

**LA CONFIGURACIÓN DE LA ESCUCHA ACTIVA Y
APERTURA EXPRESIVA EN EL TRABAJO DE CREACIÓN
DE PERSONAJE:
Análisis a partir de la aplicación de la práctica Roy Hart y la vía
negativa de Grotowski en el contexto de creación de la obra
*NOSOTROS***

Javiera Paula Rodríguez Ortega

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,
para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2022

ÍNDICE

RESUMEN	3
PALABRAS CLAVE	3
INTRODUCCIÓN	3
MARCO TEÓRICO	
➤ PRIMERAS APROXIMACIONES A ROY HART Y GROTOWSKI: La voz social y sus limitaciones	6
➤ LA VOZ Y SU ROL FUNDAMENTAL EN LA CREACIÓN DE PERSONAJES: Develando la teatralidad a partir del análisis psicofísico del habla y la voz	8
➤ HABITANDO EL TERRITORIO DE LA VOZ: Territorio vocal y resonadores	10
➤ GROTOWSKI Y SU INVESTIGACIÓN SOBRE LO HUMANO: La Vía Negativa y los cantos tradicionales como vehículo hacia el impulso y la organicidad	14
➤ ALFRED WOLFSOHN Y LOS ORÍGENES DE LA PRÁCTICA ROY HART: Desde el plano psicológico hacia el plano de la voz	17
➤ ¿CÓMO SE CONECTAN LA VÍA NEGATIVA Y LA PRÁCTICA ROY HART?: El trabajo vocal al servicio de la creación de un rol	20
DESARROLLO	
➤ EL PROCESO DE CREACIÓN ACTORAL EN LA OBRA NOSOTROS: Análisis argumental y vocal de la Mujer Policía:	23
➤ TRANSITANDO LOS TERRITORIOS VOCALES EN BÚSQUEDA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ROL: Reconocer y deconstruir la propia voz social a partir del Roy Hart y la Vía Negativa de Grotowski	27
CONCLUSIÓN	32
BIBLIOGRAFÍA	33

RESUMEN

La siguiente investigación surge a partir de la posibilidad de abordar la creación de personajes en el contexto de creación de la obra ~~N~~OSOTROS (correspondiente al egreso 2022 de la carrera de actuación de la Universidad Finis Terrae), sobre la base del trabajo vocal y la ampliación del registro actoral que deviene de la comprensión integral de la propia voz, y la disolución de los bloqueos expresivos que en ella se puedan encontrar, a partir del trabajo con la técnica Roy Hart y la aplicación de la vía negativa de Grotowski en un contexto de creación escénica.

PALABRAS CLAVE

Voz Social, Escucha, Bloqueo Expresivo, Vía Negativa, Territorio Vocal, Respiración, Trabajo Psicofísico, Apertura Expresiva.

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación se enmarca en el contexto de la creación escénica y montaje de la obra teatral de nombre ~~N~~OSOTROS, basado en el drama *La Sangre* de Sergi Belbel, y dirigida por la actriz y docente Alexandra Von Hummel, en el contexto del egreso de la carrera de Actuación, impartida por la Universidad Finis Terrae, promoción del año 2022.

El objeto de estudio de ésta investigación consiste en la relación existente entre el trabajo vocal y el cuerpo en función de la creación de personajes, los bloqueos del cuerpo y la voz y cómo éstos limitan la expresión (tanto a nivel técnico como psíquico), y la relación que existe entre un eventual desbloqueo de estas herramientas expresivas, con el desarrollo y ampliación del registro actoral y vocal de las y los intérpretes; y por tanto, con la posibilidad de una apertura que propicie la construcción de un rol en un contexto de creación escénica, tal como el que ya hemos mencionado.

Es pertinente aclarar a qué nos referimos con bloqueo expresivo y cuál es su relación con el trabajo escénico. Según el trabajo realizado por el actor Sudafricano Roy Hart y transmitido a sus discípulos Linda Wise, Enrique Pardo, Vicente Fuentes, y estos a su vez a

nuevas generaciones de investigadores de la voz tales como las actrices chilenas Annie Murath y Daniela García; la voz (según parafraseo de dichos autores mencionados, especialmente Annie Murath, quien lo mencionó en alguna de las clases impartidas durante este año), es un fenómeno psicofísico que va mucho más allá de la fonación técnica que una persona pueda realizar y está plenamente determinada por el contexto en que esa persona crece y se desarrolla. La voz es sobre todo un fenómeno de escucha y nuestro primer oído es sin duda el tacto. Todo aquello que vamos aprehendiendo desde que nacemos en adelante, lo vamos asimilando por medio de la escucha activa, y en nuestra primera infancia, están todos los canales expresivos abiertos y disponibles para interactuar con el mundo que nos rodea. Es a medida que vamos creciendo, y sobre todo en la adolescencia temprana, que esos canales se comienzan a cerrar y/o bloquear progresivamente, como mecanismo de defensa psicofísico y a partir de la regulación social que deviene de la interacción con los pares, la familia, y también la educación que recibamos. Por consiguiente, cuando hablamos de bloqueo expresivo, nos referimos a un fenómeno que ocurre durante el desarrollo de la persona y que afecta directamente la relación con su cuerpo, su voz, y, sobre todo, con su respiración.

En esta línea, lo que en el fondo trabaja la práctica Roy Hart y lo que se propone en su metodología de investigación de la voz, es la identificación de las tensiones que se albergan en el cuerpo y la respiración, para que, a través de reconocerlas, se puedan modificar y por tanto transformar.

Algo similar, aunque no necesariamente relacionado, es lo que propone Grotowski conceptualmente al hablar de *la vía negativa* como procedimiento de creación; el cual consiste en pocas palabras en que el actor trabaja y profundiza sobre sus propios bloqueos físicos y mentales con el fin de llegar a un máximo potencial expresivo en la creación de un material escénico.

En este sentido, esta investigación busca, por lo tanto, vincular ambas metodologías; pertenecientes a estos dos directores e investigadores del cuerpo y la voz, y relacionarlas con el fin de encontrar una nueva simbiosis metodológica de trabajo, que tiene por objetivo principal, profundizar en la investigación expresiva y actoral a partir de la voz, y aplicar este trabajo en la construcción de personajes en el contexto de la obra teatral *Nosotros*, dirigida por Alexandra Von Hummel.

Específicamente, y a partir de lo anterior, esta investigación propone como hipótesis que la vinculación del trabajo focalizado en la disolución de los bloqueos expresivos del cuerpo y la voz, por medio de la vía negativa y los cantos tradicionales (que propone el trabajo

de Grotowski) y la comprensión integral tanto de los territorios vocales que nos habitan, como de la respiración propia, sus mecanismos de defensa y sus tensiones (que propone el trabajo de Roy Hart), facilitan en su conjunto, la creación y apertura expresiva en pos del trabajo actoral, la creación de un rol y la exploración de las necesidades interpretativas que requiera este trabajo, asunto que es investigado y será demostrado a partir de la creación actoral de la obra de egreso *Nosotros*, dirigida por Von Hummel.

Con la finalidad de demostrar la validez de las afirmaciones que se han propuesto anteriormente es que se inicia una experimentación metodológica y teórico- práctica que dura aproximadamente cinco meses y consiste en la exploración progresiva en ejercicios propuestos por ambas metodologías (por sobre todo de la metodología Roy Hart), y la observación de cómo transforma física y psíquicamente este trabajo al cuerpo y la voz. Para la realización de esta investigación trabajo principalmente conmigo, analizando mi propio trabajo vocal y corporal integrado, y registro en una bitácora los avances y observaciones de las sesiones prácticas que realice en conjunto con mi fonoaudióloga, y con mis profesores de voz Annie Murath y Enrique Pardo, quienes me han guiado en relación con este trabajo durante el transcurso de este año. Además, trabajo puntualmente y en algunas ocasiones con dos compañeras de montaje (Karina Verdugo y Javiera Villarroel), a las cuales les comparto algunos de los ejercicios estudiados en las sesiones prácticas con Annie Murath, para tener también un punto de observación y comparación de cómo la práctica estudiada es integrada por otros intérpretes que compongan el montaje.

Es fundamental para el desarrollo de esta investigación, tener puntos de comparación que permitan ir sacando conclusiones de manera amplia y objetiva, ya que no trabajamos con un método específico que se aplique a todos por igual, sino que trabajamos con ejercicios que tienen una adaptación totalmente personal, pues dependen de la historia biográfica e individual vocal de cada involucrado y por tanto necesitan de una experiencia grupal compartida para sistematizarse.

