón que el actor a cada momento fuerza, porque lucha por tener una voz fuerte” (Ceballos, 1988, citado en Valenzuela, 2000: 98). Es entonces cuando Grotowski reforzará de manera decisiva el anclaje corporal como fundamento expresivo, como la fuente que inspirará renovados matices en la voz: “Mi principio fundamental: no pensar nunca en el instrumento vocal mismo, no pensar en las palabras, sino reaccionar, reaccionar con el cuerpo. El cuerpo es el primer vibrador y el primer resonador. (...) Primero el cuerpo, después la voz” (Grotowski, op. cit.: 150).

Quando veo a una actriz o a un actor actuando, me pregunto qué puedo hacer. Algunas veces le quito la palabra y desarrollo la danza. Cuando escucho una declaración de amor que no es creíble, le pido a la persona que haga una danza popular, y misteriosamente, la simplicidad de la danza encierra las sutilezas de la declaración de amor. Estas son herramientas de trabajo. Grotowski tenía las llaves de esto. (...) Grotowski me dijo: “cuando miro a una actriz o a un actor, me tengo que esforzar por escuchar lo que no oigo, por oír la melodía del cuerpo”. Ouaknine (op. cit: 53)

Por otra parte, refiriéndose a vocales y consonantes, Ouaknine hace una comparación con la teoría de la luz de De Broglie, que postula que la misma se compone simultáneamente de ondas y corpúsculos:

Todo lo que tiene que ver con los corpúsculos se relaciona con la articulación de la puesta en el espacio de lo que suena en el texto, y todo lo que es onda tiene que ver con el ritmo y con el flujo de las vocales. Las emociones se expresan a través de las vocales. (...) El trabajo de Grotowski era dar a los corpúsculos la fluidez de la onda, y dar a las ondas la articulación clara de las partículas. (op. cit: 52)

Esta puesta en imágenes referidas a otro campo del conocimiento caracteriza lo que Grotowski denominaba “la imaginación vocal”, con la que trabajaba para conseguir reacciones espontáneas de la voz, en lugar de aquellas fríamente calculadas. Para ello propuso ejercicios como los que siguen:

- usar la voz para crear alrededor de uno mismo un círculo de aire “duro” o “suave”; con la voz construir una campana que sucesivamente se vuelva más pequeña o más grande. Enviar un sonido a través de un túnel ancho o de un túnel angosto, etc.
- acciones vocales contra objetos: con la voz hacer un agujero en la pared, tirar una silla, apagar una vela, acariciar, empujar, envolver un objeto. (Grotowski op. cit.: 132)

Como conclusión, Grotowski sintetiza:

Se pueden liberar todos los tipos diferentes de voz por intermedio de diversas asociaciones, que para nosotros son personales y a menudo íntimas. Todo lo que es asociativo y se orienta hacia una dirección dentro del espacio, todo eso libera la voz. (Ceballos, 1988, citado en Valenzuela, 2000:99)

Análisis comparativo

Al contrastar este trabajo vocal con el de la FdH se presentan similitudes y diferencias. Entre las primeras se encuentra la priorización del cuerpo que dará a luz a la voz (más adelante se darán varios ejemplos en este sentido desde la FdH). También la consideración diferenciada de vocales y consonantes; así como la utilización de imágenes muy definidas, como apoyatura para la precisión en la calidad expresiva vocal. Las diferencias se refieren, por un lado, al tratamiento pre-verbal de la voz, ya que la FdH se enfoca en la voz *hablada* y por tanto en la palabra. Por otro lado, la FdH procura la adquisición de nuevos elementos, lo que podría entenderse como una vía positiva. Aunque dado que la intención es la de volver a percibir la esencia de los sonidos del lenguaje, de los ritmos, del habla como hecho expresivo más allá de la información intelectual que transmite, estaría más cerca de ser una vía negativa. Más allá de esto, la FdH realiza su trabajo sin focalizar en la observación orgánica del aparato vocal o los resonadores.

Eugenio Barba (Italia, 1936) es autor, director teatral e investigador del comportamiento del ser humano en situación de representación -tanto en el teatro, como en la danza-, ha estudiado principios recurrentes de la conducta extra-cotidiana en distintas culturas. Discípulo de Grotowski, aplica dichos principios a modo de laboratorio con sus actores del Odin Teatret de Dinamarca desarrollando un entrenamiento físico y vocal. Para éste último seguirá el legado de su maestro acerca del trabajo sobre resonadores y el potencial paralingüístico de la voz. Por otra parte, Barba considera el estado de presencia y atención aquí y ahora del cuerpo-mente como requisitos previos a toda intención de expresar, denominándolo pre-expresividad. Esta cualidad de presencia se manifiesta a través de cambios en la tonicidad del cuerpo logrados mediante oposiciones gestuales y alteraciones del equilibrio. En estas cualidades pre-expresivas se incluyen las de la voz.



Eugenio Barba

Es interesante detenerse en el motivo que suscitó la investigación vocal del grupo:

Quando en 1966 el Odin Teatret emigró de Noruega a Dinamarca (...), sus actores, ahora no sólo noruegos, sino daneses, suecos y finlandeses, no compartían más la lengua de los espectadores. (...) Tuve que tramar un diseño de acciones y peripecias vocales que tuvieran aferrados a los

espectadores independientemente de la comprensión de las palabras. Exclamaciones y llamadas, cuchicheos, murmullos, gritos, gemidos, risas, silencios repentinos, tonos cristalinos y roncros, cantinelas y frases salmodiadas, entonaciones que sugerían letanías o sonidos de animales estaban en la base de nuestra dramaturgia sonora. Sobre todo en los momentos de clímax dramático el canto tomaba el lugar de las palabras. (...) Eran las acciones vocales, vacías del significado de las palabras, las que sugerían a los espectadores asociaciones y significados personalizados. (...) Guíé el training de mis actores separándolo del modo natural de usar la voz. Cada día, durante años, nos dedicamos a hallar la potencial variedad y musicalidad que la voz posee cuando nacemos y que desaparece en la medida en que nuestro aparato vocal se especializa en dominar sonidos y tonalidades características de la lengua materna. (...) Del mismo modo en que se realiza una acción física, conducía a mis actores para que realizaran la misma acción con la voz. (...) Aún hoy los espectáculos del Odin presentan (...) partituras vocales capaces de permanecer en vida y actuar sobre los sentidos y la memoria del espectador más allá del significado de las palabras. (Barba 2010: 73)

A partir de estas experimentaciones, Barba llegó al concepto de “acción vocal”:

La voz, en su aspecto lógico-semántico y en su aspecto sonoro, es una fuerza material, una verdadera acción que pone en movimiento, dirige, forma, detiene. De hecho, debe hablarse de acciones vocales que provoquen una reacción inmediata (...). La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. (Barba, 1987: 79)

Julia Varley, actriz del Odin Teatret, ejemplifica: “La acción vocal de la niebla que abraza una ciudad me ayuda a encontrar una voz cálida y envolvente” (Varley 2010: 122). Aquí la acción vocal aparece claramente caracterizada por un verbo. Este trabajo a su vez se relaciona con la apoyatura en imágenes: “Para acciones precisas son necesarios estímulos precisos (...). Lo que llamamos estímulo es una imagen concreta pero sugestiva, que pone en marcha la fantasía del actor (...). Entonces se manifiesta una lógica sonora” (Barba, 1987: 82).

Varley (op. cit.: 122) ilustra el abordaje del texto a partir del siguiente parlamento:

Existe el silencio de los viejos, tan cargado de sabiduría que el lenguaje no puede expresarlo en palabras inteligibles a los que no han vivido: a partir de esta frase improviso sobre el amanecer. La asociación me viene al pensar en la sabiduría y en la vejez de la naturaleza, que no puede explicarse en palabras. La voz crea el espacio brumoso que precede al alba, la primera sensación de luz y el sol que se levanta, resplandece y calienta. Repito la tonalidad de la improvisación primero como canto, luego con palabras distribuidas en las diferentes acciones vocales. Al final repito el texto con el recuerdo de la improvisación sin evidenciar las tonalidades.

Una partitura vocal aplicada a un texto puede fijarse también en base a otros tipos de improvisaciones vocales. [Varley ejemplifica el caso de una poesía de la que tomó los verbos e improvisó a partir de ellos acciones vocales, sonidos.] Al final utilizo estos sonidos para decir toda la poesía. Podría proceder incluso de otra manera. Podría improvisar libremente con el recuerdo de la poesía. [Luego interpretará el texto sobre esa base.] Improvisación y repetición se integran para permitirme memorizar dejando que mi cuerpo piense por sí mismo.

Análisis comparativo

El uso de imágenes como sostén de la expresividad es una similitud respecto de la FdH. En cuanto a la vinculación cuerpo-voz, si bien aparece el concepto de “acción vocal”, que equipara la voz con el cuerpo, la propuesta de entrenamiento barbiana los desarrolla por separado, tal como confirma Davini en su análisis (2007: 69 y 71).

Barba cree que es necesario explorar ritmos vocales y físicos de forma independiente para asegurar que ninguno domine al otro. A pesar de esta división, la investigación del grupo sobre la voz ha evolucionado de un modo bastante similar al del trabajo físico. (Watson, 1993, citado en Davini, 2007: 69)

Por otro lado, en la búsqueda realizada por Barba se observa una orientación hacia la ampliación de la expresividad vocal, echando mano de gran variedad de recursos que ponen a la voz en situaciones extra-cotidianas. Sin embargo, los desarrollos son muy personales e individuales -y de hecho esto se promueve-, de modo que no aparece una investigación guiada desde lo conceptual, ni con un método que permita generalizarla.

En este sentido Davini (2007: 72) analiza: “No hay una consideración de técnicas vocales occidentales ni orientales y la eficacia en la producción de voz y palabra está directamente relacionada con los aciertos en el área de algunos integrantes del Odin”. Es por ello que no habría aquí la posibilidad de transmisión de un corpus determinado en lo referente al trabajo vocal.

Tadashi Suzuki (Japón, 1939), director e investigador teatral, funda su compañía en el contexto del movimiento del “pequeño teatro” que volvía a colocar al actor en el centro del hecho teatral, separándose del realismo mimético y de la supremacía del texto provocada por el teatro de inspiración europea, en declive a fines de los años '60 (Valenzuela 2000: 46). Este movimiento abreva en las características de los tradicionales teatros Noh y Kabuki. Suzuki desarrolló un método riguroso de entrenamiento físico del actor con la intención de aumentar el poder expresivo del cuerpo en su totalidad.

El principal objetivo de mi método consiste en descubrir y traer a la superficialidad física la sensibilidad perceptiva que hay en los actores, antes de que adquieran la codificación de los diferentes estilos de teatro, para que puedan aumentar así su innata capacidad expresiva. (...) Técnicamente hablando, mi método consiste en formarse para aprender a hablar vigorosa y claramente, y para hacer uso de la palabra en todo el cuerpo, incluso cuando se guarda silencio. (Suzuki 2011)



Tadashi Suzuki

Suzuki busca lograr en los actores una conducta pre-expresiva extra-cotidiana consistente en un complejo cuerpo-voz cargado de energía reactiva dispuesta a expandirse ante diferentes estímulos. Generalmente se entrena con música y ejercicios corporales marcados rítmicamente con exactitud. Uno de los ejercicios característicos es el stomping o golpeteo con los pies sobre el suelo:

Los ejercicios están concebidos como un medio para descubrir una autoconciencia del interior del cuerpo, y el éxito del actor al ejecutarlos confirma su capacidad para hacer descubrimientos. El actor aprende a tomar conciencia de las muchas capas de la sensibilidad que hay dentro de su propio cuerpo. (...) El gesto de golpear con los pies en el suelo da al actor un sentido de la fuerza inherente a su propio cuerpo. Es un gesto que puede conducir a la creación de un espacio de ficción, tal vez incluso de un espacio ritual, en el que el cuerpo del actor puede lograr la transformación de lo personal en algo universal.

