

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

TANIA GONZÁLEZ JORDÁN

Bitácora de viaje al mar de voces de Sirenas.
Apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para la actriz y el actor del Centro
Universitario de Teatro
Versión Corregida (Versión original disponible en la Biblioteca de ECA/USP)

CDMX
2021

TANIA GONZÁLEZ JORDÁN

Bitácora de viaje al mar de voces de Sirenas.

Apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para la actriz y el actor del Centro
Universitario de Teatro.

Versión Corregida (Versión original disponible en la Biblioteca de ECA/USP)

Disertación presentada para la obtención del título de
Maestría en Pedagogía del Teatro – Departamento
de Artes Escénicas, Escuela de Comunicaciones y
Artes, Universidad de São Paulo, dentro del
Programa MINTER CAC/ECA-CUT/UNAM.

Área de concentración: Pedagogía del Teatro

Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins.

CDMX
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Jordán, Tania González

Bitácora de viaje al mar de voces de Sirenas.: Apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para la actriz y el actor del Centro Universitario de Teatro. / Tania González Jordán; orientador, Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins. - São Paulo, 2021.

200 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Cuerpo + voz.. 2. Diálogo interdisciplinar.. 3. Persona y presencia.. 4. Formación actoral. 5. Poética para la escena.. I. Martins, Prof. Dr. José Batista Dal Farra. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

...In memoriam Kristin Linklater.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Gloria Jordán y Carlos González por impulsarme siempre. A mis hermanos Héctor, Federico, Francisco y Edgar por estar a mi lado en los días de sol y en los días de lluvia.

A Santiago por la paciencia, la mirada y el abrazo reparador. A Miguel Ángel por los cuidados y la amorosa presencia.

Al Centro Universitario de Teatro por abrirme las puertas del teatro.

A Mario Espinosa por confiar en mí, por apoyarme; por mostrar caminos y encontrar los medios para caminarlos.

A mi generación del CUT por los lazos y la amistad en el momento inicial de este viaje en el que continuamos: Violeta, José Luis, Gema, Catalina, Anabelle, Norma, Alberto, Mauricio, Eugenia, Verónica, Izmet, Javier, Juan Luis.

A Hernán del Riego porque supo ver a la maestra en mí.
A Antonio Crestani por confiar en la joven maestra que fui.

A Luisa Huertas, maestra de vida por su pasión inspiradora, su amistad y complicidad como mujer, madre, actriz y maestra.

A las maestras que me han inspirado con su poderosa presencia, su pasión, su inteligencia y luminosa sabiduría: Esther Seligson y Kristin Linklater.

A Antonio Ocampo-Guzmán por escuchar y hacer camino donde no lo había.

A Andrea Haring por recordarme que siempre se puede profundizar en la práctica, por seguir siendo maestra y guía.

A mis queridos hermanos de voz, Indira, Carmen y Llever por su amistad y complicidad en escena.

A Pacho, Mari Carmen y Yopa por ser compañeros y maestros en mi formación como profesora.

Al Ceuvoz, a Liza, Ramón y Wendy por su escucha y disposición, por ser pilares de esa segunda casa.

A Irakere por ser interlocutora de certezas y dudas, por confiar en mí como guía y mentora.

A Olga, Susana y Avelina por su amistad, por su cariño, por ser hermanas; por estar abiertas siempre a dialogar y a un abrazo.

A Priscila Ímaz, hermana del teatro, por tantos viajes compartidos, por la amistad a prueba de tormentas y de años.

A Fidel Monroy, Brent Blair, Alejandra Marín, Jorge Ávalos, Sandra Cecilia, Mariana López, María del Rosario Kemp, Alejandro Garza, Héctor Carlos G.J., Sergio Carazo y Phany Molina por su generosidad y disposición para esta bitácora.

A mis compañeros de la maestría, Miguel Ángel, Erwin, Sergio, Rodolfo, Alberto, Edgar y Guillermo; por los cantos y el recorrido juntos; por que cada uno con su visión aportó a esta investigación.

A la Dra. Gina Monge, al Dr. Daniel Glaydson Ribeiro y al Dr. Felisberto Sabino da Costa, que con su lectura y sus comentarios me dieron luz en la labor de esta *bitácora de viaje*.

A la Dra. Maria Thais Lima Santos, la Dra. Helena Bastos, la Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo por su calidez humana en la enseñanza.

Al Programa MINTER de la Universidad de São Paulo y la Universidad Autónoma de México, mi Alma Máter, por hacer posible lo imposible.

Al Dr. José Batista Zebba Dal Farra Martins por guiarme y acompañarme con sabiduría. Su apoyo y confianza fueron imprescindibles, porque supo alentarme con paciencia, pero con vigor. Gracias por hacer de la enseñanza una celebración de cantos y miradas.

A mis maestros.

A mis alumnas y alumnos de estos casi 20 años, son la sustancia de mi labor en el aula.

RESUMEN

GONZÁLEZ JORDÁN, Tania. Bitácora de viaje en el mar de voces de Sirenas. Apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para la actriz y el actor del Centro Universitario de Teatro. 2021. Disertación. (Maestría en Pedagogía del Teatro) – Departamento de Artes Escénicas, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo. Programa MINTER CAC/ECA-CUT/UNAM.

Esta disertación es un ejercicio de reflexión crítica sobre la pedagogía de la voz impartida en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, desde los años 90 hasta el momento actual. A partir de una breve revisión historiográfica, se coloca como punto de inflexión, el momento en el que se introduce la pedagogía de la liberación de la voz natural que propone la metodología Linklater. Se trata de una investigación que problematiza conceptos centrales de la pedagogía vocal en el CUT, a partir de mi praxis como actriz y docente, a lo largo de veinte años; tales como, la idea de la liberación de la voz, la relación entre cuerpo y voz, voz natural, la presencia en la voz, la escucha, el entrenamiento. Asimismo, es una invitación para abrir el diálogo con otras voces en las que he encontrado resonancia; voces que vienen de otras áreas como la pedagogía, el pensamiento crítico, la ciencia, de la música, la poesía, la teoría teatral, la sociología, y los mitos. Finalmente, se proponen los primeros apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para actrices y actores en formación, que integre corporalidad, vocalidad y sentipensamiento en la presencia de la persona que actúa en escena.

Palabras clave: Cuerpo + voz. Dialogo interdisciplinar. Persona y presencia. Entrenamiento actoral.

RESUMO

GONZÁLEZ JORDÁN, Tania. Bitácora de viaje en el mar de voces de Sirenas. Apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para la actriz y el actor del Centro Universitario de Teatro. 2021. Dissertação (Maestrado em Pedagogia do Teatro) - Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Programa MINTER CAC/ECA-CUT/UNAM.

Esta dissertação é um exercício de reflexão crítica sobre a pedagogia da voz ministrada no Centro Universitário de Teatro da Universidade Nacional Autônoma do México, dos anos noventa até o presente. A partir de uma breve revisão historiográfica, coloca-se como um ponto de inflexão o momento em que se apresenta a pedagogia da libertação da voz natural, proposta pela metodologia Linklater. Esta é uma investigação que problematiza conceitos centrais da pedagogia vocal no CUT, a partir da minha práxis como atriz e professora, ao longo da vinte anos, tais como: a ideia da libertação da voz, a relação entre corpo e voz, voz natural, a presença na voz, escuta, treinamento. Além disso, é um convite para abrir um diálogo com outras vozes nas quais encontrei ressonância, vozes que vêm de outras áreas como a pedagogia, o pensamento crítico, a ciência, a música, a poesia, a teoria do teatro, a sociologia e os mitos. Por fim, são propostas as primeiras notas para uma poética da pedagogia vocal para atrizes e atores em formação, que integre corporeidade, vocalidade e sentipensamento na presença de quem atua em cena.

Palavras-chave: Corpo + voz. Dialogo interdisciplinar. *Persona* e presença. Treinamento de atores.

ABSTRACT

GONZÁLEZ JORDÁN, Tania. Bitácora de viaje en el mar de voces de Sirenas. Apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para la actriz y el actor del Centro Universitario de Teatro. 2021. Dissertation. (Maestrado em Pedagogia do Teatro) - Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Programa MINTER CAC/ECA-CUT/UNAM.

This dissertation is a critical reflection about the vocal pedagogy taught in the Centro Universitario de Teatro of Universidad Nacional Autónoma de México, since the 90's until the present day. Starting from an historical review, the introduction of the Linklater voicework in the voice classes meant a point of inflection into this dissertation. This is an investigation that problematizes the core concepts and ideas about voicework in the CUT, starting from my praxis as an actress and a voice teacher over the last twenty years. These concepts are centered on the idea of freeing the voice, the relation between body and voice, the presence and voice, the active listening and the training. Furthermore, it is an invitation to open the dialogue with other voices with which I have resonance, voices from other areas such as: pedagogy, critical thinking, science, music, poetry, theatrical theory, sociology and ancient myths. Finally, this paper proposes the preliminary notes towards the poetics of vocal pedagogy for the acting trainee, which integrate corporality, vocality, feeling, and thought in the *persona*'s presence on stage.

Keywords: Body + voice. Interdisciplinary dialogue. *Persona* and presence. Actor training.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1	11
EL LLAMADO DE LAS SIRENAS... HACERSE A LA MAR.....	12
La invitación al placer del conocimiento (1991– 2021)	
1.1 La educación vocal del Centro Universitario de Teatro	13
1.2 Los primeros años como pedagoga vocal	36
1.3 El encuentro con mi voz	43
1.4 La voz incorporada	64
CAPÍTULO 2	69
EN MEDIO DE LAS AGUAS, EL VAIVÉN DE LAS OLAS	70
Las Sirenas	
2.1 Linklater, huesos y aire, estructura e imágenes	71
2.2 Los ecos que resuenan en los huesos	84
2.3 La práctica dialógica, las aguas de la transmutación	113
2.4 La experiencia del habla incorporada	116
2.5 Los aliados, un descubrir de voces	124
CAPÍTULO 3	131
ÍTACA	132
Apuntes hacia una poética de la voz	
3.1 Voz liminar. La voz de la intimidad	134
3.2 Voz vehículo	139
3.3 Voz natural	142
3.4 Voz en liberación	147
3.5 Voz del deseo	152
3.6 Voz corporizada, palabra encarnada	157
3.7 El artesano. Entrenamiento, o training o... cómo nombrarlo	160

CONCLUSIONES	167
Nota final del viaje.	
Posibilidades y obstáculos. Aporías	
BIBLIOGRAFÍA (ESPECÍFICA Y GENERAL)	173
APÉNDICE	179
La voz de las alumnas y alumnos.	
a) Cuestionario Linklater para alumnas / alumnos, exalumnas / exalumnos	180
b) Bitácora Grupal Bianual	186
c) Fotografías de clase	198

“Cada vez que la boca se me tuerce en una mueca amarga; cada vez que en mi alma se posa un noviembre húmedo y lluvioso; cada vez que me sorprende deteniéndome, a pesar de mí mismo, frente a las empresas de pompas fúnebres o sumándome al cortejo de un entierro cualquiera, y sobre todo, cada vez que me siento a tal punto dominado por la hipocondría que debo acudir a un robusto principio moral para no salir deliberadamente a la calle y derribar metódicamente los sombreros de la gente, entonces comprendo que ha llegado la hora de darme al mar lo antes posible.”

H. Melville¹

¹ MELVILLE, H., 2003. p. 37.

INTRODUCCIÓN

Esta disertación responde a la necesidad de hacer una revisión del viaje que ha significado para mí, el estudio de la voz durante los últimos 20 años. Un viaje a una Ítaca personal a través de un mar de voces que han sido guías, brújulas, referencia y horizonte en la búsqueda de mi propia voz como actriz y cómo pedagoga.

Esta *Bitácora de viaje al mar de voces de Sirenas. Apuntes hacia una poética de la pedagogía vocal para la actriz y el actor del Centro Universitario de Teatro*, es una reflexión crítica sobre la metodología de la liberación de la voz natural, en el contexto de la formación vocal para la actividad escénica mexicana. Una revisión de las premisas básicas sobre las que se asienta esta visión de la técnica vocal, y su adaptación en nuestro contexto. Esta bitácora también presenta las preguntas que han aparecido en mi pedagogía vocal, en relación con mi ser actriz, desde los años en que fui estudiante hasta el tiempo presente; y es una provocación para abrir el diálogo con otras voces en las que he encontrado resonancia; voces que vienen de la pedagogía, del pensamiento crítico, de la ciencia, de la música, de la teoría teatral y de los mitos ancestrales. Espero también que sea una invitación al diálogo con el lector que reciba y escuche estas ideas; y una invitación a vislumbrar otros horizontes en la relación de la actriz y el actor con la voz, para la escena de hoy.

En 1991, ingresé al Centro Universitario de Teatro (CUT).² Desde entonces, mi camino como actriz y, más tarde, como pedagoga vocal, ha sido un viaje de muchos viajes; una odisea hacia las profundidades de mi ser como artista de la escena, a lo largo de tres décadas, en donde han aparecido voces compañeras, posibilidades, obstáculos y paradojas. Viaje de viajes entre los que se encuentra el proyecto de investigación vocal para la escena de la compañía Los 4 Gatos,³ impulso que defiende la escena como lugar

² El Centro Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de México (CUT UNAM), es una escuela de formación en Teatro y Actuación, ubicada en la Ciudad de México.

³ Compañía Los 4 Gatos, integrada por Llever Aíza, Tania González Jordán, Carmen Mastache e Indira Pensado, actrices, docentes de voz y, los primeros cuatro profesores de voz certificados como Designated Linklater Teacher en México. En 2017 se conforman como compañía, motivados por la necesidad de poner a prueba los principios de la metodología Linklater con un enfoque investigativo de la voz para la escena. Cuentan con un primer montaje de la obra *Las Musas huérfanas* de Michel Marc Bouchard, dirigida por Boris Schoemann, presentada durante tres temporadas, de 2017 a 2019, en México.

para preguntar, explorar e investigar, poner a prueba y dialogar. Todo esto forma parte de esta bitácora de viaje.

La pregunta que dio origen a esta investigación, surgió en mí hace ya algunos años: ¿Cómo introducir la práctica de liberación de la voz natural en la pedagogía vocal que se imparte en el Centro Universitario de Teatro, y qué dimensión le da al trabajo vocal de las y los actores en formación?

La propuesta de este trabajo es hacer preguntas para encontrar la voz que emerge de mi praxis, y transformar el sentido, o dar nuevos sentidos al fenómeno de la vocalidad en el contexto de la formación actoral que se imparte en el CUT.

En el primer capítulo he planteado una aproximación histórica que ponga en contexto la educación vocal del Centro durante los años en que viví la formación, para después mostrar el panorama que se ha desarrollado en las décadas siguientes. En este capítulo reviso también, el camino que recorrí en la formación como maestra hasta obtener la Designación (certificación) como Designated Linklater Teacher, y de ahí llegar al momento actual, en que propongo un cambio de perspectiva con algunas preguntas pertinentes a la luz de los tiempos que corren y de las reflexiones que se debaten en el contexto de los estudios teatrales recientes.

En el segundo capítulo, se exponen los diferentes enfoques que ha tenido la enseñanza de la voz en el CUT, a partir de la introducción de la metodología Linklater y de otras aproximaciones pedagógicas; y cómo, gracias a esto ha derivado una práctica que permita a las y los estudiantes desarrollar una técnica personal basada en la liberación vocal. Se hace una revisión también, de cómo la perspectiva pedagógica de Paulo Freire, ha propiciado una relación más horizontal entre profesora y estudiantes, con el fin de generar un ambiente de confianza para que la voz se desarrolle, es decir, de cómo la confianza y la empatía se toman como estrategias pedagógicas.

En el mismo capítulo se plantean las siguientes preguntas: ¿A qué tipo de actriz y actor nos dirigimos? ¿Qué implicaciones tiene el concepto de una voz en liberación? ¿Qué poética se entraña en dicha propuesta práctica? Que son la base para el siguiente capítulo.

El tercer capítulo, desarrolla posibles vías de reflexión para abordar las preguntas planteadas. Se proponen para su análisis, siete facetas de la voz y la vocalidad, que permitan apuntar hacia una poética de la voz. Se establece un diálogo con las voces que han aportado nociones y sentido a aspectos y conceptos particulares de esta investigación, para abrir el camino hacia donde desarrollaré los apuntes de una poética corporizada de la voz. La revisión de la praxis se teje con una reflexión teórica (contemplativa) sobre mi práctica, la de mis colegas y la de los alumnos, que nace desde la acción de un cuerpo que hace-sentipensando o que sentipienso-haciendo; una reflexión que abre espacio para un encuentro de voces entre el pensamiento crítico, la pedagogía, la sociología, la filosofía, y que problematiza conceptos como voz liminal e intimidad, voz vehículo, voz natural, voz en liberación, voz del deseo, voz corporizada; así como sobre el entrenamiento, el *training*.

He utilizado para este trabajo una metodología basada en la etnografía, tomando como corpus de la investigación el material escrito en mis bitácoras de clase, las cuales recopilan las observaciones registradas a lo largo de veinte años de impartir técnica vocal y expresión verbal. De todo ese material, se realizó una revisión, análisis y selección. Se elaboraron cuestionarios y entrevistas para recabar información y material de análisis, con estudiantes, colegas artistas de la escena y maestros. Se realizó una recolección de testimonios y material fotográfico. Se revisaron videos historiográficos sobre algunos maestros y épocas del CUT. Se revisó bibliografía de diversas maestras de educación vocal en las que he basado mi trabajo pedagógico; se utilizó también material de bitácoras de clase de alumnas y alumnos; y bibliografía de autores del pensamiento crítico, de la pedagogía crítica y de la sociología crítica. Me he valido también de la praxis misma.

Lo primero a problematizar fue mi mirada, para lo que fue necesario buscar nuevos referentes, leer el material, elaborar cuestiones, seleccionar y organizar dicho material. Escribir... Leer... Escribir.

Más adelante se trabajó para definir el marco teórico y conceptual, y comenzar a dar forma al presente escrito, algo que viniendo del mundo de la práctica ha representado todo un reto, en cuanto al uso del lenguaje y las formas de escritura académicas. Finalmente, la organización del tiempo, fue un aspecto altamente demandante a lo largo

de toda la investigación, que además tuvo la agravante de transitar por la pandemia de COVID-19.⁴

He llevado un trayecto de conocimiento deductivo, que nos ubica en principio ante una vista panorámica de la educación vocal del CUT desde los años 90, para después enfocar la atención en las clases que he impartido como titular, y finalmente, centrar mi tema en ciertos aspectos específicos de la voz hablada en la formación vocal. Dichos aspectos son: la voz y la presencia, la voz y la escucha, la voz y el cuerpo, la voz y el lenguaje, la voz y el texto. Asimismo, he desarrollado esta disertación desde una perspectiva fenomenológica, entendiendo la voz como fenómeno de la vocalidad, y su pedagogía como parte del acontecimiento teatral. El tipo de estudio ha sido exploratorio, en donde la práctica ha sido considerada como espacio de conocimiento que propicia el diálogo con la reflexión teórica, para regresar siempre a la práctica, en un dialogo constante. La experiencia y la observación del fenómeno vivo en el aula y en la escena han sido herramientas fundamentales para mi formación de investigadora.

El punto de partida de este recorrido, se encuentra en el acto de pensar la técnica vocal desde el lugar en que mi ser actriz dialoga con mi ser pedagoga, considerando como parte complementaria la dinámica dialógica que he llevado a cabo con las y los estudiantes y con las colegas, para investigar en la técnica, y permitir que emerja su propia poética. La presente disertación-bitácora es una invocación de la poética en la práctica vocal para la formación de actrices, actores y artistas escénicos.

⁴ Pandemia mundial por la enfermedad COVID-19, ocasionada por el virus SARS-CoV2; ocurrida de 2019 a 2021.

“...la nave bien construida llegó muy presto a la isla de las sirenas, pues la empujaba favorable viento. Desde aquel instante echóse el viento y reinó sosegada calma, pues algún numen adormeció las olas.”

Homero⁵

“Hay en toda música una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora.”

Pascal Quignard⁶

⁵ HOMERO, 1977. p. 680.

⁶ QUIGNARD, P., 2011. p. 11.

Capítulo 1

EL LLAMADO DE LAS SIRENAS ...HACERSE A LA MAR.

La invitación al placer del conocimiento.

(1991 – 2021)

GUÍA DE CAPÍTULO

Es un recorrido en la memoria de la educación vocal del Centro Universitario de Teatro, desde su fundación, los años en los que fui estudiante y me formé como actriz, pasando por los años en los que empecé a dar clase hasta encontrarme con la metodología Linklater. Es la puesta en contexto del momento en que surge en mí el llamado a investigar el fenómeno vocal en la formación de actores, el cómo apareció y cómo fue tomando forma, hasta el proceso de la Designación como Maestra Linklater, y sus implicaciones prácticas. Este capítulo habla de las voces que han conformado el paisaje sonoro de mi formación vocal y pedagógica en el CUT.

1.1 Cuando emprendas el viaje a Ítaca...⁷

La educación vocal del Centro Universitario de Teatro.

*Ruega que tu camino sea largo...*⁸

Una voz, una historia.

Siempre he seguido una voz, a veces mi voz interior, a veces la voz de un guía exterior, a veces el coro de voces que hay a mi alrededor, pero siempre oigo una voz; esa voz es interlocutor, es sujeto y objeto; vehículo, vínculo, principio, medio y a veces fin. Navego pues, floto, me sumerjo, resurjo, nado, me aquieto, libro batallas en el mar de voces, en el mar de las Sirenas.

A los seres humanos nos gusta contar y escuchar historias, ¿acaso podemos no hacerlo? Somos historias que se cuentan a sí mismas en cada experiencia, en cada contacto, historias que se repiten a sí mismas sus verdades, sus mentiras y sus verdades a medias. Historias como ríos que en su curso van profundizando sus cauces, horadando la tierra, dejando huella, abriendo surcos, afirmando sus discursos o cambiando abruptamente el rumbo. Cada vez que se pone en duda la tarea del teatro o de los histriones de contar historias, me pregunto si eso es posible... ¿se puede no contar una historia? Una mirada hace historia, una voz que dice, un silencio, una palabra que dice lo que no dice, todo cuenta una historia. Somos seres de historias, seres de palabras y sonidos, de vibraciones que se tocan y se amplifican unas a otras, estamos compuestos de decir y no decir: "*Decir es y no es.*"⁹ Es como decir *ser o no ser*, y entre ser o no, habitar el espacio presente entre los dos extremos. La convergencia del tiempo-espacio en una presencia da testimonio de una historia, de un cuerpo que se vive a sí mismo, que se usa a sí mismo, que deja huella y transita, que se siente, se escucha, se vocaliza a sí mismo, y da voz al mundo.

⁷ CANTÚ, C., 2008, p. 12. El poema de *Ítaca*, de Constantino Cavafis, acompañará los títulos de los subcapítulos y apartados; acompañará toda la travesía de la presente disertación-bitácora, y sus líneas aparecerán en **negritas cursivas** arriba de los encabezados de los subcapítulos y solamente en *cursivas* arriba de los apartados.

⁸ Ibid.

⁹ RUY SÁNCHEZ, A., 2011, p. 5.

El mar de historias es el mundo. Quien escribe una bitácora, navega y narra el viaje. Navega la vida en el mundo y narra el pensamiento de esa vida-viaje. Navegar, pensar, dar cuenta de la existencia en el relato. Esta es la bitácora de una voz que navega.

*Y rico en aventuras y descubrimientos.*¹⁰

El Centro Universitario de Teatro.

El Centro Universitario de Teatro¹¹ (CUT), fue fundado en 1962 por Héctor Azar con quien funcionó como Centro de “*entrenamiento técnico en talleres libres*”,¹² y que más tarde en la década de los 70, continuó con la herencia pedagógica de Héctor Mendoza,¹³ quien fuera director del CUT a partir de 1972, y quien le dio al Centro el carácter profesional como escuela de formación de actores. Fue con Mendoza, que la escuela comenzó a ser el semillero de actrices y actores para el teatro de la Universidad, mismo que representaba la vanguardia de los movimientos teatrales en su época y que se caracterizaba por ser la contrapropuesta del teatro tradicional. El maestro Mendoza es considerado el hombre que revolucionó el teatro mexicano moderno. Desde sus años en Poesía en Voz Alta,¹⁴ Mendoza incursionó en su momento, con ideas innovadoras para el concepto de puesta en escena, así como para el concepto de director, figura que en

¹⁰ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹¹ El Centro Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de México (CUT / UNAM), es un Centro de estudios para la formación de actores y profesionales del teatro. Se fundó en 1962 por el maestro Héctor Azar y sus directores han sido Héctor Mendoza, Ludwig Margules, José Caballero, Luis de Távira, Raúl Quintanilla, Raúl Zermeño, José Ramón Enríquez, Antonio Crestani y Mario Espinosa. Es considerada una de las escuelas de formación de actores más importantes de México.

¹² UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO. Tomo I, p. 7. Disponible en <https://www.cut.unam.mx/cut/images/PDF/PE/T1/Plan-de-estudios-final.pdf>

¹³ Galardonado con el Premio Nacional de Ciencias y Artes, fue actor, dramaturgo, director de escena y pedagogo. Perteneció al movimiento artístico de Poesía en Voz Alta, de donde surgiría años después el teatro mexicano moderno. Fue quien le dio un carácter de formación más estructurado al Centro Universitario de Teatro que fundara Héctor Azar en 1962. Fue maestro de muchas generaciones de actores en México e investigador de la pedagogía actoral en el aula y en la escena.

¹⁴ Movimiento cultural que surgió en México (1956) a partir del grupo que llevaba el mismo nombre, Poesía en Voz Alta, que refrescó y dio pautas nuevas al arte y la cultura de los años 50. Los integrantes se proponían renovar y dar identidad a la poesía, el teatro, la arquitectura, la pintura, la música, logrando un momento muy vivo y vigoroso para el arte mexicano. Formaron parte de este movimiento, Héctor Mendoza, Octavio Paz, Juan Soriano, Leonora Carrington, José Emilio Pacheco, José Luis Ibáñez, Elena Garro, Juan José Arreola, por mencionar algunos.

los años siguientes tomó el lugar central de la creación teatral. Revolucionó el estilo de actuación a partir de la idea de resignificar el texto en la puesta en escena, y de consolidar una pedagogía actoral, gracias al contacto que tuvo con creadores europeos y estadounidenses, así como con las teorías de Stanislavski, a través del Actor's Studio de Nueva York, en donde fue becado para estudiar dirección.

En un momento en el que el teatro tradicional estaba aún anclado en la forma de la puesta en escena española decimonónica y grandilocuente, en donde el trabajo actoral se hacía con una aproximación formal, en ocasiones de poca profundidad y escaso método, Mendoza y el grupo de artistas del movimiento cultural de Poesía en Voz Alta, actualizaron el teatro y le dieron una vitalidad que perduraría en las siguientes décadas. Esa vitalidad se manifestó también, en la necesidad de fundar los principios para la formación de actores en las escuelas tanto de Bellas Artes como de la Universidad, y de dónde surge años más tarde el Centro Universitario de Teatro, creado por Héctor Azar, pero llevado por Héctor Mendoza a un periodo de mayor consistencia metodológica, perfilando un estilo de actuación y un tipo de actor preparado para las necesidades de la escena contemporánea.

El CUT está asentado en las bases de actuación de Stanislavski, pasando por las interpretaciones de Meyerhold, Grotowski y Seki Sano que Mendoza asimiló en su propio método, y así pasó a sus discípulos, quienes fueron los maestros que formaron a mi generación. Una de las premisas de la escuela de Mendoza, era la de formar un actor que reacciona con verdad a la ficción que crea, el actor como creador de sentido con verdad, idea que queda plasmada en algunas de sus obras como *Creator Principium*,¹⁵ y que determina el tipo de estudio del texto para la creación actoral con un profundo análisis de las palabras y la psicología puesta en él, en donde la voz era parte fundamental para la creación del personaje; una propuesta ad hoc al estilo del realismo que predominaba en el teatro mexicano en los años posteriores a Poesía en Voz Alta y a la creación del Centro Universitario de Teatro. Mendoza ponía mucha atención en la manera de *decir* de los actores a quienes enseñaba o dirigía: “*cuando yo he dicho **decir**, me he querido referir a una emisión **significante** de la voz.*”¹⁶ A esa emisión significativa le dedicó una obra

¹⁵ MENDOZA, H., 1995.

¹⁶ MENDOZA, H. 2006. p. 140

de teatro de su autoría, *La guerra pedagógica*, en la que su voz se escucha a través de los personajes que se afanan en comprender el arte del actor, y el complejo trabajo de la voz en la actuación.

Años después, Ludwik Margules,¹⁷ renovaría la visión pedagógica del CUT, ocupado por darle a la formación actoral que se impartía, un carácter más contemporáneo y en contacto con lo que sucedía en el arte teatral mundial, sin embargo, en al área vocal, Mendoza, dejó una herencia que prevaleció en los maestros que me transmitieron los principios básicos de la actuación y de la técnica vocal en los años en que fui estudiante del Centro.

*No temas a lestrigones, a cíclopes o al fiero Poseidón; ...*¹⁸

Los maestros.

Durante los cuatro años en los que llevé a cabo mi formación como actriz, la planta docente contaba con reconocidos actores, actrices y directores, así como con jóvenes promesas de la formación actoral, que ahora son también maestros de las nuevas generaciones. En 1991, el director de la escuela era Raúl Zermeño –que había sido director fundador de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana–, y los maestros de actuación (con el mismo Zermeño, que daba clase al grupo de primer año), eran: Luis de Tavira, en segundo año, José Caballero, en tercer año y José Ramón Enríquez, que fue nuestro director de la puesta en escena de cuarto año. Los adjuntos de Actuación eran Lucero Trejo con Zermeño, Miguel Ángel Rivera con Luis de Tavira y Juan Ibarra con José Ramón Enríquez. Este era el colegio de maestros que marcaba la pauta para las diversas áreas de la carrera.