En este sentido, trabajo de manera grupal en algunas oportunidades, y otras de manera individual, para observar las diferencias en el desarrollo de esta investigación; y voy consignando en una bitácora de proceso todas las observaciones personales y colectivas que surgen como resultado de esta investigación.

MARCO TEÓRICO

PRIMERAS APROXIMACIONES A ROY HART Y GROTOWSKI:

La voz social y sus limitaciones

El siguiente marco teórico por describir tiene por objetivo sentar las bases teóricas del trabajo práctico en curso de investigación, su desglose a nivel conceptual, y la contextualización filosófica que explica la necesidad de dónde surge el trabajo de autores tales como Roy Hart y Jerzy Grotowski, aproximadamente en la segunda mitad del siglo XX, cercano a los años 60.

Es importante entender que el período en el que surgen estas investigaciones teatrales tiene una gran carga histórica de posguerra, en la que existió la necesidad artística de canalizar lo vivido a partir del encuentro y la expresión tanto del cuerpo, como de la voz. En este contexto, surgen directores teatrales tales como Grotowski y Hart, los cuales por cierto son contemporáneos y según registros, se conocieron e interactuaron, compartiendo hasta cierto punto sus investigaciones.

Entre 1963 y 1967, el grupo continuó desarrollando su investigación que transcurre entre el teatro, la música y la psicoterapia recibiendo visitas en el estudio de varias personas vinculadas a estas tres áreas (entre ellas Peter Brook y Grotowski). En ese momento prácticamente no había tráfico entre estos territorios, y Hart creía que, aunque el trabajo realizado por el grupo le abría los ojos a esta posibilidad, todavía encontraba mucha resistencia. (Backes, 2010, p.32)¹

¹ Entre 1963 e 1967, o grupo segue desenvolvendo suas pesquisas que transitam entre o teatro, a música e a psicoterapia recebendo visitas no estúdio de várias pessoas ligadas a essas três áreas (entre elas Peter Brook e Grotowski). Nessa época praticamente não havia trânsito entre estes territórios, e Hart acreditava que embora o trabalho feito pelo grupo abrisse os olhos para esta possibilidade, ainda encontrava muita resistência. (Backes, 2010, p.32) [Traducción Propia].

Ambos tienen en común su incansable investigación que toma como punto de partida el trabajo del cuerpo y sus limitaciones, y, en consecuencia, el trabajo de la voz, que no se puede entender separada del cuerpo, pues es una manifestación más de él.

Ambos en sus distintas investigaciones llegaron a la misma conclusión, que pone de manifiesto la vital importancia de la voz primigenia y desnuda de sentido semántico. Una voz “animal” que es pura expresión, devela impulso vital y expresa y canaliza las emociones de quien la utiliza.

Esta “voz animal” de la que se habla, tiene que ver con las necesidades expresivas profundas del ser, que muchas veces el individuo reprime como estrategia de regulación de su conducta social, adaptando la expresión de su voz al contexto en el que crece y se desarrolla, y muchas veces alejándose de los límites extremos a los que puede llegar la voz, cercanos al grito, el llanto y el éxtasis, siempre relacionados con extremos emocionales del ser en su máxima expresión.

La voz se va transformando y moldeando progresivamente a partir del vínculo social y va tomando las características del entorno en el cual se desarrolla. El concepto de *voz social* fue acuñado principalmente por los investigadores Alfred Wolfsohn y su discípulo Roy Hart, los cuales la definieron en los siguientes términos:

(...) Aquella que se adapta a la cultura en la que vivimos, como algo mucho más grande que un simple inconveniente relacionado al timbre con el que la persona se desenvuelve, encontrando la raíz del problema en cómo aprendió a desenvolverse la voz en sociedad, a diferencia de cómo es realmente. (Contreras – Herrera, 2018, p.4).

De esta manera, y para efecto de esta investigación, llega a conformarse lo que yo comprendo conceptualmente como voz social, es decir, una voz funcional a la necesidad de comunicación y con una gran carga de sentido semántico y conceptual.

Esta voz social de la que se habla, es aquella que nos determina hasta cierto punto, pues todo lo que deja entrever a través de ella, conforma un mapa biográfico que ilustra las características del entorno en el cual esta se desarrolló, en términos tanto lingüísticos como puramente sonoros; no podemos escapar a esta voz, pues fue una de nuestras mayores estrategias de comunicación aprehendidas a lo largo del desarrollo de nuestra vida, y sin ella no podríamos vincularnos a partir de la palabra con otros. La voz va cargada de historia y se va reconstruyendo y transformando a partir de cada interacción con el entorno, y, a pesar de

su mutabilidad, muchas veces sucede que, si no comprendemos sus características ancladas en el cuerpo, difícilmente podremos modificarla a un nivel más profundo.

He aquí el carácter práctico y psicofísico de esta investigación, y por tanto su relación con el trabajo teatral y la creación de personajes en sí misma.

LA VOZ Y SU ROL FUNDAMENTAL EN LA CREACIÓN DE PERSONAJES:

Develando la teatralidad a partir del análisis psicofísico del habla y la voz

Es evidente que cuando en el trabajo del actor se asigna un rol, y se comienzan a trabajar aspectos relativos al papel en específico, surjan muchas interrogantes de cómo encarnar y dar vida y particularidad a ese personaje en su singularidad y en relación con los otros.

Según el gran pedagogo e investigador teatral ruso Konstantin Stanislavski, existen tres aspectos fundamentales para comenzar a analizar un papel y darle tridimensionalidad a su carácter, más allá de las primeras impresiones que este nos pueda provocar, y son expresamente; las características físicas del rol, las características psicológicas, y también las características sociales. Esta triada conforma la primera fuente de análisis, que, junto con el estudio detallado del texto y el subtexto, irán progresivamente dando forma y recorrido al trabajo de encarnación propiamente tal.

Tanto las tareas físicas como las tareas psicológicas elementales son obligatorias en mayor o menor medida para cualquier persona que se encuentre frente a unas circunstancias dadas. También son obligatorias para el actor en el momento de la creación y para los personajes que crea. De lo contrario se traicionará el sentido de verdad, tanto en el espíritu como en el cuerpo quedará tambaleante o completamente muerta la fe corporal y espiritual en todo cuanto uno hace, surgirán el convencionalismo, la tensión y la violencia sobre la naturaleza física y psíquica. Y donde hay violencia siempre se interrumpe la vivencia y comienza la anarquía de los hábitos convencionales y antinaturales del actor, los recursos fáciles, comenzarán las nimiedades, la rutina, la tensión muscular, las contracciones físicas y espirituales, la artificiosidad, etc. Ese estado no tiene nada en común con la «vida del espíritu humano», con la

«autenticidad de las pasiones» y ni siquiera con los «sentimientos que parecen verdaderos». Por el contrario, la observación precisa de todas las tareas, aspiraciones y acciones internas y externas que son naturales, habituales tanto física como espiritualmente, en virtud de la inercia y las costumbres adquiridas, contribuye a despertar sentimientos reales y vivencias. (Stanislavsky, 2018, p. 80 – 81)

En este sentido el trabajo de la voz, entendido en primera instancia como algo relativo a la expresión y características del cuerpo de ese personaje, atraviesa ese umbral inevitablemente al estar íntimamente relacionado con los tres aspectos de esta tridimensionalidad de la que hablamos. La voz no se puede definir sin un contexto social que la moldea y transforma constantemente, y las características psicológicas del personaje están sin duda reflejadas en su voz.

La voz, sin embargo, no es algo abstracto ni conceptual, es más bien, la encarnación física y audible de la expresión del individuo, es la forma más evidente en la que el cuerpo canaliza sus impulsos comunicativos y expresivos, y es lo primero que se manifiesta en un ser humano al nacer (casi todos asociamos un nacimiento al llanto del niño que nace y se conecta con este mundo).

Bajo esta perspectiva, la voz toma particular importancia en la construcción de un rol, y sus características manifiestas en lo actoral, develará sin duda casi todos los aspectos más internos del personaje; y si esta no está particularmente trabajada a voluntad, develarán evidentemente las propias características internas del intérprete que lo encarna.