(Suzuki, T., extraído de: www.vertico.es/entrenamiento/suzuki)

Los principales basamentos de la ejercitación son (Ortega 2005: 16):

- eje de la columna: la parte superior del cuerpo se estira y la inferior, en oposición, intenta descender conectándose con la Tierra. Se propone como el gran resonador y canalizador de energía corporal a la columna vertebral alineada. Esto permitiría vivenciar el apoyo inferior de los abdominales y el recorrido de la voz carente de tensiones a nivel del cuello y la faringe.
- el centro: ubicado inmediatamente por debajo del ombligo, entre la pared abdominal y el sacro. Desde el punto de vista de la voz, el descenso del centro de gravedad cotidiano, con flexión de rodillas, apoyo franco de los pies en el suelo y conciencia del eje, eliminaría los bloqueos y produciría una presión de los abdominales comprimiendo el aire utilizado. Debería percibirse inmediatamente un acoplamiento de la voz y del cuerpo traducido en un timbre más vigoroso, más oscuro, una voz más voluminosa, con cuerpo y con armónicos graves. Suzuki considera que el actor tiene que ser capaz de producir sonidos desde los más graves hasta los más agudos, sabiendo colocar la voz en los diferentes resonadores. La propuesta consiste en que el actor esté consciente de sus pies y de su centro, para luego incorporar otros sistemas de trabajo.

- stop activo: es un stop dinámico sostenido desde el movimiento interno brindado por la ficción que el actor mantiene como imagen a partir de la postura que el cuerpo toma para la quietud. Pone en juego el equilibrio, el esfuerzo muscular. Es una disponibilidad a la reacción frente a diferentes estímulos, combinando reactividad con relajación. Desde el punto de vista de la voz, tener reactividad vocal implicaría que la columna de aire se comporte como «aire comprimido» para producir la reacción vocal y que las cuerdas estén firmes para resistirlo. Si se liberara el stop la voz debiera surgir como un salto, con toda su potencia.
- concentración: ejercicios de focalización de la mirada que, en el momento de emitir, provocarían una concentración de la energía sonora hacia la zona de los ojos, lo que favorecería la proyección de la voz.

La práctica vocal se realiza en relación a las actividades corporales, apareciendo a menudo la voz en momentos de quietud, con gran proyección y elevado volumen³. Este tratamiento se relaciona con un estoicismo del teatro griego, cuyas características también inspiran a Suzuki y que se observan asimismo en la aparición del coro en sus trabajos.

Más allá de los objetivos expresivos, y volviendo a las motivaciones del “pequeño teatro”, Suzuki se plantea restaurar la relación entre el actor y la Tierra como su entorno natural, con una idea de trascendencia:

Lo que estoy tratando de hacer es restablecer la integridad del cuerpo humano en el contexto teatral (...) para crear algo que trascienda la práctica actual del teatro moderno. Tenemos que reunir las funciones físicas que fueron “desmembradas”, para recuperar la capacidad perceptiva y expresiva y las facultades del cuerpo humano. De este modo, podremos mantener la cultura dentro de la civilización.

(T. Suzuki, en <http://trasescena.wordpress.com>)

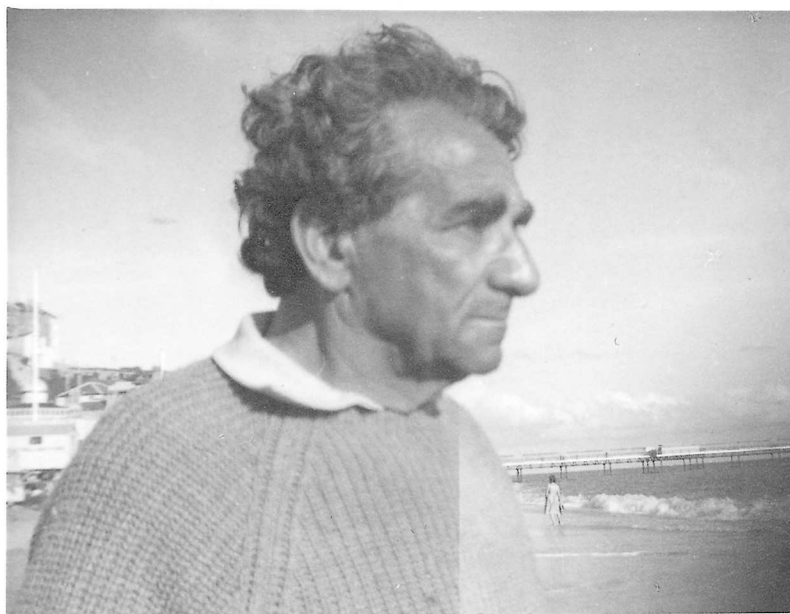
³ “Sin embargo, en «Cenicenta», en clave de comedia, aparece la voz en movimiento. En su último espectáculo pone excepcionalmente sólo tres actores en escena, es muy íntimo y las voces se trabajan con diferentes matices, más el agudo, susurrada, ...” (Tabachnik, entrevista 2015)

Análisis comparativo

Se observa la coincidencia respecto de la FdH en cuanto al anclaje corporal de la voz, es decir, la importancia que tiene la conciencia del cuerpo como sostén de la emisión. Asimismo, la valoración de la imaginación (denominada *ficción*) para llenar de contenido las ejercitaciones. Sin embargo, en los materiales teóricos y sesiones a los que se tuvo acceso, el foco apareció fuertemente puesto en el trabajo disciplinado con el cuerpo, sin que la voz reciba la misma precisión a nivel del entrenamiento.

A continuación, se han seleccionado tres especialistas en la temática de la voz hablada expresiva, por considerarlos abordajes actuales que se destacan como relevantes tanto por su difusión y desarrollo, como por estar sus creadores apoyados en un marco conceptual y reflexivo respecto a lo que significa para ellos el trabajo actoral.

Roy Hart (Sudáfrica 1926 - Francia 1975), actor inglés y el discípulo más destacado del maestro de canto e investigador de la voz Alfred Wolfsohn (Alemania 1896 - Inglaterra 1962).



Alfred Wolfsohn

En una entrevista, Kozana Lucca -investigadora de la voz y miembro fundadora del Roy Hart Theater- cuenta cómo Wolfsohn, impresionado al escuchar el espectro de sonidos emitidos por los moribundos en plena guerra, se había dedicado al estudio de la voz más allá de los cánones tradicionales del canto y la voz hablada, replanteándose el potencial

de la misma. Así él vio en la voz el reflejo de dolores internos que consideró necesario destrabar para resolver problemas que en apariencia eran sólo vocales, dando a luz el concepto “la voz es el músculo del alma”. Por ello se dedicó a estudiar una enorme variedad de posibilidades latentes que consideraba no manifiestas debido a prejuicios, miedos o limitaciones. (Mastache 2006: 25)

La voz no es sólo la función de cualquier estructura anatómica, se la llame laringe o diafragma, o como queramos. Es la expresión de ese algo misterioso llamado la personalidad. El número de teorías y afirmaciones conflictivas acerca de su producción sólo nos lleva a probar que la respuesta para este misterio no puede reposar en blanco o negro y no puede ser encerrada en una serie de reglas. El misterio de la voz humana forma parte del misterio de la vida. (Wolfsohn, citado en Quírico 2005: 13)



Roy Hart

Vicente Fuentes -estudioso de la voz expresiva y formado con Hart y Berry⁴- cuenta que Roy Hart “dedica toda su vida al estudio de la voz humana y al autoanálisis a través de ella” (Saura 2008: 95). De lo que se desprende una mirada terapéutica del fenómeno. Además, Hart le aporta a la línea de trabajo de Wolfsohn la dimensión grupal, creativa y teatral. Funda en Londres en 1972 el *Roy Hart Theatre*, compañía y comunidad artística

⁴ Acerca de Cicely Berry ver pág. 30 del presente trabajo.

de investigación a través de la voz. Un par de años después el grupo se trasladará a Malérargues, en el sur de Francia. Allí continúa actualmente como *Centro Artístico Internacional Roy Hart*, llevado adelante por un equipo de profesores de la compañía luego de la muerte de Hart. Fuentes explica que la investigación parte de la idea primordial de que existe una “voz humana” que contiene todas las voces del hombre y de la mujer, de la bella y de la bestia, denominada “la voz objetiva”. Una de las metas de esta línea de trabajo es ampliar el potencial vocal para ponerlo al servicio de la voz hablada y cantada: una “voz sin cadenas” como la de Hart, que era capaz de cantar ocho o más octavas y podía producir sonidos simultáneos (Saura 2008: 96). La verbalización, la palabra como expresión vocal, aparece en estadios posteriores de la investigación, ya que la intención primera es conectar con lo inconsciente. Por eso, gran parte del trabajo de esta técnica es pre-verbal.

El siguiente cuadro, aportado por el investigador teatral Argüello Pitt (2005: 81) muestra la clasificación que la escuela de Roy Hart realiza para tipos de voces y resonadores que, combinados, pueden generar las más diversas expresiones:

Bele Canto	Voz nasal	Voz gutural	Voz dental	Voz lingual	Voz de pecho	Voz palatina	Voz de cabeza	Voz de vientre	Falsete	
Vibrado										
Canto Hablado										
Charla Cantada										
Hablar acentuado										
Monótono										
Tono fijo										
Ruidos										Inocuidad
Murmullos										Velumen
Llamadas										Ritmo
Griando										Alura
Eco										Secuencias
Inarticulados										
Con textos										Retahila
Con canciones										Canon

Algunas palabras de Roy Hart en primera persona nos acercan a las características de su búsqueda:

... Yo he escogido estudiar primero cómo construir un puente entre los sonidos y el intelecto, entre el cuerpo y la mente.

... Me propongo como un ejemplo de síntesis entre la música, la palabra y la psicología, en tanto que estos segmentos vitales son capaces de ser ligados activamente en una persona.

... He dedicado 25 años de mi vida a estudiar intensamente las implicaciones psicológicas de la voz humana y a ampliar su potencial.

... El desarrollo completo de la voz, cuyos tonos se confunden con el cuerpo, incluye todo lo demás, y forma un puente vital entre la cabeza y el cuerpo, entre lo consciente y lo inconsciente. (...) Para educar mi voz de manera que pudiera producir por propia voluntad una gran variedad de timbres y matices que se relacionaran más con la experiencia inmediata que con una inteligente e intelectual representación de la experiencia, he tenido que adquirir en mi cuerpo el conocimiento de mi humanidad comprensiva. (...) Esto significa llevar todo un territorio inconsciente hacia lo consciente, con la ayuda del mundo de los sueños y de las observaciones de mis co-estudiantes sobre muchos gestos, palabras y acciones inconscientes. (Saura 2008: 97)

Fuentes intenta definir el resultado de esta búsqueda dirigida hacia el teatro: “es complejo y nada fácil de definir, es una técnica de canto, es un trabajo terapéutico para expresar y disciplinar todo el ser; es un instrumento para descubrir, investigar y cuantificar las profundas realidades psicológicas” (Saura 2008: 96).

Hart estaba interesado en la puesta en escena del individuo y, para llevar a cabo semejante empresa, [se concentró en] la voz humana. Trabajando la voz se trabajan los arquetipos de la psiquis, es decir, reconocer aquellas fuerzas que nos gobiernan. En este sentido, no se trabajaba la voz como algo aparte, sino como una técnica que enriqueciera el espíritu, un trabajo del alma. (Fuentes, entrevista 2015)

En Argentina, Silvia Quírico -discípula del *Centro Artístico Internacional Roy Hart*- es docente de Técnica Vocal en la Universidad Nacional de Tucumán, donde además ha colaborado en la creación del Instituto Interdisciplinario de Investigación sobre la Escucha y la Voz Humana (IIIEVHu). Ella rescata esta línea de trabajo destacándola como una propuesta técnica que suma estrategias didácticas ofreciendo un método de abordaje pedagógico claro. Puntualmente le interesó el hecho de que se “propone oír los

sonidos del propio cuerpo, reconectarse con los sentimientos, con la expresión. (...) Una base conceptual totalmente diferente” respecto de la idea de tratar a la voz sólo como herramienta de comunicación. (Quírico 2005: 13)

Análisis comparativo

Una similitud importante entre esta metodología y la FdH es el proceso de utilización de la escucha como base para la emisión. También se observa la unión entre sonido y movimiento.