¹⁷ Ludwik Margules (Varsovia 1933 – México 2006). Director de teatro, creador, maestro de actores y directores, fue director del CUT en la década de los años 80. Crea la formación de dirección y escenografía en el CUT, aunque finalmente ambas desaparecieron. Brillante creador e investigador, renovador del teatro mexicano, polémico por sus prácticas pedagógicas y de dirección, cuenta con memorables montajes como *De la vida de las marionetas* (1983), *Jaques y su amo* (1988), *Los justos* (2002), y aquel que resulta parteaguas en la historia del teatro mexicano contemporáneo que fue *Cuarteto* (1996) con los actores Laura Almela y Álvaro Guerrero.

¹⁸ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

En el área de voz, los profesores eran Miguel Flores y Fidel Monroy, los maestros de Expresión verbal eran Martín Rodríguez y Luisa Huertas, de la materia de música fueron Leopoldo Novoa, Aurelio Tello y Hernán del Riego y los maestros de Ortofonía eran Julio Enrique Gordillo y Luz Angélica Uribe. Todos ellos con visiones y métodos diversos de la enseñanza de la voz, la música, la expresión verbal y el canto.

Entre las décadas de los 80 y los 90, en el contexto de la técnica vocal para la voz hablada, las escuelas de actuación desarrollaron programas de voz bajo los principios de Mendoza y también de los maestros Fernando Torre Lapham,¹⁹ José Luis Ibáñez,²⁰ y Luis Rivero²¹ principalmente; pues ellos habían sido maestros de todos los profesores que enseñaban voz para actores en las escuelas de actuación, y que continuaban dando clase.

La nueva generación de profesores de voz hablada, eran actores que desarrollaban su carrera en teatro, cine y televisión, compartida con el ejercicio de la docencia; entre ellos se encontraban Luisa Huertas,²² Miguel Flores,²³ Angelina Peláez,²⁴

¹⁹ Fernando Torre Lapham (1917 – 2004), actor mexicano que fuera uno de los fundadores de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, y su segundo director. Fue un importante formador de actores en sus 50 años de labor docente además de su activa carrera como actor de teatro, cine y televisión. Dio clases en el Centro Universitario de Teatro, en el CEA de Televisa, en la Universidad Veracruzana, en el Núcleo de Estudios Teatrales, en el Foro de la Ribera y en la Escuela de Manolo Fábregas. Desarrolló su propio método de Expresión verbal para actores.

²⁰ José Luis Ibáñez (1933 - 2020), director teatral y cinematográfico, traductor, guionista y catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue cofundador del grupo “Poesía en Voz Alta”, junto con Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano, Leonora Carrington y Héctor Mendoza.

²¹ Luis Rivero (1935 – 2005) hombre de teatro, músico y maestro de voz y canto para actores. Hizo escuela dando clases en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM y en Casa del Teatro, donde formó varias generaciones de jóvenes actores

²² Actriz mexicana (1951), miembro del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), que cuenta con 40 años de trayectoria en teatro, cine, radio y televisión. Ha desarrollado también una larga e importante carrera como maestra de expresión verbal para actores. Ha dado clase en el Centro Universitario de Teatro, en CasAzul de Argos, en el CEA de Televisa y en el Foro de Teatro Contemporáneo. Es fundadora del Centro de Estudios para el Uso de la Voz Ceuvoz, (2006) el primer centro en su especie en América Latina; ha sido reconocida por la Asociación Internacional de Profesionales de la voz y la palabra VASTA, (Voice and Speech Trainers Association), de la cual es miembro activo.

²³ Actor mexicano, director, maestro de actuación, técnica vocal y expresión verbal. Ha dado clases en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM y en la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes.

²⁴ Actriz mexicana (1944) con más de 40 años de trayectoria, ha sido maestra de expresión verbal y de actuación en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, en el CEA de Televisa y en la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Marcela Ruíz Lugo²⁵ y Fidel Monroy.²⁶ Cabe destacar la labor de los profesores Ruíz Lugo y Monroy, pues en el año 91 editaron con Edgar Ceballos, el número 4 – 5 de la revista *Máscara*,²⁷ dedicado al entrenamiento de la voz para actores, edición memorable y única en su tema hasta entonces, pues fue el preámbulo del libro que después se editó por Escenología, llamado *Desarrollo profesional de la voz*,²⁸ de los mismos autores. Dicho libro fue el primer trabajo de investigación y divulgación acerca de la voz hablada en el trabajo del actor en México, que presentaba además un amplio abanico de ejercicios y prácticas de entrenamiento para el trabajo actoral, cuyos alcances llegaron a toda Latinoamérica.

El maestro Torre Lapham fue pilar de la enseñanza vocal en casi todas las escuelas de actuación de México, además de su labor como actor en teatro, televisión y cine que nunca detuvo, colaboró en la creación de programas de educación artística y de formación de actores y diseñó un programa para el curso de Expresión verbal que enseñaba en las escuelas donde impartió clase. Las bases de su programa, estaban asentadas en la experiencia y el conocimiento adquirido en su vida profesional como actor y maestro de actores, y fue pasando de voz a voz en quienes fueron sus alumnos. Los puntos centrales de su metodología eran: el uso del aparato fonador, articulación, e interpretación de textos, con ejercicios para trabajar cada aspecto mencionado, y con la finalidad de dar vida a las palabras del texto en escena; era un curso conformado de recursos prácticos, con escasos principios de anatomía y fisiología, y con mucha intuición y sabiduría de la praxis actoral, engrosado con una buena cantidad de textos de la lengua

²⁵ Nacida en Uruapan, Michoacán (1942 – 1999) fue docente e investigadora de voz para actores en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

²⁶ Actor, investigador y maestro de voz en la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 1979. Ha sido maestro de voz en el Centro Universitario de Teatro, el Núcleo de Estudios Teatrales, el Cefat de TVAzteca, TV Globo Brasil, Telemundo (Estados Unidos), Caracol y RTI (Colombia). Es co-autor del libro *Desarrollo profesional de la voz*, junto con Marcela Ruíz Lugo. Autor también, con la colaboración de Alejandra Marín de *Voz para la escena. Entrenamiento y conceptos fundamentales*. Libro que hasta la fecha sigue siendo material de estudio en las clases de voz para actores en México y en Latinoamérica, según lo atestiguado en el Primer Encuentro Latinoamericano de la Voz y la Palabra, organizado por el Centro de Estudios de la Voz Ceuvos, en la Ciudad de México en 2014.

²⁷ CEBALLOS, E., 1991.

²⁸ En el año 2011 se editó una nueva versión corregida y aumentada, *Voz para la escena. Entrenamiento y conceptos fundamentales*, en colaboración de Fidel Monroy y Alejandra Marín, editada por Escenología y el Ceuvos, que es libro referencial en la educación vocal para actores.

española elegidos por el maestro y ordenados en grado de dificultad expresiva y técnica de acuerdo a principios de fonética.

Por otro lado, estaba el caso del maestro José Luis Ibáñez, quien se dedicó a enseñar el arte del verso en el Colegio de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Aunque el maestro Ibáñez abarcó un amplio espectro en el ámbito teatral, –fue director tanto en el teatro comercial como en el teatro universitario, traductor y divulgador de autores–, una de sus grandes pasiones presente en gran parte de su vida fue la docencia y otra, el estudio del teatro Clásico del Siglo de Oro Hispanoamericano. Más que un curso de voz, su clase se abría como un espacio para explorar y desentrañar la energía de las palabras y la fuerza expresiva de las estructuras de métrica y gramática utilizadas en el verso español, para conectar el deseo del hablante con la energía de las palabras. Durante más de 60 años, Ibáñez continuó con su labor de explorar con los actores, las dificultades y misterios de los versos de Sor Juana o de Calderón de la Barca, ya sea en las aulas de la Facultad o en el estudio adaptado en la cochera de su casa donde recibía a pequeños grupos de actores, para descubrir los misterios de la palabra, como si fuera un espacio para la alquimia y la investigación del alma humana.

El maestro Luis Rivero, venía del mundo de la música, pero la pasión por el teatro lo llevó a desarrollar un método propio para enseñar canto y música a los actores de los directores de escena con quienes trabajó, los cuales fueron principalmente Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Ludwik Margules. Fue maestro de voz para actores y formó alumnos en el CUT, y en Casa del Teatro.

Aquellos actores de la generación que recibió clases de Torre Lapham, de José Luis Ibáñez, y de Luis Rivero, a quienes la curiosidad les llevó a ser maestros, vivieron una transición entre la educación vocal a la manera del Teatro Español, más de representación, en donde incluso se buscaba el acento y la entonación españolas, y una educación vocal nueva para un teatro moderno que se atrevía a jugar de otra forma con los textos y en donde se buscaba “un decir de los textos a la mexicana”, con una forma contemporánea de escuchar y de interpretar a los clásicos, también permeada de las nuevas técnicas europeas que se habían alejado del “bien decir” para buscar un “decir

con verdad”. Ya en la década de los 70, Grotowski señalaba: “*El actor debe prepararse par ser absolutamente sincero.*”²⁹

Hay que recordar que esta influencia del teatro europeo llegó a México, gracias a los viajes e intercambios culturales que hicieron los artistas involucrados en ese movimiento crucial que fue Poesía en Voz Alta, en la década de los años 50 y que éste a su vez, tiene raíces en el movimiento cultural llevado a cabo por los Contemporáneos en el Teatro Ulises, durante la década de los años 20, en donde la figura de Clementina Otero, actriz y maestra fundadora de la Escuela de Arte Teatral del INBA, es fundamental para las primigenias generaciones de actores formados. Ambos sucesos significaron momentos de renovación para el teatro en México, a pesar de que sus impulsores no eran gente de teatro, sino artistas principalmente de las letras y de las artes plásticas; sin embargo, en ambos movimientos confluyeron actrices y actores que se convertirían en maestros pilares de la novel Escuela de Arte Teatral del INBA, y del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, que también iniciaba.

A este panorama se suma que, en la década de los 40, recién llegado de su experiencia con Stanislavski, Meyerhold y Vajtángov,³⁰ Seki Sano sentaría bases para la educación actoral en México trabajando en sus montajes y en sus clases de perfeccionamiento actoral, con actores de la época. De aquél encuentro surgen como maestros: Mendoza, Ibáñez, Torre Lapham, Juan José Arreola, Juan José Gurrola, y actrices y actores como Rosenda Monteros, Nancy Cárdenas, Pina Pellicer, Ana Ofelia Murguía, Beatriz Sheridan, Felio Eliel, Ofelia Guilmain, todos ellos maestros de actores en algún momento o durante toda su carrera.

Como podemos ver, los actores-maestros-oficiantes, se hacían generación tras generación, acumulando experiencia de la que se generaba el conocimiento que pasaban en las aulas a los aprendices de teatro. En los años en que fui estudiante en el CUT, nos causaba curiosidad saber cómo se habían hecho los maestros. Existe en la génesis de las cosas o de las historias, cierto misterio que provoca curiosidad, preguntarnos de dónde vienen las cosas, o dónde empieza una historia, nos remite a la eterna pregunta: ¿De dónde venimos?

²⁹ GROTOWSKI, J., 2016, p. 179.

³⁰ ORTÍZ, R., 2011, p. 300.

En la génesis de toda cultura yace una imagen fundacional que da raíces: los primeros pasos de alguien; las imágenes de unos “primeros hombres” que caminaron en el principio de los tiempos, que dejaron huellas, y que en el presente nos ayudan a entender quiénes somos. Así, quienes son maestros, de alguna manera son presencias fundacionales en la personalidad de sus aprendices, y en el caso del arte, resultan fundacionales en la personalidad artística. Aquel que sea considerado maestro, estará presente en la memoria de su aprendiz y en el espíritu de las acciones que fueron influenciadas por su enseñanza, estará presente con su voz en la memoria del aprendiz. Aprender es una actividad intrínseca al ser humano y a las relaciones interpersonales, es una manera de relacionarse con el mundo y de entenderlo, de aprehenderlo. Ante esto, Freire refiere que:

...el enseñar y el aprender se van dando de manera tal que, por un lado, quien enseña aprende porque reconoce un conocimiento antes aprendido y, por el otro, porque observando la manera como la curiosidad del alumno aprendiz trabaja para aprehender lo que se le está enseñando, sin lo cual no aprende, el educador se ayuda a descubrir dudas, aciertos y errores.³¹

Aprender, pero también enseñar, llevan implícito el descubrir un nuevo aspecto de aquello que es observado para su estudio. Por esto, el maestro se hace en el camino de la curiosidad; es decir, una cualidad del ser maestro es no querer dejar de aprender, o no poder, pues la curiosidad no cesa. La pedagogía en el teatro se funda en la curiosidad; el maestro inspira, el aprendiz curioso le sigue los pasos, a la manera en que aprenden los artesanos. El teatro, más que enseñarse, se pasa de voz a voz; tradición oral cuyo ancestro podemos encontrar en el rapsoda griego, en el juglar medieval, en el bululú barroco, o en el chamán que sirve de intérprete entre los hombres y la divinidad.

Este camino de tradición oral se reconoce en la pedagogía vocal para actores en México, que ha sido resultado de la intuición y los años de experiencia sobre las tablas de nuestros maestros y que se pasa de voz a voz, de generación a generación. Un conocimiento adquirido a través del hacer sentipensando-haciendo de los actores de este país; y que se transmite en presencia y en presente, como lo hace el artesano que fragua el arte de su oficio en el tiempo y en presencia de los aprendices, cuya maestría deviene del pensar y hacer al mismo tiempo, en soledad y en colectivo.

³¹ FREIRE, P., 2004, p. 28.

Actores, artesanos, artífices, actuantes, oficiantes de la escena que se convierten en maestros. La palabra oficio toma cierta relevancia en el ámbito teatral, pues comparte dos aspectos del hacer que se relacionan con la actuación, un aspecto sagrado que tiene que ver con la creación y con la interpretación, que además tiene su origen en aquel antiguo sentido de interpretar la poesía del lenguaje divino para los hombres; y otro aspecto profano que tiene que ver con la manufactura, con la técnica, con el ejercicio y la repetición, aspectos duales que también podemos entender como forma y contenido, como poética y técnica: *“Una filosofía viene siempre después de una técnica”*.³² Ahora bien, la labor artesanal del oficio entraña la aspiración de realización personal a través del hacer, realización personal de dignidad, de expresión, y de trascendencia a través del hacer, un dar sentido a la existencia a través del oficio, como el sociólogo Richard Sennett asevera: *“El ritual requiere habilidad; debe estar bien hecho. El sacerdote-artesano o el guerrero-artesano compartirán el ethos de otros artesanos cuando intente hacer bien su trabajo por el simple hecho de hacerlo bien.”*³³ El actor también comparte ese ethos, y el actor-maestro trasmite ese compromiso.

La idea de que los histriones son oficiantes, iniciados de ese ritual mundano y sagrado que es el teatro, considerados un eslabón entre lo humano y lo divino, es herencia de la Grecia clásica, cuando los actores eran encargados de cantar la historia, de recordarla para no olvidar las heridas de los hombres y, quizá aprender de ellas, y acomodar el caos en un nuevo orden; en esa cosmovisión los histriones eran los encargados de reacomodar el cosmos pasando las historias de nuevo por el corazón del mundo. Ese contar historias era un acto de interpretación que requería técnica. El hacer bien un trabajo tiene que ver con desarrollar la destreza, esa es la labor artesanal de la repetición que da sentido al hacer. Ese es el ethos que comparten el actuar y el enseñar, oficios que se transmiten en el hacer haciendo. Ahí radica la importancia del decir con destreza de los actores.

³² Ibid., p. 169.

³³ SENNETT, R., 2017, p. 24.

La legendaria maestra escocesa Iris Warren, decía que sólo una voz liberada puede ayudar a otra voz a liberarse,³⁴ es decir, el estudio de la voz desde el punto de vista escénico, es una invitación de cuerpo a cuerpo, de voz a voz, de presencia a presencia. Esa ha sido, y aún sigue siendo, la forma de hacerse maestro de voz para actrices y actores. La voz no es algo que se enseña o se aprende, en todo caso, es algo que se devela por la inspiración que provoca otra voz que ha descubierto el camino para hacerlo, por una voz guía que escucha-siente lo que uno todavía no puede, pero desea; de ahí que prevalezca la vigencia de la imagen del rapsoda, como aquella presencia que cuenta su propia historia y nos invita a escuchar la nuestra para entendernos en el mundo; la imagen del rapsoda encarna un decir que impacta e inspira a otros.

Hablo del rapsoda porque antes de las compañías hubo alguien que quiso salir a contar, a hablar, a cantar, a hacer contacto con otro, con otros por medio de la voz. Un actor, un Tespis en busca de otras voces, que después se conformó en grupo, en colectividad. La voz deriva en vocalidad, en la unicidad de una persona. Aún la voz de una colectividad puede formar una vocalidad, una voz como presencia: el coro, el pueblo, la gente. La rapsoda-actriz, dice-teje hilos de historias, hilos de palabras que suenan y se sienten en el cuerpo, una rapsoda es tejedora de pensamiento-versos-palabra-historia-presencia.

*No los encontrarás en tu camino...*³⁵

Aprendices y artesanos

Hacia la década de los años 90, la enseñanza de la voz hablada para actores se había nutrido con la presencia de una nueva generación de maestros-actores experimentados y comprometidos con recuperar el derecho a sonar de todas las palabras; la demanda de las escuelas de actuación iba aumentando. La asignatura de voz hablada había pasado unos años de sombra debido a que en la búsqueda de una actoralidad “con verdad”, espontaneidad y viveza, se había devaluado la técnica vocal, al

³⁴ Iris Warren fue maestra de Kristin Linklater en los años 40 – 50, su lema era: “no quiero escuchar su voz, quiero escucharlo a usted.” Fue pionera en introducir ciertas herramientas de la psicología para conectar las emociones con el trabajo vocal.

³⁵ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

grado de que se le relacionaba con acartonamiento y falta de conexión con el hablante. Sin embargo, los maestros de ese entonces avivaron la pregunta por la voz y su papel en la creación escénica, y comenzó a tomar sentido aquella idea de Grotowsky de que “*La voz es la prolongación de los impulsos del cuerpo*”;³⁶ crecía también la necesidad de revitalizar el teatro y a la vez, de seguir consolidando la formación actoral, que nutriera los escenarios y las producciones teatrales. Para este momento, la Escuela de Arte Teatral del INBA, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, y el CUT como centro de formación actoral, habían adquirido una presencia importante en la escena nacional, al mismo tiempo que surgían nuevas escuelas como el Núcleo de Estudios Teatrales (NET), La Casa del Teatro y el Foro de la Rivera, mientras que otras escuelas de más antigüedad iban poco a poco apagando su brillo de antaño aunque seguían abiertas y egresando actores, como es el caso del Centro Cultural Virginia Fábregas o el Instituto Andrés Soler. En este horizonte la formación de actrices y actores tenía tres ejes: el de la actuación, el del cuerpo y el de la voz, quedando este último en una suerte de asignatura pendiente a ser atendido.

Como se ha dicho anteriormente en este capítulo, uno de los maestros que tomó la estafeta y hasta el día de hoy se ha dedicado a seguir investigando y diseñando propuestas metodológicas para el entrenamiento de la voz, es Fidel Monroy. Maestro formado en la carrera de teatro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y en el Centro Universitario de Teatro, también fue profesor en ambas escuelas, siendo el Colegio la escuela en donde ha continuado sin interrupción su carrera docente. En las dos últimas décadas ha colaborado como profesor de voz y acento en centros de formación actoral para televisión y actualmente forma parte del Centro de Estudios para el Uso de la Voz (Ceuvoz). Fidel Monroy ha desarrollado su propia metodología vocal, con una propuesta pedagógica que ha sido resultado de su investigación por años. El principio básico de su enseñanza y metodología es:

el trabajo de forma lúdica, para propiciar un ambiente en donde los participantes no se sientan presionados por obtener un resultado surgido por la imitación del más capaz o del ejercicio ejemplar del docente. Jugar trabajando consigo mismo, potenciando las capacidades de los alumnos y reduciendo las áreas débiles o deficientes. [...] [y] diseñar programas de estudio de dificultad progresiva, con un

³⁶ GROTOWSKI, J., 1993, p. 27

criterio didáctico sólido, adecuado a las condiciones del grupo, la extensión temporal y los objetivos particulares del mismo.³⁷

La metodología de Fidel ha permitido que florezca una nueva generación de profesores de voz hablada, profesores ya formados por el mismo Fidel y con quienes colabora para dar talleres, asesorías y clases en México y Latinoamérica. La metodología del maestro Monroy ha tendido un puente entre los maestros de la “vieja escuela” y la nueva generación; y puentes también hacia los países de habla hispana. Monroy recibió enseñanzas del mismo Torre Lapham, Enrique Ruelas y de profesores más jóvenes como Rosa María Bianchi y Marcela Ruíz Lugo:

Una gran diferencia entre docentes como Torre Lapham y Marcela Ruíz Lugo, reside justamente en las competencias didácticas entre uno y otra, pues el maestro se orientaba fundamentalmente a la ejercitación del trabajo vocal con ejemplos y procedimientos que le habían dado resultados prácticos a través de su propia trayectoria, pero su ordenamiento no siempre era afortunado (cosa que comprendí tiempo después), además que el sustento teórico-conceptual no era asunto que le preocupara, lo que te llevaba a repetir simplemente los ejercicios tratando de seguir de la mejor manera las instrucciones sin incluir el porqué de lo que estabas haciendo, mientras que con Marcela había una sistematización teórico-conceptual y, repito, didáctica que permitía atender al área que se estaba trabajando y a la progresión del grado de dificultad en el entrenamiento vocal para la escena.³⁸

Otros maestros de voz que han dado continuidad a las metodologías de Héctor Mendoza y de José Luis Ibáñez, sumando su propia investigación y propuesta metodológica en las escuelas de formación de actores, son Angelina Peláez y Miguel Flores, quienes han sido maestros de expresión verbal y han asesorado innumerables puestas en escena de generaciones salientes de las escuelas de teatro. Miguel Flores a su vez, ha sido maestro de técnica vocal y de expresión verbal en verso del Siglo de Oro Español, una vertiente que tiene aún menos maestros especializados que el área de técnica vocal. Ambos maestros han desarrollado su carrera en la actuación de teatro, al mismo tiempo que su desempeño como docentes; y ambos continúan con la labor de darle a la voz relevancia en la creación escénica, de que los actores valoren ese aspecto humano con sus atributos, y de tener la consciencia de entrenar y hacer calentamiento o ejercicios preparatorios específicos para la voz hablada.

³⁷ Información obtenida en *Cuestionario 1* realizado a Fidel Monroy. Ciudad de México, 2020.

³⁸ Ibid.

Hernán del Riego es otro maestro que ha aportado una visión diferente a la enseñanza vocal a partir de los años en los impartió clase en el Centro Universitario de Teatro, en el Núcleo de estudios Teatrales y en el Centro de Formación actoral CasAzul. Hernán tiene formación musical y formación actoral, lo que le permitió articular sus clases con fundamentos musicales aplicados a la educación de la voz hablada, bajo una propuesta personal que él mismo desarrolló y llamó Curso de Emisión Responsable. Los principios en los que estaba basado el curso eran, la escucha y las cualidades básicas del sonido: tono, intensidad, duración, acento, ritmo y timbre, y constaba de una primera parte dedicada a la revisión de anatomía y fisiología del aparato fonador, de una segunda parte de revisión de los elementos básicos del sonido para después trabajar la convergencia de estos en la voz hablada a partir de un texto que podía abarcar desde prosa o verso, hasta una partitura musical para voz hablada por ejemplo, la Fuga geográfica de Ernst Toch. La visión de Hernán del Riego tenía un ingrediente lúdico y musical que aportó una aproximación fresca a la materia de expresión verbal, y la despojó de la solemnidad con la que a veces se impartía.

Durante los años 80 y 90, hubo una ola renovadora del lenguaje del cuerpo en las artes escénicas, gracias a la proliferación de festivales, encuentros y compañías dedicados a la investigación y actualización de saberes del cuerpo y la escena, como es el caso del Teatro Línea de Sombra y el Encuentro Internacional de Escena Contemporánea.³⁹

A consecuencia de ello, llegaron a México artistas que cruzaban puentes entre el teatro y las artes dancísticas, las prácticas somáticas, las prácticas performáticas, las artes visuales, las artes plásticas. Un encuentro que sin duda enriqueció la escena y contribuyó a la especialización de los estudios de teatro, permitiendo que los artistas escénicos tengan más áreas para profundizar su desarrollo como hacedores-

³⁹ El Teatro Línea de Sombra, que nace desde 1993, dirigido por Alicia Laguna y Jorge A. Vargas, además de que es: “un proyecto interesado en la búsqueda de caminos alternativos situados en las zonas fronterizas de lo escénico con las artes plásticas, la música, el video y en las posibles relaciones entre aquello que podamos denominar como teatral y las distintas disciplinas de la escena,” ha tenido una línea pedagógica de profesionalización para artistas escénicos a través del Encuentro Internacional de Escena Contemporánea que se emite desde 1993, con el que se ha propiciado el desarrollo y profesionalización del trabajo corporal para la escena desde una perspectiva de actualización, cruce de fronteras y dialogo interdisciplinario. Disponible en <http://www.teatrolineadesombra.com/nosotros>

investigadores de la escena, más allá de la actuación. En el área vocal, por ejemplo, en uno de aquellos encuentros se contó con la presencia en nuestro país de la profesora Kossana Luca, del Roy Hart Theatre-Francia, que dio un taller que impactó profundamente a profesoras como Carmen Mastache, Indira Pensado y Miguel Alonso, quienes hoy son docentes de voz. Sin embargo, el área vocal ha tenido un tempo más lento para participar de los mismos aires de renovación y camino hacia la especialización.

Uno de los factores que han frenado el estudio y la investigación de la voz para la escena tanto para actores como para otros profesionales de la voz, es lo poco apreciado que ha sido el trabajo de la docencia y la investigación en el ámbito escénico. La profesionalización de las artes escénicas ha tardado en llegar, sin embargo, en los últimos quince años las circunstancias han cambiado, y la idea del artista-docente-investigador cada vez más toma lugar en la escena y todas sus áreas.

Otro factor a considerar es que, hasta hace relativamente pocos años, era muy clara la diferencia y la jerarquía entre directores de teatro que son maestros de actuación, y los maestros de otras áreas que apoyan en la formación de actores, lo que ha propiciado que se vea a esas otras áreas, como apoyo complementario y no como áreas de investigación con un campo de conocimiento específico para la creación escénica. En la última década esto ha cambiado con la profesionalización de las áreas del hacer escénico y la interdisciplinariedad que ha abierto espacios para la curiosidad y la investigación, como es el caso de la voz y sus cruces con otras disciplinas como la investigación sonora, por citar un ejemplo. En algunos ámbitos, sigue prevaleciendo la idea de la voz como un accesorio a la creación del personaje, a pesar de que está muy generalizada la idea de que “la voz es cuerpo”; aún hay que profundizar esta idea en la praxis, en la investigación y, considerar que además la voz es pensamiento.

En el nuevo milenio, el panorama se ha modificado debido a otra generación de maestros que emergió con curiosidad investigativa, y piensa la enseñanza como una labor creativa, para la aportación de conocimiento.

*Si mantienes en alto tu ideal, ...*⁴⁰

Una maestra, una aprendiz: la inspiración

Era 1991, durante el primer año de la escuela de teatro llevábamos las materias Voz y Dicción, Expresión Verbal, y Ortofonía, esta última era una clase de canto. La voz cálida y pausada de Miguel Flores, actor reconocido por su manejo del verso, guiaba la clase de Voz y Dicción, en la que hacíamos ejercicios para controlar la respiración, desarrollar la capacidad pulmonar, mejorar la condición física, y preparar el aparato fonador al servicio del texto. Leíamos textos en prosa y hacíamos juegos de imaginación vocal. El fin de curso consistía en el montaje de una radionovela en la que jugaríamos con nuestra voz. Ese ejercicio final era la oportunidad para poner en práctica lo visto en la clase durante todo el semestre, nos dábamos cuenta de que lo visto podía tener una aplicación concreta, pero sobre todo nos divertíamos.

Miguel Flores enseñaba bajo la premisa de que los primeros pasos de la educación vocal consisten en aprender la parte técnica y fisiológica de la voz, para después entrar en la dimensión del significado de las palabras: *“Y en el curso del tiempo te das cuenta de qué importante es todo ese aprendizaje técnico para el manejo de la voz que apenas es el primer camino para enfrentarte a un texto.”*⁴¹

Una manera de entender el estudio de la voz en la que los aspectos técnicos se abordan como la preparación para la gran demanda que vendrá con la búsqueda de sentido en las palabras; de alguna manera esa idea queda plasmada en el nombre y la seriación de las asignaturas de voz hablada, la llamada Técnica vocal en el primer año y después Expresión verbal en el segundo, una nomenclatura que comenzó con Torre Lapham pero que finalmente quedó instalada en varias de las escuelas de actuación durante los años en que la maestra Luisa Huertas comenzó a ser maestra de voz. Una distinción que puede ser útil en un principio desde un punto de vista metodológico, pero que también puede fomentar una idea de que la voz se prepara primero en la parte técnica y después en la parte expresiva, (quizá seguimos separando mente-cuerpo, técnica y poética), en lugar de estudiarla como aspectos complementarios e indisolubles

⁴⁰ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

⁴¹ CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL USO DE LA VOZ, 2018. p. 45.

de la experiencia vocal fenoménica, que es vocalidad de una presencia; no pensar la palabra separada del cuerpo, sino con todo el cuerpo. Cuerpo-palabra-acción.

En el primer año, las materias giraban en torno a desarrollar la imaginación y desinhibir la emotividad, pues una de las habilidades que se consideraba que el estudiante de actuación debía desarrollar era una emotividad intensa y fácil de invocar, “...*lo importante era la intensidad con la que el texto salía del alma del actor a través de una codificación corporal precisa, ...*”⁴²; jugar a imaginar y sostener esa imaginería que después se convertiría en una ficción. En la clase de Actuación con Raúl Zermeño, tratábamos de entender que *actuar es reaccionar verdaderamente a estímulos ficticios*, precepto que acuñó Mendoza, mientras que en la clase de voz disponíamos la voz al juego. Ya en segundo año, en Expresión verbal, materia que impartía el maestro Martín Rodríguez, analizábamos las intenciones de las frases y las funciones detrás de la sintaxis de un discurso con un enfoque en la estructura gramática de los textos; era una clase de fonosintaxis con un temario independiente de la clase de actuación; por ejemplo, en el primer semestre veíamos la métrica de los coros griegos y hacíamos ejercicios para encontrar las entonaciones adecuadas al leerlos.