Lo que nunca ocurrirá es que la voz no exprese nada. Siempre va a expresar algo, ya sea la construcción a voluntad del personaje, las características de la personalidad del intérprete, o las dudas que puedan surgir de la no comprensión del trabajo vocal propiamente tal.

Bajo esta línea, se hace fundamental concientizar profundamente este trabajo, para primero identificar las propias características vocales, los lugares sonoros y expresivos comúnmente visitados, y las limitaciones de carácter respiratorio y de fonación que puedan surgir.

Este trabajo de reconocimiento de nuestro instrumento vocal, es de los primeros que se presentan en un ramo de voz, al iniciar un proceso de formación actoral; sin embargo, y a título personal, pienso que muchas veces esta investigación se queda en una primera etapa de profundización, en parte por tiempo y necesidades propias de lo académico (como por

ejemplo desarrollar los procesos de creación en un tiempo acotado y distribuir en lo posible para todos por igual el tiempo de trabajo), y por otro lado, producto de la aparición de resistencias, que al no ser abordadas con la profundidad emocional y responsabilidad necesarias, terminan por evadirse progresivamente, pero sin conseguir resultados al respecto.

El habla por otra parte es un área del trabajo vocal tremendamente amplia que se aborda desde el sentido del texto y el subtexto en relación, y va dirigida a la aparición del rol, teniendo como soporte la forma y la palabra puestas en relación.

El habla va construyendo el sentido a partir de parámetros como la velocidad, el ritmo, el volumen, y las palabras utilizadas. Todos estos parámetros en su conjunto y combinados a voluntad por el actor van construyendo la caracterización en sí misma desde un punto de vista psicofísico. No se puede separar ni entender el trabajo vocal dissociado del cuerpo, pues la voz no se modifica de manera mental, sino que sólo cuando está asociada al trabajo corporal y enraizada en el cuerpo de quien la emite.

Si cambia el cuerpo, la voz cambia, y viceversa. Si cambia el cuerpo, cambio todo. Si los patrones de respiración cambian, la voz se modifica indudablemente, y al modificarse, aparecen nuevos territorios expresivos propios de la persona, pero que probablemente, ésta ni siquiera sabía que existían, o que podían manifestarse en él/ella/elle.

HABITANDO EL TERRITORIO DE LA VOZ:

Territorio vocal y resonadores

El concepto de territorio vocal es mencionado en varias ocasiones en el trabajo de Roy Hart, y en el que continuó a su vez, su discípulo Enrique Pardo. Se refiere a varios aspectos, pero principalmente, es la materialización conceptual y física de la diversidad de la voz y la ubicación de esa diversidad en el cuerpo. “El uso de la palabra territorio aquí refleja el uso que hizo el propio Pardo, cuando dice que la voz pasa por ciertos territorios vocales.” (Backes, 2010, p.19).²

² O uso da palavra território aqui espelha o emprego feito pelo próprio Pardo, quando fala que a voz transita por determinados territórios vocais. (Backes, 2010, p.19) [Traducción Propia].

Cuando personalmente hablo de territorio vocal, me gusta entenderlo en primer lugar desde la perspectiva de los resonadores, y de cómo esos resonadores, en el fondo son lugares físicos, que revelan texturas distintas de una misma voz, y abren el universo de posibilidades de expresividad sonora, al ser trabajados y explorados de manera técnica.

Grotowski, en su investigación sobre la voz, trae y levanta este conocimiento fundamental sobre los resonadores, que sin duda no es un trabajo puramente técnico, sino que está asociado principalmente a la asociación libre, la visualización e imaginación, porque la voz sin imagen y sin contexto queda desvinculada de lo expresivo, y la ampliación expresiva es precisamente el objetivo de este trabajo.

Pero, entre todas las investigaciones de Grotowski en torno a la voz, probablemente la de mayor repercusión ha sido el descubrimiento de los resonadores. (...) Los resonadores, tal y cómo los definía Grotowski, son cavidades o áreas del cuerpo hacia donde la voz puede dirigirse y adquirir así una sonoridad diferente. De esta manera, se distinguen el resonador de la cabeza, del pecho, de la laringe, del resonador nasal, del occipital o del maxilar. También pueden combinarse diferentes resonadores dirigiendo la voz simultáneamente a dos de ellos: al de la cabeza y al del pecho, o al occipital y al de la laringe, por ejemplo. Incluso se puede utilizar el cuerpo entero como un resonador. Las posibilidades de resonancia de las diferentes partes del cuerpo y sus múltiples combinaciones son infinitas y, en última instancia, resultan una herramienta que guía la ampliación de la gama expresiva de la voz (Ruiz, 2012, p. 381 – 382)

Para ser más clara, daré un ejemplo concreto de dos resonadores muy opuestos en su sonoridad; y que son reflejo de dos territorios distintos de una misma voz. Tenemos el resonador pectoral (Nombrado así por Grotowski), que podemos

vincular más comúnmente a la sonoridad de nuestra voz hablada, y que, trabajado en su máxima potencialidad expresiva, abre el mundo emocional del intérprete, y, por otra parte, el resonador occipital (parte superior de la cabeza), que tiene “aparentemente” un sonido mucho más desenraizado, hasta el punto de que se puede sentir fuera del cuerpo y más allá de la cabeza, como si el sonido viniese desde arriba o desde afuera. Lo asociamos comúnmente con la voz operática y las notas más altas de la escala musical.

Un territorio vocal, puede entenderse desde este aspecto más físico del trabajo, y también como un lugar expresivo no explorado; por ejemplo, alguien que nunca ha tomado contacto con su voz más visceral, ubicada a través de una respiración más diafragmática, tampoco va a entender el lugar psicofísico de esta voz, que deviene del impulso mismo y del deseo y la necesidad más primigenia; y a su vez, aquel que explora ese lugar en términos vocales, también termina dominando el territorio en términos emocionales y psicofísicos.

La conquista de un territorio vocal para mí define este proceso en el que el estudiante adquiere familiaridad con otra posibilidad vocal gradualmente, superando dificultades fisiológicas y/o psicológicas. Ya sea que esté pasando por otro registro, como la "voz de soprano conquistada" de Liza, es otra textura o timbre. Y la conquista está un paso por delante del mero tránsito: es tener el control total de ese territorio. (Backes, 2010, p. 55 – 56).³

Otro aspecto con el que podemos vincular el concepto de territorio vocal es el sociocultural y geográfico, pues, la tendencia a recorrer habitualmente ciertos

³ A conquista de um território vocal para mim define este processo em que o aluno vai adquirindo familiaridade com outra possibilidade vocal aos poucos, ultrapassando dificuldades fisiológicas e/ou psicológicas. Seja ao transitar por outro registro – como a “voz conquistada de soprano” de Liza – seja outra textura ou timbre. E a conquista é um passo adiante do mero transitar: é ter o domínio pleno daquele território. (Backes, 2010, p. 55 – 56) [Traducción Propia].

territorios vocales también es un fenómeno sociológico. En América Latina, por ejemplo, podemos observar un uso extendido de una voz abierta propia del uso del resonador pectoral y maxilar, mientras que en Oriente (en países de idioma árabe, por ejemplo), podemos observar una clara tendencia hacia la nasalidad en la voz, tanto hablada como cantada. En este sentido, los territorios vocales de un territorio geográfico en particular también son un reflejo propio de la cultura de ese lugar en específico, y por lo tanto abrir el espectro de posibilidades vocales en términos de técnica vocal, también cumple el ejercicio de descolonizar la enseñanza clásica de la técnica en el trabajo vocal.

En el campo de la voz, admitir otros sonidos es también abandonar la perspectiva etnocentrista del bel canto, que en ese momento era la forma admitida de cantar. Abre la posibilidad de pensar en los diversos territorios (¡aquí literales!) de cada cultura, como las voces del flamenco, el blues, las voces búlgaras (...) Aún hoy, si vamos a buscar clases de técnica vocal -sobre todo para cantar- ¿dónde encontramos clases que recorren estos otros territorios? ¿Cuántos profesores técnicos conocen las posibilidades de ir más allá de los registros vocales tradicionales? (Backes, 2010, p. 35 – 36)⁴

⁴ No campo da voz, admitir outras sonoridades é também sair da perspectiva etnocentrista do bel canto, o qual àquela época era a forma admitida para cantar. Abre a possibilidade de pensarmos nos diversos territórios (aqui literais!) de cada cultura, como as vozes do flamenco, dos blues, as vozes búlgaras (...) Ainda hoje, se formos buscar por aulas de técnica vocal – principalmente para o canto - onde encontramos aulas que trafeguem por estes outros territórios? Quantas professoras de técnica conhecem as possibilidades de irmos além dos registros vocais tradicionais? (Backes, 2010, p. 35 – 36) [Traducción Propia].