Sin embargo, el fundamento pre-verbal de Roy Hart marca una enorme diferencia respecto a la FdH que parte del estudio de los fonos (o sea, del lenguaje), continuando con la palabra, para enriquecer la expresividad de la voz hablada.

Por otro lado, tanto Wolfsohn como Hart hacen gran hincapié en el desarrollo del individuo, la consideración del inconsciente, lo terapéutico, refiriéndose a la evolución de la propia personalidad. Si bien es cierto que la expresión vocal es quizás la más íntima de todas por estar tan ligada a la esencia individual, la FdH respeta un espacio de libertad personal, ya que no pone como condición el trabajo con el inconsciente.

Kristin Linklater (Escocia, 1936) se graduó en Actuación en la London Academy of Music and Dramatic Art, donde fue discípula directa y asistente de Iris Warren en entrenamiento vocal, a partir de cuyas enseñanzas desarrolló su método. En 1963 Linklater se traslada a los Estados Unidos donde desde 1997 se desempeña como docente en la Universidad de Columbia de Nueva York. En esa misma ciudad funda el Centro Linklater para la Voz y el Lenguaje.

Respecto a los basamentos de esta técnica, Davini (2007: 50) se remonta a la década de 1930, cuando Iris Warren inauguró una línea que consideraba los principios psicológicos de la producción vocal, abriendo una perspectiva terapéutica en la preparación de actores. Esto fue desarrollado por Linklater bajo la premisa “liberar la voz es liberar a la persona”, agregando a los elementos de su maestra, líneas de trabajo corporal como Feldenkrais, Rolfing, Tai-chi-chuan, Alexander, Yoga, así como conocimientos de psicología y neurología.



Kristin Linklater

El Método Linklater dice no buscar una voz bonita ni una manera de hablar bien, sino una voz totalmente auténtica y expresiva. Tal como recuerda la actriz y maestra de la voz mexicana Luisa Huertas (CEUVoz 2013: 25) en sus palabras de apertura al 5° Encuentro Nacional de la Voz y la Palabra, en México, Iris Warren les decía a los actores: “Quiero escucharte a ti, no a tu voz”.

Este enfoque está diseñado para liberar *la voz natural* y por lo tanto es el desarrollo de una técnica vocal que sirve a la libertad de expresión humana. Todo el mundo posee una voz capaz de expresar, a través de dos a cuatro octavas, la complejidad del estado de ánimo y la sutileza de pensamiento que se experimenta. (Linklater, K., extraído de: www.thelinklatercenter.com)

Linklater (CEUVoz 2013: 139), durante un taller que impartiera en el mencionado Encuentro mexicano, explicó la importancia que para ella tiene el reacondicionamiento de las relaciones neurológicas entre el pensamiento, la respiración y la voz.

Linklater considera que la civilización le pone limitaciones al ideal de una voz natural, cuya recuperación es el objetivo de su trabajo: no aprender cómo hacer algo, sino cómo

permitir que la naturaleza y el instinto se manifiesten, esquivando las trabas que les impondría la sociedad. Davini (2007: 58) critica de esta visión el enfoque binario forma/contenido, cuerpo/cabeza, naturaleza/sociedad, en resumen: positivo/negativo.

El actor, director y maestro Antonio Ocampo, especialista en el método, lo explica en una entrevista (Martínez 2006: 26) aclarando que se parte de la autopercepción corporal para luego dar un lugar preponderante a la imaginación, de modo de tener un cuadro, tanto de lo percibido como de aquellas zonas internas del cuerpo que no es posible observar. Así, una vez adquiridas estas herramientas, llegar a reconocer los hábitos propios y poder modificarlos de ser requerido. La ejercitación se apoya en la respiración y en el trabajo sobre las partes del cuerpo intervinientes en la fonación: conciencia de la columna vertebral y fortalecimiento de la zona pélvica para optimizar respiración y emisión incrementando la posibilidad de resonancia; buen desempeño de la lengua; liberación de tensiones de la mandíbula y el paladar blando. De este modo, el método se propone abrir los canales tanto vocales como de comunicación y desbloquear los accesos a la emoción y la energía.

Kristin Linklater publicó dos libros: *Freeing the Natural Voice: Image and Art in the Practice of Voice and Text*, 1976, revisado en 2006 y editado por la Universidad Autónoma de México en 2010 bajo el título *La libertad de la voz natural. El Método Linklater*; y *Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text*, 1992.

Análisis comparativo

Se observa en esta propuesta la gran importancia otorgada tanto a la expresión de emociones como al enfoque terapéutico en la adquisición de la técnica. Se apunta fundamentalmente a un estado de “naturalidad” necesaria que se habría perdido con la civilización. Estas concepciones referidas a la recuperación de lo instintivo, la liberación de la voz y del ser, el desbloqueo de emociones, así como el trabajo concreto sobre el aparato fonador, son todas diferencias respecto al enfoque de la FdH. Como ya se ha indicado, ésta no se fundamenta en una mirada mecanicista de trabajo desde los órganos, tampoco se considera una terapéutica física ni emocional, no recurre a un instinto perdido como más válido ni se refiere a una liberación de la voz.

Cicely Berry (Inglaterra, 1926). Directora, crítica teatral y preparadora vocal. Luego de años dedicados a la formación de actores, asume como entrenadora de voz en la Royal Shakespeare Company, donde crea y dirige el Departamento específico. Sin embargo,

su incidencia profesional excede los límites de dicha compañía, ya que también ejerce en cine y a nivel internacional.

Su libro *La voz y el actor*, publicado en 1973 y editado más tarde en español, fue el primero de una serie que influyó profundamente en la actuación shakespeariana de esos tiempos, centrada en la producción de acentos y estilos. Berry cuestionó el elitismo de ese abordaje y ofreció alternativas que llegaron a resultar en un cambio crucial para la actuación contemporánea en lengua inglesa. (Davini 2007: 47)



Cicely Berry

Sin embargo, su labor va más allá de la especificidad respecto del dramaturgo inglés, ya que utiliza textos poéticos diversos como profundización en el trabajo con el sonido.

Su labor no sólo la realiza con actores, sino también con directores, escritores, profesores de enseñanza media y políticos.

Ella señala a Peter Brook como su influencia decisiva. Con él trabajó en la Royal Shakespeare Company y fue el que prologó esa primera publicación, que apareció el mismo año que el muy reconocido *El espacio vacío*. Es el mismo Brook quien refleja con sus palabras una correspondencia total entre el trabajo de Berry y su propia propuesta:

Cicely Berry ha basado su trabajo en la convicción de que, si bien todo está presente en la naturaleza, nuestros instintos se ven mermados desde que

nacemos, por los condicionamientos de una sociedad retorcida. De modo que el actor necesita de un ejercicio preciso y una clara comprensión que le permitan liberar sus posibilidades ocultas y aprender la ardua tarea de ser fiel al instinto del momento. (...) De modo que el trabajo no se basa en cómo hacer, sino en cómo dejar hacer: de hecho, en cómo liberar la voz. Y dado que la vida y la voz surgen de la emoción, ejercicios técnicos sosos y sin inspiración no podrán ser nunca suficientes. (...) Insiste en la poesía porque el buen verso provoca ecos en el hablante, sacando a la luz parcelas de su experiencia más profunda, pocas veces evocadas en el habla cotidiana. (Berry 2006: 9)

Berry entiende que el significado debe conformar el sonido, de ahí que el punto de partida de su método de trabajo sea siempre el texto. “Liberar la voz, hacer orgánico el lenguaje, de modo que las palabras actúen ante el estímulo del sonido; de manera que la flexibilidad y el registro sean hallados a petición de las palabras.” (2006: 11)

Su trabajo responde a la búsqueda por lograr que el receptor vuelva a escuchar la música de la lengua y su poesía, y no sólo se limite a su significado literal.

El entrenamiento incluye una parte de trabajo físico y otra sobre textos de Shakespeare y otros poetas, con los que se ejercita el emitir y escuchar.

Los ejercicios propuestos por Berry se basan en un trabajo corporal intenso que apunta, en primer lugar, a la adquisición de resistencia. Luego, estimulando la imaginación de los actores, fomenta la búsqueda por articular en escena las diversas dimensiones del lenguaje de Shakespeare, incluyendo poesía y humor, sin solemnizarlo. Así lo explica ella misma:

Desarrollé una forma de trabajar el lenguaje a través de su *corporalidad*: usamos el movimiento corporal junto con el lenguaje para definir la resistencia intrínseca al lenguaje. (...) Además de hacer los ejercicios vocales habituales para lograr que los actores estén cómodos en espacios amplios, el énfasis está puesto en el lenguaje (en cómo abordarlo, el ingreso al mundo imaginativo a través de imágenes extraordinarias) y que parezca real ahora, no declamado. Ése es el quid de la cuestión. (Davini 2001: 320)

Tienes que trabajar de dos maneras: técnica e imaginativamente. Y una reafirmando a la otra. Por tanto, tienes que utilizar todos los métodos que

tengas a tu disposición, aunque en ocasiones te parezcan contradictorios, porque estás trabajando desde dos extremos, si bien a la larga te encontrarás en el centro. (Berry 2006: 33)

Vicente Fuentes -formado con Berry- resume (ibídem: 12):

¿En qué consiste, en definitiva, el método de Berry? Fundamentalmente, en trascender la mera literalidad del idioma, en ir más allá, en tratar de prestar una mayor atención no sólo al ritmo y a la entonación, sino también a la estructura orgánica y a la dinámica de cada palabra. De ahí que la mayoría de los ejercicios de articulación que propone estén diseñados para explorar la relación que se da en cada palabra entre vocales y consonantes, de modo que el pensamiento se concrete mediante esta actividad física.

Análisis comparativo

El tratamiento que aquí se hace del entrenamiento inmediatamente relacionado con los sonidos del lenguaje y con textos poéticos presenta una gran similitud con FdH, enfoque que no había aparecido en los métodos anteriormente citados⁵. Asimismo vuelven a mencionarse la inclusión del cuerpo en todo el proceso y la importancia otorgada al trabajo con imágenes. Una diferencia importante se observa en el concepto “liberación de la voz” y en la afirmación de un origen instintivo ligado a lo verdadero y correcto. La FdH no se refiere a una liberación de algo que en la voz estuviera «apresado», sino que busca enriquecerla gracias a la percepción de cualidades que habitualmente no son tenidas en cuenta. Tampoco se valoriza especialmente un pasado instintivo como una situación ideal perdida, al contrario, se trabaja considerando la evolución del ser humano y su entorno, pensando que aquello que alguna vez sucedió naturalmente en cuanto a las percepciones sensoriales hoy tiene que ser adquirido mediante el uso de la conciencia actual.

⁵ Al ser requerido expresamente acerca de este punto, el Dr. Fuentes confirma la observación: “Cicely estaba al corriente del Sprachgestaltung, era algo muy conocido.” (Fuentes, entrevista 2015)

IV. La investigación: objetivos, hipótesis y metodología

Objetivos:

- investigar tres de los principios técnicos de la Formación del Habla: la imagen portal, la gestualidad del lenguaje y el personaje sonoro.
- estudiar las posibilidades de apropiación de dichos principios por parte del actor.
- registrar los aportes de dichos principios al entrenamiento expresivo del actor.

Hipótesis:

Los principios técnicos de la Formación del Habla contribuyen a articular lo técnico-procedimental con lo estético-sensible en la producción actoral, uniendo el entrenamiento con la creación.