Algo que prevalecía en el espíritu de todas las clases de voz, era el poner atención en “*la forma en que se habla*”,⁴³ como lo enuncia Luis Gimeno en el prólogo del libro de Cristian Caballero que llevábamos como material de estudio y apoyo para la clase de Ortofonía. Las clases de voz y habla aún conservaban algo de ese principio de corrección, que venía de aquella antigua idea del *bien decir*, que llegó con las Compañías de Teatro Español, que quiso renovar el Teatro de Ulises, después Poesía en voz Alta, y que había pasado de ser un *bien decir* a un *hablar con verdad*, pero que no podía escapar al juicio que también dictaba el tener una *buena voz o una voz de teatro*. Sonar adecuadamente, entonar bien, hablar bien y con veracidad; había en ello una idea de corrección, de arreglar aquello que no estaba bien, y que tenía que ver con adquirir algo que no se tenía de principio, que había que aprender y aprehender de aquellos que sí lo tenían, los maestros de voz. Quizá por eso la clase de canto llevaba el nombre de Ortofonía, es decir la clase de sonar correctamente.

⁴² ORTÍZ, R., op. cit., p. 296.

⁴³ CABALLERO, C., 1989, p. 7.

En la clase de canto aprendíamos a solfear y cantábamos. Vocalizábamos, entrenábamos el oído, estudiábamos la afinación de las notas y la correcta colocación de la voz. ¿Podemos hablar de una manera correcta de sonar...? Podemos hablar de una manera sana de sonar en tanto que podemos identificar hábitos adecuados que propician el desarrollo y fortalecimiento de los órganos y músculos que intervienen en el fenómeno vocal, y reconocer otros hábitos que propician el desgaste o la enfermedad de dichos órganos y músculos, pero sonar correctamente implica que puede haber una manera de sonar mal.

¿Cómo es sonar mal? Si decimos que “mi voz soy yo”, por tanto, si sueno mal, hay algo mal en mí, en mi corporalidad y en mi ser no corporal, en mi intimidad, en mi aire y en mi espíritu,⁴⁴ en mi mismo pues. Partimos entonces de una negación, de la invalidación de lo que se es. Sin duda, aquí se asoma un aspecto que tiene que ver con un sentido moral. ¿Es pertinente poner a la sombra de lo bueno y lo malo un fenómeno tan complejo y humano como el sonar, el hablar, el decir, el cantar? Mirarlo todo con la lente de lo dual, excluye otras posibilidades, otros matices que muestran aspectos sutiles de las cosas que observamos. En todo caso, la distancia entre esos dos extremos que son las dos caras de una dualidad, –lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, la luz y la sombra, la vida y la muerte–, es el camino que se invita a recorrer cuando se adentra al conocimiento de un fenómeno humano, un camino en el que la distancia se vive como posibilidad de abrir espacio donde no lo hay. La distancia vista como algo más necesario que los extremos que la delimitan, la distancia-puente, distancia-vínculo, distancia como extensión de uno y otro extremo en donde necesariamente habrá un punto que los confunda.

La distancia que no necesariamente es un abismo entre una cosa y otra, entre un Yo y una Otredad, sino extensión de ambos, unión, al fin y al cabo, aunque desconocida.

Distancia en que la dualidad se difumina, se contamina, se entreteje. Dice Ranciere: “*La distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación. [...] Es simplemente el camino desde aquello que ya [se] sabe, hasta aquello que todavía [se] ignora...*”⁴⁵ Aprender una técnica, en este caso hablamos de la

⁴⁴ Espíritu: del latín spiritus y del verbo spirare (soplar): soplo vital, aliento.

⁴⁵ RANCIÈRE, J., 2011, p. 17.

técnica vocal, significa recorrer esa distancia referida por Ranciere, entre lo que se conoce y lo que no se conoce, y si este recorrido se vive bajo la luz de lo que está bien y mal, se perderán muchos claroscuros y el conocimiento será parcial.

Antes de determinar si una voz sale bien o mal, hay que permitir que salga, invitarla a salir, sin el temor a equivocarse, el error es convocado y necesario. Si el uso de la voz se enseña bajo la premisa de la corrección, el error será excluido, y con él la posibilidad de la sorpresa y de la imaginación.

Para el segundo año todas las asignaturas giraban en torno al estilo del Realismo, específicamente el Realismo Mexicano. En este episodio, aparece la voz de una mujer que nos acompañó durante los años de formación en el CUT, los años posteriores, y que aún ahora sigue presente como pilar fundamental en el ámbito de la educación vocal para actrices y actores. Luisa Huertas era nuestra maestra de expresión verbal en una clase que llevamos durante los cuatro semestres siguientes. Su clase estaba enfocada en cómo apropiarnos de los textos para decirlos con sentido:

Mi interés principal se dirigía sobre todo hacia el estudio del texto en prosa y verso: analizarlo, diseccionarlo, aprehenderlo y apropiarse de él para significarlo, pero casi simultáneamente me fue claro que, sin el trabajo técnico en cuanto a respiración, articulación y emisión, difícilmente se alcanzaba la expresividad y enunciación que significara a plenitud el sentido del texto y se integrara orgánicamente a la actoralidad. Ya desde inicio de los '80 se empezaba a resentir la ausencia del trabajo vocal en las escuelas y la enorme carencia de maestros. Los pocos interesados en el trabajo vocal trabajábamos dispersos en distintas instituciones. El llamado del Mtro. Raúl Zermeño para coordinar el trabajo vocal del CUT en la UNAM en 1989, fue el factor que me involucró ya definitivamente en la materia.⁴⁶

Luisa Huertas, actriz de número de la actual Compañía Nacional de Teatro, y que igualmente ha desarrollado su carrera en el teatro como en el cine, la televisión y el radio, ha sido una impulsora férrea de la educación de la voz y su profesionalización, dentro del ámbito del teatro y fuera de él, para llevar esta educación hacia las áreas de todo aquel que se considere profesional de la voz, e incluso la ha puesto como una asignatura de salud e higiene en las agendas de salud pública. Si bien no ha dejado su labor como actriz, su pasión por la voz y la palabra, la ha mantenido presente en los claustros de maestros de las escuelas de teatro en el área de voz, ya sea como docente en el aula o como directora del departamento de voz, manteniendo activa su labor incansable de

⁴⁶ Información obtenida en *Cuestionario 1* realizado a Luisa Huertas. Ciudad de México, 2020.

divulgadora para generar conciencia de la importancia de este atributo humano, en actores, directores de teatro y de cine, profesores, políticos, gestores de programas sociales y culturales, así como en el público en general. En su libro *Volar con los pies en la tierra*, Luisa nos dice:

Valoré entonces la importancia de COMPRENDER tanto para la vida de una sociedad en general como para la creación artística en particular. De ahí surgió la necesidad de transmitir el conocimiento adquirido a jóvenes aspirantes a actores, de compartir con ellos el placer de leer cuidadosa, amorosamente las palabras, de “desmenuzarlas” y entrelazarlas para formar ideas y ser capaces entonces, de mover mente y conciencia de quienes nos escuchan.⁴⁷

La labor de Luisa Huertas ha trascendido las aulas y los teatros y la han llevado por toda la República Mexicana y más allá de sus fronteras. Varios de los profesores de voz del momento presente hemos sido sus alumnos, y más de uno, habla de la pasión que despertaron las clases de Luisa, por la voz, la palabra, o el verso del Siglo de Oro. Luisa también ha provocado y auspiciado el diálogo entre los que nos dedicamos a la enseñanza vocal, para abordar temas de interés e incluso debatir sobre términos y conceptos, ha pugnado por la profesionalización de la enseñanza vocal para actrices y no actrices, y para ello, fundó junto con Margie Bermejo,⁴⁸ y con el apoyo de Víctor Hugo Rascón Banda y de Ignacio Flores de la Lama, el Centro de Estudios para el Uso de la voz (Ceuvoz), cuyo objetivo principal es divulgar, profesionalizar y descentralizar el estudio de la voz en México.

A partir de la apertura del Ceuvoz, ha habido contacto con maestros e investigadores de diversas metodologías vocales de todo el mundo y gracias a esto, fue posible el primer Encuentro Iberoamericano de la Voz y la Palabra, que se llevó a cabo en la Ciudad de México en el año 2014; igualmente ha sido posible la creación y divulgación de material bibliográfico en materia de voz. Si bien, su propósito no ha sido formar maestros, su pasión por el tema de la voz del actor ha influido en algunos de los que fueron sus alumnos, y ha contribuido a la formación de maestros, que durante las décadas de los 80 y 90 eran escasos.

⁴⁷ HUERTAS, L., 2016, p. 14.

³⁷ Margie Bermejo (1953), actriz y cantante mexicana, exponente del jazz perteneciente a una familia de importantes cantantes, ha sido docente de voz en escuelas como La Casa del Teatro y CasAzul de Argos. Cofundadora de Ceuvoz con Luisa Huertas.

El caso de Luisa Huertas, resulta pieza clave más allá de la enseñanza vocal, pues ha hecho posible la recuperación de la asignatura de voz y palabra en la formación teatral y en la escena profesional de México.

En su clase, durante los años de escuela en el CUT hacíamos ejercicios de escucha, de control de la respiración, ejercicios actorales para el análisis de textos, de articulación y dicción, de cultura teatral y de expresión verbal; hacíamos lectura de comprensión, y ensayábamos sobre lo que se iba preparando en la clase de actuación. Fueron dos años de intenso trabajo de la mano de los maestros de actuación Raúl Zermeño⁴⁹ y Luis de Tavira,⁵⁰ y en los que el enfoque estaba en conectar el mundo emotivo, el mundo interno con el universo de la ficción; y la clase de Expresión verbal trabajaba sobre esa conexión.

En el último año de la formación, ya en un montaje profesional dirigido por José Ramón Enríquez, era el momento de aplicar lo aprendido en los años de clases, y la manera de usar las herramientas actorales se resolvía más por intuición que por un dominio consciente, sin embargo, la temporada de la obra era larga, poco más de 80 funciones, así que, teníamos tiempo de ponernos a prueba y generar nuevos hábitos para la vida en el teatro.

Al terminar la temporada éramos diplomados, pues en aquellos años, la carrera estaba oficialmente validada como Diplomado de Actuación, y salíamos a la vida profesional como actrices y actores preparados con una “caja de herramientas” que podíamos usar, con cierta habilidad o al menos con cierta práctica, en la vida profesional. La realidad era que, salíamos de la escuela, con muchos ejercicios, poca consciencia y mucha necesidad de entender y de hacer teatro.

⁴⁹ Raúl Zermeño (1937 – 2014) fue actor, director y maestro de actuación, dirigió y dio clases en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, en la Universidad Veracruzana, en la Universidad del Estado de México, en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirigió montajes memorables con “La Boda” de Bertold Brecht.

⁵⁰ Luis de Tavira (1948), Premio Nacional de Ciencias y Artes. Es actor, director, pedagogo, cofundador del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, y fundador del Centro de Experimentación Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, fundador y director de la Casa del Teatro, y ha sido director de la Compañía Nacional de Teatro.

*Si tu cuerpo y alma se conservan puros...*⁵¹

El horizonte, un paisaje sonoro

El tiempo es una medida relativa, no se sabe cuando pasará rápido, o cuando se detendrá hasta ser infinito. Cuando salí de la escuela de Teatro, me dediqué a la actuación, y la pregunta de cómo prepararme y cómo tener más claridad del proceso de creación era un motor importante de mis impulsos e intuiciones como actriz. En aquellos días no aparecía en mi horizonte el ser maestra de voz; y, sin embargo, era grande mi deseo de aprender, de profundizar y de crecer mi ser actriz. Una de mis constantes era el desarrollo de mi voz, o quizá deba decir, el encuentro con mi voz, la escucha de mi voz.

Desde finales de los 90 y hasta el presente, han surgido otras generaciones de profesores que van ampliando el horizonte de la enseñanza de la voz hablada en México. Nuevas voces en el paisaje sonoro del teatro, con diversidad de enfoques y matices dentro de la formación vocal de actrices en la escena nacional.

Entre 1999 y 2019 el mapa de la formación actoral cambió significativamente. Se fue una generación de maestros pilares de la escena y de la formación entre los que podemos contar a Ludwik Margules, Héctor Mendoza, Raúl Zermeño, Juan José Gurrola, Marcela Ruíz Lugo, Luis Rivero, Torre Lapham, José Antonio Alcaráz, Julio Castillo; desaparecieron escuelas como el Núcleo de Estudios Teatrales (NET) y el Foro de Teatro Contemporáneo (antes Foro de la Ribera) y surgieron otras como el Centro de Formación Actoral CasAzul. Emergieron maestras y maestros de actuación con nuevas visiones de la formación y del trabajo actoral, se reconfiguró la forma de entender el trabajo de creación artística de los actores, a tal grado que, en los rubros de apoyo a artistas de la escena, cambió la manera de ser nombrados: de ser “Intérpretes”, cambiaron a “Creadores escénicos”.

En 25 o 30 años, el panorama de la enseñanza vocal ha cambiado de una manera significativa, empezando por que hoy en día, han proliferado los maestros, docentes, facilitadores, guías, gurúes, *vocal-coaches*, y asesores, en al área de voz hablada para

⁵¹ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

actrices, artistas escénicos y público en general. La demanda ha crecido, debido a que también creció el número de personas interesadas en la actuación, el teatro, el doblaje, el cine, el canto y en el desarrollo de las cualidades vocales en otras disciplinas, incluidas las nuevas corrientes enfocadas al bienestar humano.

En este horizonte, la presencia del Ceuvoz como centro especializado en estudios de voz, ha contribuido a que la educación vocal se difunda, se fortalezca y se descentralice con los XXV Diplomados de la Voz y la Palabra Diciente y el Primer Diplomado de Formación de Maestros de voz.

Sin duda, podemos decir que la voz ha pasado de ser una asignatura pendiente a ser una asignatura en ciernes, con mucho camino por recorrer, pero en la que ya se ha empezado a profundizar e investigar. Los nombres en el ámbito de la voz hablada que se han sumado desde hace más de 20 años son: Aída López,⁵² Jorge Ávalos,⁵³ Indira Pensado,⁵⁴ Carmen Mastache,⁵⁵ Llever Aíza,⁵⁶ Muriel Ricard,⁵⁷ Alejandra Marín,⁵⁸ Elisa Mass,⁵⁹ y yo misma. Detrás de esta generación ya viene otra conformada por alumnos que han pasado por varios de los maestros aquí nombrados y que seguirá contribuyendo a la especialización y divulgación de los estudios vocales. Falta ampliar el panorama hacia la investigación formal que permita el cruce de fronteras de la educación vocal

⁵² Actriz del CUT y discípula de Fidel Monroy, que cuenta con una trayectoria importante como actriz de teatro y televisión, dio clase en el Centro Universitario de Teatro, y CasAzul, continúa con su labor de enseñanza en la escuela Nacional de Arte Teatral.

⁵³ Actor de larga trayectoria, egresado del CUT, discípulo de Luisa Huertas y José Luis Ibáñez, especialista en verso del Siglo de Oro Español, da clases en el Centro Universitario de Teatro, en Ceuvoz y en varias escuelas de actuación de la Ciudad de México.

⁵⁴ Actriz y directora, cuya formación vocal comenzó con Kossana Lucca, de la metodología Roy Hart, y que continuó con su Designación como Maestra Linklater, profesora en la Escuela Nacional de Arte Teatral.

⁵⁵ Actriz de larga trayectoria y directora, egresada del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, formada en la música, así como en la metodología Roy Hart con Kosana Lucca, y Maestra Designada Linklater. Formó parte de la Compañía Nacional de Teatro. Es profesora de actuación y de voz en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, y en la Escuela Nacional de Arte Teatral.

⁵⁶ Actor y narrador oral formado en La Casa del Teatro, realizó estudios de voz con Luis Rivero y años después se formó como Maestro Designado Linklater; es profesor en Casa del Teatro, la Escuela Nacional de Arte Teatral, el Cea de Televisa, el Cefat de TV Azteca, el Ceuvoz, entre otras escuelas.

⁵⁷ Actriz y cantante egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, en donde es profesora, se formó en la metodología Roy Hart; también es profesora en la Escuela Nacional de Arte Teatral, entre otras.

⁵⁸ Actriz de la Facultad de Teatro de la UNAM, discípula y colaboradora de Fidel Monroy, profesora del Ceuvoz, de CasAzul de Argos, entre otras escuelas.

⁵⁹ Actriz y profesora de voz formada con Fidel Monroy, profesora en el Cea de Televisa, del Ceuvoz y del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, de donde es egresada.

dentro del ámbito artístico con otras áreas como pueden ser las ciencias médicas, las neurociencias, las ciencias sociales, y la interdisciplina en las artes vivas, por nombrar algunas posibilidades, todo ello sin duda aportará nuevo conocimiento.

1.2 Nunca verás a los lestrigones, los cíclopes o a Poseidón, ...⁶⁰

Los primeros años como pedagoga vocal.

Si de ti no provienen, ...⁶¹

El canto... los versos... la invitación.

¿Cómo se encuentra un camino?... En 2001 retomé las clases de canto con Hernán del Riego, quien había sido mi maestro en el CUT, y con quien compartí el escenario en el montaje de José Caballero de “Amor es más laberinto” de Sor Juana Inés de la Cruz.⁶² Ahí forjamos una amistad que después nos llevó a colaborar juntos en la enseñanza del verso para los alumnos del tercer año de la carrera de Actuación en el CUT. Cuando regresé a tomar clases de canto con Hernán, en el 2001, las clases me ofrecían un espacio para continuar el desarrollo profesional.

Quienes queríamos seguir entrenando la voz para el teatro, usualmente tomábamos clases de canto y Hernán ofrecía una particular forma de estudiar el canto pues había diseñado un método para facilitar el entendimiento musical a los actores, el cual resultaba novedoso, porque era muy lúdico y proponía el entrenamiento desde una perspectiva más relajada integrando el cuerpo. Hacía juegos con consonantes, invitaba a que al cantar se jugara con imágenes que él proponía.

El canto era y siempre ha sido mi puerta de entrada al mundo de la vocalidad, siempre lo he experimentado placentero y liberador; el canto ha sido una manera de conectarme con el mundo desde la infancia. Poco después de estar tomado clases con Hernán, me invitó para colaborar como adjunta en un taller de canto para actores en la escuela de CasAzul que apenas abría sus puertas. Mi labor en el taller era breve, lo que me permitió observar la enseñanza de Hernán y aprender, que era lo que me interesaba. El método de Hernán tenía el nombre de Curso de Emisión Responsable y tenía principios

⁶⁰ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² Montaje que se estrenó en el XXIV Festival Cervantino (1996), posteriormente con temporada de Teatro escolar en el Teatro Julio Castillo, Ciudad de México. Actores que participaron: Verónica Merchant, Maru Bravo, Mauricio García Lozano, Hernán del Riego, Erando González, Violeta Luna, Tania González Jordán, Gema Aparicio, Anabel Segovia, Luis Domingo González, Alberto Castillo, Alejandra Trigueros, Silverio Palacios, Sara Castro.

muy musicales, como juegos de ritmo en tríos, en grupo, por parejas; también tenía ejercicios de dicción y articulación con música, y algo que resultaba muy atractivo que era estudiar anatomía coloreando unas láminas de dibujo del cuerpo humano. Este aspecto dentro de su enseñanza me provocaba gran curiosidad puesto que, durante la carrera, en materia de voz, no habíamos estudiado imágenes del cuerpo ni sus partes como el diafragma, así que aquello me resultaba fascinante.

A partir de ahí, por cuenta propia comencé a buscar más información, volví a los libros de anatomía y fisiología, y contacté a un médico para aclarar mis dudas respecto a todo lo que iba estudiando. Después del curso en CasAzul, mientras seguía tomando clases de canto, Hernán me invitó a ser su adjunta en el CUT con el grupo de tercer año que veía el verso como eje de la materia de Expresión Verbal. Y vino otro momento de mucho aprendizaje pues, juntos íbamos diseñando las clases y los ejercicios de verso para la clase. Agradecí la confianza y la apertura de Hernán para incluir mis propuestas siendo yo una joven sin experiencia en la enseñanza. El verso era algo que también me atraía, y de lo cual recordaba muchas cosas gracias a las clases con Luisa Huertas y a los años posteriores en los que me enfoqué como actriz en el teatro del Siglo de Oro, en varios montajes teatrales en que nos dedicamos a estudiar y profundizar la práctica del verso.

En general, se ha considerado desde hace mucho tiempo como estrategia pedagógica en el CUT, que el tercer año en la formación se dedica al Siglo de Oro y al teatro Neoclásico francés, pues lleva a las actrices en formación a una mayor exigencia estilística para el trabajo de creación actoral. Se requiere de cierta madurez actoral que llega después de los dos primeros años de formación, en donde el énfasis está en el autoconocimiento y la exploración imaginativa de los límites y habilidades técnicas del joven aprendiz. Así que, ese tiempo en las clases de Expresión Verbal con Hernán del Riego, fueron fundamentales para sembrar en mí la semilla del gusto por la enseñanza de la voz y prepararme para lo que vendría después. Al año siguiente, Hernán tuvo que dejar la escuela, pues se fue a vivir a otra ciudad y dejaba el CUT definitivamente, pasándome la estafeta de la clase.

Sorprendentemente, en la escuela aceptaron su propuesta de que yo siguiera como titular del curso, y digo sorprendentemente porque yo era muy joven como maestra,

me faltaban herramientas pedagógicas, estructura, pero tenía intuición y suficiente compromiso con el grupo como para no dejarlo sin profesor, también tenía gusto por enseñar. Así que, continué con el trabajo que Hernán había comenzado. El placer por el canto desde mi infancia, se encontraba con el placer de los versos, la unión de la música con las palabras: el tejido de hilos conductores en mi vida empezaba a tomar una nueva forma. Hoy puedo ver que es la intuición y el placer de sonar lo que me ha traído hasta aquí.

*Si tu alma no los imagina.*⁶³

El llamado... las aguas de la voz.

¿Cómo se hace un maestro? Lo primero que hice al dar clases fue replicar lo que yo recibí de mis maestros, y por supuesto que me refiero a los contenidos de la materia que estaba impartiendo, pero no sólo a eso, me refiero también a la manera de enseñar, a la pedagogía. Las voces de mis maestros estaban presentes en mi enseñanza... La enseñanza de las artes, y la formación de profesores, sobre todo se ha dado de manera empírica en nuestro país, y digamos que, para muchos, es un paso natural que se da después de estar ejerciendo el oficio del teatro o de la actuación. Otra característica que define a la maestra en ciernes, es que aquella que quiere formarse como profesora, elige a quien será su mentora o mentor y la sigue, e incluso, se propone para colaborar con la maestra elegida, ya sea como adjunta o asistente de su función docente. Lo que la principiante desea es observar y aprender. Kristin Linklater decía que un maestro empieza a serlo después de enseñar 10 años, y que además de enseñar, debe observar a sus maestras dar clase en la sombra y silenciosamente.

Después de haber estudiado y colaborado con Hernán del Riego, aún me faltaba bastante por aprender, por lo que solicité una beca del FONCA⁶⁴ que me permitiera seguir preparándome con diversos maestros para dar clase, además de poder continuar con el

⁶³ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

⁶⁴ El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en esos años, otorgaba por concurso, un estímulo de un año a Intérpretes de las artes escénicas para la realización de un proyecto de investigación y escena.

oficio de actriz. Con ese estímulo puede tener contacto con otras profesoras como Margie Bermejo, Angelina Peláez, Erika Torres –una cantante, otra actriz y la tercera, actriz y bailarina con trabajo interdisciplinario–, de las cuales aprendí conceptos, prácticas pedagógicas, herramientas didácticas, visiones de la formación que iban complementando y nutriendo ese aspecto naciente de mi profesión que era la enseñanza vocal. Iba definiendo afinidades y descubriendo divergencias. En esos años descubrí (gracias a Margie Bermejo), la práctica Linklater de la Liberación de la voz natural. Margie me presentó el libro de Kristin: *“lee este libro, te puede dar herramientas para tus clases”*, y eso empezó a cambiar mi manera de entender la enseñanza vocal, estoy hablando del año 2005. Ahora en retrospectiva, veo que esos años fueron de transición, en los que me sentía caminar a ciegas de una orilla a otra, y sin saberlo en aquel momento, el cruce fue definitivo y crítico en el sentido de que me transformó profundamente como artista, pues se fue forjando sólidamente en mí, la pedagoga.

Durante los años previos y hasta 2006, fue el tiempo de abrir camino donde no lo había en mi panorama personal: nunca antes me había planteado el ser maestra, pero a partir de esos años ya no sólo me impulsaba la curiosidad, sino también la necesidad de encontrar en la pedagogía el espacio para la investigación en donde convergían el hacer teatral y la reflexión, el espacio para un diálogo entre el hacer del teatro y la observación a la distancia para comprenderlo, acompañada de otros seres curiosos y necesitados de entender el cómo hacer, el para qué, y sus efectos en nosotros mismos y en el mundo; se abrió un espacio para el diálogo, diferente al que se da en el acontecimiento de la escena.

En el CUT, fui invitada a dar clase a los grupos de primero y segundo año pues era donde más se necesitaban maestros, ya que, para estudiar el verso se contaba con Jorge Ávalos, que tomó la batuta del grupo de tercer año en la materia de Expresión Verbal, y quien tenía un trabajo ya de años de estudio e investigación del verso español. En cambio, en primero y en segundo año ya venía arrastrándose cierta ausencia de maestros, de método, estructura y contenidos que había que subsanar, debido a lo que mencioné anteriormente, como el momento de la transición de una generación a otra de profesores de voz hablada. El director del Centro entonces era Antonio Crestani, y él sabía que yo estaba formándome como profesora de voz hablada, así que dio un voto de

confianza a la labor que yo venía desarrollando en el CUT desde que Hernán se había ido. Con ese cambio de asignaturas, empecé a definir hacia donde enfocaría mis impulsos y energías en el estudio de la enseñanza vocal: la técnica vocal de voz hablada para la escena y la expresión verbal. Puedo decir con certeza y gratitud, que las aulas del CUT han sido en mi caso, el laboratorio de formación y de investigación como profesora e investigadora. El CUT ha sido testigo y agente activo a la vez, de la formación de profesores para artistas escénicos.

¿Qué enseñaba en la clase de Técnica vocal, o en la de Expresión verbal?

Ejercicios de cuerpo y respiración tomados de diversas disciplinas corporales, introduje las láminas de anatomía para iluminar en diferentes temas del programa, algunas lecturas complementarias que tocaran el tema de la actriz, su cuerpo y su voz y abrimos al diálogo en algunas clases sobre las lecturas, exploramos la vocalización desde un punto de vista más integral, más contemporáneo, desarrollé ejercicios que por intuición y experiencia como actriz, podían integrar el cuerpo, la voz y las imágenes del pensamiento, jugamos con la voz cantada y con la voz hablada, desde un lugar en donde no había que preocuparse por cantar “bonito”, exploramos con la integración de los textos de la clase de actuación y juegos actorales en los que la voz fuera un factor de uso de la imaginación en el hacer en escena. Empecé a investigar la idea de la voz como espacio de manifestación del ser. Todo esto sin método definido, con mucha escucha hacía la sensibilidad de cada grupo y con la idea de hacer de la clase de Técnica o de Expresión verbal, un lugar de investigación para la creación, en el que los actores fueran propositivos y tomaran decisiones sobre su propio proceso.

Esa era mi aspiración, pero en realidad no tenía los instrumentos para llevarlo a cabo, aún así, la intuición era el faro de luz que guiaba los pasos que daba.

En esa época la metodología que empecé a desarrollar tenía algunos principios básicos de la propuesta de Hernán del Riego de Emisión responsable, además el contenido de mis clases también estaba impregnado de prácticas que había aprendido en las sesiones de estudio con José Luis Ibáñez, por quien conocí los libros de Cicely Berry y con quien practicábamos los ejercicios que proponía en sus escritos; así como ejercicios que habían quedado como parte de mi bagaje de las clases en el CUT con Luisa Huertas, y de Margie Bermejo, de cuando fui su alumna gracias al estímulo del

FONCA, pues a raíz de eso seguí colaborando con ella muy de cerca en algunas de sus clases y observado su enseñanza también por un par de años. Así que mis prácticas didácticas eran un crisol de voces y visiones decantadas en mi propia visión que buscaba aclararse.

Otra parte importante de los contenidos que yo seleccionaba para mis clases, tenía que ver con lo que yo consideraba que la técnica vocal debía cubrir y que relacionaba el cuerpo, la voz y la expresividad, así que sumé al programa ciertos ejercicios derivados de algunas prácticas de yoga que yo modificaba y adecuaba al trabajo del actor, con la respiración y la voz.

A continuación, se muestran dos fragmentos de bitácoras de clase para poder entender más claramente cómo se desarrollaba una clase de segundo año:

Bitácora del 30 de agosto de 2006

Hoy terminamos de limpiar y aprender el saludo al sol con guerreros 1, 2 y 3. Luego lo pasamos dos veces para que quedara bien colocado y asegurar la secuencia completa.

Después hicimos secuencias de respiración: inhalar y exhalar con cuentas mientras se aumenta la duración en la exhalación, inhalar en 3 tiempos, sostener aire en 2 y exhalar en 4 tiempos. Seguimos con respiraciones forzadas.

Bitácora del 2 de octubre de 2006:

Saludos al sol (4 repeticiones)

Secuencias de respiración largas y con cuentas 3, 2, 4.

Después la clase estuvo dedicada a trabajo de piso:

Respiraciones con s, sh, f con rodillas flexionadas y plantas de los pies en el piso y brazos cruzados en el pecho.

Acostados en el piso boca arriba, visualización de las capas del cuerpo en el espejo imaginario que tienen enfrente.