GROTOWSKI Y SU INVESTIGACIÓN SOBRE LO HUMANO:

La *Vía Negativa* y los cantos tradicionales como vehículo hacia el impulso y la organicidad

Jerzy Grotowski fue un importantísimo director teatral polaco que desarrolló su teatro principalmente en la segunda mitad del siglo XX, bajo una incansable búsqueda de lenguaje y sentido filosófico que impregnó todas las etapas de su desarrollo como director. Parte de la premisa y última etapa de trabajo de Konstantin Stanislavski: “El método de las acciones físicas”, e ideológicamente es influenciado a lo largo de su vida por corrientes filosóficas diversas, tanto de Oriente como de Occidente. Su primera etapa de trabajo y una de las más conocidas, fue *El Teatro Pobre*, en el cual planteaba principalmente que el teatro podía existir perfectamente sin escenografía, utilerías, vestuarios y música; pero no podía existir sin el vínculo entre intérprete y espectador. No podía existir sin la relación, y sin el cuerpo del actor.

El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor – espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva. (Grotowski, 1999, p.13).

Es en esta primera etapa de trabajo (que por cierto fue la única enfocada en el desarrollo de obras y espectáculos para un espectador) donde Grotowski desarrolla el concepto de *Vía Negativa*, que usaremos para fines del desarrollo de esta investigación. La vía negativa según Grotowski, es la vía por el cual el actor destruye todas sus limitaciones y se despoja de toda máscara social, con el objeto de llegar a una verdad profunda del ser, una verdad que reside en el cuerpo, en el impulso primigenio de cualquier acción, impulso sin el cual, es imposible llegar a la *organicidad*, y por tanto a la esencia de lo que el actor quiere expresar en escena y compartir de sí mismo para con el espectador y los demás intérpretes.



Esta vía negativa en Grotowski es la eliminación de obstáculos que impiden al actor llegar a realizar el acto total. La ejecución de esta vía negativa se da particularmente en los entrenamientos del actor, donde actor y director, están a la par mientras se llega al sacrificio de uno mismo, a una redención, hasta devenir en actor santo. Es un proceso de autopenetración, donde el director actúa frente al actor mientras ambos se revelan al mismo tiempo, mientras se elimina la máscara cotidiana que nos impide ver la realidad tal como es, que nos impide ser como realmente somos. (Rivarola, 2013, p. 10)

El procedimiento por el cuál Grotowski desarrolla todo este trabajo es: *El Entrenamiento*. El concepto de *Training* o *Entrenamiento*, es fundamental en este tipo de teatro, pues toda la investigación desarrollada por él tiene como sustento el trabajo proveniente del training físico sumamente riguroso que él hacía a sus actores, con el objetivo de desarrollar la atención, el diálogo, la escucha activa, la precisión, la construcción de la partitura de acciones físicas precisa y la organicidad e impulsos necesarios para poder actuar desde la verdad profunda del cuerpo y sus necesidades orientadas a la escena.

Grotowski aplicó una perspectiva revolucionaria al oficio. Para él, el teatro era un medio a través del cual el actor podía desprenderse de las máscaras sociales y mostrarse como ser humano en un acto de total sinceridad. En este sentido, revalorizando la función del actor en la sociedad, Grotowski habló de él como un actor santo que debe consagrarse a su oficio y erigirse en el eje de un ritual laico, el teatro. El rigor y la disciplina del entrenamiento que Grotowski estableció en esta renovada concepción teatral llevó a sus actores a una evolución técnica jamás vista hasta entonces. (Ruiz, 2012, p. 363)

Luego de esta primera etapa de trabajo, Grotowski pasa por varias más que ya no estaban enfocadas en la producción de un espectáculo; sino que en el entrenamiento como investigación de lo humano. Es así como pasa por el *Parateatro*, *El teatro de las Fuentes*, *El Drama Objetivo*, hasta llegar finalmente al *Arte como Vehículo*, la cual también revisaremos como parte de esta investigación.

El Arte como Vehículo, plantea ya una concepción distinta del actor, que en esta etapa es nombrado por Grotowski como *Performer*. Lo que se busca en esta etapa es usar el arte como un vehículo espiritual que permita trascender hacia una forma de relacionarse más sutil, hacia una energía extra cotidiana más en contacto con los verdaderos instintos del ser; y la orientación de este trabajo, ya no va enfocada hacia un espectador, sino que hacia el propio auto descubrimiento del actuante.

Lo que Grotowski buscaba en este período eran estructuras de actuación que sirviesen como vehículo espiritual y que condujesen al actuante (al que realiza la acción) a una forma de energía no cotidiana, más sutil, a un estado de percepción más profundo, “más elevado”, en contacto con la esfera de los instintos más primitivos y esenciales. (Ruiz, 2012, p. 371)

Es en esta etapa precisamente, donde Grotowski desarrolla un trabajo con los cantos de tradición antigua, que, según él, son importantísimos debido a que poseen una “cualidad vibratoria”, que permite a quien los realiza desbloquear centros energéticos y sumir al performer en un estado extra cotidiano propio de rituales ancestrales.

Se trataba de cantos pertenecientes a culturas primitivas por medio de las cuales, hipotéticamente, se podría recuperar la corporeidad (la danza, los movimientos, la plenitud sensorial) de las gentes que originariamente las cantaban. Grotowski estaba especialmente interesado en los cantos afrocaribeños tradicionales. Según él, estos cantos tenían su origen en el

antiguo Egipto, después pasaron a África y, por medio del tráfico de esclavos, llegaron al Caribe. Son cantos, por lo tanto, que tiene su origen en la “cuna occidental” y que se remontan a los orígenes de la civilización. (Ruiz, 2012, p. 392)

ALFRED WOLFSOHN Y LOS ORÍGENES DE LA PRÁCTICA ROY HART:

Desde el plano psicológico hacia el plano de la voz

Alfred Wolfsohn fue un músico e investigador alemán, y fue el precursor del trabajo que posteriormente Roy Hart desarrolla con un enfoque mucho más direccionado hacia lo teatral. Es la base metodológica, práctica y vivencial de las prácticas que posteriormente describiré, y en Wolfsohn; surge concretamente desde la necesidad personal de desbloqueo emocional, a propósito de un trauma que la participación en la guerra le produjo. Wolfsohn relata en sus escritos que cuando participó como soldado en la Primera Guerra Mundial, a la edad de 17 años, los gritos de sus compañeros en agonía lo marcaron profundamente, y el trauma llegó a instalarse en su cuerpo psicofísicamente.

Los sonidos de los gritos que había escuchado le aterrorizaban al mismo tiempo que le fascinaban, porque eran completamente diferentes, eran "voces in extremis". Después de la guerra, Wolfsohn sufrió alucinaciones auditivas y mucho dolor de cabeza durante varios años. Por un corto período permaneció en un hospital de Berlín, donde recibió atención psiquiátrica, hipnosis y dosis frecuentes de tranquilizantes, alternó períodos de alucinación con períodos relativos en paz. Y en estos momentos de paz cultivó la idea de que su enfermedad era el resultado de

una compleja interconexión entre la psique y el cuerpo. (Backes, 2010, p. 23)⁵

Wolfsohn concluye a partir de sus vivencias y estudios, en el período en que estuvo internado, que aquello que le sucedía era resultado del daño psíquico vivido, y que ese daño psíquico con manifestación física podía liberarse a través de una catarsis conducida. El concepto de catarsis y todas sus ideas acerca de cómo el inconsciente se expresaba en él a través de los síntomas físicos, los toma de las teorías de Freud, contemporáneas hasta ese momento, y posteriormente de las teorías acerca del inconsciente que desarrolla el psiquiatra Carl Gustav Jung.