Metodología:

Campo de experimentación:

el grupo de trabajo fue de estudiantes avanzados (4° año) de la Lic. en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina, ciudad de San Carlos de Bariloche, Argentina. Este nivel permitió que se contara con una base de técnica vocal adquirida que posibilitó un abordaje más expeditivo y directo, permitiendo la profundización e investigación⁶. Se contó con la participación de un asistente para colaborar en la observación, registro y análisis.

Procedimiento:

se realizaron tres sesiones experimentales para cada uno de los tres principios a investigar. En ellas fue planteado cada uno, explicado y ejercitado. Para cumplir con los objetivos del trabajo, se llevó adelante una metodología cualitativa, con los siguientes instrumentos:

- observaciones y registros de las clases realizados por un asistente.
- cuestionarios respondidos por los estudiantes a partir de la experiencia realizada, favoreciendo la profundización de las percepciones.
- trabajos prácticos para evaluar la comprensión y apropiación de los principios por parte de los estudiantes.

⁶ Sin embargo, la Formación del Habla puede también aplicarse sin inconvenientes al inicio de la formación actoral.

V. Tres principios técnicos de la Formación del Habla

V.I. Imagen portal

Al hablar se da forma al aire exhalado. La palabra, con sus sonidos, su carácter, sus matices, se expande en el espacio dependiendo del impulso con el que se la haya creado. Ese impulso de conformación, de modelado, no debiera producirse durante la emisión, sino antes. La imagen portal es un trabajo técnico apoyado en una imagen interna específica, previa a la producción vocal, portal de entrada a la calidad buscada. Actúa como sostén de la emisión, organizando la voz expresiva. Con la ejercitación previa se adquiere una suerte de instinto conocedor de los diversos recursos para lograr lo que pide la palabra en su contexto. No se trata de que este momento previo a la emisión sea reflexionado de nuevo cada vez, lo importante es despertar la conciencia de esta necesidad e incorporarla con la práctica. Las imágenes portales son infinitas ya que el actor podrá crear las que él mismo necesite, adecuándolas a la expresividad buscada según el material que esté trabajando.

En la ejercitación de la Formación del Habla, si bien la imagen portal no se presenta como objetivo aislado, siempre aparece y se practica como condición previa a la emisión, siendo uno de los recursos que distinguen a este método. Es así que en los ejercicios que siguen, además del objetivo particular de cada uno, se entrena la relación entre la calidad expresiva buscada para la emisión y la imagen propuesta para lograrla, dando como consecuencia una disposición y sensibilidad para crear en el futuro las imágenes-portales que sean necesarias.

A continuación se describe el trabajo realizado en las sesiones experimentales.

En la 1° **sesión** se presentaron cuatro ejercicios como ejemplos de imagen-portal: el arco, el cáliz, la envoltura y los cuatro elementos.

- El arco:

En el follaje

silba el viento

pasa rasante

pasa silbando.

Silba vibrando

vibra temblando.

Sopla la brisa,

tiembla en la brizna,

sopla silbando

sólo el viento

soplando temblando

*cunde.*⁷

Este ejercicio concierne fundamentalmente al trabajo con la dinámica respiratoria impulsiva. Aquí nos concentraremos en el abordaje que propone a través de la imagen. Con el grupo organizado en ronda, se propuso la emisión de cada verso del ejercicio acompañado de un lanzamiento. Para ello se utilizó como recurso una pelota de tenis envuelta en un pañuelo de gasa, cuyas puntas se dejan colgando. Primeramente se realiza el lanzamiento y luego, cuando la pelota está en el aire, se produce la emisión. El trayecto del lanzamiento tiene la intención de ser un arco, cuya visualización es reforzada por la cola que forman las puntas del pañuelo. La imagen-portal propuesta por la docente para la emisión es el arco que realiza la voz «al montarse sobre la pelota y volar con ella», proyectándose al trazar el mismo trayecto en forma sonora. El estudiante que recibe la pelota vuelve a lanzarla, emitiendo el verso siguiente⁸.

Los estudiantes realizaron sus experiencias con el ejercicio. Luego, la docente profundizó en las consignas para relacionar la emisión con el movimiento: el lanzamiento se prepara implicando los brazos, que se abren ampliando el pecho al dar un paso hacia atrás, similar a lo que ocurre con el lanzamiento de jabalina⁹, con esta apertura de la caja torácica se inspira naturalmente. Los estudiantes observaron así con claridad las fases de preparación = imagen previa de lo que se realizará; lanzamiento = inicio de emisión; vuelo libre = proyección y sostén; llegada = final de frase.

Reconocieron -tal como observan Steiner (1981) y Peter Bridgmont (2002), maestro de actores y uno de sus continuadores- que en el momento de la preparación ya tiene que ser consciente la meta, pues será condicionante para el lanzamiento. Bridgmont realiza un interesante aporte respecto a espacio e imaginación, al reflexionar que durante la preparación, el paso atrás y la orientación de la jabalina nos remiten a esa zona detrás

⁷ Algunos ejercicios son adaptaciones de la autora basadas en el original alemán, otros ya existían en español.

⁸ También Michael Chejov (1999) utilizó con sus actores la práctica de textos simultáneamente al lanzamiento de pelotas para enseñar el lenguaje como propiedad física y acción concreta en el espacio.

⁹ El lanzamiento de jabalina fue utilizado a menudo por Rudolf Steiner como metáfora del trabajo para la voz hablada, e incluso aconsejó practicarlo concretamente como ejercicio físico, dado que lo consideraba correlato del habla en escena: una voz proyectada, con dirección y meta claras, tal como el lanzamiento.

nuestro, invisible para uno mismo, relacionada con la inspiración: tanto la inspiración concretamente física del aire entrando a nuestros pulmones, como también la imaginativa «inspiro la imagen de lo que voy a decir».



Se continuó con la presentación del siguiente ejercicio:

- El cáliz:

En las vastedades del espacio

En la eternidad del tiempo

En la intimidad del alma

En el mundo manifiesto

Aquí se trata fundamentalmente del trabajo con la dinámica respiratoria sostenida. Nuevamente nos concentraremos en el abordaje a través de la imagen.

Se propuso la emisión de cada verso del ejercicio acompañándolo con gestos de los brazos, en dirección acorde al sentido del texto. Los gestos acordados fueron: 1° verso, abriendo desde el centro por la horizontal a la altura del pecho; 2° verso, de atrás hacia adelante a la altura de los hombros; 3° verso, desde arriba de la cabeza hacia abajo, hasta donde llega el brazo estirado en una vertical paralela al cuerpo; 4° verso, desde el centro del pecho abriendo un círculo abarcante alrededor del cuerpo. La imagen portal que se trabajó fue la del cáliz contenedor conformado por cada gesto: éste se inicia antes de la emisión y sostiene la corriente de habla, conduciéndola sin cortes. Los estudiantes realizaron su experiencia y observaron la exigencia que este ejercicio provoca a nivel del sostén respiratorio, para lo cual la imagen previa les aporta la conciencia de la necesaria dosificación y conducción del aire.

Presentación del siguiente ejercicio:

- La envoltura:

Pingües propinas

baños brotantes

pocos pimpollos

braman beodos

polvos picando

breñas burlando

Se emitió cada verso del ejercicio con la consigna de observar la diferencia de calidad expresiva entre *P* y *B*. Los estudiantes refirieron que la primera es más explosiva, repentina, punzante, pudiendo llegar hasta la agresividad; mientras que *B* presenta la posibilidad de aparecer más lentamente, redondeada, suave. A continuación se solicitó que la emisión fuera acompañada con gestos de brazos y manos que manifestaran esas diferencias, reproduciendo y amplificando la articulación de los labios, lo que resultó en: *P* gesto hacia afuera, simultáneo a la emisión; *B* gesto envolvente, comenzado antes de emitir. Esa idea de envoltura previa a la emisión de *B* fue la imagen-portal a ejercitar, a diferencia de la explosión *P*. La emisión «sin envoltura» suele ser característica de muchos individuos, produciendo sin desearlo una voz metálica, de ataque pronunciado y aparición repentina. El gesto interno de *B* favorece la conciencia de preparación antes de la emisión.

Último ejercicio trabajado:

- Los cuatro elementos:

Se tomó como insumo la investigación realizada previamente acerca de las calidades expresivas de los fonos, en la que se experimentó tanto la emisión, como el impacto provocado en el cuerpo que se mueve influido por dichos sonidos¹⁰. Una caracterización posible de las consonantes es la que las relaciona con los cuatro elementos de la naturaleza:

Fuego (sopladas): CH, F, J, S, V, (Y rioplatense de «yo»), Z. Fueron descriptas como las que otorgan calor al lenguaje, entusiasmo.

Tierra (percutidas): B, K, D, G (en Ga, Gue,...), M, N, Ñ, P, T. Percibidas como dando forma y contorno al lenguaje.

¹⁰ Acerca de este proceso, ver el apartado *El personaje sonoro* en la pág. 47 del presente trabajo.

Aire (vibrantes): R, RR. Se sienten ligeras y otorgando movimiento.

Agua (ondulantes): L, LL. Proporcionan fluidez al lenguaje.

Teniendo en cuenta esta caracterización, se propuso el siguiente ejercicio, tomando como imagen-portal el elemento de la naturaleza correspondiente, para lo cual en la emisión primeramente se priorizaron las consonantes. Se favoreció la incorporación de movimientos de brazos y manos, con traslados cuando fuera necesario.

Forjando el fierro, avienta chispas el fuego.

Potente piedra empotrada en la montaña.

Brisa aérea, aire rasante, arrastra y vibra.

Lerda la ola rola al lúgubre litoral.

Lo producido por los estudiantes fue una variedad de expresividades diferenciadas entre sí y que pueden describirse de la siguiente manera: *Forjando...* muy impulsivo, utilizando en la frase todo el aire de la exhalación, con gestos sacudiendo manos y brazos cual llamaradas o chispas. *Potente...* cada palabra cerrada en sí misma, sin que la sílaba final se abra hacia el agudo, gestos como de tomar con ambas manos una piedra. *Brisa...* liviano y móvil, gestos de manos y brazos hacia arriba, aéreos. *Lerda...* variación de la velocidad dentro de la misma frase, con un fluir redondeado, sin aristas, lo mismo en los gestos.

En la **2º sesión** de trabajo se recuperó el ejercicio del arco, afinando la equivalencia del lanzamiento respecto de la emisión. Los estudiantes analizaron que no se trata solamente de la cantidad de aire necesaria para hablar, sino de cómo será modelada esa exhalación, según el carácter, color, gestualidad, tensiones y otros matices del texto.

Se favoreció en esta sesión una orientación de la autocorrección por parte de los estudiantes, ya que este ejercicio posibilita la sensibilización de la escucha. Mediante la imagen del arco se corrigen los ataques bruscos, las acentuaciones o melodías innecesarias y las caídas al final de la frase, ilustrando cómo hubiera sido el trayecto de la pelota en esos casos: un ataque brusco en el inicio de la fonación equivaldría a un tiro directo horizontal y agresivo, en lugar del arco; las acentuaciones o melodías forzadas serían picos u ondulaciones en la línea del trayecto; la caída repentina al final de la frase supondría la interrupción repentina del vuelo y caída de la pelota.

Asimismo, en el siguiente ejercicio, mediante la imagen del cáliz se corrigieron los mismos puntos, pero enfocando en el sostén de la emisión.

Recuperando el ejercicio de la envoltura, se profundizó en una sonoridad redondeada y plena.

Respecto a las caracterizaciones expresivas según los elementos de la naturaleza, se probaron frases azarosas a ser emitidas teniendo esas imágenes. Se constató que, más allá de las consonantes que aparezcan, dichas calidades favorecen los matices expresivos del habla en general, pudiendo «colorear» un texto, aún sin la presencia concreta de dichos fonos.

La **3° sesión** estuvo dedicada a poner a prueba en la narración de cuentos los recursos adquiridos con la ejercitación de la imagen-portal. Cada estudiante presentó su material, con la introducción de imágenes-portales creadas para darle sostén al hilo narrativo, tomando así conciencia de lo necesario para llegar a la producción expresiva buscada.