Respiración con mmm suave mientras las piernas se pasan hacia atrás de la cabeza.

De nuevo la secuencia con s, sh y f.

Descanso y comentarios de los estudiantes.

La clase estuvo enfocada a la visualización de los órganos que intervienen en la respiración y su percepción sensorial, para tener mayor claridad del funcionamiento fisiológico de la respiración y la emisión de la voz, toda vez que hemos visto las láminas del libro, se han estudiado y coloreado.

Tarea: bitácora para entregar de esta clase y reporte de la lectura en voz alta.⁶⁵

Consideraba muy importante que los cursos que impartía tuvieran estos componentes: conexión de la respiración con el cuerpo y la voz, trabajo de emisión responsable, atención a la articulación, y conexión de la voz y la palabra con la imaginación. El curso de primer año consistía en desarrollar la capacidad respiratoria y

⁶⁵ Fragmentos de bitácoras de clase documentación personal, México, 2006.

la conexión de la respiración, la voz y el cuerpo; mientras que el curso de segundo año consistía en conformar un calentamiento personal y desarrollar la conexión de la voz con el cuerpo y la imaginación para la expresividad en escena.

Haber sido adjunta de Hernán del Riego, me permitió comprender más claramente lo que se necesita para una emisión saludable y estaba muy consciente de que a mayor claridad en el funcionamiento fisiológico, mayor precisión y salud del uso del aparato fonador, así que dedicaba bastante tiempo al estudio de anatomía y fisiología básico, que yo consideraba que toda actriz debía tener, atendiendo a la premisa de que el cuerpo es el instrumento del artista; por lo tanto, se debía conocer el instrumento lo mejor posible, continuar estudiándolo. Al mismo tiempo, tenía la intuición de involucrar más el cuerpo en el trabajo vocal, y propiciar que los alumnos logran conformar un propio calentamiento vocal a partir de los ejercicios en clase. Sentía que esa era una de las carencias más notorias, lo había visto en muchas ocasiones en los montajes en los que fui actriz y lo veía en los estudiantes que egresaban, aunque también en los actores profesionales: falta de método para continuar el desarrollo vocal de las actrices, falta de estructura en los calentamientos que veía o falta de información sobre como cuidar y desarrollar el instrumento vocal. Por esto es que uno de los objetivos en el curso de segundo año, era que cada estudiante conformara su propio calentamiento.

Los primeros años de dar clase, trabajé en la organización y selección del material del que disponía gracias a la experiencia como actriz y a la experiencia de ser adjunta de mis maestras y maestros, además agregué lecturas complementarias, y me nutría de las necesidades de los estudiantes que marcaban la pauta de la clase.

Iba apareciendo en mí, la idea de que la voz involucra al ser de una manera profunda con el mundo, y de que ésta, es vehículo para pronunciarse. Poco a poco aparecía en mi la necesidad de estudiar y trabajar la voz más allá de la dicción y la entonación, empezaba a rondarme la idea de que la voz como vehículo de la intimidad del ser humano era lo que el teatro y la escena demandaban, y necesitaba herramientas didácticas y pedagogía para enseñar, pero también necesitaba estructura, conocimiento y experiencia de lo que en ese momento eran intuiciones.

1.3 Ruega que tu camino sea largo, ...⁶⁶

El encuentro con mi voz.

*Que sean muchas las mañanas de verano, ...*⁶⁷

El descubrimiento de una nueva práctica.

“En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se le ha divorciado de objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación...”

*Richard Sennett,*⁶⁸

Agosto 12 de 2006

La palabra con la que me quedé este día fue: PROFUNDIDAD.

La clase fue muy dirigida a la relajación y a la colocación de la columna vertebral.

A generar espacio pues a la voz le gusta el espacio.

Conocí las 3 Ms y la B: Mente, Mitad (del cuerpo), Boca y Mensaje. Los tres retos del Método Linklater: que me escuchen, que me entiendan y que mi voz sea eficaz.

Agosto 14 de 2006

Hoy descubrí que la base de mi lengua tiene tensión y hoy la liberé. Poner atención en eso.

Esto ha sido el inicio de liberación de la voz, y lo que sigue es la apertura del canal por el cual viajan las vibraciones: Mandíbula, Lengua y Velo del paladar. La esquina del canal. Abrir espacio en la esquina del canal.

Fortalecimiento de la voz y resonancia para que la voz tenga más armónicos y amplitud de rango.

Paradigma de la práctica: Liberar la voz natural.⁶⁹

En el mes de agosto de 2006 se abrieron por primera vez las puertas del Centro de Estudios para el uso de la Voz (Ceuvoz) en la colonia Condesa, en el centro de la Ciudad de México, con la misión de construir un espacio para el estudio y profesionalización de los estudios de la voz en México; que trabajara para descentralizar el conocimiento en materia de voz cantada y hablada, y a la vez proporcionara un espacio

⁶⁶ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ SENNETT, R. op. cit., p. 33.

⁶⁹ Fragmentos de bitácoras personales del Taller de Linklater, impartido por Antonio Ocampo-Guzmán en el Ceuvoz, para la apertura del Centro, agosto, 2006.

para la actualización y divulgación de la información existente. El Ceuvos inauguró sus actividades con un primer taller internacional impartido por Antonio Ocampo-Guzmán, profesor certificado en la práctica de la liberación de la voz natural del Método Linklater, que viajó de Boston en sustitución y representación de Kristin Linklater, quien había sido invitada originalmente para impartir dicho taller. Era la primera vez que se impartía en México la metodología Linklater, por medio de un taller dirigido a actores y cantantes, y en el que tuve la oportunidad de participar. “*A la voz le encanta el espacio*”, repetía el maestro Ocampo-Guzmán de tanto en tanto a lo largo de todo el taller.

Durante los días que continuó, el suspiro de alivio se volvió una acción fundamental y constante, las vibraciones fueron el centro de las sesiones como objeto de estudio, y la auto observación con curiosidad fue el pan de cada día. Fue un taller que generó en mí una poderosa curiosidad, que me activó profundamente, y me conmovió hasta las entrañas. Cimbró las bases que yo tenía de técnica vocal y del teatro mismo, al punto de que me despertó una sed tremenda de saber más, de conocer, de entender eso que habíamos empezado a hacer. En esos días de taller concerté una cita con Antonio Ocampo para comunicarle mi deseo de seguir conociendo esa propuesta del estudio de la voz y mi necesidad de dar un siguiente paso: ¿cómo podía continuar aprendiendo? ¿dónde podía seguir estudiando esta metodología? La respuesta de Antonio no fue nada complaciente y más bien un poco desalentadora, aun así, insistí y él abrió los oídos y el corazón a mi insistencia... a partir de ese momento continué estudiando y practicando los ejercicios y las premisas básicas de la metodología, usando el salón de clase como un laboratorio de experimentación con las bases que asenté durante ese primer taller.

Antonio Ocampo continuó viniendo a México a dar talleres a los que asistí, y los años siguientes lo seguí a Madrid y Nueva York para tomar clase y observarlo dar clase. En el año 2008 comenzó la formación de la primera generación de maestros mexicanos para certificarse en la metodología Linklater y en 2012 obtuve la certificación como Designated Linklater Teacher, después de tomar el Taller de Designación con Kristin Linklater en Lenox, Massachusetts. La primera generación de maestros mexicanos comenzó con 12 profesores de los cuales llegamos a la certificación, cuatro. Las dos primeras certificadas en 2012 fuimos Indira Pensado y yo, y en 2014 se certificaron Carmen Mastache y Llever Aíza.

El sociólogo Richard Sennett dice que: *“El buen maestro imparte una explicación satisfactoria; el gran maestro [...], produce inquietud, transmite intranquilidad, invita a pensar.”*⁷⁰ Esto fue lo que provocó en mí esta práctica al terminar el taller con Ocampo. La práctica desarrollada por la maestra Linklater había sembrado en mí la semilla de la curiosidad de la cual surgieron preguntas acerca de mi voz, de mi desarrollo como actriz, de mis hábitos como creadora de la escena y como maestra de actrices en formación; preguntas que removieron mis fundamentos como artista y como ser humano. Había que digerir la experiencia, la información, y tomaría tiempo.

Antes de ese taller en Ceuzov, mi método como profesora era el siguiente: una clase comenzaba con un calentamiento físico que casi siempre tenía algo de práctica de yoga, con otros ejercicios de respiración y movimiento, por ejemplo, movimiento gradual de articulaciones, con graduación de menos a más; enseguida dedicábamos una mayor parte del tiempo a ejercicios de diferentes dinámicas de respiración para agregar movimientos y voz, y llegar a trabajar después textos. Dependiendo del nivel del curso, ya fuera primer año o segundo año, trabajábamos con textos de la asignatura de Actuación o textos que eran elegidos por los estudiantes para nuestra clase. Los textos a elegir podían ser poesía o prosa. Otra parte de la clase la dedicábamos a leer bitácora de la clase anterior, comentarla y al final también había un espacio para comentarios sobre lo realizado en clase.

Durante el curso de primer año, también atendíamos los elementos del sonido: timbre, tono, intensidad, acento, duración y los abordábamos con ejercicios de rítmica corporal basados en el método Dalcroze.⁷¹ Otra parte del curso consistía en el estudio de la anatomía y fisiología. Y en segundo año dedicábamos mucho tiempo al estudio de la conexión del texto con el cuerpo por medio de ejercicios.

El cuaderno de bitácoras se convirtió en un aliado de la clase. Esta herramienta era espejo, guía, memoria, oído, interlocutor, tabla de salvación, y a veces espacio vacío, duda y preguntas. Fui constante en el registro, confiaba plenamente en que ese ejercicio

⁷⁰ SENNETT, R. op. cit., p. 17.

⁷¹ El Método Dalcroze de Émile Jaques-Dalcroze, (Austria 1865 – Ginebra, 1950), consiste en ejercicios para el entrenamiento musical a través del cuerpo, integrando ritmo, altura y timbre con el cuerpo en movimiento. Este método lo aprendí con Hernán del Riego en la versión que había desarrollado él a partir del trabajo con actores.

me revelaría posibilidades y alguna claridad. En las bitácoras anotaba los ejercicios que hacíamos y lo que percibía de los alumnos, mis apreciaciones y reflexiones. Todas esas notas fueron durante esos años, clave para desarrollar una metodología personal, que me sirviera de punto de partida.

Inmediatamente después del taller de Ocampo, mis clases empezaron a cambiar y me di cuenta de que había cosas que debía cambiar tajantemente. Una de ellas fueron los ejercicios de yoga, que al poco tiempo desaparecieron por completo. En ese taller, lo que buscaba sin poder nombrarlo aún, era mi ser maestra en mi ser actriz, y poco a poco aparecerían las preguntas: ¿Qué clase de maestra quiero ser?

¿Cómo es mi voz de maestra? ¿Para enseñar qué cosa? ¿Qué tipo de actriz soy y qué teatro quiero hacer?

Lo primero que introduje a mi clase fue el *Suspiro de alivio*, que es el principio básico de la progresión de ejercicios para liberar la voz de la metodología Linklater. Y con ese ejercicio básico tuve para investigar varios meses, hasta que volví a tomar otro taller con Antonio Ocampo al año siguiente. La investigación la llevaba a cabo con los estudiantes y conmigo. Ese –aparentemente– simple ejercicio significó una revolución en mis principios dentro de la clase. Empecé a observar con mayor profundidad y con más detalle la respiración de los estudiantes que asistían a mis clases, los movimientos del cuerpo involucrados en la respiración, el proceso de fonación y el habla; y la relación de lo que decimos con lo que sucede en el cuerpo, la relación entre la persona, el habla y el discurso. Empecé a poner atención en la manera en la que yo daba clase, qué decía, cómo observaba, qué impresión dejaba en los estudiantes, qué buscaba en ellos, cómo los escuchaba, qué mensajes enviaba con mis actitudes corporales y vocales, y sobre todo, empecé a pensar qué clase de conocimiento quería propiciar en ellos sobre la voz del artista, la voz para el teatro y la voz del ser humano; por lo tanto también empezaba a poner atención en la relación maestra – estudiantes, ¿qué tipo de relación es esta?

Ya Freire advertía en sus *Cartas a quien pretende enseñar* de que la relación maestra – alumna es de las más complejas que existen, y de la tendencia que prevalece, a confundirla y a nombrar de diversas maneras que ocultan su sentido esencial. Quizá por eso, el primer libro que Antonio Ocampo me invitó a leer fue de Paulo Freire, para hacerme las interrogantes precisas: si quería ser profesora o maestra, debía preguntar

primero: maestra... ¿para quién? Y comenzaba a entender que enseñar implica aprender. Enseñar no es solamente transmitir conocimientos, al enseñar se abre un diálogo en donde quien enseña, permite que su conocimiento se modifique al observar el proceso de relectura de lo ya conocido, por quien está aprendiendo. Acerca de esto Freire nos dice: ⁷²

...la maestra habla a y con el educando, oye al educando, sin importar su tierna edad o no, y así, es oída por él. Es escuchándolo, tarea ésta inaceptable para la educadora autoritaria, como la maestra democrática se prepara cada vez más para ser oída por el educando. Y al aprender con el educando a hablar con él porque lo oyó, le enseña a escucharla también.

La escucha como práctica de enseñanza se problematizó en mis clases, me preguntaba constantemente: ¿estás escuchando? ¿cómo estás escuchando? La actividad de escuchar tomó otro sentido para mí, incluso hasta el día de hoy en que se ha convertido en un tema de la clase.

Al año siguiente, en julio de 2008, regresó Antonio a dar otro taller. Esta vez, para principiantes, al cual asistí como observadora, y después dio otro para maestros, este último fue, el primero que Antonio dio dentro del marco del proyecto de formación de maestros Linklater en español que desarrolló con el auspicio del Cevoz y el acompañamiento de Luisa Huertas. Para ese momento, yo ya estaba muy comprometida con el propósito de aprender esta metodología para desarrollar mi voz, y con el propósito de formarme como maestra, así que la observación en las clases de Antonio Ocampo se tornó una necesidad importante que fui atendiendo en cada taller que impartía en México. Antonio comenzó a venir a México dos o tres veces al año, para dar talleres tanto a actores profesionales, como a estudiantes de actuación, –tal fue el caso del CUT donde impartió un taller para los alumnos de la carrera–, y en esos viajes nos daba talleres de formación a los maestros de aquella primera generación, que poco a poco fue reduciéndose en el número de integrantes.

Antonio fue dándonos más lecturas que acompañaban nuestro proceso y que servían de fuente al trabajo investigativo de la maestra Linklater, un ejemplo fue la lectura de Antonio Damasio que se volvió una referencia importante, Augusto Boal, y Paulo Freire. Fui descubriendo la profundidad del material que ofrecía la práctica Linklater, era

⁷² FREIRE, P. op. cit., p. 97.

algo más que ejercicios de voz para actrices, me fui dando cuenta de que en el fondo entrañaba una filosofía con una postura política, ética y estética ante la vida, el arte y el ser humano. Lo intuía, pero aún no podía verlo con claridad ni pronunciarlo. Nuestro pensamiento occidental tiene la tendencia a querer nombrar las cosas del mundo tan pronto, que me alegro de que en este caso no haya sido así para mí, he tardado más de una década en poder nombrar aquellas intuiciones primigenias que me acercaron de una vez y de manera contundente a la práctica Linklater.

El ser humano es una bella y compleja trama de paradojas, con una inherente necesidad de nombrar la realidad y al mismo tiempo está marcado con el sello de lo inefable, pues al nombrar se nos escapa lo esencial, y por lo tanto el deseo se reaviva y nunca termina. Incapaces de contemplar el vacío, de abrazar el silencio, de comprender que vivir es dejar ir, soltar; sólo nos quedan las palabras para poder movernos, para poder caminar, para llenar los silencios, las palabras-acción, interminable acción de querer tomar-nombrar el mundo, sin comprender que somos el mundo en una pequeña parte. He tardado más de una década en poder articular aquí aquellas intuiciones.

Para enero de 2009, viajaba a Madrid con el fin de observar tres semanas de clase que impartiría Antonio en el Estudio Corazza para el actor, en dos talleres para dos grupos de la escuela. Un viaje al exterior de mi universo cotidiano y un viaje a mi interior que me marcó profundamente. Recuerdo salir de esas sesiones que duraban todo el día, en las tardes de invierno y caminar en medio los fríos vientos que revoloteaban mi melena y mis ideas... salía tan llena de pensamientos que me tomaban mucho tiempo procesar, pero también salía con las emociones removidas, los recuerdos que saltaban a mi conciencia, con los paradigmas tambaleantes, muchas preguntas y muchas ganas de hablar. Lo gozoso de aquellas sesiones era observar y casi desaparecer en el silencio, estábamos ahí los alumnos, el maestro y yo –en un espacio oscuro y apartado del espacio de trabajo–, en aquel salón frío de paredes negras, típico de los espacios donde ensayan las actrices y actores. El tiempo dejaba de existir y la clase tomaba una dimensión de laboratorio alquímico o de taller artesanal, en donde hacer y pensar son manifestaciones de un mismo acontecer; se trabajaba con el ser humano: su voz, su pensamiento y su manifestación en el cuerpo. Fueron tres semanas en las que comprendí la importancia de observar y de escuchar la presencia de un maestro, en presencia.

Para formarse como maestro Linklater se deben tomar muchas horas de clase y muchas clases como observadora, hasta entonces entendí por qué y para qué. El que observa no solo aprende información práctica, aprehende una disposición, una manera de estar, una sensibilidad, una forma de escuchar, de percibir, de sentir y de guiar. Es el cuerpo el que aprende y no la cabeza, el cuerpo-voz escucha y es tocado hasta los huesos, siente el conocimiento transmitido de un cuerpo-voz a otro cuerpo-voz. El saber del maestro que es observado por el aprendiz, se saborea y se siente en el cuerpo del aprendiz-observador. Al observar también se toma distancia con la práctica, se adquiere una perspectiva crítica, que es fundamental para que el conocimiento madure; nos aproximamos al conocimiento tomando distancia, lo que permite un diálogo entre la práctica y la teoría, que aporta otra clase de saber, en la que se involucra el sentido común del aprendiz-observador. El conocimiento se incorpora, se entrama con el cuerpo.

El salón de clase es como un taller de urdimbre donde se teje arduamente, delicadamente, el saber con el ser. No hay nada tan maravilloso como la transformación, por ello la imaginación es tan necesaria en la vida del ser humano, es el impulso transformador de la existencia; y ser testigo del momento en el que un ser humano se transforma es conmovedor y confrontante; en este sentido el salón de clase puede ser el laboratorio del alquimista en el que el aprendiz es transformado gracias a la labor de enseñanza, pero también el alquimista-mentor es transformado por el aprendiz ...“*Los seres humanos dedican el pensamiento a las cosas que pueden cambiar, y ese pensamiento gira alrededor de tres momentos clave: metamorfosis, presencia y antropomorfosis.*”⁷³ Así, en el salón de clase, el primer momento de la metamorfosis se da cuando mentor y aprendiz reconocen algo que cambia su manera de proceder; el segundo momento de la presencia, lo reconocemos en aquella cualidad particular del mentor, pero también del aprendiz, que deja huella en cada uno, del otro; y la antropomorfosis podemos leerla como la metamorfosis del aprendiz en maestro, y del maestro en aprendiz.

⁷³ SENNETT, R. op. cit., p. 151.

Después de observar a Antonio en Madrid, hubo otro cambio en las clases que yo impartía, hubo otros temas que introduje a mis planes de trabajo, como el tema de la *apertura del canal*, con los masajes de mandíbula, de lengua y la activación de paladar. Estos ejercicios dieron beneficios inmediatamente al momento de probarlos con las estudiantes, quienes notaban los cambios y novedades introducidos en la asignatura. Era demasiada información la que tenía en mi cabeza y debía bajar al cuerpo, así que las clases me ofrecían el espacio para ponerlas a prueba y acomodarlas en el cuerpo.

Mis cursos eran híbridos de lo que había sido en los primeros años de enseñanza y lo que ahora me daba el nuevo aprendizaje; una mezcla de informaciones que acomodaba con una lógica un poco a ciegas, guiada más por la intuición que por la certeza. Algunas cualidades que observé muy claramente en la enseñanza de Antonio, fueron su precisión, su claridad y la incorporación en el aula de otros verbos e ideas poco usuales en un salón de clase, o al menos poco usuales en el contexto del que yo venía formada; verbos como “decide”, “elige hacer tal cosa”, “observa y pregúntate”, “activa tu deseo”, “activa tu curiosidad”, “enamórate de tu miedo”, “activa tu deseo de escuchar al otro”, “imaginen”, “conecten”, “sientan”, “permitan”, “floten los codos”, “suspiren”, “piensa claramente”... eran invitaciones más que mandatos. Y recordaba continuamente: “...la voz se siente físicamente en el cuerpo”, “...la comunicación surge de la necesidad”. Todo esto establecía un ritmo en la clase dinámico y a la vez con espacio para el trabajo de la voz a profundidad.

En el taller de Madrid, pude ver el efecto de estas palabras en los cuerpos y las mentes de las estudiantes que asistieron durante las tres semanas. Eran clases en las que la liberación se practicaba desde que la clase comenzaba, es decir, la práctica de la liberación de la voz natural invitaba y propiciaba un espacio de relación entre estudiantes y maestro que permitían que sucediera el objetivo de la práctica. Al mismo tiempo en los ejercicios estaba la intención de propiciar que el alumno fuera responsable de su proceso, agente activo y no pasivo de su conocimiento y adquisición de la técnica vocal.

Ese año de 2009 fue crucial para el avance en mi formación como profesora de voz especializada en metodología Linklater. Después de los dos talleres de tres semanas en Madrid, ese mismo año Antonio volvió a México en abril, para dar talleres en el CUT

y en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), en los que continué observándolo; además hicimos un taller en retiro, en Cuernavaca, dentro del proceso de formación.

En agosto una comitiva de profesores de voz del Ceuvoz, asistimos a Nueva York a la Conferencia Internacional de la Asociación de Profesores de Voz, VASTA (Voice and Speech Trainers Association), en la que tomamos talleres y conferencias con los maestros Kristin Linklater, Arthur Lessac, Patsy Rodenburg y Catherine Fitzmaurice, para después continuar con otro taller dentro de nuestra formación Linklater con la maestra Andrea Haring, decana de la metodología de la *Liberación de la voz natural*. Este taller también fue parteaguas en mi formación, gracias al cual comprendí con más claridad el *Suspiro de Alivio*, lo cual me tomó tres años de práctica constante.

Recuerdo una de las sesiones con Andrea dedicada a revisar en cada uno de los asistentes, la respiración, con el genuino interés de que al terminar esa sesión tuviéramos más claridad de lo que estábamos haciendo. Andrea es una maestra meticulosa y comprometida con que el aprendiz profundice en el conocimiento, interesada en el estudio y la fundamentación científica de la práctica Linklater, que hasta el tiempo presente continúa formando maestros. He aquí una explicación de la maestra Haring sobre el diafragma:

El músculo principal de la respiración es el diafragma. Es el cuarto músculo más fuerte del cuerpo, y es maleable y sutil; es muy delgado y su movimiento es suave, aunque puede ser muy fuerte. Como una vela de velero. Es bueno visualizarlo con esa delicadeza y con esa fuerza. Imaginar con los ojos cerrados, ese movimiento y hacerlo con las manos en frente de nuestro cuerpo. La mayor parte del movimiento del diafragma ocurre por atrás porque es más grande, ya que llega hasta las últimas vértebras torácicas y primeras lumbares. Está conectado al mecanismo involuntario del sistema nervioso. La respiración es un impulso involuntario del sistema nervioso en el que el diafragma tiene un papel primordial.⁷⁴

Después de esta vorágine de información, pasaron 9 meses para que tuviéramos clase con Antonio. Durante los meses que no lo vimos, los maestros en formación practicábamos juntos, –por lo menos dos o tres veces al mes–, los ejercicios de la progresión Linklater, y después estudiábamos y reflexionábamos juntos sobre lo que habíamos hecho. Cada uno de los cinco que éramos, dirigía una parte de la sesión y

⁷⁴ Fragmento de bitácora personal del taller de Linklater, impartido por Andrea Haring, Nueva York, 2009. (Traducción mía)

dábamos comentarios de retroalimentación. Hacíamos bitácora de la sesión, que enviábamos a Antonio, para que nos diera comentarios sobre lo realizado.

Por mi parte, estudiaba con el libro de Antonio y con el libro de Kristin, y toda esta información pasaba inmediatamente a mis clases en el CUT, donde me sorprendía de cada hallazgo que vislumbraba en el cuerpo y la voz, o en las actitudes y reflexiones de los alumnos. Era donde más claramente se me revelaban los cambios, los momentos de entendimiento o la claridad de algún ejercicio. Fue durante este proceso de formación como profesora que el salón de clase se convirtió en laboratorio-taller de experimentación e investigación. El hecho de tener un espacio donde enseñar lo que yo estaba aprendiendo y experimentando en mi cuerpo, mente y voz, aceleró mi proceso de aprendizaje y de producción de conocimiento; vivía el hacer de actriz-maestra-aprendiz en constante diálogo, el cual solo podía ser digerido por mí, en el salón de clase cuando enseñaba. La maestra se forma aprendiendo y enseñando, de otra manera puede caer en una falsa sensación de seguridad y poder. Es en el salón de clase donde la praxis y la teoría se viven y se piensan como parte del mismo saber, no dividido, no priorizando uno por encima de otro, sino como acciones del mismo sujeto cognoscente que es el maestro y que su vez comparte con otros sujetos cognoscentes que son los estudiantes. Vuelvo a Freire cuando dice:

El maestro debe enseñar. Es preciso que lo haga. Sólo que enseñar no es transmitir conocimiento. Para que el acto de enseñar se constituya como tal es preciso que el acto de aprender sea precedido del, o concomitante al, acto de aprehender el contenido o el objeto cognoscible, con el que el educando también se hace productor del conocimiento que le fue enseñado. Sólo en la medida en que el educando se convierta en sujeto cognoscente y se asuma como tal, tanto como el maestro también es un sujeto cognoscente, le será posible transformarse en sujeto productor del significado o del conocimiento del objeto. Es en este movimiento dialéctico en donde enseñar y aprender se van transformando en conocer y reconocer, donde el educando va conociendo lo que aún no conoce y el educador reconociendo lo antes sabido.⁷⁵

En junio de 2010 Antonio Ocampo regresó a dar talleres en el CUT, en el Ceuvos, y en el INBA; en todos fui observadora. En agosto de ese año regresó, para dar un taller en Ceuvos y para hacer un taller laboratorio de tres semanas con otras maestras ya designadas Linklater que vinieron de España: Nuria Castaño, Lluïsa Sala y Prado Pinilla;

⁷⁵ FREIRE, P. op. cit., p. 132.

junto con nosotros: Yolanda Ponce, Indira Pensado, Llever Aíza y yo. El objetivo era recorrer toda la progresión y atravesar los ejercicios de puente al texto de la práctica Linklater.

Los ejercicios de aproximación al texto están basados en los ejercicios de la progresión, así que se requiere conocer y tener asentada la práctica en el cuerpo, para poder fluir en los ejercicios de texto que demandan cierto nivel de comprensión en los fundamentos Linklater, por ejemplo, soltura en ciertos movimientos y saber lo que se busca con ellos para agregar con libertad el texto de una manera más orgánica, conectando el texto con los impulsos de movimiento y voz liberada del cuerpo. Para cuando se juega con el texto, el practicante ha tenido tiempo suficiente para desarrollar la capacidad de imaginar y la agilidad mental que se requiere para soltar el cuerpo libre del juicio intelectual. Esas tres semanas significaron ir a un nivel más profundo en la práctica y reconocer como actriz el objetivo de la liberación de la voz natural al servicio de la imaginación y la expresividad de la actriz.

A este encuentro le siguieron 4 meses de trabajo entre nosotros en México, para tener otro taller intensivo de cinco días con Andrea Haring en la Ciudad de México en enero de 2011. Las clases con Andrea eran muy meticulosas, por momentos cansadas, pero sobre todo fascinantes ante tanta información que proporcionaba de los temas que tocábamos en clase. Me daba cuenta de que el nivel de observación de las maestras Linklater es agudo y honesto, nada complaciente y con una demanda alta de precisión, y dominio de la práctica.

Conforme habíamos avanzado, la exigencia había crecido y podía ver que el camino hacia el taller de Designación no sería precisamente suave. Andrea en aquel taller de enero insistía:

La profundidad del suspiro es lo que da potencia a las vibraciones de la voz. La clave está en la claridad del propósito, la claridad del pensamiento...Tenemos que convertirnos en creadores de nuestro propio entrenamiento, ser autores, no sólo practicantes de una metodología. Lo importante de la práctica es lo que nos hace humanos.⁷⁶

⁷⁶ Fragmento de bitácora personal del taller de Linklater, impartido por Andrea Haring, 4 – 7 de enero, Ciudad de México, 2009. (Traducción mía).

En octubre de ese año, Antonio dio otro taller en el Teatro Helénico para actores, al que asistí como observadora. Durante las clases, Antonio les recuerda a los practicantes: *“El impulso es lo que genera el ritmo, y el impulso lo genera la necesidad [...] agilidad no es rapidez, es soltura [...] los sustantivos nombran el mundo, concretan el mensaje”*.⁷⁷

De octubre de 2008 a octubre de 2011, quienes nos formamos con Antonio Ocampo, vivimos un viaje de transformación que en mí caso fue determinante para la profesora que soy ahora. Fue un gran viaje de viajes, sin embargo, la formación no terminaba ahí. Al siguiente mes, viajaríamos nuevamente a Nueva York...

*Cuando, con placer, llegues a puertos...*⁷⁸

La voz en los huesos, voz-raíz de sentido.

Empezaba la última parte del otoño, soplaban vientos fríos del norte y los días eran nublados, el cielo cerrado y Central Park con un aspecto por momentos fantasmagórico. Por las noches, la ciudad se iluminaba con luces navideñas y en la plaza Rockefeller un inmenso árbol de Navidad animaba a los patinadores que daban vueltas en la pista de hielo a unos metros de la Quinta Avenida.