Sintió que se había visto obligado a reprimir y contener la inmensa excitación emocional experimentada en las trincheras y que su psique estaba saturada de las emociones causadas por el terror y la culpa que nunca había podido expresar. (...) Wolfsohn está fascinado por la idea de que sus alucinaciones auditivas, acompañadas de dolores de cabeza, podrían ser una expresión de esta energía acumulada, y piensa en cómo podría darse una "segunda oportunidad" para 'completar su reacción' y 'liberar la presión', como dijo Freud (Backes, 2010, p. 24)⁶

⁵ Os sons dos gritos que ele ouvira o aterrorizavam ao mesmo tempo em que o fascinavam, pois eram completamente diferentes, eram "voices in extremis". Após a guerra, Wolfsohn sofreu com alucinações auditivas e muita dor de cabeça por vários anos. Em um curto período que ficou em um hospital de Berlim - onde recebeu atendimento psiquiátrico, hipnose e freqüentes doses de tranquilizantes - alternava períodos de alucinação com períodos de relativa na paz. E nesses momentos de paz cultivou a idéia de que sua enfermidade era o resultado de uma complexa interconexão entre a psiquê e o corpo. (Backes, 2010, p. 23) [Traducción Propia].

⁶ Ele sentiu que tinha sido forçado a reprimir e conter a imensa excitação emocional vivida nas trincheiras e que sua psique estava saturada com as emoções causadas pelo terror e pela culpa que ele nunca tinha sido capaz de exprimir. (...) Wolfsohn fica fascinado com a idéia de que suas alucinações auditivas, acompanhadas de dores de cabeça, pudessem ser uma expressão desta energia acumulada, e pensa em como que ele poderia dar-se uma 'segunda chance' para 'completar sua reação' e 'liberar a pressão', como colocava Freud. (Backes, 2010, p. 24) [Traducción Propia].

Es a partir de esto, que a Wolfsohn se le ocurre desarrollar un método de liberación emocional que ocupe la voz como instrumento principal; a propósito, también, de un recuerdo significativo de su infancia en el que tomó contacto por primera vez con sus propios extremos vocales y que lo marcó profundamente.

Guiado por sus ideas fermentadas por el recuerdo de este incidente, Wolfsohn imaginó la posibilidad de obtener su curación a través de la catarsis. Su plan era "reproducir los sonidos vocales que había escuchado en las trincheras y que ahora estaban en su mundo interior, y así separarlos, expresarlos y dispersarlos." Partiendo de esta percepción creía que, en lugar de seguir tratándose con terapeutas, debía buscar un profesor de canto. (...) Según Newman, fue a partir de ahí que comenzó a trabajar en sí mismo, explorando cada día más tonos agudos y tonos más graves, ampliando su rango vocal. Y a lo largo de sus descubrimientos, con lo que llamó "exorcismo oral", descubrió un alcance inimaginable, dándose cuenta de que su voz podía expresar innumerables posibilidades de emociones, atmósferas y personajes. Podía traer a su voz no solo los tonos oscuros y agonizantes del sufrimiento, sino también la intensa alegría y el placer. (Backes, 2010, p. 24 - 25)⁷

Ya iniciada la investigación psicofísica vocal y luego de un tiempo, Wolfsohn comienza a dar clases de este método que estaba desarrollando, y es en este

⁷ Levado por suas idéias fermentadas pela memória deste incidente, Wolfsohn vislumbrou a possibilidade de obter sua cura através da catarse. Seu plano era "reproduzir os sons vocais que ouvira nas trincheiras e que agora estavam em seu mundo interior, e assim corporificá-los, expressá-los e dispersá-los". Partindo desta percepção ele acreditava que, ao invés de continuar a tratar-se com terapeutas, deveria buscar um professor de canto. (...) Segundo Newham, foi a partir daí que ele começou a trabalhar sobre si mesmo, explorando a cada dia tons mais agudos e tons mais graves, ampliando sua extensão vocal. E ao longo de suas descobertas, com o que ele chamava de "exorcismo oral", ele descobriu uma extensão inimaginável, percebendo que sua voz poderia expressar inúmeras possibilidades de emoções, atmosferas e personagens. Ele poderia trazer para a voz não só os tons escuros e agonizantes do sofrimento, como também a intensa alegria e prazer. (Backes, 2010, p. 24 – 25) [Traducción Propia].

contexto que conoce a Roy Hart, un actor sudafricano que se formó en Londres, y que después de morir Wolfsohn, siguió desarrollando su práctica y dando clases de ésta. Si bien los ejercicios y el objetivo del trabajo estaban orientados al desbloqueo emocional, la ampliación de las octavas de la voz, el canto y la música, la psicología y el desarrollo total del registro vocal de quienes participaban de las prácticas; es Roy Hart quien enfoca el trabajo hacia el teatro y el uso de la voz en este contexto en una etapa posterior.

Hart vino de Sudáfrica para estudiar en la Royal Academy of Dramatic Art (RADA). A pesar de ser considerado un actor prometedor, una de sus preocupaciones como actor era pensar que su voz no estaba enraizada en el cuerpo: "(...) los diversos papeles en los que actué (...) eran en realidad sólo ficciones de mi imaginación sin conexión con mi cuerpo". Así, en un momento crucial en el que las puertas del entorno teatral londinense se le abrieron para seguir su carrera actoral, Hart opta por dedicarse a investigar las posibilidades de la voz con Wolfsohn, siendo uno de sus alumnos más destacados. (Backes, 2010, p. 31)⁸

¿CÓMO SE CONECTAN LA VÍA NEGATIVA Y LA PRÁCTICA ROY HART?:

El trabajo vocal al servicio de la creación de un rol

El trabajo de Roy Hart y de Grotowski, según como lo he llegado a analizar y comprender de manera teórica, y sobre todo práctica, tienen en común su base en el entrenamiento; un entrenamiento muy específico que toma al cuerpo como principal

⁸ Hart veio da África do Sul para estudar na Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Apesar de ser considerado um ator promissor, uma de suas inquietações como ator era achar que sua voz não estava enraizada no corpo: "(...) os vários papéis em que eu atuava (...) eram de fato só ficções da minha imaginação sem conexão com o meu corpo". Desse modo, em um momento crucial em que as portas do meio teatral londrino se abriam para que ele seguisse a carreira de ator, Hart escolhe dedicar-se à investigação das possibilidades da voz com Wolfsohn, sendo um de seus alunos mais destacados. (Backes, 2010, p. 31) [Traducción Propia].

instrumento y lo desafía concretamente, corriendo límites físicos y mentales constantemente. En este contexto; para mí, el concepto de vía negativa es muy útil para ejemplificar lo que buscan provocar los cantos ancestrales de las prácticas de Grotowski, y la técnica Roy Hart propiamente tal, porque a pesar de ser aparentemente cosas distintas; ambas buscan correr límites psicofísicos y desbloquear concretamente espacios y territorios vocales y físicos del cuerpo de quien está trabajando. La vía negativa en este caso funciona como una estrategia de trabajo en el que no se busca específicamente un aprendizaje sistemático de ciertos patrones o ejercicios que te lleven a un lugar, sino que los ejercicios son la llave con la cuál desde el cuerpo se irán abriendo nuevos espacios expresivos en la persona que trabaja.

En Occidente, la formación y la educación del actor generalmente es fruto de una técnica acumulativa, es decir, se da a través del aprendizaje y el acopio de habilidades. De esta forma, el actor se apodera de un patrón impuesto de reacción: aprende una técnica para el movimiento, para el uso de la voz o para conducirlo a la introspección. Grotowski, en cambio, propone un procedimiento inductivo: un aprendizaje que no pretende proveer al actor de recursos técnicos, sino eliminar las barreras psíquicas y físicas cotidianas que bloquean su proceso creativo. Es lo que denomina una vía negativa: "El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no se quiere hacer algo, sino más bien en el que uno se resigna a hacerlo" (Ruiz, 2012, p. 375 - 376)

Otro aspecto en común de estas dos prácticas que me parece fundamental es la investigación con los resonadores y las texturas vocales a las cuáles se puede llegar a partir del trabajo con ellos. Tanto en Grotowski como en Roy Hart, el trabajo con los resonadores y la imagen es fundamental. Las prácticas de estos entrenamientos están llenas de asociaciones que permiten sacar al actor de un

trabajo puramente técnico y lo llevan al plano expresivo a través de la imaginación. Por ejemplo, se puede estar trabajando técnicamente una voz muy aguda y resonante en la cabeza y los huesos occipitales, pero si a ese trabajo no se le pone imagen es difícil que la expresión sea más que sólo una nota musical. Podemos asociar ese agudo a una bruja, por ejemplo, o a una anciana, o a una expresión de terror, e igualmente estaremos haciendo una nota en la escala musical, pero ese sonido ya no será sólo un sonido, sino que estará asociado a una imagen en particular.