Posibilidades de apropiación del principio de la imagen-portal por parte del actor:

Los siguientes son registros de estudiantes:

- Mi mayor dificultad la encuentro en el sostén de la voz en las palabras: la última sílaba se me cae, lo veo claramente en el ejercicio con la pelota y el pañuelo.
- La imagen portal me parece una herramienta esencial para los textos aprendidos, en lo personal la utilizo mucho para romper con vicios como los «cantitos» en las frases y las caídas al final.
- Nunca había trabajado un texto marcando así las imágenes, ahora me resulta más fácil y orgánico.
- Me resulta mejor estudiar un texto de esta manera, ahora me parece casi imposible estudiarlo de forma neutra.

A partir de estos registros, analizo como positiva la apropiación llevada adelante por los estudiantes. Se cumplió el objetivo mayor de despertar la conciencia previa a la emisión como sostén expresivo. Puntualmente, de los cuatro ejercicios presentados, observo que

el de menor apropiación ha resultado el de envoltura, si bien permanece como «código de alerta» al cual recurrir cuando la emisión aparece repentina y descontroladamente¹¹.

Aportes del principio de la imagen-portal al entrenamiento expresivo del actor:

Compruebo que en todos estos ejercicios se apunta a que la voz esté disponible para realizar lo que el actor pretenda, en lugar de que sea él quien quede a merced de sus hábitos cotidianos o de una paleta expresiva acotada.

Puntualmente observo que la imagen-portal favorece la percepción de la expresividad vocal, aumentándola y sutilizándola. Otorga claridad en el inicio, sostén y final de la emisión. A su vez motiva una actitud de presencia del actor durante el entrenamiento, lo que se observa en su mirada, que está activa, al contrario de un mirar fijo muchas veces característico de preparaciones vocales mecanicistas y repetitivas.

Si bien el trabajo con imágenes previas también es utilizado por Grotowski, Barba, Suzuki y Berry, lo particular en FdH es que se basa en imágenes que toman características concretas, tanto de los fonos, como de la expresividad que «pide» el material a trabajar, no siendo tan azarosas ni tan dependientes del intérprete, como en aquellos abordajes.

La experiencia mostró que encontrar imágenes-portales favorece en los estudiantes la apropiación del texto, resultando orgánico, cercano y más fácil de retener.

V.b. Gestualidad del lenguaje

Steiner (1981: 81) se planteó cuáles son las motivaciones que nos impelen a hablar.

¿Por qué hablamos? Y llegó a las siguientes conclusiones:

1. Cuando hablamos por lo general queremos lograr algo, que el lenguaje sea *efectivo*.
2. Además de lograr algo afuera, el lenguaje también puede querer la manifestación de lo interno anímico, lo que se podría llamar *reflexivo*.
3. Otra motivación es la de *sopesar*, evaluar, probarse en relación al mundo, tal como ocurre con las preguntas o también con la expresión de deseo.

¹¹ Por supuesto, todo esto referido a lo que el actor está buscando trabajar, ya que también puede querer decididamente producir una emisión abrupta. Pero en ese caso se trataría de una calidad buscada, no apareciendo por deficiencia.

4. Lo contrario también es posible: que el lenguaje refleje el *replegarse* de la persona en sí misma, retirándose del entorno, sin agrado ni desagrado, sino autoafirmándose.
5. También puede manifestar otra relación anímica con el exterior: la de la *simpatía* por algo o alguien.
6. Claramente también expresamos lo contrario: la antipatía o *rechazo* respecto a lo que se nos presenta.

Steiner concluyó que estas serían las seis motivaciones básicas del lenguaje, siendo el resto combinaciones de las mismas.

Por otro lado, recomendó retomar el origen gestual de la expresividad para luego volver a la palabra, en la convicción de que “en el gesto aparece una acción claramente teñida de sentimiento, en la que se manifiesta algo de lo esencial humano, llevando lo interno hacia afuera” (1983: 216). Por ello investigó la base gestual de aquellas seis motivaciones anímicas del habla.

A continuación se describe el trabajo realizado en las sesiones experimentales dedicadas al principio de gestualidad del lenguaje.

En la **1º sesión** los estudiantes distribuidos de pie en el salón escucharon textos emitidos por la docente, pequeños monólogos o diálogos de seis frases inspiradas en las seis motivaciones básicas. Luego acompañaron la escucha con gestos espontáneos de brazos y manos expresando la esencia anímica de lo que oían, como si fuera dicho por ellos mismos.

Ejemplo de diálogo:

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

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

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

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

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

B: _¡Por favor, no-me-com-pa-dez-ca! (repliegue de sí mismo)

Inicialmente los estudiantes produjeron una gestualidad ilustrativa, socialmente codificada, algo así como un «dívalo con mímica», que de a poco dejó paso a la expresividad más libre y esencial. Fue entonces cuando se produjeron grandes similitudes entre todos, aunque estuvieran investigando en solitario.

Luego de un momento con este trabajo, se compartieron las descripciones de cada uno acerca de las motivaciones desde las cuales habían percibido que se realizaba la emisión

y cómo les había impactado en el cuerpo. En esencia, las mismas resultaron coincidentes, tanto entre ellos como con las realizadas por Steiner, aunque no habían sido prevenidos con dicha teoría.

1. La efectividad del lenguaje la sintieron reflejada en el gesto de *señalar* y todas sus variantes como mostrar, indicar, en sus formas más o menos extrovertidas.
2. Lo reflexivo apareció en alguna de las variantes gestuales de *contacto consigo mismo*: dedo en la frente, mano en el mentón, brazos cruzados, etc.
3. Sopesar fue expresado con gestos como de búsqueda de respuesta o decisión, un *tantear* que por lo general fue realizado con las palmas hacia arriba, apareciendo la sensación de avanzar a pesar de la duda.
4. El replegarse en sí mismo como autoafirmación se expresó corporalmente como el *distanciarse con manos y brazos*, poniendo un límite con el entorno.
5. A la expresión de la simpatía acompañó un gesto que podría describirse como la intención, el *esbozo de tocar* aquello que la provoca.
6. El rechazo fue expresado con gestos repentinos y *enérgicos hacia afuera con manos y brazos*, hasta incluso con los pies golpeando el suelo.

Luego, los estudiantes continuaron la investigación emitiendo ellos mismos. La consigna de trabajo fue que consideraran primeramente la motivación de la frase, realizaran seguidamente el gesto para inmediatamente relajarlo, sosteniendo internamente la sensación provocada por el mismo y haciéndolo audible a través de una frase con esa calidad. Se buscó que la impronta corporal se plasmara en la voz, quedando como remanente sólo la reducción del impulso¹². Seguidamente describieron cada una de las seis calidades manifestadas en lo vocal. Nuevamente las percepciones fueron coincidentes entre sí en lo general y esencial, acercándose en gran medida a las descripciones realizadas por Steiner.

1. La efectividad expresada en el señalar tuvo como correlato voces cortantes, *filosas*, direccionadas, con un cierto matiz metálico y la sensación de que la exhalación atravesaba la palabra.

¹² Steiner (1981) manifiesta que recién se estará en condiciones de encontrar la transición hacia la calidad de la palabra y la frase luego de percibir claramente la relación entre cada una de las motivaciones internas y su expresión en el cuerpo. Con esto está haciendo referencia a la importancia de incorporar el movimiento en el trabajo de entrenamiento vocal. Este tratamiento del cuerpo como sostén de validación de la palabra presenta una similitud con la danza que Grotowski solicitara como reorientación del decir del actor (ver pág. 16 del presente trabajo: “Cuando veo a una actriz o a un actor actuando...”).

2. Por el contrario, el gesto de contacto consigo mismo, que manifiesta lo reflexivo, se expresó en voces *plenas*, como llenando toda la boca, dejando resonar en todo lo posible vocales y consonantes.
3. La manifestación del sopesar que expresa el gesto de tantear llegó a la voz como una especie de *temblor* o tanteo de la frase, como avanzando con cuidado.
4. Al distanciarse con brazos y manos como manifestación del repliegue de sí mismo le correspondieron voces entrecortadas, acentuadas en casi todas las sílabas.
5. El esbozo de tocar, expresión de la simpatía, se reflejó en voces *suaves* e incluso de menor intensidad.
6. El rechazo que se expresa con gestos enérgicos hacia afuera fue manifestado por voces con un matiz de *dureza* y aumento de la intensidad.

En la **2° sesión** de trabajo se recuperó la ejercitación realizada en la 1° sesión, recordando las seis secuencias de motivación-gesto-lenguaje y comparando lo producido con la teoría de Steiner.

1°: MOTIVACIÓN	2°: GESTO	3°: VOZ
Efectividad	señalar	filosa
Reflexión	contacto consigo mismo	plena
Sopesar	tantear	temblorosa
Repliegue de sí mismo	distanciarse	entrecortada
Simpatía	esbozo de tocar	suave
Rechazar	enérgico hacia afuera	dura

Los estudiantes observaron la interesante similitud que se manifiesta respecto al recurso usado en la imagen-portal: aquí es primero la motivación, luego el gesto internalizado (o imagen previa), a partir del cual toma expresividad la voz.

A continuación se practicó con frases (p. ej.: Buenos días / Qué tal / Por fin / Increíble) que fueron dichas cada una a partir de las seis motivaciones. A posteriori los estudiantes crearon diálogos inspirados en las seis cualidades.

Se observó que en la práctica creativa se pueden dar combinaciones de estas seis características, sin que aparezcan puras. Por otra parte, a veces cabe más de una de ellas,

de modo que se tratará de decisiones de interpretación.

Como parte de la consigna para la 3° sesión, se aclaró que en el trabajo creativo este recurso puede ser un aporte a la construcción vocal recién luego de que estén comprendidas o decididas las motivaciones que sostienen al personaje, ya que de ninguna manera está pensado como receta para el abordaje de textos. Cuando se esté en esa instancia se trabajará en la expresión esencial de la actitud interna del personaje a través de un gesto claro y orgánico¹³. Desde ese gesto se investigará, según el camino ya descrito, para llegar a su correlato vocal. 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, cuya orientación expresiva puede ser decidida antes de su puesta en práctica. En esos casos, este recurso de la gestualidad del lenguaje puede también hacer aportes muy enriquecedores respecto a la intención que se les quiera otorgar.

En la 3° **sesión** cada estudiante presentó el mismo material de narración oral que ya había utilizado para la imagen-portal, añadiéndole el recurso de la gestualidad audible en la expresividad vocal. En esta instancia se pudo observar con más claridad el grado de internalización de este principio, así como los aportes del mismo a un texto ya trabajado.

Posibilidades de apropiación del principio de la gestualidad del lenguaje por parte del actor:

De lo registrado por los estudiantes se desprende:

- Sin duda es una herramienta que nos ayudará tanto en la construcción del personaje como en la ruptura de estereotipos vocales propios o de código social.
- Me pareció muy enriquecedor como herramienta en lo actoral. Logré llevarlo a un ensayo en donde pude observar desde afuera el resultado de este trabajo realizado con otros actores. Era muy interesante ver las variaciones que se podían lograr desde lo vocal. También en un personaje que estoy trabajando pude investigar con más profundidad otras cosas que

¹³ Aquí es posible establecer una relación con el *gesto psicológico* de Michael Chejov: es el resultado de condensar en una postura corporal la esencia del personaje. Luego, el cuerpo situado en dicha actitud promovería la aparición de una sensación anímica. (Chejov 1999: 141)

antes no eran tan conscientes, como ser su postura ante la situación e incluso la claridad en ciertos textos. Por otro lado, es muy rico saber que esta técnica se puede utilizar con textos que muchas veces no sabemos cómo abordar y así encontrar diferentes modos de decirlos, lo cual también aporta a la construcción.