Llegamos con varios días de anticipación para la audición, días que estaban destinados a que observáramos las clases de Andrea Haring y de Kristin Linklater, en su ya legendario salón de la torre de Riverside Church, donde enseñaba a los alumnos del Programa de Teatro de la Universidad de Columbia.

“...it is not the voice that is locked, it is the thoughts.” (no es la voz la que está bloqueada, son los pensamientos):⁷⁹ Kristin daba cátedra, lanzando al grupo frases como ésta. Era clara y concisa, no daba explicaciones demasiado largas mientras dirigía a alguna estudiante en la investigación de imágenes de algún texto para hacerlo vivir en el habla.

⁷⁷ Información obtenida de bitácora personal de clase impartida por Antonio Ocampo- Guzmán, 11 – 15 de octubre, México, 2011.

⁷⁸ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

⁷⁹ Información obtenida de bitácora personal de clase impartida por Kristin Linklater, Universidad de Columbia, Nueva York, 2012. (Traducción mía).

Aquellas clases fueron magistrales por que estábamos frente a la fuente original del conocimiento que veníamos estudiando, –en mi caso– desde hacía cinco años.

Observábamos a Kristin enseñar con claridad, limpieza, paciencia, y sobre todo, con inteligencia. En sus palabras se destilaba la experiencia de muchos años escuchando, investigando, observando, conociendo cómo piensan los actores, cómo se sienten frente a los textos que van a interpretar, cómo se relacionan con las palabras y con su cuerpo al crear un carácter, al encarnar un pensamiento que no es el suyo. Éramos un pequeño grupo de observadores, escondido en un rincón de la torre-aula, provenientes de diversos lugares deseosos de ver la clase al desnudo y la enseñanza de Kristin de alto nivel. La demanda era directamente proporcional al nivel de inteligencia y compromiso con el que la maestra daba clase. En algún momento decía: “...*hear him with your incoming air.*” (...escúchalo con el aire que entra) [en tu cuerpo],⁸⁰ refiriéndose a que una estudiante escuchara a su compañero al tiempo que entraba el aire de la respiración en su cuerpo; o en otro momento después de llevarlos en el calentamiento de preparación para la clase de texto, decía: “*You have to trust your training, is a constantly looking inward to the state of being.*” (Debes confiar en tu entrenamiento, que es una constante mirada al estado del ser)⁸¹

Lo que más llamaba mi atención era ver cómo, la misma práctica que conocía, y que venía practicando ya de algunos años, bajo la enseñanza de la maestra, adquiría otro color, una profundidad no de fácil comprensión, una dimensión incluso filosófica; sobre esto, tiene sentido lo que el sociólogo Richard Sennett enuncia: “*En sus niveles superiores, la técnica ya no es una actividad mecánica; se puede sentir más plenamente lo que se está haciendo y pensar en ello con mayor profundidad cuando se hace bien.*”⁸² La repetición, es la esencia del ensayo en el teatro, del dominio de una técnica; en aquellas clases era claro que habían repetido hasta el cansancio los ejercicios de la progresión, que Kristin y el grupo manejaban un lenguaje común, y que confiaban el uno en la otra; entonces podían hacer de la repetición un ejercicio de dominio en el que el

⁸⁰ Información obtenida de bitácora personal de clase impartida por Kristin Linklater, Universidad de Columbia, Nueva York, 2012. (Traducción mía)

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² SENNETT, R. op. cit., p. 33.

contenido de la repetición cambiaba cada vez. Es así como aparece una paradoja del arte, en la que repetir no es un ejercicio mecánico sino un proceso de auto-observación y autoconocimiento.

Después de los días de observación, hicimos la audición. Ésta consistía en dirigir 12 minutos de una parte del calentamiento asignada a cada uno, la presentación de un monólogo, de un soneto y una canción, para finalizar con una entrevista individual realizada ante una mesa de maestros Designados Linklater presidida por la maestra Kristin. El universo Linklater está conformado como un teatro, con una familia teatral y con los procedimientos del teatro.

Tres meses después, llegó a nuestro correo personal la invitación formal al Taller de Designación impartido por la maestra Kristin Linklater en las instalaciones de Shakespeare and Company, en la ciudad de Lenox, Massachusetts. Cinco semanas de taller intensivo, sonando, vibrando, tomando y dando clase, poniendo en sintonía a nuestro ser.

Antes de ir al Taller de Designación hubo un evento único. El Quinto Encuentro Nacional de la Voz y la Palabra organizado por el Centro de estudios para el Uso de la Voz (Ceuvoz), en el Hotel Geneve de la Ciudad de México, en el que la invitada principal fue Kristin Linklater. En este encuentro de 5 días, Kristin dio un taller de 12 horas para 32 delegados de los estados de la República Mexicana.

La primera y única vez que ella dio un taller en México. Muchos de los asistentes ya habían tenido contacto con la práctica de la *liberación de la voz natural* por los talleres que Antonio venía impartiendo periódicamente desde 2006 y por las clases que impartíamos Carmen, Llever, Indira y yo en las escuelas de actuación y en talleres por todo el país, pero no esperábamos que tan pronto pudiéramos tener contacto con la fuente. Poder invitarla fue un logro importante del Ceuvoz en colaboración con otras instituciones como la UNAM. Fue un encuentro memorable.

Uno de los momentos cumbre fue la inauguración, pues Kristin dio una conferencia magistral que demostró su alto nivel intelectual al mismo tiempo que la profundidad y pasión con la que estudia al ser humano y al ser de teatro:

La voz de cada actor necesita reconectarse con el corazón, con la entraña, con la respiración, con los huesos, con la sensualidad, con la sexualidad. Necesitamos todas esas conexiones para hablar auténticamente. Sin esa

dedicación a la verdad estaremos traicionando ese exquisito atributo humano: la voz.⁸³

Al finalizar el taller con todos los participantes, hizo una demostración de trabajo individual en el que tuve la fortuna de ser dirigida por ella en ejercicios de aproximación al texto. Fue un trabajo impactante por la claridad de las acciones propuestas por la maestra, y la maestría en su escucha y observación de lo que mi disposición requería para ser guiada hacia un trabajo de incorporación del texto en donde las palabras y las ideas fueron cobrando vida, y mi habla y corporalidad tomaron otra dimensión de presencia y de fluidez, de proyección de imágenes no buscadas, pero si recibidas con apertura para que me modificaran. Kristin encarnaba lo que repetía a quienes formaba, se enseña escuchando, como lo propone Freire. Ella en otro momento lo diría con otras palabras, el maestro de voz –en nuestro caso–, habla desde su cuerpo-mente, y le habla al cuerpo-mente del alumno, y ese estado sólo puede darse en presente y en presencia.

Los procesos humanos toman tiempo, me refiero a los procesos que permiten llevar una vida con significado. ¿Cómo podemos tener procesos de esa naturaleza en esta *vida líquida* de la modernidad, en la que los individuos viven en sociedades de consumo que producen cansancio y miedo, desgaste y hartazgo? Sociedades en las que, según Bauman: “... *ha dejado de ser aconsejable aprender de la experiencia...*”⁸⁴ A diferencia de esto, sabemos que la enseñanza es un proceso de toda la vida, basado en la experiencia, como crecer, y al que también Freire refiere en sus cartas, “*saber y crecer – todo que ver*”.⁸⁵ Este pensamiento corresponde al tipo de pedagogía que Kristin propiciaba y, procuraba que comprendieran quienes se formaban con ella. La enseñanza tiene que ver con compartir experiencia que ha conformado un conocimiento, y cuando la enseñanza sucede con el sentido de enseñar-aprender-crecer, es el resultado de que quien enseña y quien aprende se encuentran presentes.

Un ser en presente es un ser temporal, un ser-ahí en un momento y el Ser es una consecución de momentos; la presencia es la manifestación del Ser, que se da a través

⁸³CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL USO DE LA VOZ, 2013, p. 46.

⁸⁴BAUMAN, Z., 2015, p. 9.

⁸⁵FREIRE, P. op. cit., p. 134.

de los sentidos, del mundo sensorial. El hecho de aprender está asentado en el mundo de los sentidos, que paradójicamente da significado a la vida del Ser. Por esto la enseñanza es una actividad relevante y a la vez inherente al ser humano, aprender le permite sentirse en el mundo, Ser-en-el-mundo porque en el acto de aprender constata su existencia y su capacidad de supervivencia. El Ser se sentipiensa. Kristin lo sabía y por ello decía que enseñamos algo que ayuda otros a sobrevivir. En realidad, cualquier cosa que se enseña en presencia, a través de la presencia, con la presencia del que enseña servirá para que el que aprende se sentipiense, tome consciencia de si mismo y descubra la posibilidad de sobrevivir y más aún, de dar significado al vivir.

*Que descubras por primera vez.*⁸⁶

La persona a través de la voz.

"The person through the voice"
Kristin Linklater⁸⁷

Somos un proceso inacabado, o quizá parafraseando a Freire, somos un suceso de procesos de aprendizaje resultado de la relación dinámica entre lo que heredamos y lo que adquirimos. El presente es un momentum que sucede en la relación dinámica de esos procesos. Momentum, suspensión en el movimiento pendular que sostiene esa relación dinámica de procesos de aprendizaje.

Hasta llegar al taller de Designación, esa relación de aprendizajes fue clara, pasábamos de un periodo intensivo a un tiempo de distanciamiento, para objetivar la experiencia, seguido de otro periodo de aprendizaje intensivo; así había sido la formación en los 6 años que la llevé a cabo.

La ciudad de Lenox nos recibió de noche y, con neblina y oscuridad, sin embargo, al día siguiente constatamos que era una bella ciudad con amplias casas en medio de bosques frondosos y lagos cristalinos. Durante las cinco semanas que duró el taller de la

⁸⁶ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

⁸⁷ Información obtenida de bitácora personal de clase impartida por Kristin Linklater, Shakespeare & Co., Lenox, MA., 2012.

Designación, tomamos clase, y fuimos observados dando clase, para más tarde recibir crítica; revisábamos los comentarios recibidos, estudiábamos, hacíamos ajustes en el poco tiempo que había fuera del aula, y volvíamos a enseñar la misma lección, siendo observados.

Las primeras lecciones las impartimos a nuestros compañeros en el taller, pero la última etapa de lecciones fue impartida a un grupo formado por personas ajenas al taller interesadas en tomar clases de voz con los aprendices de Kristin Linklater; en esa etapa había clases grupales y también había sesiones particulares pues a cada aprendiz del taller se nos asignó un estudiante del grupo a quien diariamente le dimos clase particular durante una semana. La enseñanza tomó otro sentido en mí, y la experiencia y responsabilidad que implica ser profesor de voz se asentó en mi cuerpo de una manera diferente a cómo había sido antes en los años que llevaba dando clase. Aún hoy sigo desmenuzando, y saboreando aquella experiencia y todo el conocimiento que nos fue inoculado.

Durante los días de enseñanza, asistieron algunos Maestros Designados que sentían la necesidad de volver para refrescar el conocimiento y actualizarlo, para ver en qué cambiaba Kristin su forma de enseñar o que nueva información sumaba a su bagaje, venían una semana y se iban, luego venían otros. Como ya he dicho en otro momento, la enseñanza de Kristin no era complaciente y era rigurosa, vigorosa, precisa, muy específica, concreta y profunda, dirigida a todas las áreas del Ser.

Fue durante aquellas semanas que pude articular, –aún en medio de mi vorágine– la idea de que detrás de este conocimiento había una filosofía y una poética que sólo la maestra Linklater podía transmitir en toda su complejidad, no fácil de ver, no en la primera aproximación de un primer taller; requería estudio y se iba revelando en los acercamientos y las distancias de los años de práctica y enseñanza. No era posible llegar a un taller de Designación antes de haber estado por lo menos cinco años practicando esto, eso era lo que Kristin decía cuando alguien preguntaba por el tiempo que llevaba poder enseñar esta práctica. De mi primer taller pasaron seis años para poder estar ahí.

Seis años de tomar talleres en grupo, de tomar clase individual, de dar clase de estos materiales, de ser observada dando clase, de estudiar el libro en soledad y con mis compañeros en formación, de preparar clase, escribir sobre la clase y reflexionar lo que

cambiaba en mí como actriz, como hablante, como maestra, como artista y como ser humano; de tomar distancia y observar a mis maestros dar clase, de observar a mis compañeros de formación dar clase, de tomar otras clases complementarias de Técnica Alexander, Método Feldenkrais, de tomar clases de canto, de Roy Hart, de piano, de leer y comprender anatomía, fisiología y algo de neurociencias para comprender el funcionamiento del sistema nervioso, de estudiar inglés y, en inglés preparar clase, de pensar y liberarme por medio de mi voz en español e inglés, de aplicar como actriz los principios de la práctica de la liberación de la voz natural, de ponerme a prueba, de asumirme aprendiz al mismo tiempo que enseñante, de asumirme sujeto cognoscente de por vida, de asumir la responsabilidad que eso conlleva...seis años para llegar ahí y darme cuenta de que pasarían otros varios años para darme cuenta de quién soy como maestra. Un proceso inacabado, un suceso de procesos de aprendizaje... y la pregunta de Kristin para empezar era ¿quién está dentro de esta voz?

Ahora vuelvo a Freire, porque sus “*Cartas...*” cobraron vida ante mis ojos en Kristin Linklater, ¿cómo era posible que las ideas de aquel educador y pensador para la libertad, encontraran eco corporeo y viviente en aquella mujer escocesa, nacida en la parte colonizante del mundo? Desde un punto de vista político uno y otra pertenecen a culturas antípodas, sin embargo la actividad de enseñar y pensar la enseñanza los acercó desde un punto de vista ético, estético y humano. Kristin fue una *presencia notable* en el mundo en el sentido freireano, pues su enseñanza encarna el siguiente supuesto del autor de la *Pedagogía para la Libertad*: “*La tarea de enseñar es una tarea profesional que exige amorosidad, creatividad, competencia científica, pero rechaza la estrechez científicista, que exige la capacidad de luchar por la libertad sin la cual la propia tarea perece.*”⁸⁸ Y vaya que la demanda de la maestra Linklater para sus aprendices era de gran embergadura, por eso el tiempo era un poderoso catalizador de experiencia y conocimiento, indispensable para asumir la tarea de practicar y enseñar la liberación expresiva de la voz natural, tarea que podemos medir en las palabras del pensador brasileño cuando dice:

Lo que yo sé, lo sé con todo mi cuerpo: con mi mente crítica, pero también con mis sentimientos, con mis intuiciones, con mis emociones. Lo que no puedo es detenerme satisfecho en el nivel de los sentimientos, de las emociones, de las

⁸⁸ FREIRE, P. op. cit., p. 9.

intuiciones. Debo someter a los objetos de mis intuiciones a un tratamiento serio, riguroso, pero jamás debo despreciarlo.⁸⁹

Y cuando el conocimiento se somete a las preguntas, aparece una grieta, una fisura por donde se ilumina en el interior una zona oscura que nos devela otra posibilidad no vista antes, una debilidad que vulnera lo conocido. Cuando esa vulnerabilidad aparece, el sujeto cognoscente tiene la oportunidad de soltar lo conocido y el poder que deriva de ello, y así permitir que un nuevo conocimiento surja con la sabiduría de reconocer que soltar es clave para la vida. Sólo así, al soltar el poder que da el conocimiento, puede emerger la sabiduría en el sujeto cognoscente, sabiduría o sapiencia de la que habla Barthes cuando la define como “*nada de poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor.*”⁹⁰

Una pregunta trae más preguntas. Cuando comencé la formación como maestra Linklater, pronto apareció en mí la pregunta de cuáles serían las implicaciones de enseñar en México una práctica diseñada en y para la lengua inglesa, pensada para descubrir las conexiones físicas y sensoriales de los sonidos de la lengua inglesa, para actrices y actores que daban voz en inglés. Enseñar la práctica me hacía pensar en las implicaciones de que una mexicana fuera enseñada y evaluada en inglés, para venir a enseñar una metodología “anglosajona” en español dentro de nuestra cultura mestiza de herencia colonial.

¿Qué implicaciones políticas tendría esto? Es Freire también, quien dice que el aprendizaje y la enseñanza, como el crecer, son todas ellas experiencias atravesadas “*por la biología, por la psicología, por la cultura, por la historia, por la educación, por la política, por la ética, por la estética.*”⁹¹ Durante esos años de formación Linklater, al dar clases en el CUT y en otras escuelas de formación de actores, y al impartir talleres por medio de Ceuvos en otros estados de la República Mexicana, observaba cómo era recibida la práctica y su invitación a la liberación, cómo se recibía la invitación a asumir

⁸⁹ Ibid., p. 140.

⁹⁰ BARTHES, R. 2011, p. 1156.

⁹¹ FREIRE, P. op. cit., p. 140.

la voz como un instrumento humano más allá de su aspecto musical, como un vehículo para estar en el mundo, para pronunciarse con autenticidad, espontaneidad y libertad. No era fácil y no lo sigue siendo ahora transmitir esas ideas, aunque hoy el panorama es muy distinto a hace diez años. Cuando impartía clase, observaba y reflexionaba sobre cómo se tomaba la práctica, cuando culturalmente somos una sociedad con una arraigada tradición de obedecer y opinar poco o casi nada, mucho menos de contrariar a la autoridad o de cuestionarla con argumentos y diálogo, una sociedad donde la libertad de expresión constantemente vive censurada. Esa era una de mis curiosidades más persistentes para seguir dando clases de Linklater. En algún momento de los días en Lenox, Massachusetts, en los descansos y las charlas con Kristin, me hizo la pregunta de cómo veía que era recibida la práctica en las actrices mexicanas y hablamos un poco de estas apreciaciones y dudas, ella me alentó a seguir investigando.

Llegamos al final del taller de Designación, no sin antes haber sido cimbrados hasta los huesos pues la crítica de Kristin era férrea e implacable: *“es tu labor mantener el interés del alumno [...] tú guías su pensamiento, cada parte de la práctica debe ser enseñada [...] debes saber el propósito de cada cosa que enseñas [...] haz preguntas específicas [...] recuérdales el proceso”*.⁹²

Y al mismo tiempo, Kristin quería escuchar a la persona y no a “la maestra”. Sonabamos todo el día, con el cuerpo, con el pensamiento, con las emociones, con la imaginación y nuestras voces se sentían abiertas y vociferantes. Ella nos lo hizo notar varias veces. *“Your voice is you”* (Tu voz eres tú), repetía. *“Al decir ‘la lógica orgánica del cuerpo’, me refiero a que la mente y el cuerpo se encuentren trabajando juntos [...] el mundo natural es el escenario de la imagería vocal Linklater”*.⁹³ La enseñanza de Kristin requiere de la presencia, sólo sucede de persona a persona, de esqueleto a esqueleto, de mente a mente y de voz a voz. Sólo una voz que se libera puede convocar a otra voz a liberarse. Kristin daba algo de sí a cada aprendiz y a cada uno le daba algo especial.

Al final del Taller de Designación, en un acto simbólico de iniciación, Kristin nos esperaba en medio de un bosque profundo, arriba de una roca en donde nos otorgó la

⁹² Información obtenida de bitácora personal de clase impartida por Kristin Linklater, Shakespeare & Co., Lenox, MA., 2012. (Traducción mía).

⁹³ Ibid.

Designación y nos dio el fuego de la voz, con el compromiso de mantenerlo encendido, “*ahora son los guardianes del fuego*”,⁹⁴ cual Prometeos liberados.

Después de la ceremonia vino el silencio. Volveríamos a casa después de haber sido llevadas por un viaje de aprendizaje que nos transformó profundamente.

⁹⁴ Información verbal obtenida en la ceremonia de Designación como Maestra Designada (certificada) Linklater. Dreamaway Lodge, Lenox, Ma. EUA., 2012. (Traducción mía).

1.4 Ancla en mercados fenicios y compra cosas bellas: ...⁹⁵

La voz incorporada.

Han pasado 9 años de aquél taller; después de ese viaje regresé a seguir dando clase en el CUT. Las primeras clases que di, las di en un estado de confusión absoluta. No sabía qué estaba enseñando pero si veía con claridad que no era lo que enseñaba antes de irme, ni la manera en la que enseñaba. No me paraba frente al grupo de la misma manera ni hablaba como lo había hecho hasta entonces. Me observaba con atención porque no me reconocía. Había en mi cuerpo una energía distinta que me movía, y me hacía hablar y decir cosas distintas. Pasaron varios meses para que viera con más nitidez que estaba cambiando y que mi ser maestra estaba ajustándose.

Aún ahora, todavía hay conceptos e ideas asentándose en mi cuerpo y han tenido que pasar por pruebas tanto en el salón de clase como en el escenario. Dos años después volví a tomar clase con Kristin en un encuentro de VASTA (Voice and Speech Trainers Association) en Londres y se revelaban aspectos básicos de la práctica que seguían aclarándose. La progresión de ejercicios es la misma y a la vez no lo es. Cada vez que se revisita es una nueva vez pues se iluminan aspectos no vistos, aspectos del practicante, porque es el ser humano el que se pone en el centro de la práctica y sobre quien se investiga, por eso es que cada vez es nueva.

La pregunta de inicio cada vez, es: ¿Qué hay de nuevo el día de hoy? Cada repetición cambia de contenido. Y el espacio de investigación es la geografía corporal y emocional del practicante, su presente es el laboratorio.

En otoño de 2019, tres de las maestras mexicanas Designadas, viajamos a Valladolid y a Madrid, España, donde Kristin impartiría un taller de 10 días, una Clase Magistral y una Conferencia Magistral para actores y profesores de teatro y voz, invitada por la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León y por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Fueron 10 días de actualización, revisión, observación y aprendizaje. También tuvimos un Taller de Desarrollo Profesional Continuo (Continuing Professional Development) en el que aprendimos algunos ejercicios nuevos.

⁹⁵ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

Kristin siempre cambiante y en renovación; se necesitaba una gran energía para seguirle el paso. La conferencia Magistral que dio fue espléndida, lúcida, con perspectiva científica fundamentada, y con una gran pasión por Shakespeare. Con la generosidad que la caracterizó siempre, dio una demostración, –a pesar de que no le gustara la idea–, de la progresión de ejercicios para liberar la voz con los 11 maestros Linklater hispanoparlantes que ahí nos reunimos. Un viaje en el que su conocimiento y su sabiduría brillaron plenamente, vitalmente. Fue la última vez que la vi, que fui su alumna y que pude sentir el poder de su transmisión.

Kristin Linklater murió el 5 de junio de 2020, pero dejó un legado de conocimiento sobre la voz, sobre el teatro, sobre Shakespeare y sobre el ser humano que continúa y perdurará, en quienes nos formamos con ella. Un legado que vale la pena seguir investigando, comprendiendo y poniendo a prueba, pues aportó una visión crítica a los estudios tradicionales de la voz arraigados en la perspectiva positivista occidental, en la que predominan las dicotomías. La práctica que desarrolló la maestra Linklater, fue muestra de su crítica al pensamiento cartesiano:

...la ciencia física y la neurociencia están demostrando que por 400 años, incluso desde Descartes, lo hemos entendido todo mal. El cuerpo piensa. Las emociones que sentimos en nuestros cuerpos son esenciales para una vida inteligente. [...] Y sí, el corazón siente. Si el corazón de una rata contiene neuronas, también el corazón de un humano. Nuestros corazones tienen pequeños cerebros o grandes. La inteligencia del cuerpo hay que reconocerla.[...] ¿Por qué deberíamos luchar en contra de la desincorporación de la voz que vemos como la consecuencia inevitable de nuestro mundo tecnológico? Yo propongo que las voces necesitan reconectarse con la entraña y el corazón, porque sólo así podemos tener acceso a la empatía que nos ayuda a comprender a nuestros compañeros humanos y hacer de nuestras vidas algo lleno de significado. La empatía depende de neuronas espejo, que nos permiten ver y sentir en nuestros cuerpos lo que otros están sintiendo. Existen neuronas espejo por todas partes de nuestros cuerpos. La empatía resulta en acción cuando podemos hablar de lo que vemos y sentimos. Nuestras voces necesitan estar en comunión cercana con nuestros sentimientos para que ese hablar sea auténtico y efectivo. Un habla incorporada es el pegamento de la comunidad; el teatro es la arena del hablar incorporado.⁹⁶

A casi diez años de que obtuve la Designación como Maestra Linklater, continuó dando clase y desentrañando la práctica e investigando con las estudiantes, y con mis colegas Linklater en escena, y continuó tomando clase, apelando a ese principio freireano que dice “*saber y crecer – todo que ver*”.

⁹⁶ CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL USO DE LA VOZ, 2013, p. 45 - 46.

*Madreperla, coral, ámbar, ébano ...*⁹⁷

Flotar en el mar de las Sirenas.

Durante la última década el paisaje sonoro de la educación vocal, y de la formación teatral se ha extendido y ha cruzado límites con otras áreas; así, se abrió espacio para la multidisciplina y la interdisciplina entre las artes, y otras áreas como la ciencia, lo cual diversificó las posibilidades de los actores, dando lugar al artista escénico; ahora se habla en términos de escena expandida, nuevas teatralidades y liminalidad de los lenguajes; también arribamos a la era post: la era del postdrama, de la post universidad; las clases pueden suceder en modalidad sincrónica y asincrónica, o híbrida a través de plataformas virtuales, en las que las artes vivas pueden ser tecnovivales, y no solamente conviviales, entre otras razones, gracias a este gran paréntesis mundial que aún no se cierra, de la pandemia ocasionada por el virus SARS-Cov-2.

La casa que habitamos pasó de ser refugio protector, contenedor de la intimidad, para convertirse en espacio liminar donde convergen la vida pública y la vida privada. En este panorama con el que inicia la década de los años 20 del nuevo milenio, la educación, el teatro y la vida, se están reconfigurando, con un despliegue de herramientas y recursos que está revolucionando el aprendizaje y que pone en tela de juicio las relaciones interpersonales, entre ellas la relación maestro-alumno. Sin embargo, entre todos estos nuevos recursos y herramientas, no ha aparecido alguno que se equipare a la enseñanza de voz a voz con acompañamiento humano en presencia.

En un mundo en el que la tecnología cibernética y robótica es parte de la vida cotidiana a todos los niveles, y la interconectividad se ha convertido en una primera necesidad, la humanidad se da cuenta de que no logra superar la poderosa vitalidad de la presencia, y la realidad imponente de la interdependencia para la sobrevivencia de la especie, una realidad que hemos podido ver de frente en esta pandemia. En los últimos meses, escuché en una videoconferencia a la filósofa feminista Judith Butler preguntarse *¿Qué hace que una vida sea vivible?: “la vida es ese lugar donde pierdo mi egocentrismo... es esta vida única e irremplazable [...] compartida y humana, compartida*

⁹⁷ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

también con vidas animales, y con varios sistemas y redes vitales” ⁹⁸ Es decir, la interdependencia es una cualidad de la vida, y podemos decir que la presencia es la manifestación de la vida, por lo tanto, la interdependencia se da entre las presencias. La convivencia, es decir, la vivencia en conjunto, es insustituible por mucho que nos empeñemos en lo contrario.

Ante este horizonte, la pedagogía y la enseñanza de las artes y las técnicas para las artes vivas tienen preguntas para investigar sobre cómo será la enseñanza, si se puede sustituir la presencia del maestro por los recursos tecnológicos, o cómo se redefine hoy la relación maestro-alumno. Mientras damos pasos hacia una posible respuesta, a través de la pantalla seguimos buscando la mirada, esperando escuchar la voz y sentir la presencia que nos permita constatar que vivimos.

⁹⁸ CULTURA UNAM, 2020. Disponible en <https://culturaendirecto.unam.mx/video/judith-butler-en-el-aleph-2020/>

“El agua es la señora del lenguaje fluido [...]”

La liquidez es un principio del lenguaje; el lenguaje debe estar henchido de agua.”

Gastón Bachelard⁹⁹

⁹⁹ BACHELARD, G. 1996, p. 278, 286.

Capítulo 2

EN MEDIO DE LAS AGUAS, EL VAIVÉN DE LAS OLAS
Las Sirenas

GUÍA DE CAPÍTULO

En el presente capítulo expondré de una manera breve los principios fundamentales de la práctica Linklater, con una descripción básica de la progresión de ejercicios que la componen. Asimismo, se presentan los motivos para elegir esta práctica como eje central de la enseñanza de voz hablada dentro de la formación de actores del Centro Universitario de Teatro. Después estableceremos las conexiones que se han encontrado, entre la práctica Linklater y otras metodologías vocales y somáticas durante los años en los que se ha impartido esta metodología en el CUT, y que complementan dicha enseñanza. Se hablará también, sobre la práctica dialógica dentro del formato de la clase, a partir de mi experiencia pedagógica; para dar paso a los testimonios de los integrantes de la compañía “Los 4 Gatos” que refieren la experiencia del proceso de montaje de la obra *Las musas huérfanas* de Michel Marc Bouchard como proceso investigativo sobre la práctica Linklater para la escena. Finalmente, se establecen las bases para los apuntes del siguiente capítulo, abriendo el diálogo y nombrando a los aliados de la última parte del viaje.

2.1 Y voluptuosos perfumes de todas clases.¹⁰⁰

Linklater, huesos y aire, estructura e imágenes.

La práctica diseñada por la maestra Kristin Linklater, consiste en una progresión orgánica de ejercicios para *“liberar la voz natural y así, desarrollar una técnica vocal al servicio de la libertad de la expresión humana”*;¹⁰¹ por medio de estos ejercicios se busca reconectar la voz con el cuerpo, con la respiración, con el pensamiento y la emoción, para que el practicante sea capaz de liberar, desarrollar y fortalecer el instrumento humano de la voz, en función de las demandas específicas de su vida profesional.