En todo caso, la exploración de los resonadores en Grotowski no era un procedimiento puramente técnico. Si se procede de esta manera la voz acaba resultando "más automática que viva", (...) Lo importante era que cada individuo descubriese las asociaciones que, de forma indirecta, pudiesen activar cada tipo de resonador. Esta perspectiva en la utilización de los resonadores es otro ejemplo de vía negativa: no se trata de adiestrar al actor con diferentes técnicas vocales, sino de desbloquear los obstáculos que le impiden realizar un trabajo orgánico. Aplicado al trabajo global sobre la voz, esto se traduce en no circunscribir el trabajo vocal exclusivamente a la voz, e implicarla en una acción que también involucre al cuerpo, a la mente y a la propia historia personal del individuo. Es lo que Grotowski denominó el "cuerpo-memoria" (Ruiz, 2012, p. 382).

En este sentido, y teniendo como base ambas prácticas, es que podemos comprender este trabajo como una herramienta de exploración y autoconocimiento que se puede utilizar con fines actorales, y como estrategia de investigación en la construcción de un rol en particular. Bajo esta premisa es que sitúo el análisis actoral – teatral en el que se sustenta esta tesis, con el objetivo de compartir estas prácticas

y mi experiencia con ellas, a nuevas generaciones de actores y actrices en proceso de formación.

DESARROLLO

EL PROCESO DE CREACIÓN ACTORAL EN LA OBRA *NOSOTROS*:

Análisis argumental y vocal de la Mujer Policía:

El siguiente análisis tiene por objetivo en primer lugar develar y reconstruir el proceso creativo que desembocó en el montaje de la obra teatral *Nosotros*, y para demostración de esta tesis, particularmente el proceso de montaje de la escena sobre la Radio de Carabineros, presente en la puesta en escena.

La primera etapa de trabajo que tuvimos con Alexandra Von Hummel tuvo que ver con entender su lenguaje y su forma de dirigir, que ya se intuía por lo que habíamos visto de ella en su compañía teatral Teatro La María.

Von Hummel nos sumerge en el concepto de “poner en relación” distintos elementos que por cómo se van combinando narran algo en particular, y en la importancia de entrar al texto desde nosotros, primeramente, para desde ahí, irlo extrapolando a un personaje que podía presumiblemente volverse expresionista en lo escénico. Von Hummel nos recalca la importancia de defender los textos como si estuviésemos en una discusión ideológica, y de explicarlos casi argumentativamente. Es así como a lo largo del semestre, fuimos encontrando una forma de actuar la acción verbal en la que primaba la comprensión de los argumentos que se exponían ideológicamente en el texto, y donde la acción verbal pasaba por el discurso y por el cuerpo, para luego desde ahí llegar a un personaje y a una construcción más separada del actor o actriz que estaba interpretando la escena en particular.

Escénicamente, para ella era muy importante “no mostrar el horror, sino el grito”; según sus palabras, era más interesante mostrar la sensación que cierto

suceso provocaba, y no el suceso en sí mismo, y es en esta dirección en la que trabajamos mayormente la puesta en escena de este montaje durante el año.

Bajo este contexto, es que finalmente el colectivo decide montar la obra *La Sangre*, del dramaturgo Sergi Belbel, en la que la mujer de un político es secuestrada y torturada por una organización que se presume revolucionaria, pero de la que se desconocen sus motivaciones principales.

La obra pone en crisis las estrategias utilizadas por la organización para lograr sus objetivos y también pone en crisis la indolencia con la que el entorno recibe la noticia de este secuestro, que es tratada de forma sensacionalista, pero sin interés real por ninguno de los personajes involucrados que, en realidad, están sumidos en sus propias preocupaciones y vidas de manera individual.

Es en este contexto que aparece el personaje de la mujer policía (el cual interpreto) y toda la escena de la comisaría en general. De parte de la organización, llegan a distintos lugares de la ciudad, cajas con partes del cuerpo de la mujer secuestrada, y uno de esos lugares es una comisaría (Radio de Carabineros en nuestra versión del texto). Ambas policías reciben en su horario de colación, y mientras tanto comentaban la noticia del secuestro, a una persona sospechosa que llega a entregar una caja de dudosa procedencia. Esta persona es una mujer aparentemente muy pobre y afligida, que por motivos personales no puede quedarse a dar una declaración, pero que finalmente resulta ser cómplice y responsable del secuestro que estas policías estaban comentando. La escena se desarrolla en primer lugar de manera ideológica; en el sentido de que ambas policías exponen sus puntos de vista en relación con las motivaciones que cada una cree que tienen los secuestradores, y posteriormente, la discusión se vuelve progresivamente más personal, develando la relación y opinión que cada una tiene de la otra.

La *mujer policía*, que en nuestra versión de esta obra es *la sargento*, es una mujer que tiene casi 9 meses de gestación; y eso también levanta otro punto ideológico en la discusión aparentemente personal que estos personajes tienen, pero que, en el fondo, tiene que ver también con la visión que cada una tiene de la maternidad, de ser una persona gestante, del rol de la mujer en la sociedad y del feminismo en general.

En relación con como yo, como actriz abordé este personaje, puedo en primer lugar decir que fue de una manera sumamente intuitiva, sin tener muy claro al principio cual era el cuerpo y/o la voz que esta mujer podía tener. Sino más bien, anclándome a la defensa discursiva y argumentativa que Alexandra nos proponía como método de trabajo.

Sucedió que, a lo largo del año, y al contrario de muchos de mis compañeros, nunca cambié de personaje, y eso me permitió ir descubriendo y comprendiendo de manera progresiva la línea de acción verbal que este rol tenía; e ir descubriendo poco a poco todas las capas de realidad que este personaje podía habitar. Por ejemplo, de lo primero que partimos como actrices, fue de ponernos en una situación símil (desde nosotras) para poder argumentar, ejercicio que comúnmente usaba Alexandra en clases como método de inducción actoral. Era necesario que cada una defendiera realmente la postura de su personaje, era necesario ponerse en la situación de hablar realmente sobre el poder y realmente sobre el dinero, y ponerlos en opuestos ideológicos exponiendo el porqué de las motivaciones que supuestamente la organización tenía, hasta llegar a una verdad en cómo defendíamos un punto u otro, era necesario explicar, y que el otro personaje realmente entendiera nuestros argumentos. El texto iba con el objetivo de afectar a un otro, y no solamente decir algo en particular, sino que poner las ideas en valor, que lo que se dijese provocara realmente una reacción.

En segundo lugar, estaban muy claras las circunstancias dadas de este personaje, y eso me dio mucha claridad de cómo abordarlo corporalmente ya avanzado el proceso. Era primero una mujer policía que tenía un rango mayor que la otra, y eso ya claramente daba pistas de un estatus particular, y de su forma de relacionarse con los demás y el entorno. También era una mujer gestante a punto de dar a luz, que por cierto no tuvo pre – natal y hasta esas alturas; aún seguía trabajando, y eso también me daba muchas pistas sobre cómo ella podía sentirse con su situación y con la situación del entorno en general, y cómo este hecho afectaba su relación con los demás.

La primera capa de realidad fue la de la policía y su displicencia con los demás. Partí de la idea de que a esta persona realmente no le importaba en absoluto

lo que estaba pasando políticamente, y que tampoco le importaba realmente la situación de esta mujer que había sido secuestrada, y que lo único que realmente quería, era comer tranquila y disfrutar su momento de colación, que realmente tampoco podía tomarse porque llegaba alguien de manera inoportuna a la comisaría a interrumpir.

Articulé esta idea por texto, y también por opinión personal de cómo representar a carabineros en este contexto político y social, y descubrí en el desarrollo de este proceso, que al igual que los actores y todas las personas en particular tienen una voz social, los personajes que cómo actores proponemos también pueden tenerla, y de hecho es bastante lógico que la tengan, y es una buena premisa para partir la construcción vocal de un personaje en particular.

Partí de la pregunta ¿cuál es la voz social de una autoridad política, o en este caso, una autoridad institucional? Automáticamente me vino la idea de una voz rígida, golpeada, autoritaria en el sentido patriarcal del concepto⁹, una voz displicente y grave en espectro tonal. Sé que probablemente esta idea al principio partió de un prejuicio, pero no por nada fue la primera idea que tuve al imaginar la voz de una persona con autoridad, así que decidí explorarla y extremarla en lo posible sin que se volviera una caricatura, siempre anclada en el valor argumentativo de las ideas que el personaje intentaba exponer y defender.