- Lo veo como un desmontaje de las costumbres corporales que tenemos al hablar. Lo pienso como una herramienta soporte para futuros trabajos. Lo que más me gustó es que estimuló parte de mi creatividad pensando en otras formas de gestualidades, como desafiando a Steiner. Y pensé en la «sorpresa», «miedo», «alegría», «pregunta», «orden», etc. Todas estas emociones pueden o no encasillarse en alguna de las ya aprendidas, pero también pueden tener autonomía propia. Lo bueno es investigarlo. ¿Cómo se maneja el cuerpo para expresar miedo? ¿Cómo se emite el sonido de la voz en la sorpresa? Etc.

Partiendo tanto de estos registros como de los trabajos realizados por los estudiantes, sobre todo el presentado en la 3ª sesión, concluyo que han podido apropiarse de este principio técnico, pudiendo vivenciar claramente la íntima relación entre corporalidad y producción vocal. Un resultado muy interesante fue la posibilidad de corrimiento respecto de los propios esquemas vocales, así como un posicionamiento activo del actor respecto de su trabajo vocal.

Aportes del principio de la gestualidad del lenguaje al entrenamiento expresivo del actor:

Observo que esta ejercitación colaboró en desarticular hábitos de la voz hablada de los estudiantes, ampliando sus matices expresivos. Por otro lado, les evidenció la necesaria unidad en el trabajo con el cuerpo y la voz del actor, ya que comprobaron los efectos de uno sobre la otra. En otro plano, concerniente a la actitud frente a los ensayos, este recurso profundiza en la comprensión del material dramático, favoreciendo la toma de decisiones interpretativas.

V.c. Personaje sonoro

Como fuera citado anteriormente, Steiner (1981: 145) observó que actualmente ya no tenemos sensibilidad para con los sonidos y las palabras, sino que percibimos las ideas, los significados de las palabras. Ya no comprendemos oyendo, sino que oímos comprendiendo. Steiner consideró que quien se dedique a la actuación deberá desandar ese camino y recuperar la sensibilidad para con los sonidos del habla.

Cuando éste sea el caso, se tendrá acceso a un recurso que amplía los matices expresivos del habla en general y que particularmente aporta a la caracterización del personaje a través del principio técnico que se da en llamar *el personaje sonoro*: el trabajo apuntará a definir tanto su voz como su actitud, basándose en fonos acordes a su postura anímica y su modo de actuar en el mundo.

A continuación se describe lo realizado en las sesiones experimentales dedicadas a este principio.

La **1° sesión** se basó en la investigación de las cualidades expresivas de los fonos, tanto en la emisión como en la recepción. Para ello la propuesta fue que una parte del grupo actuara como «fuente sonora», emitiendo cada fono. El resto de los estudiantes dejaron que sus cuerpos se movieran respondiendo al impacto de esa sonoridad, como si fueran de una sustancia maleable. Luego, los que emitieron describieron los procesos físicos del propio cuerpo, necesarios para que se produjera cada sonido (datos objetivos), así como las sensaciones e imágenes que tuvieron al emitir (datos subjetivos). Los receptores de dicha emisión describieron los movimientos corporales que realizaron con cada fono (datos objetivos), como también las sensaciones e imágenes percibidas (datos subjetivos). Lo expresado por los estudiantes se transcribe a continuación: primeramente como cuadro comparativo entre vocales y consonantes siendo estos los dos grandes grupos diferenciados; luego, descripciones más específicas al interior de cada grupo.

VOCALES	CONSONANTES
Datos objetivos	Datos objetivos
<ul style="list-style-type: none"> - Emisión: permiten el paso del aire sin oponer obstáculos, sólo variando la apertura de la cavidad bucal. - Emisión: el rostro se involucra expresivamente (cejas, ojos, dirección de la cabeza, labios). - Emisión: son expansivas, no se cortan, no se agotan hasta que se acaba el aire. Dejan que la emoción se exprese a través de ellas, conectan con la intimidad, expresan imágenes internas. - Emisión / recepción: componen la melodía, la tonalidad del lenguaje. 	<ul style="list-style-type: none"> - Emisión: intervienen el recorrido del aire a través del aparato fonador, modificándolo. - Emisión: el rostro no se involucra expresivamente. - Emisión / recepción: influyen en el tono muscular de todo el cuerpo, alterando también la postura. - Emisión / recepción: aportan rítmica y carácter al lenguaje. - Recepción: corporalmente los movimientos se acercan más a fotografías que a narraciones.
Datos subjetivos	Datos subjetivos
<ul style="list-style-type: none"> - Emisión y recepción: sensación de que el sonido es circular, completo. - Recepción: corporalmente los movimientos son bastante relajados. El cuerpo toma posturas definidas (abierto, cerrado, estirado, ...). 	<ul style="list-style-type: none"> - Emisión: sensación de no terminar de pronunciar un mensaje, algo falta para terminar de expresarse. - Emisión / recepción: son esqueleto, sostén, armazón. - Emisión / recepción: producen <i>imágenes</i> referidas a sucesos externos: situaciones, características de objetos o fenómenos exteriores.

En coincidencia con estas apreciaciones, Steiner reflexiona: “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: 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: 138).

En cuanto a las percepciones de emisión y recepción de las vocales, los estudiantes describieron:

A - apertura, asombro, admiración, placer, comprensión repentina, alivio.

E - límite, advertencia, reflexión, duda, llamado de atención, pregunta, distancia.

I - interpelación, opinión, juzgamiento, seguridad, curiosidad, intriga.

O - admiración, compasión, empatía, envoltura.

U - lejanía, problema, recuerdo, olvido, queja, misterio, oscuridad, temor.

Luego se presentó la clasificación de consonantes que realizan tanto la Fonoaudiología -en cuanto al modo de emisión- como la Formación del Habla (Steiner 1981: 42), separándolas en: oclusivas -percutidas para la FdH-, vibrantes, lateral -ondulante para la FdH-, fricadas -sopladas para la FdH-. Se observaron las notables coincidencias entre dicha clasificación y las percepciones de los estudiantes:

B, K, D, G (en Ga, Gue, Gui, Go, Gu) M, N, Ñ, P, T: fueron caracterizadas luego de la investigación como duras, cortantes, pesadas, fuertes, contenidas. Son las llamadas oclusivas o percutidas.

R, RR: se caracterizaron como livianas, movedizas, vitales. Denominadas vibrantes.

L: caracterizada como fluida, ligada, suave, ondulante. Clasificada como lateral u ondulante.

CH, F, J, S, V, Y: fueron caracterizadas como impetuosas, escurridizas, chispeantes, veloces. Son las llamadas fricadas o sopladas.

La coincidencia en las descripciones de los diferentes estudiantes, así como entre éstas y las realizadas por Steiner, y más aún por otros grupos de diferentes nacionalidades e idiomas con los que la docente ha trabajado, permiten pensar en una suerte de identidad de cada fono. Como sustento a esta posibilidad se presentó la investigación fotográfica de la alemana Johanna Zinke (1901-1990), quien estudió este tema durante décadas. A continuación, su propia explicación del trabajo, así como algunos ejemplos de sus fotografías:

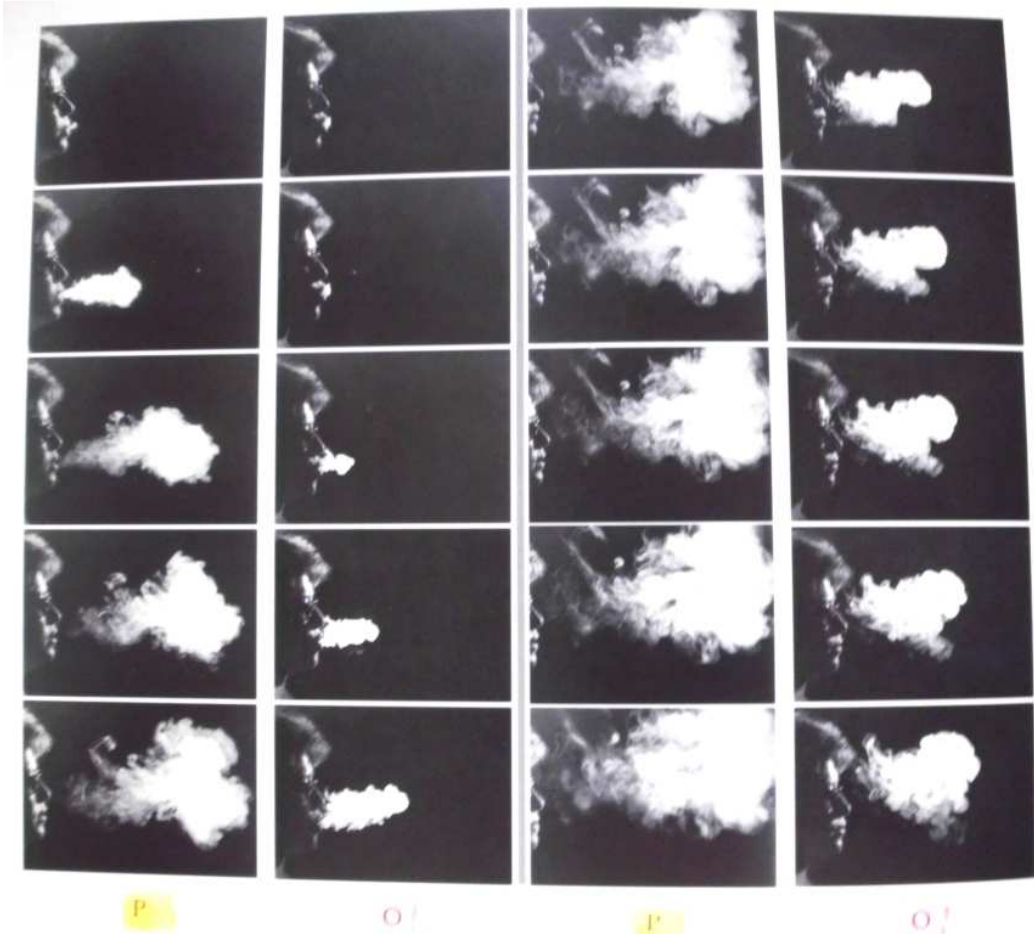
El sonido hablado, que habitualmente sólo conocemos como un fenómeno acústico, un suceso para los oídos, aparece ante los ojos como forma espacial, con características de movimiento totalmente individuales y aspecto especial. (...) Cada sonido del habla tiene como base un proceso que otorga forma con una fuerza plástica escultora (Zinke 2003: 7).

Cada sonido produce delante de la boca una forma de aire característica y siempre recurrente. Para hacerlas visibles y retenerlas en fotografías primeramente se utilizó la condensación natural en aire frío, más tarde se trabajó con humo de cigarrillo exhalado por el hablante y también con imágenes obtenidas por el método schlieren¹⁴. (...) Pero la perspectiva total se logró cuando las «formas de aire» fueron filmadas con una cámara de alta velocidad. Entonces se vio cómo en milésimas de segundos cada forma comenzaba desde lo más pequeño, alcanzaba su punto máximo y se desvanecía. Cada una con tiempo diferente y gesto inconfundible (Zinke 2003: 14).