Hay dos supuestos básicos en los que se asienta la práctica: el primero es que *“cada uno posee una voz capaz de expresar, a través de un rango de dos a cuatro octavas, toda la gama de emociones, la complejidad de estados de ánimo, y las sutilezas de pensamiento que puede experimentar”*;¹⁰² y el segundo supuesto es que *“las tensiones adquiridas a lo largo de la vida, así como defensas, inhibiciones, y reacciones negativas a las influencias del entorno, a menudo disminuyen la eficiencia de la voz natural hasta el punto de distorsionar la comunicación.”*¹⁰³ Aunque es una práctica diseñada para actrices,¹⁰⁴ resulta útil para toda persona interesada en investigar y conocer su voz. Durante toda la práctica se utilizan como herramientas del practicante, la auto-observación y la curiosidad, para el autoconocimiento y la conciencia de si mismo y su vocalidad; y la primera distinción que se establece es reconocer lo que es habitual,

¹⁰⁰ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹⁰¹ LINKLATER, K. 2006, p. 7. “This approach to voice is designed to liberate the natural voice and thereby develop a vocal technique that serves the freedom of human expression.” (Traducción mía).

¹⁰² Ibid. “...everyone possesses a voice capable of expressing, through a two- to four-octave natural pitch range, whatever gamut of emotion, complexity of mood, and subtlety of thought he or she experiences.” (Traducción mía).

¹⁰³ Ibid. “... the tensions acquired through living in this world, as well as defenses, inhibitions, and negative reactions to environmental influences, often diminish the efficiency of the natural voice to the point of distorted communication.” (Traducción mía).

¹⁰⁴ Como ya se ha dado el caso, a lo largo de la presente disertación, el género de los sustantivos como por ejemplo, *actrices* o *actores*, se usará indistintamente para nombrar a las y los artistas escénicos teatrales con el fin de llevar cabo un ejercicio de reconocimiento y visibilidad, –desde el punto de vista de género–, de dos realidades que se encuentran actualmente en las mesas de debate, sin el propósito de aportar algo, sino al contrario, de tener la experiencia y poder entender mejor el fenómeno de nombrar desde la lingüística.

de lo que es natural¹⁰⁵ al funcionamiento del cuerpo y la voz, considerando que no siempre lo que es habitual resulta lo más natural. El resultado de un año de práctica, según lo establece la autora, será “*producir una voz que está en contacto directo con los impulsos de emoción, moldeada por el intelecto, mas no inhibida por él.*”¹⁰⁶ Es decir, que la persona tendrá la posibilidad de desarrollar su voz para recuperar libertad, expresividad, autenticidad y espontaneidad, al restablecer la conexión entre la voz, el pensamiento y el cuerpo.

Un aspecto primordial y que le da un carácter particular a esta práctica, es la consideración de la voz como un fenómeno psicofísico, lo cual se constata desde la primera sesión y a lo largo de todo el recorrido de la progresión de ejercicios, que están diseñados para incorporar el proceso de la imaginación. Cada nivel de la práctica cuenta con un abanico de imágenes que permite desarrollar patrones neuronales que corren de la mente al cuerpo y viceversa, para lograr que el practicante, vea, escuche, sienta y hable con el cuerpo, en el cuerpo, desde el cuerpo.

La voz se arraiga en esos patrones neuronales, es decir, en el sistema nervioso, para que la persona sea capaz de transmitir impulsos emocionales, mentales, psicológicos, de imaginación y de intelecto por medio de la voz y el habla; de esta manera la voz deja de ser considerada un ornamento o un instrumento meramente musical cuya mayor cualidad es la belleza o la sensualidad, para ser considerada como un instrumento que revela al ser humano, lo transparenta y le da presencia en toda su complejidad. Vale la pena aclarar que al referirnos a la imaginación no debe confundirse con mera fantasía, por el contrario, el proceso de imágenes o imaginería vocal ha sido cuidadosamente pensado y probado con el fin de activar la musculatura interna involuntaria de la respiración y de la fonación por medio del pensamiento y no del esfuerzo de la musculatura externa, de ahí que la *vía negativa*, sea una manera de aproximación al cuerpo, en la práctica que se está realizando. La *vía negativa* a la que nos referimos es aquella en la que la voluntad de “hacer algo” cede a la disposición del “no hacer”, o del

¹⁰⁵ Este término es controversial, pero será abordado en el tercer capítulo. Por ahora, considerese una posible forma de entenderlo como lo *orgánico*, en relación a lo que es adecuado a las estructuras orgánicas.

¹⁰⁶ Ibid., p. 8. “The result of the work will be to produce a voice that is in direct contact with emotional impulses, shaped by the intellect but not inhibit by it.” (Traducción mía).

“dejar de hacer”, y está relacionada con la *vía negativa* de Grotowski enfocada en deshacer resistencias, remover obstáculos que puedan inhibir la liberación del practicante:

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo, tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. [...] La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. [...] El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no “se requiere hacer algo”, sino más bien en el que “uno se resigna a no hacerlo.”¹⁰⁷

El proceso de la imaginación dentro de la práctica está basado en esta idea de la vía negativa. Por medio de imágenes de escenarios naturales y de elementos de la naturaleza, se estimula al sistema nervioso para que responda con impulsos que activan la musculatura interna e involuntaria de una manera liberadora para todo el ser. Escuché alguna vez decir a Kristin que la naturaleza tiene el poder de abrir la atención y los sentidos, de conectar al ser humano con el mundo exterior; pero además de esto Kristin vivió en su juventud en un lugar de amplios escenarios naturales muy en contacto con la naturaleza y sus elementos, vivió su infancia en las islas Orcadas al norte de Escocia lo que la marcó profundamente, así como a la práctica que ha dejado como legado. Para muestra quede este ejemplo, explicado de manera resumida: la imagen fundamental sobre la que se desarrollan los ejercicios es la imagen de un cuerpo de agua, o reserva o lago, imaginado en mitad del cuerpo del practicante (*the Pool of vibrations*), que se convertirá en la fuente de las vibraciones, que emergerán y saldrán al exterior impulsadas por el deseo de comunicar, ya sea en sonidos sin forma definida llamados “*tactos de sonido*” (*the touch of Sound*) o en palabras. A partir de esta imagen surgirán muchas otras con diversos escenarios naturales: atardeceres, noches estrelladas, chimeneas en salones acogedores en una cabaña en el campo, cavernas profundas y húmedas, días soleados, ríos, fuentes, cascadas de vibraciones, colores en nuestra voz, montañas altas, y muchas imágenes más que logran que el practicante no solo prepare su voz y la

¹⁰⁷ GROTOWSKI, J., 2016. p. 10 – 11.

desarrolle, sino también que active su cuerpo y a sí mismo a través del poder de la imaginación. Hoy en día sabemos que por medio de la imaginación podemos adquirir experiencia, que lo que la mente imagina queda en la memoria del cuerpo y, por lo tanto, forma parte de nuestra realidad. En este principio se basa la práctica.

La idea que define la esencia de la metodología Linklater es: “*quiero escucharlo a usted, no a su voz*”, la cual fue formulada por Iris Warren, maestra de Kristin Linklater en LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Arts), e icónica maestra de voz en los años cincuenta, que revolucionó la enseñanza de técnica vocal para actrices y actores, pues incursionó en la investigación de la voz y su relación con la psicología; fue innovadora al introducir herramientas de la psicología en la educación vocal para las actrices gracias a su relación con logopedas y psicólogos de la época en Reino Unido. Kristin decía que “*liberar la voz, es liberar a la persona, y cada persona es indivisiblemente mente y cuerpo*”.¹⁰⁸

En la práctica constante, uno puede darse cuenta e ir comprendiendo que se nace con una voz incorporada, (en el sentido de que la voz se emite con todo el cuerpo y no sólo con la garganta), pero que en el proceso de socialización se van inhibiendo las cualidades de la voz del cuerpo, ya sea por bloqueos psicológicos y / o emocionales, por tensiones musculares o por falta de claridad en lo que se quiere transmitir. Los únicos límites para que una voz se libere y sea expresiva –según Linklater–, son las tensiones musculares que resultan de bloqueos emocionales, y la falta de claridad en el pensamiento, lo cual impide una articulación precisa.

En cada sesión se va tejiendo una nomenclatura específica que permite establecer un lenguaje para la práctica, se recuerda que ante todo “*la voz es aire y huesos*”¹⁰⁹ y que la tarea principal de la práctica es abrir espacio: al aire, a la voz y al *self*, es decir al “sí mismo”, a la persona. Al final de un año de práctica, se puede haber recorrido la progresión orgánica de los ejercicios y se puede ser autónomo en el ejercicio de la práctica; el practicante sabe cómo preparar su voz para las demandas del oficio.

¹⁰⁸ LINKLATER, K. op. cit., p. 8. “To free the voice is to free the person, and each person is indivisibly mind and body.” (Traducción mía).

¹⁰⁹ Información verbal obtenida por la autora. Frase continuamente repetida por Kristin Linklater durante sus clases. (Traducción mía).

La progresión empieza en un *suspiro de alivio* y continúa con el *deseo de comunicar*. Para explicar estos dos principios expondré aquí, lo que escribí en un artículo publicado en la revista mexicana Paso de Gato:

¿Qué suscita al suspiro de alivio? Una imagen, un impulso sentipensante, parafraseando a Galeano. Al suspirar con alivio volvemos al presente; abrimos la atención al abrir el cuerpo para recibir el aire, nos permitimos escuchar y recibir al mundo en nuestro espacio interior, disponemos la geografía del cuerpo para ser habitada por imágenes, e inmediatamente surge el impulso de responder, de dar, espontáneamente nos damos al mundo en el aliento que sale del interior del cuerpo. En el suspiro de alivio, recibimos energía y damos de nuestra energía. Hacer esto durante las primeras aproximaciones a la práctica puede parecer sencillo, pero toma tiempo darse cuenta de su dimensión. Para suspirar, hay que permitir que el centro del diafragma se relaje y el sistema nervioso se libere; permitirse la sorpresa y el descontrol en el sutil acto de respirar. El suspiro de alivio es como la primera bocanada de aire al nacer, o como el último aliento, es como el oleaje en la orilla del mar, cuyo ritmo es involuntario y natural, o como el viento de un atardecer veraniego que mueve las hojas de un árbol frondoso, a veces también como el vapor caliente que emana con fuerza del centro de la tierra; es aliento que se renueva cada vez... aliento, impulso, alivio.¹¹⁰

Es sobre el suspiro de alivio que se teje cada sesión y se entrelaza con el deseo de comunicar para deshilar, desatar las palabras que nos entreveran en el mundo. El deseo de comunicar, que pareciera adormecido por el mundo en el que vivimos, se activa y se invoca, en cada sesión; para ello se dan herramientas, por ejemplo, preguntas.

En el artículo citado de la Revista Paso de Gato, también explico que el deseo de comunicar corresponde al impulso humano...

de expresión y vínculo entre el mundo interior y el exterior. Está conectado con el impulso del primer llanto que pide comida y abrazo, o con el impulso de los primeros balbuceos, o de la primera palabra surgida de la curiosidad y el asombro, con el impulso-conmoción que provoca el contacto humano. Sin ese impulso no hay voz ni técnica vocal que valga. Ese impulso manifiesta nuestra libertad. Reconocer el deseo de comunicar toma tiempo, requiere valor y determinación porque significa mirar de frente y con vértigo, la posibilidad de liberación, y asumir que esa posibilidad es personal y voluntaria, asumir el deseo de tocar el mundo y dejar huella en él.¹¹¹

La práctica está configurada como una serie de pasos progresivos en su complejidad, que tienen la cualidad de que mientras se avanza, se profundiza en el contenido; no olvidemos que el objeto de estudio es la persona, así que la práctica se profundiza a lo largo de toda la vida y sus efectos cambian porque la persona cambia. La

¹¹⁰ GONZÁLEZ JORDÁN, T., 2021, p. 51-52. Disponible en <https://pasodegato.com/Site/>

¹¹¹ *Ibid.*

progresión de ejercicios involucra la realidad del cuerpo físico-mental-emocional, sus procesos y sus acciones. Es en el cuerpo, en sus espacios y con sus actos en donde la conexión de mente, cuerpo, emoción y voz, se manifiesta y sucede.

A continuación, se muestra la estructura de la progresión que aparece en el libro *Freeing the natural voice*, traducida por mí para efectos del presente trabajo. Cabe señalar que se ofrece una breve descripción de la progresión, pues explicarla resulta una tarea de gran envergadura que no tiene cabida en esta disertación:

- 1) Conciencia física: la columna vertebral, el soporte de la respiración natural. Se comienza por una revisión y visualización de los huesos, con especial énfasis en la columna vertebral como el pasaje de comunicación entre mente y cuerpo. Se realizan ejercicios de movilidad de la columna, ejercicios para reconocer la sensación de gravedad en el cuerpo, la sensación de espacio, y ejercicios para comprender la relación dinámica entre tensión y relajación. Después de atender esta parte, el cuerpo se ha preparado para reconocer la relajación activa y la mente se ha preparado para poner atención de una manera más específica en el sutil proceso de la respiración.
- 2) Conciencia de la respiración: liberación de la respiración, la fuente del sonido... el aire. Se realizan ejercicios de observación de la respiración, y de escucha e imaginación para reconocer la respiración no controlada, a partir de las sensaciones físicas de ésta; y así, dar paso a la recreación de la imagen del lago de vibraciones.
- 3) El Tacto de sonido: las vibraciones iniciales... el lago de vibraciones. Se desarrolla la imagen del lago de las vibraciones (*pool of vibrations*), con la que se jugará imaginando burbujas de sonido que emergen, llamados tactos de sonido (*touch of sound*), para después ir tejiendo imágenes que permitan crecer los tactos en afluentes de voz, hasta introducir algunas palabras e incluso frases, al tiempo que se involucra el cuerpo con los movimientos vistos en la primera parte. Se busca

reconocer las sensaciones físicas de una vocalidad no sometida al autocontrol, sino conectada con el impulso del cuerpo.

- 4) Liberación de las vibraciones: labios, cabeza, cuerpo... los ríos de sonido. A partir de la liberación vocal, se proponen dinámicas con movimientos sencillos del cuerpo como sacudidas, masajes y estiramientos, que permitan desbloquear tensiones en la musculatura involuntaria de la respiración y, por lo tanto, liberar los impulsos vocales, y sentir sus efectos en el cuerpo: las sensaciones de cosquilleo, de vibración y de calor en los labios, en la cabeza y en todo el cuerpo. En esta parte es donde la variedad de las imágenes permite mayor liberación vocal: hay ríos, cascadas, fuentes, volcanes emanando agua, la imagen de gravedad juega un papel fundamental para soltar músculos profundos. Una vez que el cuerpo va familiarizándose con liberar los impulsos de voz y cuerpo de una manera sencilla y lúdica, se continúa con un trabajo de desbloqueo de tensiones a un nivel más específico en el área de la mandíbula, los labios, la lengua y el paladar blando.

- 5) Liberación del canal del sonido. La idea principal es seguir desbloqueando tensiones musculares para abrir espacio, sin embargo, en esta parte la precisión es mayor pues la musculatura a la que se dirige el trabajo, es más pequeña y más compleja de reconocer y desbloquear:
 - Conciencia y relajación de la mandíbula, deshacerse de la tensión... el portón de la prisión o la puerta abierta. Se trabaja con la musculatura de la mandíbula, que es la encargada de proteger el espacio de atrás de la boca
 - Conciencia de la lengua. Estiramiento, relajamiento, liberación... la cuenta historias. En este episodio se toma más tiempo pues la sutileza y complejidad de la lengua es mayor. Se realizan varios tipos de masaje para relajar, antes de llegar a las sacudidas y estiramientos de lengua. Resulta muy revelador atender esta parte del cuerpo pues

tiene relación con inhibiciones y bloqueos muy antiguos y profundos.

- El paladar blando. Apertura y agilidad...espacio. Atender este músculo significa abrir el pasaje de salida de la expresividad vocal, el espacio de atrás de la boca, el pasaje hacia los espacios de resonancia de la cabeza.

- 6) La columna y el canal del sonido: La conexión... la fuente, el viaje y la dirección. Para este momento en el recorrido, ya se ha profundizado bastante en la conexión cuerpo-voz-mente y se ha empezado a jugar con textos más complejos. Generalmente se usa poesía, pero también textos dramáticos y prácticamente cualquier tipo de texto. En esta parte se fortalece la imagen del pasaje desde la parte media del cuerpo hasta la cavidad bucal, con el movimiento de la columna, en un ejercicio llamado el tren de vibración. Después volveremos a revisar la esquina de la laringofaringe.
- 7) Conciencia del espacio de la garganta. El pasaje. La imagen que guía esta parte es la de un abismo o acantilado que se abre detrás de la boca hasta el suelo pélvico. Se trabajan tres posiciones de este canal y, se observa cómo afecta su modificación al sonido que emitimos. Es el preámbulo para comprender la escalera de resonadores.
- 8) Desarrollo y fortalecimiento: Escalera de resonadores: pecho, boca y dientes. El hallazgo de la resonancia...púrpura, azul, amarilla. Permitir que las imágenes dirijan al cuerpo y a la voz, resulta ya familiar en este punto; se vuelven más complejas y surgen de manera más espontánea. Las imágenes son las que estimulan cada momento de la práctica con el fin de generar experiencias claras; sin embargo, las variaciones de cada imagen pueden ser tantas como la creatividad lo permita. Todo ello se pone en juego con las palabras, por lo tanto, el uso de textos es necesario desde el principio. Ahora el practicante ya comprende

como jugar, y cómo permitir que el cuerpo responda a los juegos de imaginación con mucha más soltura que al inicio.

- 9) Liberación de la voz del cuerpo: las llamadas, las triadas...el arcoíris. Se usa el piano para jugar con las imágenes, los arpeggios tienen la función de extender el rango vocal
- 10) El poder de la respiración: el diafragma, los músculos intercostales, el piso pélvico...el gimnasio de la respiración. Este apartado está enfocado en el desarrollo y fortalecimiento de los músculos y órganos de la respiración. La demanda en la precisión de las dinámicas respiratorias es mayor, así como la demanda física y sentipensante.
- 11) Sensibilidad y poder: estimulación y fortalecimiento de los impulsos. La imaginación estimulando al cuerpo y manifestándose en la vocalidad ya es muy familiar y la liberación vocal a partir de este momento resulta espontánea. Se corre, se salta, se va al piso, y la práctica está dirigida a la estimulación del diafragma.
- 12) Resonadores paranasales: la parte media del rostro, la parte media del rango... Se abren los espacios del cráneo con masajes y sacudidas, y se accede a resonancias altas sin esfuerzo.
- 13) Resonador de la nariz: conducir el poder...el pico de la montaña. Se concentra la atención en la resonancia nasal, se trabaja con el registro más agudo de aquí al siguiente punto.
- 14) Rango: de tres a cuatro octavas... del sótano al ático. Con imágenes dadas se recorre el rango vocal de agudos a graves, con cuerpo y movimiento, con juegos, en lo individual o en grupo, y con imaginación que estimule la vocalidad.

- 15) Resonador del cráneo: alta intensidad. Se revisa la parte más alta del registro vocal. Cómo acceder al registro agudo sin esfuerzo vocal.
- 16) Ejercitar el rango: fortalecimiento, flexibilidad y liberación...balanceos. Se trabaja con los ejercicios de Trish Arnold,¹¹² desarrollados para liberar el impulso vocal y conectarlo con el movimiento, a partir de realizar balanceos o “*Swings*” con diversas partes del cuerpo. Uno de los objetivos es generar mayor energía y permitir que el cuerpo-voz responda espontánea y auténticamente, ante una alta demanda escénica.
- 17) Articulación de la voz en palabras: consonantes y vocales. La energía se canaliza en este episodio, en la articulación. Se revisan los puntos de articulación de los fonemas vocálicos y consonánticos, y se practican ejercicios vocales de palabras, sílabas, trabalenguas.
- 18) Ejercicios del puente al texto y a la actuación. Esta parte cuenta con una gran variedad y cantidad de ejercicios, para recibir el texto en el cuerpo y que dialogue con el inconsciente, con un propósito creativo. Se sigue trabajando desde la *vía negativa*, permitiendo que sucedan las respuestas del cuerpo, sin empujar o forzar que sucedan. A partir de ahora la exploración del texto, será un análisis del texto y la escena, con el cuerpo y en el cuerpo.

Cada peldaño de la progresión requiere por parte del practicante, estudio y comprensión de la anatomía y el funcionamiento fisiológico, así como conocimiento de otras prácticas, métodos y técnicas somáticas que complementan el conocimiento del ser humano. Kristin continuamente decía que la metodología que ella había desarrollado de los principios de su maestra Iris Warren, se nutría de muchas fuentes, entre las que se

¹¹² Trish Arnold, maestra de movimiento en los años 50. Fue profesora en London Academy of Dramatic Art LAMDA y en Guildhall School, en Reino Unido; y en Working Theater y en Skakespeare & Company, en Estados Unidos. La aproximación al movimiento está centrada en conectar la respiración y el impulso con la expresión física. Fue maestra de Kristin Linklater, quien integró algunos de sus principios y ejercicios a la práctica de la liberación vocal.

encuentran la técnica Alexander, el método Feldenkrais, la técnica de Integración estructural,¹¹³ de Ida P. Rolf conocida como Rolfing, el método Roy Hart, algunos movimientos del yoga, algunos principios de meditación como las visualizaciones, y principios del canto y del solfeo. Para quien se forma como maestro de la práctica Linklater, se requiere además de una constante actualización, revisión e investigación de los contenidos de la práctica. Kristin Linklater era un ejemplo de esto, ya que siempre fue una investigadora curiosa y férrea del ser humano en todas sus áreas, y tenía la habilidad de integrar esos saberes con gran profundidad, en el estudio de la voz incorporada. Podía desarrollar de una manera clara y fundamentada, un episodio de la historia de la voz humana a través de la historia del teatro angloparlante, desde su posición crítica al pensamiento cartesiano, como podemos ver en el siguiente fragmento de la conferencia inaugural que presentó en el Quinto encuentro de la Voz y la Palabra de Ceuvos, en el que explica:

Entonces, ¿quién fue el que cambió la experiencia de la comunicación hablada durante 400 años, cortándola de su influencia cosmológica, moviéndola afuera del cuerpo y la cabeza? Ya le he echado mucha culpa a San Agustín, por lo que sucedió antes del Renacimiento. Para lo que sucedió después del siglo XVI, no estoy sola en culpar a René Descartes. Estimulado por el entendimiento creciente de la anatomía humana y el desarrollo de las máquinas, él promovió persuasivamente la idea de que el cuerpo era una máquina gobernada por la razón, el pensamiento y la existencia racional en la cabeza. Pienso, luego existo. Él articuló el fluir de los descubrimientos anatómicos y tecnológicos de tal manera que influyó el pensamiento filosófico y práctico por siglos. Pero fue con la expansión del alfabetismo y la experiencia del lenguaje moviéndose afuera del cuerpo y hacia la página escrita, desde donde viajaba directamente al ojo y al cerebro, sin pasar por los receptores sensoriales y emocionales en todo el sentido físico, cuando radicalmente cambió la experiencia del pensamiento y del ser. Más recientemente, los avances tecnológicos en la comunicación continúan el desencarnamiento del lenguaje, del pensamiento y de la voz, y parecen probar que Descartes tenía una visión del mundo humano, correcta. Y la historia le ayudó a Descartes. En Inglaterra, históricamente, fueron los puritanos los que mataron la alegría encarnada de hablar y de cantar. Los isabelinos eran reconocidos por toda Europa por sus cantos y su poesía. De la corte al pueblo, todo el mundo cantaba, ya sea alrededor del clavicordio en la corte, o alrededor de la cruz de mayo en el pueblo. [...] Entonces los puritanos dijeron: “No más bailes ni cantos alrededor de la cruz de mayo. [...] Sólo puedes cantar los domingos en la iglesia. Sus voces sólo pueden elevarse para servir a Dios. [...] Y hay que cerrar esos teatros salvajes y preferiblemente quemarlos”. Una serie de prohibiciones que obviamente marcan el poder de la voz. [...]

¹¹³ La técnica somática desarrollada por Ida P. Rolf (1896 – 1979), está enfocada en relajar y desbloquear tensiones de músculos profundos y tejido blando como el tejido conectivo de la fascia muscular, por medio de masajes y manipulaciones en las áreas del cuerpo donde se acumulan tensiones que degradan la fuerza y flexibilidad natural del organismo. El objetivo es el uso adecuado de la musculatura corporal y el uso de la gravedad como aliada en las acciones del organismo.

Durante el siglo XVIII, el teatro inglés fue algo cerebral. No fue sino hasta la mitad del siglo XIX cuando las voces empezaron a luchar por ser liberadas de los calabozos de la emoción reprimida, para contar las historias verdaderas de hombres y mujeres verdaderos y reales. Pero no en Inglaterra: en Noruega, en Suecia, en Rusia, con los dramaturgos Ibsen, Strindberg y Chéjov, cuando empezaron a hablar de las realidades psicológicas suprimidas durante tanto tiempo. A mediados del siglo XX, el teatro angloparlante tuvo que enfrentarse con las grandes profundidades de la psicología y la emoción humana y la voz, una vez más, fue relevante.¹¹⁴

En Kristin aplica enteramente la frase de Terencio que dice “...*nada humano me es ajeno*”. El teatro ha sido para Kristin el recipiente contenedor que da forma a su curiosidad y sabiduría sobre el ser humano, y que se despliega por lo profundo de la práctica vocal que desarrolló y que le dio sentido a su vida.

La práctica diseñada para el trabajo actoral, nos lleva a una pregunta: ¿a qué tipo de actriz o actor se dirige? Si bien hemos dicho al inicio de este capítulo que la práctica puede ser útil para quien desee investigar su voz, el tipo de actor en quien está pensada esta práctica es aquel que ve la actuación como la acción del *hablar incorporado*, en el que se revela la humanidad de la persona, y es así que, en concordancia con este actor, el teatro será aquel lugar en el que se asome la verdad humana y se muestre ante el espectador ávido de encontrar algo de sí mismo en aquellas palabras, en aquellas presencias vibrantes que se muestran en la escena. Por esto, el trabajo de texto que propone Linklater, es arduo, profundo, y minucioso.

Los ejercicios que sirven de puente entre el actor y el texto pueden tomar tanto tiempo como lo demande la obra o el actor, es una investigación. Un amplio abanico de ejercicios arraigados en la progresión, que desarrollan de una manera mucho más compleja los procesos de encarnación de las palabras y el pensamiento en las acciones del cuerpo y que necesariamente pasan por la puerta abierta del inconsciente, el cual ella consideraba como el lugar de la creatividad. Un lugar, parecido al cuarto de los juguetes olvidados, al que hay que entrar para regresar con algunos objetos para ponerlos al servicio del juego de la creación escénica. Esta parte, es poderosa si se sabe llevar y por ello es que Kristin demandaba que el maestro designado hubiera pasado por ahí varias veces, pues solamente así podría guiar a otros a través de ese puente.

¹¹⁴ CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL USO DE LA VOZ, 2013, p. 43 – 44.

En los talleres de Designación, la parte dedicada al texto era una parte jugosa y de mucha incertidumbre, pero al mismo tiempo, era donde Kristin florecía con todos los colores y matices de su sabiduría para guiar a los aprendices a través de sí mismos, siguiendo las huellas de su propia historia, para buscar el camino de la historia que se iba a contar a través del texto o de la escena. La práctica está pensada para ser una herramienta actoral, aunque a veces los aprendices de Kristin no eran actores, sin embargo, tenían la misma demanda y sucedía que experimentaban lo que los actores viven en carne y hueso, y de eso resultaba un aprendizaje que les cambiaba la vida. La voz liberada, la voz en liberación, el ser liberándose a través de sus vibraciones es un viaje de iniciación en el sentido de ser un viaje al centro de uno mismo y el reto está en regresar crecido, fortalecido, con un aprendizaje vital y vigoroso.

Por último, diremos aquí que la imagen fundamental de la voz en la imaginería de la práctica Linklater, es el agua; y resulta inevitable considerar a Gastón Bachelard, para quien el agua es un elemento de transición, “*el agua corre siempre, [...] la pena del agua es infinita.*”¹¹⁵ Así el alma humana transita en los ríos, los lagos, las cascadas y las fuentes de su propia vibración. El ser humano que vive en su vocalidad, es un ser en transición, un proceso, un devenir inacabado, en perenne mutación: un acontecimiento.

¹¹⁵ BACHELARD, G. op. cit., p. 15.

2.2 *Compra todos los aromas sensuales que puedas; ...*¹¹⁶

Los ecos que resuenan en los huesos.

La intuición no es un sentimiento ni una inspiración, una simpatía confusa, sino un método elaborado, ...

Gilles Deleuze ¹¹⁷

Cuando yo era estudiante, en sus clases, Luisa Huertas decía: “*somos quienes damos voz a los que no la tienen*”. Recuerdo a una maestra apasionada por la palabra, y empeñada en transmitir esa pasión... y lo lograba.

Dar voz, invocar, convocar... Siempre hay una cita a la que hay que llegar, un llamado al que responder, una invocación... y quien recibe el llamado, quien escucha, se arroja para emprender un viaje, un viaje al centro de su propia voz. ...Invocar... convocar... vocación... palabras que comparten la raíz de la voz.

La vocación se entiende como un llamado al viaje que durará toda la vida, el viaje para llegar a la Ítaca personal, esa a la que se llega sólo después de haber sucumbido a la pasión y al dolor que conlleva el deseo, una paradoja interior que nos impulsa a buscar, a buscarnos.

Ese llamado-invocación-vocación, para mí, sucedió en los años previos a mi estancia en el Centro Universitario de Teatro, pero no empezó ahí; el principio, el origen de esa (in)vocación viene de más atrás, y lo reconozco en el placer que experimenté desde siempre al sonar, placer de cantar y de ser en vocalidad desde mi infancia; quizá las voces de las Sirenas no tienen principio ni fin y su eco llega desde los orígenes del tiempo, del tiempo propio e individual, pero también del tiempo humano en colectividad.

El llamado de las Sirenas tomará forma en nosotros, es el llamado de voces que necesitan un cuerpo que habitar, que entrañar, voces que atraviesan una vida. Ese arrojarse a las aguas –como lo hace el Butes de Quignard, eco del mito griego–, ese arrojarse al viaje como respuesta al llamado, a la invocación, es metáfora de una transmutación. El que fue llamado se convertirá en el llamado mismo y llamará a su vez

¹¹⁶ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹¹⁷ DELEUZE, G. 2017, p. 9.

a otro Butes que se arrojará y el acto se repetirá interminablemente, porque los seres humanos somos así, repetitivos en lo individual y en lo colectivo.