La segunda capa de realidad que exploré fue la de esta mujer como persona gestante a punto de dar a luz, que probablemente no quería ni debía estar a esas alturas de su embarazo trabajando. Físicamente el cuerpo tiene un peso distinto, las caderas están abiertas, y por tanto las piernas también necesitan espacio, todo el cuerpo se modifica y por tanto también suena distinto. Anímicamente también esta se ve afectada, seguramente ha sufrido violencia obstétrica, está agotada de tener que cumplir su rol como profesional a esas alturas de su embarazo, y no le gustaría estar

⁹ Al afirmar que es autoritaria en el sentido patriarcal del concepto, me refiero a la modificación social inconsciente que a veces surge en las voces femeninas cuando tienen que enfrentarse a roles de autoridad en las que comúnmente el rol es asumido de manera histórica por hombres. En este contexto, sucede en ocasiones que las voces de las mujeres con autoridad se tienden a masculinizar, y eso es claramente un indicador de cómo hasta la voz se vuelve patriarcal en este contexto social en el que el fenómeno de la autoridad y su significado necesitan resignificarse en términos de cómo se ejerce el poder, y quién lo ejerce.

en ese lugar. Todo esto afecta su voz, y la manera en cómo se vincula con los demás personajes.

La tercera capa y más importante es el diálogo, y cómo este se va articulando a nivel discursivo y de progresión con cada uno de los personajes. Cada cosa que sucede va provocando en la otra una reacción, y cuando llega la mujer desconocida a dejar el paquete toda la dinámica del diálogo cambia hacia el rol institucional que cada una debe cumplir, pero poco a poco este rol se va quebrando, por la exasperación que este tercer personaje provoca en ambas policías a la vez, y la progresión propia de este nuevo personaje que entra a escena.

Es en este contexto que surge la cuarta capa de realidad en el análisis vocal de la mujer policía: La capa del canto lírico. El momento canto, viene a representar un quiebre total en la realidad, tanto dentro de la ficción como escénicamente. El canto rompe el estereotipo de la voz social de este personaje, y es literalmente distinto, tanto en términos de rango tonal, como expresivos. El canto es el quiebre en la realidad que ejemplifica no sólo la ruptura de los límites del personaje en cuestión, sino que también funciona como estrategia escénica para provocar un momento de humor dentro de la ficción, y también en la obra en general.

TRANSITANDO LOS TERRITORIOS VOCALES EN BÚSQUEDA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ROL:

Reconocer y deconstruir la propia voz social a partir del Roy Hart y la Vía Negativa de Grotowski

El interés por este trabajo en particular partió en mí desde una necesidad personal de entender a profundidad el funcionamiento de la voz en términos técnicos y expresivos, con el objetivo de poder entender física y técnicamente la resonancia, la proyección, el apoyo y la respiración. Bajo este contexto es que conocí en el año 2021 el trabajo de Annie Murath, docente de voz certificada en pedagogía vocal Roy Hart y cantante. Murath desde el primer momento, fue muy generosa con su conocimiento y muy clara en la explicación y aplicación de los conceptos que tratábamos en las clases, las

cuales siempre eran grupales. El primer tema importante por tratar en estas instancias fue siempre la respiración.

Para Annie Murath, el aire debe entenderse como un alimento fundamental que nos permite sonar y relajar nuestro cuerpo. Es lo principal, y sin él no hay expresión; la presencia escénica después de todo no es más que aire y foco bien direccionados.

Reconocer nuestro aire siempre debe ser lo primero y esto es concretamente, reconocer nuestros patrones de respiración, ¿A dónde solemos llevar nuestra respiración? ¿En qué lugar específicamente del cuerpo respiramos?, Y sí, uno siempre respira en el pulmón, pero muscularmente, se puede tener una consciencia clara del lugar por el cual viaja la respiración, que lugares muscularmente se movilizan, y también hacerlo a voluntad, direccionando la respiración a un lugar específico para abrir ese lugar en términos expresivos.

En nuestra primera clase de voz presencial con Murath, nos planteamos estas preguntas y trabajamos en parejas para comprender la práctica físicamente. El primer ejercicio consistía en estirar los brazos y las escápulas, extendiéndolos hacia arriba y hacia el lado con el objetivo de abrir las intercostales. Se debía respirar con la consciencia de llevar el aire a ese lugar, sintiendo como el aire relajaba el músculo y abría espacio en la musculatura intercostal. El segundo ejercicio consistía en activar la respiración del pecho, abriendo y cerrando el plexo con la imagen de abrir y cerrar unas alas, y ocupando los brazos como si lo fueran, siempre extendiéndolos y estirándolos. El tercer ejercicio tenía el objetivo de soltar la pelvis y movilizarla, para entender como la voz se enraizaba a través del piso pélvico y los pies, además de activar la musculatura del diafragma.

Estos tres ejercicios sumamente técnicos y concretos, abrían específicamente 3 formas de movilizar el aire a través del cuerpo y por tanto 3 territorios vocales en términos respiratorios.

El territorio vocal que yo siempre solía utilizar (y que corresponde a un aspecto de mi voz social) era la respiración diafragmática e intercostal baja, y en términos de resonancia, la voz de cabeza y el resonador nasal. Trabajando en parejas y a lo largo

del curso de voz, descubrí las posibilidades vocales que me entregaba el abrir el plexo, en términos respiratorios, de resonancia y expresivos propiamente tal.

Un ejercicio importante que hacíamos en parejas era reconocer la necesidad respiratoria del otro a través del contacto físico y un sutil masaje con toda la palma de la mano en el lugar del cuerpo del compañero en que encontrásemos tensiones. Era siempre muy importante preguntarle al compañero o la compañera, que necesitaba ese día en términos respiratorios y musculares, y a través de eso guiar el masaje, siempre respirando con él/ella/elle, y entendiendo su necesidad física a través de la escucha del tacto.

En estos primeros ejercicios en pareja es que yo reconocí mi necesidad de abrir el plexo y entrar en ese territorio vocal y respiratorio no explorado hasta ese momento en profundidad. El plexo es un lugar muy emocional, entonces el trabajo al principio era extraño para mí, porque siempre después de clase sentía movimiento emocional, que surgía concretamente del trabajo muscular y con la respiración, pero poco a poco se fue haciendo cada vez menos incómodo y empecé a abrir la voz desde ese lugar, entendiendo la resonancia de ese espacio físico y lo que provocaba en mí a nivel emocional. Me fui haciendo cada vez más consciente de cómo se sentía en el cuerpo una voz abierta, y cómo se escuchaba y proyectaba concretamente en el espacio. Citando palabras de Annie Murath, “Relacionarse con los resonadores es relacionarse con espacios que tienen historia”, y es que la historia vocal y cómo se manifiesta en cada uno no se puede comprender sin nuestro pasado. Sonamos como escuchamos, sonamos como aprendimos a escuchar, heredamos las tensiones y los mecanismos de defensa psicofísicos de nuestras familias y nos parecemos siempre a alguien que inconscientemente fue nuestro referente en la manera de expresarse. La voz tiene historia y bajo este mismo punto sustento mi argumento de que un personaje también puede tener una voz social, esa voz social se puede construir a través del cuerpo, pero es necesario diferenciarla de la propia voz social y para eso tenemos que comprender nuestra historia vocal a profundidad.

Un ejercicio muy revelador y que me hizo entender concretamente la resonancia en el cuerpo, fue el ejercicio del “ascensor” (nombrado así por Elvira López), también llamado por otros maestros de voz como “toning vocal”. Este ejercicio

consistía en pasar conscientemente a través de 5 territorios vocales totalmente distintos entre sí, situando la voz en cada uno de ellos desde una vocal específica, (en orden: U, O, A, E, I), partiendo desde el piso pélvico y el chacra raíz con la U, y subiendo progresivamente al abdomen bajo y alto (chacra sacro y plexo solar) con una O, luego hacia el pecho y el chacra corazón con la A, y finalmente a la garganta y la cabeza (chacra garganta, tercer ojo y corona) con la E y luego la I. Los chacras entendidos como centros energéticos del cuerpo físico, realmente se armonizan con el sonido y abren la resonancia de cada lugar por donde este pasa. Eso provoca concretamente que la voz se enraíce en el cuerpo, y nazca desde él; ya no sólo desde la garganta, como cuando la voz está cerrada y sin trabajar.