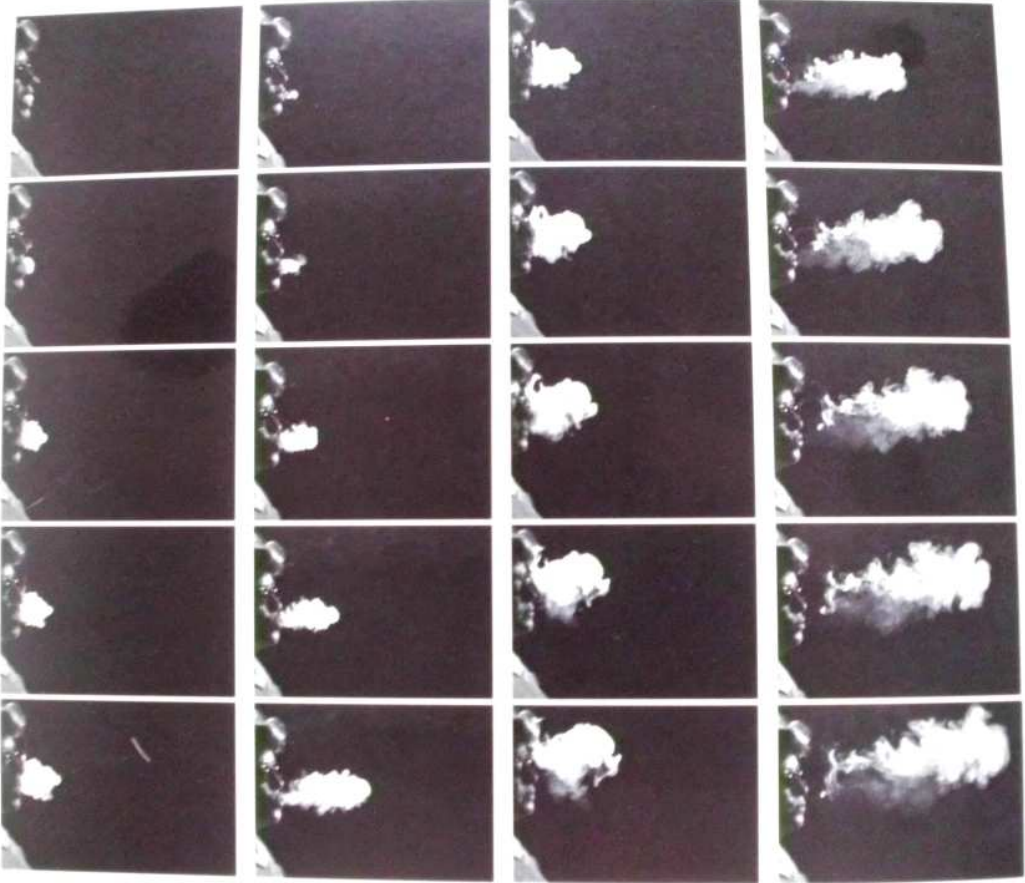
Estas «características identitarias» de los fonos son abarcadoras y es por esto que, si bien la Formación del Habla se gestó en idioma alemán, puede aplicarse a otras lenguas¹⁵.

¹⁴ El método schlieren se usa para fotografiar la variación de homogeneidad de un fluido transparente, no visible a los ojos humanos. Actualmente se usa el mismo principio para mostrar los resultados con medios digitales. (Extraído de: www.es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa_Schlieren)

¹⁵ Michael Chejov (1999: 34) se interesó por esta concepción del habla expresiva y durante su estancia en París inventó un «lenguaje universal» basado en las ideas de Rudolf Steiner. El escaso texto consistía en sólo cincuenta líneas de diálogo fragmentado que, aunque había sido concebido en alemán, se interpretaba en francés. Más tarde, en Letonia y Lituania, con sus actuaciones en ruso superó las barreras lingüísticas, mientras los demás intérpretes actuaban en sus lenguas maternas.



COMPARACIÓN P – O en los mismos tiempos de exhalación



A

U

A

U

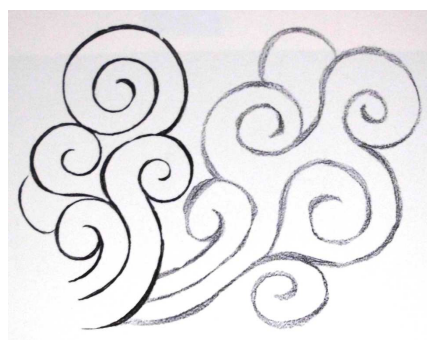
COMPARACIÓN A – U en los mismos tiempos de exhalación



R en su momento cúlmime



L en su momento cúlmime





F en su momento cúlmine



Combinación RA (comparar imágenes anteriores de R y A)

Luego de entrenar la percepción de los fonos se llevó a cabo la **2° sesión** conducente al trabajo con el personaje sonoro. La misma no fue inmediatamente consecuente a la 1° en el tiempo, ya que la práctica con los fonos requiere de un tránsito.

Se les propuso a los estudiantes indagar acerca de sus personajes del trabajo escénico final de la Licenciatura, una adaptación de “Orquesta de señoritas”, de Jean Anouilh. La consigna fue determinar 1 ó 2 vocales como características para la vida interior del personaje y 1 ó 2 consonantes para su forma de actuar.

Como orientación se presentaron ejemplos dados por Steiner (1981: 157 y sig. 276 y sig.) para la obra “Danton y Robespierre”, de Robert Hamerling:

Robespierre es orgulloso: **I** y abarca el mundo enfáticamente: **O**. Es el maestro que gusta especialmente de dar indicaciones: **D**. Lo que otros piensan sobre él le significa mucho, pero no quiere aceptarlo. Dogmático, racionalista, tiende a justificarse siempre: **T**.

Hébert quiere tomar impulso para avanzar: **G**, pero la reacción es de quedarse inmóvil: **K**.

Pueblo: admiración brutal por Danton: **A** (hablar con la boca lo más abierta posible) y amor brutal: **O**. Nota de la autora: se observa una interesante similitud con los cánticos futboleros de cancha de la actualidad.

Un personaje seguro de sí mismo, algo desafiante: **E, I**.

Un visionario: **U, O**.

Se aclaró que una vez que estuvieran claros los fonos del personaje, el trabajo de ninguna manera sería acentuarlos cuando aparecieran en el texto -ya que incluso podría suceder que no apareciera ninguno de los elegidos-, sino usar como apoyatura de expresión las *cualidades* de los mismos. Esas cualidades tiñen como colores todo el parlamento del personaje.

Naturalmente que en la actualidad, cuando hay que decir algo que implica temor, no siempre habrá palabras con **U**, pues la lengua ya no es la primigenia¹⁶. Pero **U** es la manifestación de la experiencia del miedo. Si el texto es: «Nos acecha el peligro», no contamos con ninguna **U**. Pero la entonación, el color a darle a estas palabras tendrá que tener relación con la sensación experimentada con el sonido **U** (Steiner 1983: 215).

En algunos casos, la elección de los fonos realizada por los estudiantes no se correspondió con las características más habituales de los mismos. Por ejemplo, para un personaje seductor se pensaría espontáneamente en **M** o **L** como forma de actuar ante el mundo, pero la estudiante eligió **S**, lo que le aportó riqueza de matices porque permitió un trabajo con más facetas al estar fuera de los clichés. **S** penetra sin interrupciones, lenta e indirectamente, pudiendo variar su intensidad.

¹⁶ *Lenguas primigenias*: cuando la expresividad vocal era reflejo directo de lo sentido.

Cada estudiante realizó la experiencia de búsqueda y prueba de vocales y consonantes para su personaje. Luego se pasaron las escenas sin texto, teniendo sólo como posibilidad de expresión vocal los fonos elegidos. De esta manera se afinaron las elecciones.

En la **3° sesión** se realizaron improvisaciones en las cuales parte del grupo emitió desde afuera de la escena los fonos elegidos por los protagonistas, los cuales se dejaron influir, de modo que su habla se «coloreara» con la cualidad de esa fuente sonora. La influencia no sólo se produjo a nivel de la voz, sino también sobre el cuerpo -como sucedió durante la investigación de los fonos-, de modo que voz y cuerpo resultaron la expresión del carácter y la actitud del personaje.

Para el personaje de Hortensia la estudiante expresó:

Vocal elegida: **E**, sobre todo por la actitud de autoafirmación que tiene Hortensia, también pone distancia, da órdenes, usa su poder. Ella sabe lo que quiere. Consonantes elegidas: **G** por lo abarcativa, expansiva, de ocupar espacio. Ocupa y conquista espacios tanto con su presencia corporal, como también al hablar y dialogar. Imagen: la rodea una sustancia sólida, aunque maleable, puede ser manteca un tanto blanda, o algo similar. Esta sustancia densa la rodea y Hortensia a medida que habla se abre espacio para brillar ella y lo ocupa. Empuja, presiona el aire alrededor de ella. Sus objetos también son grandes y abundantes; toca el contrabajo, que no ocupa poco lugar, entre otras pertenencias que trae consigo. **RR**: Hortensia no se detiene nunca. Nunca esta quieta, siempre está moviéndose, organizando, arreglando y desarreglando. Es movediza, ansiosa, nerviosa. Por eso fue mi elección, para darle esta calidad de movimiento constante. Doble **RR** porque no es liviana, es más bien pesada. Igualmente, esta calidad **RR** aumenta hacia el final de la obra, cuando se le van las cosas de las manos y deja salir su lado menos planeado. Combinación entre G y RR, **GRRR**: Hortensia por momentos se acuerda de experiencias amorosas y las relata. Es calentona, se va de mambo, se excita en escena hablando de sexo o de hombres, ahí sale una cosa más animal de ella. En el juego de seducción que le hace al pianista también deja ver ese lado calentón. A veces está más retenida y medida que en otros momentos.

Otra estudiante, para el personaje de Pamela:

Comenzó a generarse alguien fluctuante y superficial, que no termina de comprometerse con las cosas o relaciones. Que desea mucho lo material, pero este no es el principal motivo de su accionar, sino que hay una fuerza impulsiva que también la lleva. Con respecto a lo corporal apareció un centro en la boca y la cadera, con la columna ondulante. Es allí donde apareció la imagen de la serpiente y la **S** en mi trabajo. **S** para la manera de moverse socialmente, y **U / I** para lo interno. Esto, sobre todo la **S**, le dio a la voz hablada un matiz mucho más acertado, con una imagen clara hacia los espectadores, como redes o tentáculos seductores. El tono se volvió más agudo y la imagen previa es como una línea que va hacia el horizonte. Con **I** aparece una velocidad más acelerada, una gestualidad más autoafirmada, aparece el placer como motor personal. Con **U** está el movimiento de sobrecogimiento, de angustia, de nostalgia. La mirada se pierde y la imagen que tengo es que se hunde. Tengo la sensación de agua a mi alrededor, de frío y de viento.

Para el personaje de Patricia/Helga analizó la estudiante:

Consonante **D**: define claramente sus movimientos, cada cosa está en su lugar, camina rápido con pasos cortos pero seguros. Habla en forma cortante pero no dura, sino segura. Vocal **A**: asombro. La personalidad de su compañera Pamela refleja absolutamente todo un mundo que ella desconoce. Se asombra de su modo de andar, sus actitudes, su vestuario, sus elementos personales. Todo es nuevo para Helga y observa con desmesurado asombro cada cosa. Vocal **E**: distancia y seguridad. Ella está segura de su modo de actuar y pone cierta distancia con el mundo que la rodea, por momentos incomprensible para su mentalidad tan estricta y un tanto rígida.

Posibilidades de apropiación del principio del personaje sonoro por parte del actor:

La temática del personaje sonoro es la culminación del trabajo con los tres principios investigados. Al analizar este punto, los estudiantes refieren sus experiencias:

- En cuanto a lo corporal mi construcción del personaje comenzó un tanto desde lo obvio y estereotipado. Empecé a sentir “lugares comunes”, en lo que respecta a la postura, el ritmo de sus movimientos y la voz. El trabajo en esta materia realmente fue esclarecedor, se reestructuró por completo el personaje en su accionar, le dio sustento a lo que estaba claro en mis ideas pero no lograba aún plasmarse en el cuerpo y la voz. En un principio la voz era mucho más grave, muy similar a la mía. Luego mutó gracias a la sugerencia de colocar el centro en la boca [Nota: la estudiante trabajaba con ese centro sin percibirlo conscientemente como posible y se concentraba más en la cadera], eso le dio más sensualidad sin que ésta sea desde lo obvio o esperable. Por último el agregar los fonos le dio a la voz hablada un matiz mucho más acertado, con una imagen clara hacia los espectadores. El tono se volvió más agudo y la imagen previa es como una línea que va hacia el horizonte. Es así como la voz hablada pasó por estos 3 estadios para terminar de formarse.