Hasta aquí, he repasado en esta bitácora de viaje, aquellas voces que escuché y seguí en mi formación como actriz. He seguido las voces de esas Sirenas y ahora soy una de ellas. Sin embargo, los rostros de las Sirenas son particulares y cambiantes, cada uno sigue y va eligiendo sus propias Sirenas que también transmutan, vamos afinando ese llamado personal, la pasión individual.

Las voces-Sirenas que aparecen a continuación, son otras que emergen y me hablan en el tiempo presente. Son ecos que resuenan en mi voz actual. Las razones, las dudas, los motivos y explicaciones que están entrañadas en estas otras voces, convocadas en las siguientes líneas, dan sentido a mis pensamientos hoy, aunque ya los pensó alguien antes y los pensará alguien después. Este devenir muestra que el pensamiento es vibración que atraviesa los cuerpos y las aguas del espacio-tiempo. Estos pensamientos ya se pensaron antes pero hoy tienen el color de mi vibración. Para poder preguntar y discernir, hubo que sucumbir a la escucha y ser tocada, vivir la pregunta, dejarse traspasar por ella. Son otras voces, de maestros a los que he seguido ya no por circunstancia, sino por elección. Por resonancia. Por vibrar con su pensamiento.

En mis primeros años de maestra, aún tomaba clase con José Luis Ibáñez y un pequeño grupo de actrices y actores. Con ellos y de la mano de Sor Juana o de Calderón de la Barca, descubrí a Cicely Berry.¹¹⁸ Ahí conocí muchos de sus ejercicios y los viví en el cuerpo. Ahí, la idea de estudiar la voz, cambió hacia el deseo de descubrir mi voz, algo que no había aparecido en los tiempos en que estudié la carrera de actuación. Cicely Berry fue fundamental, y mi curiosidad me llevó a escuchar las voces de Patsy Rodenburg, y Yoshi Oida, primero a través de sus libros, más tarde pude conocer a Patsy

¹¹⁸ Cicely Berry (1926 – 2018), reconocida directora de teatro y asesora vocal de Reino Unido, autora de libros sobre el trabajo del actor con la voz y el texto. Directora vocal de la Royal Shakespeare Company de 1969 a 2014, instructora de voz y dicción de la Central School of Speech and Drama; profundamente interesada en la relación del actor con la voz y las palabras, hizo de las obras de Shakespeare su aliado principal en el trabajo con actores, y en el trabajo con grupos vulnerables de prisioneros de cárceles inglesas, el cual realizó muchos años de su vida como parte de su compromiso social y debido a su espíritu de justicia y su sentido ético. Dio también talleres, cursos y clases magistrales a lo largo del planeta, sobre el trabajo de las palabras y la imaginación en el trabajo del actor, así como también colaboró en el cine asesorando actores.

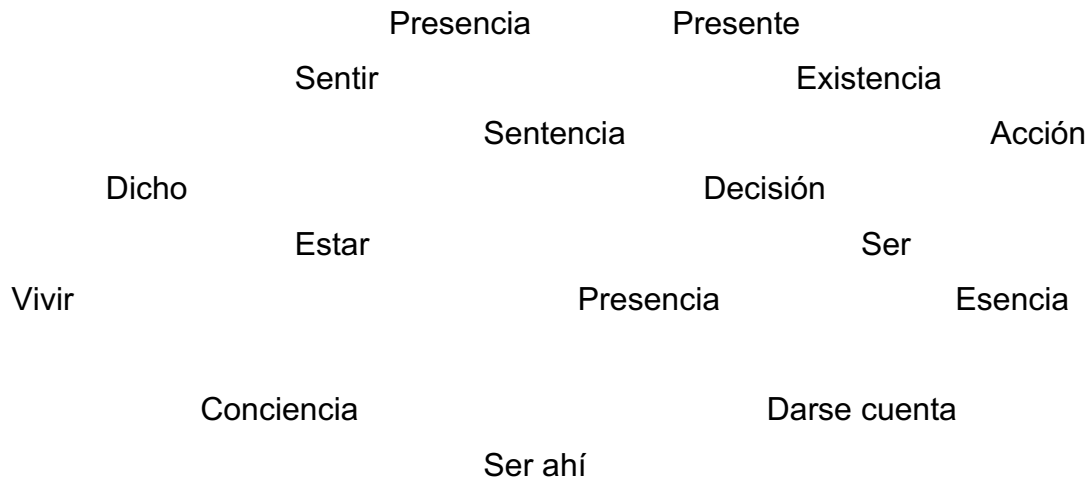
Rodenburg y tomar un pequeño taller con ella. Y a Yoshi Oida tuve la oportunidad de verlo en alguna ocasión que vino a México y dio una conferencia magistral.

Por otro lado, el trabajo que desarrolló Grotowski permea el trabajo de Kristin Linklater; para ambos, la voz es una cualidad que permite la trascendencia de los límites físicos del performer, así como, un vehículo para la revelación de la verdad interior. Todo este material, me dio otra perspectiva para trabajar en escena: es la persona-performer la que transmuta en escena.

En el caso del Centro Universitario de Teatro, específicamente de los programas de Técnica Vocal y Expresión Verbal, desde mis inicios como profesora y hasta el día de hoy, la enseñanza de la voz, resulta una coordinada que entreteje ecos y voces, y dentro de este contexto también he encontrado resonancia con los principios básicos de reeducación corporal de Frederick Matthias Alexander, de Moshé Feldenkrais, y de Alfred Wolfsohn, con el enfoque escénico de quien fuera su discípulo más emblemático y cuyo nombre bautizó a la metodología que hoy conocemos como Roy Hart. A todas y todos los he leído con atención y replicado en mí y en los estudiantes.

Hemos dicho ya que, al conocer la práctica de Kristin Linklater, obtuve estructura y sentido, pero antes de conocer dicha práctica y aún hasta hoy, pienso que cada profesora desarrolla su propio método y aproximación al objeto de su estudio. El profesor selecciona y decide, prueba y descarta, sintetiza, dialoga consigo mismo y con los estudiantes, y va conformando así su particular manera de recorrer el camino andado para ofrecerla a quienes le escuchan. La intuición juega un papel fundamental en todo este devenir; como enuncia Deleuze, la intuición es un método. Hay muchas voces que hacen eco en mí y que nutren las clases que doy, pues considero que aportan luz y opciones a quienes vienen siguiendo nuestros pasos y los de nuestros maestros.

Sirvo de intermediaria entre aquellos maestros y los jóvenes a quienes doy clase, y la resonancia se da en función de quienes están aprendiendo, el foco de mi atención siempre está puesto en ellas y ellos.



Voz y presencia. La voz nos hace avanzar por el camino de la problematización puesto que, nos lleva a hacernos preguntas; el camino que una persona recorre cuando desea descubrir su propia voz, es un camino íntimo, y toma tiempo; la duración es una cualidad de este proceso, la voz es un proceso. Se recorre en presente, pero dura toda la vida, es un proceso que sucede en un constante diálogo entre la voz interior y el mundo exterior, entre el mundo visible y el invisible, mas siempre en un plano físico. Se recorre en presente, y demanda la presencia de quien camina. Se recorre para recuperar la presencia de aquel lugar recóndito del alma (psique) en donde la perdimos hace poco o mucho tiempo. Entendamos alma como la estructura mental que nos permite entre otras funciones, el ser conscientes de la propia existencia. Para ser conscientes de esa existencia, se requiere habitar el presente con la propia presencia. Nancy evoca a Husserl cuando habla del “*presente viviente*” como ese “*presente que es el ahora de un sujeto...*”¹¹⁹ Y Guillén es evocado por Ramón Xirau cuando dice “*Soy; más: estoy, respiro.*”¹²⁰

Presencia que convoca a otras presencias para recorrer el viaje.

El que enseña o el que ayuda a otro a escuchar su propia voz, se espera que haya hecho el viaje en sí mismo. Es el camino que también yo recorrí. Es un viaje de muchos viajes dentro del viaje de la vida. Es un viaje por las aguas claras, cristalinas o turbias y oscuras de la persona.

Un viaje fascinante si se abraza el miedo y se camina de la mano con él. Porque por irracional que nos parezca, da vértigo, da pánico escénico, da miedo mirar hacia uno mismo y escucharse. Y aquí pareciese que estamos entrando en un terreno de imprecisión cercano a lo misterioso, pero es fácil salir de ese terreno si se tiene claro que estamos siempre en el terreno del mundo físico, en el que las sensaciones en el cuerpo son guía clara y concreta. Por eso nos ayuda sentir la voz con los sentidos, sentir el tacto de la voz en los huesos y en la piel, en lugar de escucharla.

Por muchas razones se asocia naturalmente la voz con el agua, primeramente, porque corre, viaja, nos cubre y nos sobrepasa. Ambas ondulan –agua y voz–, se mueven de manera circular por el cuerpo físico que también es habitado por el cuerpo psíquico o

¹¹⁹ NANCY, J. L., 2007, p. 42.

¹²⁰ XIRAU, R., 1997, p. 58.

mental. La voz corre en ríos subterráneos por las cavernas de lo que a veces consideramos inconsciente, ese mundo sutil donde habita también la acuosa y ancestral fantasía humana de volver al origen, a las aguas primigenias.

La voz es presencia acuosa del ser que viaja, que corre y penetra, igual que el agua. De alguna manera el agua da figura a la voz en sus múltiples y podríamos decir infinitas, posibilidades. Voz que gotea, voz que corre en ríos de vibración, en cascadas que caen por la espalda o corrientes de vibración que nos atraviesan de la cabeza a los pies. Quizá el agua con su cualidad fluida, nos invita y nos permite dar forma y sentir aquello que ilusoriamente creemos que no se ve ni se siente.

El agua da presencia a la voz y la voz le da presencia al ser humano.

La voz es nuestra cualidad fluida. Voz-presencia más allá de la presencia, capaz de tocar y vencer las resistencias físicas. Presencia intangible que toca. La presencia física se concreta en la voz, dice Cicely Berry; y Julia Varley, la legendaria actriz del Odin Teatret enuncia en *Piedras de agua*,¹²¹ que la personalidad se revela en la voz; por su parte, Arthur Lessac habla en sus escritos de la voz que refleja el estado del que habla, el poeta Longfellow¹²² nombra la voz como el órgano del alma, y es secundado por Roy Hart al decir que es el músculo del alma. Estas ideas nos hablan de la voz que es cuerpo y tiene cuerpo, pero cuerpo fluido.

La voz necesita del aire y los huesos, su materia prima es el aire y es amplificada en los huesos-tierra porosa, el fuego-imaginación-deseo es avivado por el aire que la alienta, y entonces el cuerpo es escenario natural en donde el ser-voz-agua se expande a sí mismo, fluye hasta el escenario del mundo, escenario de otros.

Voz-presencia fluida que sale del lugar más íntimo para entrar en la intimidad del otro cuerpo, y tejerse en la intimidad del mundo; la voz es presencia en acción.

Todas estas ideas apelan al sentido de la voz que deja huella de la existencia humana, a pesar de lo efímero de su presencia, tan efímera como nosotros. Una palabra puede quedar grabada en la memoria corporal de quien la recibe, alguien deja su huella en otro cuerpo.

¹²¹ VARLEY, J., 2011, p. 61.

¹²² LONGFELLOW, H. W., [1857-1869], p. 217. "O, how wonderful is the human voice! It is indeed the organ of the soul!"

La voz-presencia que suena, voz-sonido del pensamiento que necesita del cuerpo para manifestarse, para ser voz, para ser voz de alguien, del pensamiento que es alguien, y que a la vez necesita otro cuerpo donde ser voz-recibida, voz que vibra y hace vibrar a otro.

La voz que se encarna, que se incorpora, se arraiga en la respiración, en el aliento, en el movimiento, en la acción del pensamiento. Lo corpóreo de la voz es la presencia de un pensamiento que se corporeiza y se mueve en un espacio.

Escucha
Apertura
Lo abierto
El oído
Caracol
Interior
Exterior
Espacio
Infinito
Resonancia
Voz
Ruido
Atender
Espiar
Secreto
Sonido
Íntimo
Sentido
Sentir
Penetrar
Acecho
Recibir
Estar
Relación

“El no querer escuchar se da en sociedades divididas en clases sociales, en razas inferiores y superiores, en los que mandan y los que son mandados.”

Carlos Lenkersdorf¹²³

Voz y escucha. Aquel que tiene presencia, escucha. La presencia encarna una bella paradoja, pues quien tiene presencia, llama la atención teniendo su atención puesta en el mundo. Recibe porque da. Al escuchar, recibe. Tener voz, requiere de la escucha.

Escuchar, es abrirse, es rendirse, es soltar y soltarse, permitirse, vaciarse, dejarse ir. Abrirse a la resonancia. Es en la escucha que nutrimos el deseo de pronunciarnos y que solo se satisface al sonar, al hablar, al ser en voz, al ser vocalidad. La escucha es activa, nos vincula. Dejarnos ir en voz es un acto generoso que se inicia en la escucha, me doy desde que escucho. Estando a la escucha me afinó, me armonizo con el mundo, en el sentido de combinarme con lo que es diferente a mí.

Escuchar para entender; escuchar como el trasfondo del entendimiento, como lo enuncia Nancy,¹²⁴ escuchar para resonar, es decir, sonar de nuevo. Escuchar para comprender, para dar sentido. Yo resueno con algo, con alguien, cuando entiendo. De escuchar, surge la necesidad de sonar de nuevo, de decir lo que ya ha sido dicho, pero con este sentido nuevo porque es mío y no se ha dicho desde mí.

Escuchar para comprender, para resonar, para ordenar el mundo en mi cuerpo, para conocer, para saber-saborear el mundo y así ser parte de él: “*Decir es saborear al mundo / y ser devorado por él.*”¹²⁵ Y silencio...

El silencio no es la nada, es lo que aún no descubrimos...

La escucha necesita del silencio. De la disposición profunda de la escucha, nace el silencio como puerta de entrada al sentido, de donde surgirá el discurso, eso que en Nancy es una *cadena de sentido*, para mí es un tejido. Un tejido de sentido que resuena, y no se conforma con tener sentido. ¹²⁶

¹²³ LENKERSDORF, C., 2008, p. 111.

¹²⁴ NANCY, J. L., op. cit., p. 18. “...hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; ...”

¹²⁵ RUY SÁNCHEZ, A. 2011, loc. cit.

¹²⁶ NANCY, J. L., 2007, loc. cit.

El sentido comienza en la escucha; lo sonoro, el timbre, es el alma que ha salido en sonido, timbre percutiendo en sí misma, resonado por dentro. Es la resonancia lo que permite el sentido.

Escuchar como la manifestación de estar.

¿Dónde? En sí mismo y con el mundo.

¿Cómo? Estar a la escucha, tender hacia algo desde mi mismidad, desde adentro de mí con la noción de mí mismo. Estar a punto de dejarse ir, de caer, de ser tocado, en un borde, en un límite de mí mismo, en una orilla. Nancy nos dice: "*Estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro.*"¹²⁷ Ese estar afuera y adentro, es estar en presencia abierta al acontecimiento.

La presencia manifiesta en el estar. Por tanto, la escucha es movimiento, acción interna que pronto será traducida en vibración.

Cuerpo-Presencia-escucha-movimiento-acción-adentro-yomismo-afuera-tú-elmundo-entiendo-resueno-impacto.

Una vez más un viaje. En la escucha hay expectación mas no expectativa. Para una actriz, la escucha es fundamental, es en esa calidad de estar que funda su hacer, es así como puede responder, reaccionar al mundo.

La escucha también encuentra obstáculos, podemos hablar la misma lengua, mas no escuchamos el mismo sentido, estamos atravesados por nuestro adentro y por nuestro afuera, hay una voz interna que continuamente escuchamos y que puede ensordecernos, y por otro lado está la realidad a la que pertenecemos, nuestra historia, de ahí que nuestra voz se concreta en vocalidad, nuestra voz se particulariza en vocalidad.

La misma lengua encuentra en cada persona diferentes sentidos. Por ejemplo, nuestra cultura mestiza se ha nutrido de occidente y de su tendencia al habla y al discurso, por encima de la escucha al otro, a la otra; es decir, nuestra cultura occidental prepondera el uso de la lengua sobre el acto de la escucha.

¿Porqué nos defendemos?

¹²⁷ NANCY, J. L., op. cit., p. 33.

Como dice Lenkersdorf, la lengua y los discursos que construimos también nos defienden de la escucha y su poder transformador, porque el escuchar nos abre el corazón propicia el acercamiento y más tarde al tocarnos por medio de la voz, hacemos contacto, nos acercamos y nos abrimos al otro como igual pues le damos atención; escuchar y contactar es el principio del diálogo.

Al escuchar iniciamos un proceso transformador. Así, un obstáculo para la escucha, se da en la resistencia a su poder de desmontar defensas, corazas, de suavizarnos, de vulnerarnos ante el otro, de igualarnos; y en la historia de occidente, éste sigue siendo un tema sensible.

Escuchar tiene implicaciones políticas en las relaciones de poder, es una invitación a bajar las armas, a detener la acción y ceder el poder que nos impone al otro, a la otra. Podemos decir que la presencia del habla en la conformación del sistema social, en comparación con la de la escucha, es muy diferente. Mucho mayor la primera que la segunda. Todos queremos hablar, pues dentro de un sistema que tiende a homogeneizarnos, y nos interpela para hacerlo, nos vemos condicionados a hacerlo; pero se nos impide escuchar, por ser peligroso; escuchar es subversivo.

Estar presente, escuchar, hablar conllevan una toma de decisión, una postura de la persona, y uso aquí el termino "persona" deliberadamente, pues las tres acciones mencionadas se relacionan con *per sonare*. Por sonar, para sonar, hay que inclinar la oreja, inclinarse, ceder, bajar del pedestal del ego que nos dicta ser activos y tener la iniciativa.

Escuchar implica detenerse, es una cuestión de tiempo, en tanto que implica duración. En ese tiempo de escucha, ocurre una toma de decisión, para ejercer una acción que vendrá después. Occidente se ha formado en la pedagogía de la acción predominantemente, y ha tergiversado el sentido de la escucha, ha convertido en sumisión el estado de escucha, y así ha sometido a quienes ha dominado. En el sistema capitalista, a menudo, habla el que tiene el poder, y el escuchar es un mandato, así el escuchar deja de ser un acto volitivo, para convertirse en sometimiento:

...el poder es otro obstáculo enorme para poder escuchar. La historia de Occidente está llena de ejemplos del no escuchar por parte de los pudientes.

Pero está llena de tomar aquello que no le pertenece. Se sabe escuchar, finalmente, si y sólo si el poderoso se transforma y escucha al pobre.”¹²⁸

Finalmente, otro obstáculo para la escucha, está en esa voz egótica que llevamos por dentro y a la que atendemos con demasiada atención, con demasiado énfasis en el *yo*, ante esto nos dice el filósofo Carlos Lenkersdorf: “*El primer punto será aprender a escuchar y transformarnos a ser nosótricos.*”¹²⁹ Escuchar nos invita a ser nosótricos y eso también resulta subversivo en esta sociedad egótica que hemos creado a nuestra medida y nuestra conveniencia.

La semilla del teatro es *nosótrica*, por esto cuando enseñamos teatro, cuando enseñamos a trabajar la voz, es necesario llevar la atención a cómo escuchamos, preguntarnos a quién decidimos darle nuestra atención escuchando, a descubrir quién habla cuando desciframos un texto escrito; a descubrir quién habla y qué dice cuando no hay un texto escrito, pero habrá un texto conformado de presencia y acción, que a su vez será escuchado por otras y otros.

La maestra inglesa Cicely Berry apunta que “*escuchar con precisión es uno de los factores más importantes al usar la voz plenamente, ya que la precisión con la que escuchamos está relacionada directamente con nuestra respuesta vocal.*”¹³⁰

El tema de la escucha está y ha estado presente desde los primeros años en los que empecé a desarrollar planes de trabajo para la enseñanza de la voz que imparto. La asesora vocal Patsy Rodenburg, también de Reino Unido nos recuerda que: “*El sentido del oído está ya presente cuando estamos dentro del seno materno, y es el último en abandonarnos al morir*”,¹³¹ sin embargo, vivimos en ciudades saturadas de ruido aturridor que nos distrae la escucha y la presencia, nos ensordece de nosotros mismos, nos desconecta del mundo, por esto planteamos la tarea de detenernos a escuchar.

Escuchar nos acerca a la vida, nos abre al mundo y la otredad, nos permite contactar con nuestra humanidad y con nuestra animalidad por medio de escuchar nuestra respiración, principio de vida.

¹²⁸ LENKERSDORF, C., 2008, loc. cit.

¹²⁹ LENKERSDORF, C., op. cit., p.151

¹³⁰ BERRY, C., 1991, p. 123.

¹³¹ RODENBURG, P., 2009, p. 140.

Cuerpo

Carne y hueso

Sangre

Fuego

Aliento

Aire

Agua

Carne

Tierra

Huesos

Volumen

Tiempo

Duración

Distancia

Intensidad

Acento

Pulso

Ritmo

Peso

Gravedad

Arraigo

Raíces

Ligereza

Sensación

Sentidos

Impulso

Sonoro

Emoción

Espacio

Trayectoria

Proceso

Devenir

Percusión

Intuición

Conmoción

Acción

Silencio

Sagrado

Profano

Muerte

Finitud

Dolor

Necesidad

Luz

Huella

Divino

Trascendencia

Flujo

Mente

Uno

“El ‘cuerpo’ es una vía de investigación, no una realidad en sí misma.”

David Le Breton¹³²

Voz y cuerpo. El cuerpo vibra, el cuerpo suena, el cuerpo habla. Voz que manifiesta pensamiento, que se manifiesta en cuerpo.

A lo largo de los años de dar clase de voz, otras voces hacen eco en mí, ecos de mis maestras y de otras metodologías que nutren el discurso en torno a la voz de la actriz, con el interés de que las y los estudiantes tengan un panorama amplio de visiones, de opiniones, de información que propicie la curiosidad y el conocimiento de su propia voz. De esto deriva que los temas presentados en este capítulo, se revisen con la perspectiva con la que se ven en las clases de voz hablada, impartidas actualmente en el Centro Universitario de Teatro.

Maestros como C. Berry, P. Rodenburg, Yoshi Oida, Julia Varley, Luisa Huertas, Fidel Monroy, Roy Hart, Zebba Dal Farra, Grotowski, entre otros; han hecho aportaciones con sus investigaciones y enseñanzas a la educación vocal de actores con el enfoque de que voz y cuerpo son parte del mismo proceso, son partes involucradas en el acto de sonar y hablar. La voz implica al cuerpo. Un enfoque del trabajo vocal para la voz hablada, que contrasta con la herencia más tradicional de la voz cantada enfocada en el purismo de la voz sin dedicar demasiada atención al cuerpo, y en la que la voz tiene el protagonismo, mientras el cuerpo solo funciona como contenedor.

La idea de que cuerpo y voz son parte de un mismo fenómeno en el ámbito escénico, tiene su origen en los principios del siglo XX en los que el avance de los estudios de la psicología pone la atención en la relación de la psique y la voz. A partir de ahí comienzan a hacerse investigaciones y propuestas sobre la relación de la voz con el sistema nervioso y sus manifestaciones en el cuerpo. Algunas maestras de voz en Reino Unido, durante los años 40 y 50, comenzaron a introducir en sus ejercicios de voz, elementos dirigidos a abrir un canal de conexión entre el pensamiento, las emociones, y la voz; todo por medio de prácticas o rutinas corporales.

¹³² LE BRETON, D., 2018, p. 49.

Las propuestas metodológicas actuales que sirven de base a la enseñanza vocal en el CUT, parten de esa premisa que propone no seguir separando cuerpo-mente-voz, para entender y abordar la voz hablada. Cabe mencionar que el canto en esta clase se aborda desde sus funciones expresivas en el cuerpo sonante; se trabaja desde una forma lúdica y sencilla, en algunas sesiones, con el fin de explorar las posibilidades sonoras de la persona de manera integral: su canto, su habla, y sus interfaces, como componentes de la vocalidad. No se profundiza en los elementos técnicos y estilísticos del canto porque ese material compete a una asignatura dedicada a ello.

Consideramos el acontecimiento vocal, como un proceso complejo que involucra mente, cuerpo, emoción, y en el que la imaginación tiene un papel activo y primordial.

Si profundizamos en esta noción, la voz no sólo viene del cuerpo, sino que lo habita, lo necesita, lo atraviesa, lo manifiesta, lo vibra y lo timbra, lo suena, lo percute. Quizá de ahí el símil tan recurrido de la voz como instrumento, que el foniatra francés, Guy Cornut enuncia, cuando habla de la voz como “*instrumento de expresión y de reafirmación del yo*”.¹³³ Sin embargo, estamos hablando de la voz como un fenómeno, algo que va más allá de ser un instrumento; la voz como ser, como la persona misma. El cuerpo como materialidad a la voz, que le da peso, volumen, textura, color, sabor; la voz le da presencia física a la persona, a la personalidad; y como ejemplo tomo a Julia Varley cuando dice que:

...la voz es cuerpo en el sentido más completo, porque sus músculos y su sangre, sus células y su sentido vital están diseminados en todo mi ser sin que pueda localizarla. Como el cuerpo, mi voz se apoya con los pies sobre la tierra y se dirige a un mundo que me circunda.¹³⁴

Ahora bien, hay distintos enfoques de la relación del cuerpo y la voz, pero en general, podemos afirmar que en la actualidad la voz hablada se enseña de una manera más integral y en correspondencia con el cuerpo, de ahí que varias metodologías vocales se apoyen de otras prácticas de reeducación corporal como la Técnica Alexander y el método Feldenkrais, para lograr el objetivo de liberación de tensiones y hábitos constrictores de la musculatura respiratoria y fonoarticuladora en aras de una voz más

¹³³ CORNUT, G., 2010, p. 61 – 62.

¹³⁴ VARLEY, J., 2011, loc. cit.

expresiva que libere y exprese a la persona. Cada vez más las clases de voz se llevan cabo como una disciplina física que dispone al cuerpo para la acción.

Sabemos que la energía vocal demanda una energía corporal y mental extracotidiana, que necesita de un cuerpo conectado con la mente, con la imaginación y por lo tanto con las emociones, y que esa conexión comienza en la respiración, por tanto, la educación vocal puede ser una reeducación de todas las áreas que conforman a la persona. Sabemos también por las investigaciones en el ámbito de las neurociencias, realizadas por especialistas –como Antonio Damasio, o Francisco Varela entre muchos otros–, que el cuerpo piensa, es decir mente y cuerpo están en perenne diálogo generador de su realidad. El cuerpo es una mente corporizada y lo indican estudios que demuestran la presencia de células pensantes, neuronas, en órganos como el corazón o las vísceras; mente manifestada por todo el cuerpo, cuerpo mental sensible de donde surge la voz. Un ser que se piensa en su experiencia. Una voz que se sentipiensa sonando y un cuerpo que suena porque se sentipiensa. El ser-cuerpo sentipiensa. Vocalidad de una voz que sentipiensa. Soy mente-cuerpo-voz-acción, vocalidad sentipensante.

Para cerrar este tema tomaremos la distinción que hace Cornut cuando se refiere a tres enfoques metodológicos en la enseñanza vocal, pues resulta útil como punto de partida para tener una visión más general de las metodologías vocales actuales y su idea del cuerpo respecto a la voz. Cornut habla de un primer enfoque metodológico que estudia la voz como un fenómeno físico, poniendo el énfasis en la técnica y la fisiología; otro enfoque metodológico en el cual la voz es el instrumento humano que vincula a la persona con su mundo interior, y que una vez liberado, liberara al ser mismo en toda su gama expresiva, y un tercer enfoque dirigido hacia los alcances y las demandas específicas de una persona que usa su voz profesionalmente, demandas de alcance, de poder sonoro y de proyección de imágenes que le permitirán llegar con su mensaje a aquellos que se disponen a recibirlo.

Asimismo, Cornut aconseja que una educación vocal completa se debe valer de estos tres enfoques en un orden cronológico pues en realidad se complementan, y yo entiendo esto como tres aspectos que componen la educación vocal, necesarios para desarrollar una técnica vocal que propicie voces sanas y expresivas, capaces de cubrir

altos niveles de energía, con imaginación y precisión; tres aspectos que, –y aquí coincido con Dal Farra Martins–, tienen su punto central en la necesaria presencia de ese otro u otra que escucha, que recibe, con el que se dialoga, para el que se suena, se habla: “.../la voz acontece entre dos. Siempre.”¹³⁵

Ahora bien, al hablar del cuerpo dos cuestiones saltan a la luz. La primera tiene que ver con la idea del cuerpo como instrumento. Si el cuerpo es un instrumento entonces partimos del supuesto de que alguien manipula o controla dicho instrumento, y la pregunta es ¿quién es el sujeto de ese instrumento?

Si el cuerpo es un instrumento, seguimos respondiendo a la idea de la supremacía del intelecto sobre el cuerpo instrumento que debe ser disciplinado a obedecer, por lo tanto, no es parte de ese ser que piensa, sino solamente el receptáculo del ser; y una de las propuestas del presente trabajo es que el cuerpo es manifestación de la entidad que se piensa en ese cuerpo, y que piensa con el cuerpo, suena en y con el cuerpo, y su hacer es una forma de pensar; abogamos por una disolución de la división entre cuerpo e intelecto y sobre todo una disolución de la supremacía del segundo sobre el primero.

¿Cómo entender el cuerpo desde su acción pensante? ¿Un instrumento piensa?

La segunda cuestión que aparece es la del disciplinamiento del cuerpo, que nos lleva de nuevo a esta relación entre cuerpo y pensamiento como la relación de un súbdito y su dueño, en donde el intelecto debe dominar al cuerpo y sus pasiones, al cuerpo y sus reacciones, una visión que insiste en hacer que el cuerpo se someta a los designios del razonamiento; una relación muy cartesiana, occidentalista, capitalista y patriarcal.