Todos estos ejercicios aparentemente técnicos, tiene una justificación filosófica y práctica, pues los personajes no se encarnan sólo a través del texto, se encarnan a través de la resonancia, y cómo resuena una voz, dice mucho de quien la emite.

El toning vocal fue un entrenamiento muy útil para entender como afinar el instrumento vocal y reconocer los distintos lugares de resonancia que el cuerpo tiene, y, por tanto, los distintos territorios por los que la voz puede pasar. Este es un ejercicio que compartí varias veces con mis compañeras de escena, al igual que varios otros de los que ya mencioné, y estos siempre servían para que todas entrásemos en conexión con el lugar vocal que íbamos a habitar en lo actoral, que era distinto al que ocupábamos en la cotidianeidad.

En palabras de Javiera Villarroel, los ejercicios que realizamos le ayudaron mucho a abordar el trabajo desde una escucha y apertura total de su cuerpo, sobre todo del plexo. Sentía que su cuerpo estaba abierto y que respiraba, sentía que era capaz de reconocer sus emociones, aceptarlas, y usarlas en función de lo que se necesitara trabajar en escena, sentía que los ejercicios facilitaban el diálogo en general y que sobre todo los ejercicios de respiración la hacían sentir más grande, expandida, y que el aire facilitaba esa expansión y esa consciencia.

Con respecto a los ejercicios de activación del piso pélvico y el apoyo, Villarroel me contaba que sintió que fueron un training fundamental sobre todo para antes de entrar a escena, pues le daban soporte a los textos, y aunque estuviera

sentada, ella sentía como las palabras surgían desde los pies, y se expulsaban desde abajo hacia arriba, expandiéndose.

Karina Verdugo por su parte, me contó que los ejercicios le ayudaron a trabajar la proyección, el apoyo y los distintos lugares y espectros tonales por los cuáles podía transitar su voz

Otro trabajo importante que hice a lo largo del año, y que relaciono con Grotowski y el concepto de la vía negativa explicado anteriormente, fue el que realicé con mi fonoaudióloga Josefina Azócar, quien me acompañó durante todo el proceso de creación. Comenzamos con un trabajo técnico, pero poco a poco las sesiones se fueron enfocando progresivamente a entender por qué la voz en mí estaba cerrada, o era poco clara en el discurso, o baja de volumen. Descubrimos que había que escuchar, escuchar concretamente al cuerpo y sus necesidades, y dejarse guiar por los impulsos que éste pedía; por ejemplo, trabajando desde el placer. Cuando un sonido me causaba placer al realizarlo, muchas veces lo abandonaba rápidamente para pasar al otro, y no me daba el tiempo de quedarme mucho más investigando en sus posibilidades, no me daba el tiempo suficiente de repetir y pasaba por encima de él, sin encontrar más en esa búsqueda. Extrapolando esto al trabajo con el personaje, muchas veces me sucedió, que pasaba tan rápido por los textos, que no lograba instalarlos y ponerlos en valor. Inconscientemente, siempre subía la velocidad del ritmo, y pasaba por los textos corriendo sin tomarme el tiempo de realmente masticarlos, explicarlos, respirarlos y escuchar concretamente el texto de mis compañeras. Entonces, con Josefina trabajamos mucho en esta consciencia corporal, y en entrar en ella sin salirse del ejercicio ni ponerle palabras, sino solamente escuchar y habitar en el tiempo cada acción y cada palabra.

La escucha es algo fundamental, es lo más importante, y ese fue uno de los mayores puntos de convergencia entre el trabajo que hice con Murath y el trabajo con Azócar. Hay que reconocer el cuerpo del otro y eso es escucha, hay que reconocer la voz del otro y eso es escucha, hay que reconocer los propios movimientos, la propia respiración, y eso también es escucha, la voz en sí es un fenómeno de escucha, no es sólo sonar, es aprender a escuchar lo que la situación necesita, lo que el cuerpo necesita, lo que la escena necesita, es una atención abierta y disponible, un estado

de apertura. La voz amplía sus posibilidades cuando está en estado de apertura, y eso lo permite sólo la escucha abierta y disponible, y eso es lo que me transmitió este trabajo.

Ya avanzado el año, tuve la oportunidad de conocer el trabajo de Enrique Pardo, con el cual tomé algunas sesiones de su Workshop en español sobre Teatro Coreográfico y Performance Vocal, y a través de este breve encuentro, trabajé en otro aspecto que relaciono con mi propia vía negativa, y que fue la capacidad de improvisar vocalmente con el máximo arrojo posible, y sin juzgar mentalmente lo que el cuerpo o la voz estaban realizando, por más extraño que mentalmente me pudiese parecer. Las sesiones de Enrique vinieron a reafirmar la necesidad de escucha, externa e interna que este trabajo requiere, una escucha sin juicio, y guiada por el impulso del que tanto hablaba Grotowski, un impulso que conduce a la verdad profunda de lo que se quiere expresar, y por tanto a la organicidad.

Todo este recorrido técnico, psicofísico y práctico que vivencié con la ayuda de Murath, Pardo y Azócar, me ayudaron a encarnar el personaje de la sargento en términos vocales. La voz social que construí para ese personaje está muy anclada en una voz resonante en el plexo y una respiración abdominal y de pecho a la vez. Está situada en un espectro tonal bajo, y totalmente alto en el momento del canto, que logra crear un quiebre en la lógica vocal del personaje. La voz del personaje se sustenta en su biografía vocal que analicé según las circunstancias dadas, y se sostiene, sobre todo en el trabajo del cuerpo, y en la investigación de sus posibilidades.

CONCLUSIÓN

Como resultado final de esta investigación, puedo concluir que el trabajo con la técnica Roy Hart y la aplicación de la vía negativa a mi propio trabajo actoral, entendiendo los lugares de incomodidad que encontraba en él e investigando sobre ellos, me permitieron realmente reconocer otros lugares expresivos en la voz, y crear un personaje muy opuesto a la forma habitual que tengo de comunicarme en la cotidianeidad. Este trabajo me permitió comprender y a la vez compartir las prácticas

que trabajan sobre la respiración y sus bloqueos, me permitió entender físicamente como se manifiesta la resonancia de una misma voz de muchas formas posibles, y cómo la comprensión de esta resonancia y sus capas aportan en la construcción psicofísica de un personaje.

En este sentido, pienso que la hipótesis inicial de esta investigación se cumple, y que por lo tanto estas prácticas realmente son una gran herramienta que aporta al entendimiento total del cuerpo y la voz, de la relación biográfica que ésta tiene, y de cómo el liberar la voz en el fondo resulta en apertura total de las posibilidades expresivas de quien vivencia este trabajo.

Como afirmé anteriormente, la voz es un fenómeno de escucha, y el Roy Hart transmite sobre todo eso. No se puede reconocer la propia voz sin reconocerse a sí mismo internamente y sin reconocer el entorno y a quiénes nos rodean. No se puede reconocer la propia voz sin reconocer como aprendimos a escuchar. La voz es, sobre todo, un fenómeno social e identitario que se construye colectivamente, al igual que las formas de comunicarse y expresarse en colectivo, y el comprenderla de manera colectiva, será siempre necesario para reconocernos a nosotros mismos, y para reconocernos como sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Backes, L. (2010), *Voz e emoção: Provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre*. [Tesis de Maestría en Artes Escénicas]. Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul. Recuperado de: [Voz & emoção : provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre \(ufrgs.br\)](#) [Traducción Propia]
- Contreras, F. y Herrera, D. (2018), *El Reconocimiento de la voz social para la creación de un personaje teatral: Análisis a partir de la obra de egreso Madama*. [Tesis de Grado en Actuación Teatral No Publicada]. Universidad Finis Terrae.
- Grotowski, J. (1999), *Hacia un Teatro Pobre*. Traducción de Margo Glantz, Madrid, España. Siglo XXI Editores.



- Rivarola, K. (2013), *Aproximación a la vía negativa en Jerzy Grotowski*. [Tesis de grado en Humanidades]. Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de: [Aproximación a la vía negativa en Jerzy Grotowski \(upf.edu\)](http://upf.edu)
- Ruiz, B. (2012), *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao, España. Editorial Artezblai.
- Stanislavski, K. (2018), *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducción de Jorge Saura y Bibicharifa Jakimziánova, Barcelona, España. Alba Editorial.