- El abordaje de estas herramientas expresivas siempre me resulta muy interesante. Su aplicación en los diferentes personajes me resulta muy útil, y a la vez no es complejo. Siento que son de las herramientas que más logro aplicar fuera de la clase, de forma práctica. Tanto los fonos, como la gestualidad y la imagen previa percibo que afloran muy rápido cuando comienzo a analizar qué estoy utilizando. Están ahí, esperándome. Me sirven mucho y los uso.

- La articulación propuesta entre el trabajo vocal y corporal me resulta absolutamente orgánica y productiva, me siento con libertad de creación porque el marco que sostiene es fuerte. La necesidad de más tiempo con el trabajo es evidente, pero eso marca lo útil que es y su principal característica, en mi opinión es hacer de puerta para seguir aplicando e investigando. Las herramientas expresivas me significan un portal de experimentación y producción de imágenes inagotable.

- Los fonos como «tinte» para los personajes, que llena de colores su accionar y su voz hablada, son una herramienta que me permitió salir del

lugar obvio para abordar el personaje una vez que comenzaba a apropiarse de esta manera. Le dio una nueva calidad, menos esperable.

- Las cualidades de los fonos me sirven de ayuda en situaciones en que tengo que abordar un texto por primera vez, leer ante público o encontrar matices diferentes.

- He recurrido a estas herramientas fuera de la materia. Me resultan muy interesantes, las utilizo siempre que puedo en la búsqueda de un personaje y su voz.

Y en general, acerca de todo el trabajo realizado:

- Me ayuda muchísimo a componer cosas diferentes a mis lugares de comodidad, me da un marco de objetividad en el que me puedo apoyar para crear, paradójicamente, con más libertad. Por supuesto creo que necesito mucho más trabajo con estas herramientas, pero puedo compararlas con los recursos del teatro antropológico [sic] (equilibrio precario, oposición...), ya que están a disposición del intérprete para salir de su lugar cotidiano y volver las creaciones más potentes, con mayor sustento.

- Mi mente se vuelve menos racional y más pendiente del material creativo. Mi voz encuentra un lugar de comodidad que no encuentro de otra manera, y que luego puede ponerse al servicio de otro entrenamiento, pero solo después de estas herramientas.

- Creo que estas herramientas son perfectamente aplicables a cualquier trabajo, y eso me da la confianza de utilizarlas tanto en estéticas realistas como en materiales extra-cotidianos.

Por todos estos registros, sumado a lo presentado en la 3° sesión y más adelante en las funciones del trabajo escénico final, observo una buena apropiación de esta herramienta por parte de los estudiantes. Quienes además refieren los cambios positivos que les posibilitó dicho proceso.

Aportes del principio del personaje sonoro al entrenamiento expresivo del actor:

A partir de la experiencia, considero que desarrollar la percepción respecto a las características de los fonos enriquece el abordaje expresivo del texto porque es una herramienta técnica objetiva en la que apoyarse, no depende de la inspiración momentánea del intérprete ni de su propia emotividad o arbitrariedad.

Observo como un claro aporte la modificación en los hábitos de la voz, ampliándose los matices expresivos.

Por otra parte, este principio contribuye también a la profundización en la comprensión del material a trabajar, favoreciendo la toma de decisiones interpretativas y la conexión entre conocimiento e imaginación creativa.

Para finalizar, considero que es un muy buen aporte luego de un período de ensayos, cuando el actor ya conoce al personaje y ha tomado algunas determinaciones respecto a la interpretación. Sin embargo, cuando se trate de estilos que trabajan con tipos, como por ejemplo en el caso de la Comedia del Arte, esta herramienta también podrá considerarse en los primeros ensayos. Priorizando la búsqueda desde el cuerpo y tomando la información que proporciona la obra, si el actor ha ejercitado suficientemente la percepción de los fonos, será un elemento más que tendrá a disposición para construir el personaje. En los casos en los que no hay un trabajo con la presencia física expresiva (algunos casos de narración oral, recitación de poesía, voces en off y radioteatros) la pregunta sería: ¿qué necesita ese material? Para responderlo es de gran ayuda leer varias veces el texto en voz alta, percibiendo su carácter, para tomar decisiones teniendo esto en cuenta.

VI. Conclusiones

Los resultados que aparecen como distintivos de la Formación del Habla son la sensibilización respecto a los sonidos del lenguaje y a la voz hablada expresiva, la intensificación de la escucha y la posibilidad de transmisión de un corpus bien determinado en lo referente al trabajo vocal.

Otros resultados relevantes que han sido profundizados a lo largo del presente trabajo son la ampliación de los planos de expresividad vocal, la integración de cuerpo y producción vocal, el favorecimiento de la condición activa del actor en su entrenamiento, la conexión entre conocimiento e imaginación creativa.

Considero de importancia el hecho de que esta modalidad no esté forzosamente unida a una estética ni a un estilo determinados, como sí es el hecho de algunas líneas de entrenamiento vocal abordadas en el capítulo *Estado actual del tema*. Los estudiantes se apropiaron de la Formación del Habla como parte de sus herramientas de preparación, independientemente de la poética que tuvieran que abordar.

Si bien el grado de apropiación de los principios aquí tratados varía con cada estudiante, en ningún caso fue insatisfactorio. Al analizar cuántos de los estudiantes consideraron en la construcción corporal-vocal de su personaje cada uno de los tres principios resulta:

- imagen portal: 100% de los estudiantes
- gestualidad del lenguaje: 75% de los estudiantes
- apoyatura en las calidades de los fonos: 100% de los estudiantes

A través de los registros realizados por los estudiantes respecto a los aportes de estos principios a su entrenamiento expresivo, y considerando los resultados que muestran que efectivamente han podido apropiarse de ellos en sus praxis actoral, se puede concluir que la Formación del Habla resulta un método eficaz en la preparación del actor.

Como su nombre lo manifiesta, la Formación del Habla se concentra en la voz hablada, es decir, articulada en palabras. En este sentido, pensando en la amplitud expresiva del actor, valdría profundizar en lo inarticulado, lo pre-verbal. E incluso algo así como lo que sería posible llamar *post-verbal*, una temática que se abriría a partir de los usos de comunicación virtual a través de mensajes de texto y su eventual influencia en el habla.

Resumiendo, esta metodología propicia un trabajo creativo ya en el nivel del entrenamiento, uniendo lo técnico con la sensibilidad, conduciéndola gracias al conocimiento del material a trabajar. Por todo esto es que se considera probada la hipótesis de que *la Formación del Habla une lo técnico a lo imaginativo, lo objetivo a*

lo subjetivo, articulando lo técnico-procedimental con lo estético-sensible, logrando la unidad entre entrenamiento y creación.

Al haber perdido la sensibilización respecto de los sonidos del habla, el actor, si percibe lo monótono en su voz, a menudo sólo puede compensarlo con una tensión antinatural en la expresión. A partir del trabajo con la Formación del Habla, al tener imágenes concretas de los sonidos, los estudiantes pudieron moverse dentro de las palabras más allá de la convención de transmisión de información, pudieron «saborearlas», tomándolas como recursos de acción.

VII. Referencias

Bibliográficas:

- Ander-Egg, E. (1995). *Técnicas de investigación social*. Buenos Aires: Lumen.
- Argüello Pitt, C. (2005). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Ediciones DocumentA/ Escénicas.
- Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo & Dobal.
- (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Barcelona: Alba.
- Bridgmont, P. (2002). *La liberación del actor*. Castellón: Ellago.
- CEUVoz, Centro de Estudios para el Uso de la Voz (2013). *Liberar la voz, liberar el ser. Kristin Linklater. Memoria del Quinto Encuentro Nacional de la Voz y la Palabra*. México: Libros de Godot.
- Chejov, M. (1999). *Sobre la técnica de la Actuación*. Barcelona: Alba.
- Davini, S. A. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Grotowski, J. (1999). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo Veintiuno
- Javier, F. (2005). Mi experiencia Grotowski. *Cuadernos del Picadero*, 5, 4-6. Buenos Aires: Inst. Nac. del Teatro.
- Knébel, M.O. (2000). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.
- Maidana, R. D. (2009). *La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX*. Anexos a la Tesis Doctoral. Director: Dr. Manuel Diago Moncholí. Universitat de València. Facultad de Filología, Traducción y Comunicación. Departamento de Filología Española. Sin editar.
- Martínez, A. (2006). Entrevista con Antonio Ocampo. Profesor del Método de Kristin Linklater. *Pasodegato. Revista mexicana de teatro*, 27, 26-27.
- Mastache, C. (2006). Instrucciones para crear un sonido “a la Royhart”. *Pasodegato. Revista mexicana de teatro*, 27, 18-19 y 25.
- Montello, F. (1999). *Die Sprachgestaltung und ihre direkte Beziehung zur Schauspielkunst* (La Formación del Habla y su directa vinculación con la Actuación). Monografía Final. Escuela Técnica Superior para la Formación del Habla y la Actuación. Goetheanum, Suiza. Sin editar.
- Ortega, A. G. (2005). Una visión desde la voz. Método de entrenamiento de Tadashi

- Suzuki. *Cuadernos del Picadero*, 6, 15-18. Buenos Aires: Inst. Nac. del Teatro.
- Ouaknine, S. (2005). Cuando se acepta ser el mármol anónimo de una obra. *Cuadernos del Picadero*, 5, 55-61. Buenos Aires: Inst. Nac. del Teatro.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Quírico, S. (2005). La voz sin cadenas. *Cuadernos del Picadero*, 6, 11-14. Buenos Aires: Inst. Nac. del Teatro.
- Real Academia Española. (2011). *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. España: Espasa.
- Saura, J. (2008). *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. Vol. 3. Madrid: Fundamentos.
- Steiner, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y Arte Dramático). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1926)
[traducciones de citas: Flavia Montello]
- (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y esencia de la Formación del Habla). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1924)
[traducciones de citas: Flavia Montello]
- (1985) *Principios de gnoseología para el concepto goetheano del mundo*. Buenos Aires: Epidauro Editora. (1° edición: 1886)
- (1987). *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (El arte de la recitación y la declamación). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1928)
[traducciones de citas: Flavia Montello]
- Valenzuela, J.L. (2000). *Antropología teatral y acciones físicas. Notas para un entrenamiento del actor*. Buenos Aires: Inst. Nac. del Teatro.
- Varley, J. (2010). *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Buenos Aires: Inst. Nac. del Teatro.
- Zinke, J. (2003). *Luftlautformen* (Formas sonoras de aire). Stuttgart: Freies Geistesleben. [traducciones de citas: Flavia Montello]

Electrónicas (última visita a los archivos 12-09-2015):

- Davini, S. A. (2011). *La renovación de la preparación vocal de actores en lengua inglesa a partir de 1960. Entrevista a Cicely Berry*. Extraído de:
www.telonde fondo.org/numeros-anteriores/numero13/articulo/335/la-

renovacion-de-la-preparacion-vocal-de-actores-en-lengua-inglesa-a-partir-de-1960-entrevista-a-cicely-berry.html

Mauro, K. (2014). *Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica*. Extraído de: www.telondefondo.org/numero19/articulo/524/elementos-para-un-analisis-teorico-de-la-actuacion-los-conceptos-de-yo-actor-tecnica-de-actuacion-y-metodologia-especifica.html

Suzuki, T. (2011). *Culture is the Body*. Japón : SCOT. Extraído de : www.trasescena.wordpress.com/2009/07/05/la-cultura-es-el-cuerpo-tadashi-suzuki/

Entrevistas:

Dr. Fuentes, Vicente (referida a Berry y Hart). Madrid, junio de 2015

Linardi, Emilia -estudiante de la Licenciatura en Arte Dramático, UNRN- (referida a Suzuki). Bariloche, noviembre de 2014

Lic. Tabachnik, Paula (referida a Suzuki). Bariloche, agosto de 2015