Esta relación de uso termina permeando propuestas contemporáneas que buscan reconsiderar esa relación y desplazarla hacia otros nuevos sentidos. Tal es el caso de la técnica Alexander y el método Feldenkrais, que plantean, cada uno desde su particular punto de vista, la pregunta de cómo nos usamos a nosotros mismos, y sobre todo de cómo nos pensamos al usarnos a nosotros mismos.

Pensarnos de una manera disociada, nos ha llevado a considerar al ser como entidades, y culturalmente hemos dado un lugar predominante al pensamiento sobre el cuerpo, mismo que ha derivado en un mal uso y hasta en un mal trato de nosotros

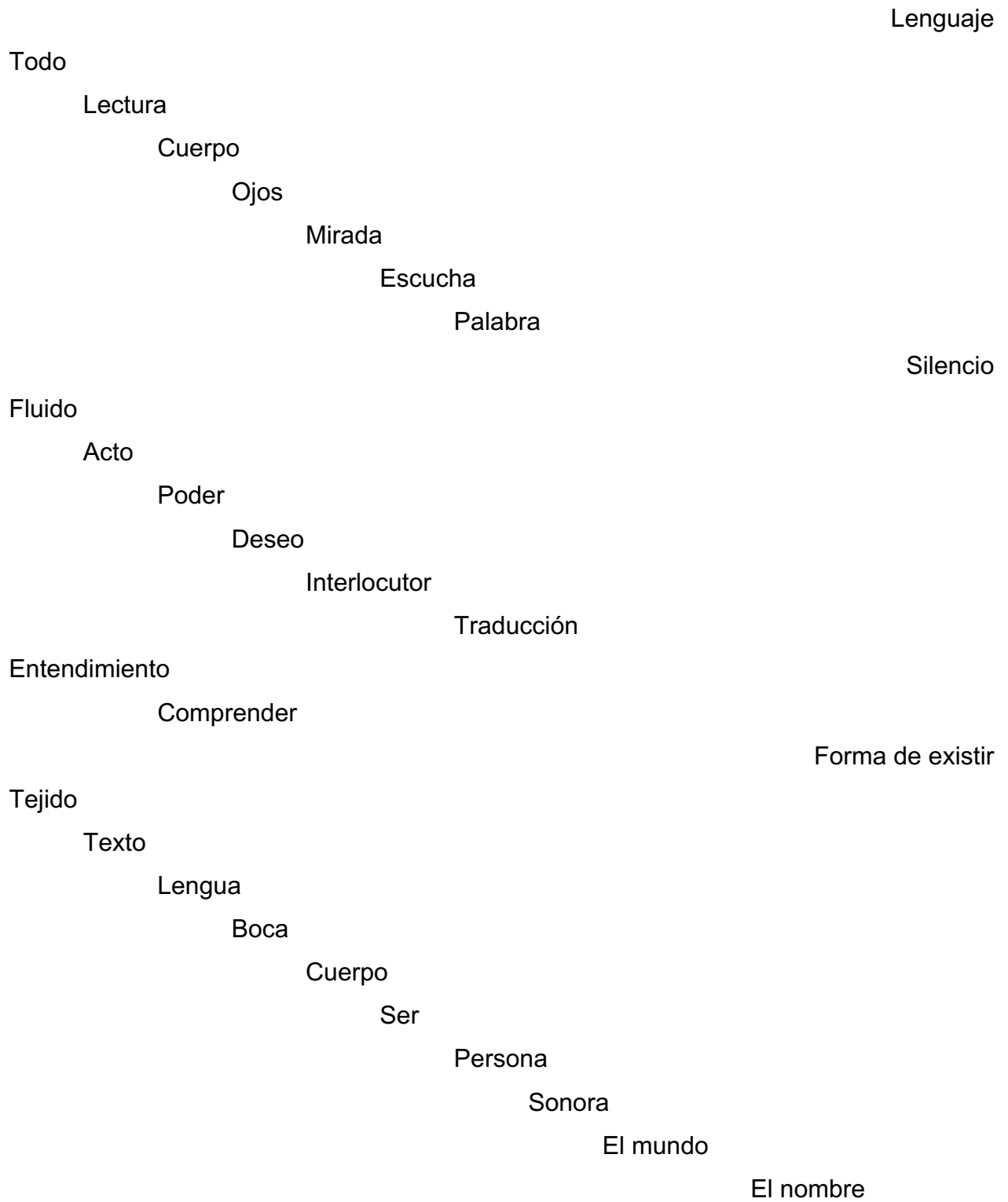
¹³⁵ Información verbal obtenida de notas de bitácora personal de la autora. Comentario de Zebba Dal Farra Martins en asesoría, 2021.

mismos; así, Alexander plantea que “*lo así llamado mental y físico no son entidades separadas*”¹³⁶, y esta es una de las premisas que dirigen su investigación sobre el uso de uno mismo, y por lo que ha resultado tan complejo traducir ese concepto de “el uso de sí mismo”, porque... ¿qué es el sí mismo? ¿quién es dentro de mí? ¿dónde lo encuentro?

La idea de disciplinar el cuerpo para adquirir una técnica, sobre todo en las técnicas artísticas o deportivas, ha llegado al punto en que podemos ver en la actualidad una tendencia a desarrollar una cultura del sobre esfuerzo que conlleva a lesiones físicas, como puede ser el caso de las constantes cirugías en cuerdas vocales que se observan en muchos cantantes tanto en la música popular como en el canto operístico. Sin duda, la relectura constante y puesta en práctica de los principios de Alexander y de Feldenkrais, han sido benéficos en la enseñanza vocal.

Pensarnos no divididos, quiero decir con esto, pensarnos como materia sensible que es manifestación de una mente sensible, una mente capaz de percibir sensaciones, de ser parte del mundo a través de su cuerpo sensible. Más que dos entidades, dos estados de una misma entidad que necesita de ambos estados para vivir la vida de este mundo. Yo y mi cuerpo somos la persona. Vuelvo aquí a la invitación del filósofo Carlos Lenkersdorf, a pensar de una manera nosótrica también entre el cuerpo y la mente con todas sus funciones, –la intelectual, la imaginativa, la sensorial, la intuitiva–; pensarnos de una manera nosótrica, que nos permita entender a la voz como una manifestación y no solo como una herramienta.

¹³⁶ ALEXANDER, F. M., 2018, p. 41.



“Tal vez sea la medida de nuestra vida.”

Toni Morrison¹³⁷

Voz y lenguaje. El lenguaje tiene la consistencia de lo fluido, la calidad de aquello que nos atraviesa, que nos interpela y con lo cual interpelamos al mundo, a aquellos que consideramos como otros. Es aquello de lo que nos valemos para interpretar el mundo, para leerlo, pero también para construirlo. El lenguaje también nos construye, tiene agencia en nosotras, en nosotros.

Una de las profesoras que ha puesto atención en la relación entre actores y lenguaje, es Cicely Berry. Ella plantea que es necesario para quienes estudian teatro, darse cuenta de cómo es la relación que establecen con el lenguaje: puede ser una en donde la actriz se coloca por debajo del lenguaje, o por encima o una en la que se establece una relación de igualdad, y que esta relación es cambiante de acuerdo a la situación y a la relación con las personas que interactúe.

De acuerdo a este supuesto, podemos entender la lengua como una entidad viva con la que interactuamos, apelando al sentido de performatividad en el lenguaje y su relación con nosotros, cuestión que John L. Austin¹³⁸ formuló desde la filosofía del lenguaje.

Hablamos la lengua y la lengua nos habla, nos nombra, nos construye, y a su vez, construimos al otro y al mundo a través de la lengua. Quienes hacemos teatro, permitimos que el lenguaje escrito haga cosas con nosotros, con nuestros cuerpos, y que nos construya otras realidades (ficciones). Poner atención en esta relación y su capacidad performativa, es un tema poco observado por quienes hacemos teatro, es por eso que he decidido tomar el referente de la maestra Berry para introducirlo en el laboratorio del aula y observarlo, dialogar de ello.

¹³⁷ MORRISON, T., 2020, p.1856. Libro electrónico.

¹³⁸ John L. Austin (1911 – 1960) filósofo inglés, autor del artículo *Como hacer cosas con palabras*, en donde desarrolló la teoría de los actos de habla, en la que encuentra la idea de que el habla tiene agencia sobre las personas, y esta agencia se manifiesta en actos que pueden o no cumplirse, dependiendo de que el hablante tenga el poder de llevar a cabo un acto con tan solo hablarlo.

Para esto encuentro resonancia en la filósofa estadounidense, Judith Butler, cuando dice que “*el lenguaje es el nombre que le damos a nuestro hacer, tanto “lo que” hacemos (el nombre de la acción que realizamos característicamente), y lo que causamos, el acto como sus consecuencias*”¹³⁹. Ella refiere además que, el lenguaje es vulnerable al ser susceptible de fracasar o de ser exitoso en su agencia performativa. Cuando fracasa, esa vulnerabilidad en el lenguaje, le da la posibilidad de cambiar el sentido de los actos que realiza, cambiar el sentido del lenguaje mismo.

Esa posibilidad de cambio de sentido es la que las actrices ponen en juego al aproximarse a un texto escrito para la escena, la actriz se dedica a la búsqueda de sentido, al indagar en el lenguaje de los textos cuando son dichos en cada ensayo o sesión de trabajo de texto. Sin embargo, si esta búsqueda de sentido queda demasiado acotada, entonces no se cumple la función y puede ocurrir que el lenguaje quede atrapado en una forma vacía y predeterminada ya sea por las indicaciones del director o por la imposición de la misma actriz que no abre el campo semántico a las posibilidades de sentidos. En ese caso, el lenguaje no aparece como algo vivo, está muerto como lo diría la escritora Toni Morrison cuando utiliza aquella metáfora en la que el lenguaje puede ser un pájaro que muere en manos de quien ha intentado apresararlo y contenerlo de forma inamovible; al morir el lenguaje, deja al hablante sin posibilidad de sentido, por tanto, alguien que muere también en el sinsentido de la vida. Para Morrison, el lenguaje es la medida de nuestra existencia, y me gusta pensar esta idea como actriz, para el lenguaje en escena, pensar en éste, como acción que se corporiza en la medida de una existencia que toma forma y sentido en la persona-actriz.

Esto es, lo que para Butler –refiriéndose a Toni Morrison–, es la agencia del lenguaje; hacemos lenguaje y de esa manera es que podemos impactar en este mundo, es la manera de insertarnos en el mundo, es *la medida de nuestra existencia*; y a su vez, el lenguaje nos hace, y tiene efectos en nuestro cuerpo.

Lenguaje es lo que hacemos, luego entonces somos seres de lenguaje y somos lectores: hacemos lenguaje y leemos lenguaje. Esa es nuestra forma de existir, interpretar el mundo, nuestra forma de estar en el mundo.

¹³⁹ BUTLER, J., 2007, p. 4.

La actriz, se prepara, se observa, y observa el mundo a través del lenguaje y crea otras realidades a partir del lenguaje, de ahí, la propuesta de que esa observación sea parte de su formación y de la formación vocal.

Vocalidad es lenguaje, y en la vocalidad, el lenguaje vive; es deseo activo de lo inefable, no se sacia; en cuanto ese deseo se ve satisfecho, lenguaje y vocalidad mueren, queda el sonido sin cuerpo, sin el peso de la existencia. Si el lenguaje aprisiona aquello que desea nombrar, lo mata.

El acto de nombrar ejerce su deseo en el intento de nombrar aquello para lo que no hay palabras, nos contiene en lo que puede ser dicho y en lo que no, es más lo que no dice que lo que nombra. El acto de nombrar lo inefable es la tarea de la poesía, y en el acto vulnerable de no alcanzar su cometido hay belleza, en la vulnerabilidad está su fuerza vital.

Propongo que el trabajo con el texto sea la invitación a que la actriz ponga la mirada en el acto de nombrar, y sobretodo en ese momento de deseo de máxima vulnerabilidad en el que está la posibilidad de fracasar, en el que las palabras no alcanzan para nombrar la complejidad de la vida humana. Se invita al artista de la escena a mirar ese momento en el que como dice el poeta, "*decir es y no es*".¹⁴⁰

Si como actriz no se pone atención a este proceso, a este momento de la creación, entonces el habla carecerá de vitalidad, el lenguaje no será un acto vivo de creación, y sólo habrá un sonar a medias, sin la complejidad que pudiera asomar entre el tejido del discurso, entre los ríos de palabras, carentes de sentido. La capacidad de decisión de la actriz en la creación, radica en la generación de sentido, y esta capacidad se entrena, se prepara, se dispone para poder ser mejor lector de lenguaje, mejor escucha de sentido, mejor elector de decisiones entre un sentido y otro, mejor deseante, capaz de soltar, capaz de aceptar el no-logro del deseo, pues ahí es que florece la vida. Esta capacidad sin conciencia limitará la liberación en la expresión humana, que ya se ha visto es parte del camino en el estudio de la voz y la palabra.

¹⁴⁰ RUY SÁNCHEZ, A. 2011, loc. cit.

¿Qué tipo de actriz, buscamos?

Aquella con la capacidad lectora y con la sensible escucha para poder encontrar sentido en la creación de realidades que es el teatro, y el arte mismo, una actriz llevada, más que por la llamada inestable del talento, por la decisión consciente de quien reconoce el arte de su oficio en el acto de la vulnerabilidad.

El arte está en reconocer el momento preciso de soltar aquello que se persigue para que surja la vida, en la renuncia del control, es ahí donde lo imaginado encuentra su propio lenguaje.

Tejido
Texto
Tejer
Manos
Cuerpo
Hilo
Fibra
Entraña
Cobijo
Madre
Femenino
Agua
Color
Tierra
Acto
Hablar
Placer
Escucha
Sentir
Distancia
Espera
La muerte
Tejedora
Moirá
Mito
Historia
Rapsoda
Actriz

“Manuscrito, memoria y voz eran tres fases de un mismo proceso, y la vida de los poemas se desplazaba continuamente entre una y otra de esas fases.”

Margit Frenk¹⁴¹

Voz y texto. Hay alguien que recibe el mensaje, aquél que es yo en el yo que es aquel, y el mensaje es el impacto de la voz-yo-sentido en el mundo, en el mensaje que viaja siempre voy implícita yo.

La legendaria maestra escocesa Iris Warren, decía que sólo una voz liberada puede ayudar a otra voz a liberarse, es decir, es una transmisión cuerpo a cuerpo, voz a voz, presencia a presencia. Esa era la forma de convertirse en maestro de voz para actores. Nuestros maestros eran como rapsodas que contaban su historia en su sonar, en su actuar, en su ser-estar. En realidad, la voz no es algo que se enseña, he aquí la vigencia del actor como rapsoda, de la actriz como tejedora de lenguaje-versos-historias-vida-pensamiento-palabra; es en el acto de decir, que se impacta en el mundo.

Decir es recorrer distancia, como tejer es hacer de la distancia entre dos extremos, el camino; aquella que teje, reconoce la distancia como algo más necesario que los extremos que la delimitan, es la distancia la que une, distancia-puente, distancia-vínculo, distancia como extensión de uno y otro extremo en donde necesariamente habrá un punto que los confunda. La distancia que no necesariamente es un abismo entre una cosa y otra, entre un Yo y una Otredad, sino extensión de ambos, unión, al fin y al cabo, aunque desconocida. La voz del actor como rapsoda, habla, teje, recorre la distancia.

La voz de los actores habla a la distancia de aquello que sucedió y es así como lo hacen presente, recorre la distancia del presente al pasado y recorre la distancia entre actor y espectador. La distancia también es una invitación a un viaje. En la distancia se gesta la memoria, sólo hay memoria cuando hay distancia, la memoria es un tejido. En el rapsoda habla la memoria-tejido-texto. El mito griego nos cuenta que Mnemósine, –hija de la Tierra y el Cielo–; y Zeus, dios del rayo, –energía que se materializó en hombre–, dieron a luz a las Musas. Así, la metáfora nos habla de que las artes, ciencias y oficios nacen de la memoria; el hombre-rayo como manifestación de vida, electricidad primigenia

¹⁴¹ FRENK, M., 2005, p. 145 – 146.

que une la tierra y el cielo y que manifiesta su energía, su poder, en el arte y la ciencia, a través del hacer. La persona es potencia del acto.

La imagen del rapsoda encarna la voz de la memoria que se teje en cantos e historias, texto-memoria, es la imagen de cómo el canto y las historias que contamos, le dan sentido a la existencia de los seres que lo escuchan, que son tocados por sus vibraciones; el rapsoda es aquél que le recuerda al hombre quién es, de donde viene y porqué está aquí para que pueda seguir adelante. Y entonces escuchar, dejarse tocar por la vibración de la memoria, recordar, pasar de nuevo por el corazón, permite comprender y dar sentido a la existencia. Grotowski dice: “*Todo nuestro cuerpo es memoria y en nuestro cuerpo-memoria se crean diversos puntos de partida.*” Y más adelante dice, “*No es que el cuerpo tenga memoria. Él es memoria. [...] El cuerpo-vida o cuerpo-memoria...*”¹⁴²

Cuerpo-Memoria.....	(distancia-que-se-teje)Cuerpo-texto.
(Persona)	(Vocalidad)	(Rapsoda-Actor)
Cuerpo-texto.....	(distancia-que-se-teje).....	Cuerpo-escucha
(Rapsoda-Actor)	(Teatro-Acontecimiento)	(Espectador)

El cuerpo-voz del rapsoda, es el cuerpo-voz que teje la memoria, como Penélope teje la memoria de Odiseo. Rapsoda-histrión-actor. El cuerpo de los histriones teje la memoria de los hombres y las obras de teatro son tejidos en el tiempo-espacio. El tejer como acontecimiento, el texto como acontecimiento de vocalidad.

En el libro *Entre la voz y el silencio*, Margit Frenk recapitula lo siguiente:

... un texto literario no se concebía, a la manera de hoy, como un objeto necesariamente fijo e incambiable, sino como una entidad que podía ser fluida, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones. Se trata de una concepción propia de una cultura oral, en la cual un texto es más bien un “acontecimiento” (Walter Ong), un proceso que se va realizando dentro de una circunstancia y de acuerdo a ella.¹⁴³

¹⁴² GROTOWSKI, J., 1993. p. 34.

¹⁴³ FRENK, M., 2005, loc. cit.

Cuerpo que teje, cuerpo que hace, tejido de palabras es el lenguaje, tejido de pensamientos, la rapsoda-actriz hace lenguaje y se hace en el lenguaje. Y en el hacer hay pensamiento, conocimiento que nace en el acontecimiento. Grotowski habla del cuerpo que hace como el cuerpo del Performer, la rapsoda-actriz es un Performer, y, agrega: “*El Performer es un estado del ser*”.¹⁴⁴ Sólo en ese estado se puede descifrar el sentido dentro de un texto que será dicho. Sólo en ese estado se permite que su ser sea atravesado y entreverado por las palabras-tejido ... Ser afinado, entonado, tener ritmo, tener capacidad aeróbica son acciones parte del trabajo vocal, pero todo esto es parte de preparar ese estado del ser. Ese estado se investiga con la propia necesidad de claridad y de experiencia.

La enseñanza artística, la enseñanza actoral y la enseñanza de la voz, son investigación, que también implica sembrar la semilla de la curiosidad y del placer, lo suficiente para que alguien siga los signos, las huellas, los llamados. A esto es a lo que yo llamo el llamado de las Sirenas, la invitación al placer y al conocimiento. Yo misma seguí esas voces sin morir, como Butes, o quizá la muerte de Butes es simbólica, y solamente se dejó atravesar por agua y voz, para convertirse en voz de Sirena, como me ocurrió a mí. Esas voces son las que me han traído hasta aquí.

En este camino sigue mi necesidad de encontrar esa poética que sustente el tejido sonoro de la vida en escena. El tejido sonoro de esa voz que es “*invocación dirigida a un particular*”.¹⁴⁵ Voz en escena, voz liminar, voz espontánea, surgida como *eco en la profundidad abierta*. Voz que une seres particulares en un fenómeno único e irrepetible, teatro de las voces, teatro del lenguaje, teatro de seres de vocalidad. Un teatro donde la voz y el lenguaje se arrojen al deseo de la inefable existencia. El mensaje-tejido es la vida misma. El mensaje-tejido es también la vibración, la resonancia, el mensaje-tejido está en el sentido particular de cada ser resonando en compañía de otros seres resonando.

...

¹⁴⁴ GROTOWSKI, J. op. cit., p. 78.

¹⁴⁵ QUIGNARD, P. op. cit., p. 92. “El canto de Orfeo no es como el de las Sirenas una invocación dirigida a un particular, a Ulises, a Butes... su canto transforma al individuo en sujeto social, por ello es un canto colectivo.”

Algo que he aprendido como profesora, es la incansable y sutil labor de sucumbir al texto, de escuchar lo que entraña, de no rendirse en la superficie, en la piel de las palabras, sino llegar a la intimidad de los pensamientos.

2.3 *Ve a las ciudades egipcias y aprende de los sabios.*¹⁴⁶

La práctica dialógica, las aguas de la transmutación.

“...todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales; ...”

Richard Sennett¹⁴⁷

¿Qué hace un maestro de voz?

Escucha... Suena, vibra, toca, infunde, provoca, convoca, invoca, evoca, espera...

Escucha... Dialoga.

Este escrito es un cruce de caminos en retrospectiva y de regreso al presente, para después imaginar un futuro posible. Un diálogo a través del tiempo de mi voz ahora con la vocalidad que fui antes, un diálogo también con quien lea lo que aquí se escribe.

Después de arrojarme y comenzar a dar clases, casi por azar, —o al menos así lo pareció—, siguieron esos primeros años a ciegas en los que la enseñanza consistía en aprender, en los que dar clase no significa que se es maestro, en los que uno se da cuenta de que no sabe y está tratando de entender. Durante esos primeros años, replicaba las voces que había escuchado tantas veces y sus palabras que en mi sonaban un poco grandes. Poco a poco, puse atención a voces que no había escuchado antes, fueron apareciendo ante mí nuevos maestros: los estudiantes a quienes daba clase. Estaba ávida de encontrar mi lugar frente a un grupo, necesitaba ser convincente, fui valiente, necesitaba sobrevivir. Mi voz aún no se desvelaba.

Fui descubriendo que el ser maestra, es ser guía, acompañante, testigo, escucha paciente, interlocutora generosa, pero no complaciente, flexible pero vigorosa. Procuraba esas actitudes cuando estaba frente a un grupo, y, sin embargo, los primeros años fui rígida. Daba muchas clases y era muy joven. Freire dice en sus *Cartas a quien pretende enseñar*, que la relación más difícil es la del maestro y el alumno, porque no es fácil encontrar el lugar de maestro, y a veces el maestro es otra cosa: madre, padre, tío, hermano mayor, amigo, pero no maestro. He ido aprendiendo poco a poco a reconocer ese lugar en el que se es guía y acompañante, testigo y sobretodo escucha, no es un

¹⁴⁶ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹⁴⁷ SENNETT, R., 2009, op. cit., p. 22.

lugar fácil de encontrar, al principio es incómodo. Esos primeros años fueron para aprender a escuchar, a acompañar y para buscar maneras de transmitir, para entender que debía encontrar mi pedagogía, para entender que a quien buscaba era a mi ser-voz maestra.

Una de las prácticas metodológicas habituales en las clases y cursos que imparto ahora, es la práctica dialógica, que he encontrado tanto en la metodología Linklater como en la pedagogía de la libertad de Paulo Freire. Gracias a esta práctica he aprendido a escuchar tanto a los estudiantes como a mi ser profesora; gracias al diálogo aprendí que el lugar frente a un grupo se gana con la escucha y la apertura, construyendo una relación de equidad al interior del aula, pero esto no ha sido fácil, ni lo es, pues cada grupo está conformado por personas que cambian y yo misma me encuentro en constante cambio. El diálogo como dice Freire, es creación de lenguaje común, es leer la palabra del mundo, pronunciar el mundo y por lo tanto crearlo y recrearlo¹⁴⁸, y en ese pronunciamiento, la persona se pronuncia a si misma. Así, que cada clase es una oportunidad dialógica de creación de mundos.

Ahora bien, ese espacio abierto para el diálogo también ha representado un espacio de conflicto, una zona oscura que a veces ilumina y a veces no; a veces es el lugar del miedo, de la huida, de la soledad. No siempre ha sido fluido, pues nos pone en un lugar de autonomía y responsabilidad, que no necesariamente conocemos o aceptamos. Ha representado un espacio digno de observación de las reacciones que provoca. Dialogar es la consecuencia de escuchar, una vez más, nos invita a bajar la defensa y abrir el mundo interior al exterior sin descuidar ninguno de los dos. Esa posición en el aula es nueva relativamente y a veces causa extrañeza pues no es habitual en nuestra formación básica, media y a veces ni en la superior. Dialogar nos invita a pensar, es un hacer-pensando, también nos da conocimiento.

La voz de aquellos con quienes comparto el aula, se asemeja a la voz del espectador que va al teatro a contemplar, a considerar, a responder con su presencia. Para dialogar es necesario poner en juego todos los aspectos de los que ya hemos hablado; la presencia, la escucha, el recorrido de la distancia, del tejido-pensamiento-

¹⁴⁸ FREIRE, P., 2005, p. 108.

memoria, del cuerpo en acción, es decir, el diálogo abre el espacio de la vocalidad. De otra forma, sólo alimentamos los monólogos solitarios de dos ausencias que no se tocan, porque no se miran, porque no son audibles, no hay voces de Sirenas ni llamado posible. El diálogo es, la antesala del ensayo en el contexto de la formación de actrices y actores. El actor que performa, dialoga y, con el diálogo, activa la performatividad de las palabras en los cuerpos.

Dialogar subvierte el lugar del poder y el no poder. Vuelve a mi memoria Lenkersdorf, cuando habla del diálogo, que es siempre entre dos, aunque ese otro sea mi yo interior, al que escucho desde el corazón, con el corazón, y el cual me libera de egocentrismo y egolatría, y si no es así, entonces no es un diálogo. Los actores ingleses cuando se refieren a aprender el texto “con el corazón” (*learn by heart*), quieren decir, recibirlo en la memoria con la escucha del corazón que es la de todo el cuerpo, con riesgo, porque tomamos el riesgo de ser transformados.

Si escucho con el corazón, entonces puedo hablar con el corazón, pero no con un sentido superfluo y falsamente romantizado, escuchar-dialogar-hablar con la carne, con los huesos, con las dudas, los temores, permitiendo el temblor de la vida, el jadeo del aliento, las subidas y bajadas tonales, los sonidos no reconocidos, las voces mal vistas, las prohibidas, las oscuras, y las claras, las grises, las vulnerables, todas las voces que somos en nuestra voz.

Con el tiempo fui descubriendo que liberar la voz, demanda que se abra el diálogo, de humanos a humanas, entre personas, para hablar de todo lo que no tiene que ver con voz y sí con cada uno. De ahí que el acontecimiento del diálogo suceda de pronto en el aula, así sin más, porque hay algo que decir... porque nos queremos escuchar.

2.4 Siempre ten a Ítaca en tu mente; ...¹⁴⁹

La experiencia del habla incorporada.

El agua ensimismada
Para Edison Simons

El agua ensimismada
¿piensa o sueña?
El árbol que se inclina buscando sus raíces,
el horizonte,
ese fuego intocado,
¿se piensan o se sueñan?
El mármol fue ave alguna vez;
el oro, llama;
el cristal, aire o lágrima.
¿Lloran su perdido aliento?
¿Acaso son memoria de sí mismos
y detenidos se contemplan ya para siempre?
Si tú te miras, ¿qué queda?

María Zambrano¹⁵⁰

Siempre ten a Ítaca en tu mente... para recordarte que no pierdas el punto de partida y el destino a donde llegarás, aunque las tormentas y los remansos en medio del camino te distraigan y te pierdan, aunque tardes la vida entera para llegar, no pierdas de vista el puerto de llegada porque es ahí donde encontrarás el origen de tu viaje. Ese puerto, para mí se encuentra en el teatro. Quizá debiera escribirlo así: El Teatro.

Y viene a mi memoria María Zambrano, preguntándose: “Si tú te miras, ¿qué queda?”¹⁵¹, pues después de los pasos andados y al detenerme en este páramo, miro al frente, miro atrás y lo que queda es el Teatro. Las preguntas que me han traído hasta aquí, comenzaron a encontrar sus palabras, a descubrir su lenguaje cuando el teatro fue una decisión consciente en mi vida, y en este momento de esta bitácora-disertación, regreso a ese origen: el Teatro.

La experiencia de la que hablaré en esta parte, es la concerniente a mi ser actriz, mi ser-persona en actriz. El camino de la voz transmutó del placer de cantar en la infancia

¹⁴⁹ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹⁵⁰ ZAMBRANO, M., 2001, p. 27.

¹⁵¹ Ibid.

a la búsqueda de mi voz como actriz, para más adelante dar luz a la voz de la persona que soy.

Si bien, durante los años en que se ha ido desarrollando mi quehacer en la pedagogía vocal, continué mi labor como actriz e incluso como directora de escena, el periodo como integrante de la compañía Los 4 Gatos, formada por los cuatro Maestros Designados Linklater en México, ha significado un paso hacia el planteamiento de mi propia investigación como mujer de teatro, en constante praxis y reflexión, involucrando todas las áreas en las que me desenvuelvo: el trabajo en escena, la docencia y la investigación.

La compañía de Los 4 Gatos se forma en el año 2016, después de que los integrantes lleváramos convergiendo juntos en tiempo y espacio, gracias a que nuestra formación como maestros Linklater nos reunió en el año 2008, cuando comenzamos el camino de la Designación.

Los cuatro integrantes, –Llever Aíza, Carmen Mastache, Indira Pensado, y yo–, somos actores y artistas escénicos, con más de 25 años de trayectoria en los escenarios, y más de 15 como docentes; así que nos tomó poco tiempo darnos cuenta de los puntos en común que nos hacían dialogar creativamente respecto a la voz y al teatro.

En el año 2012, obtuvimos la Designación Linklater, Indira Pensado y yo, y en 2014, la obtuvieron Carmen y Llever, acontecimiento que amalgamó con más fuerza nuestra relación profesional. Durante los años de formación, muchas veces nos ayudamos a comprender el lenguaje nuevo de la metodología Linklater, muchas veces nos dimos clase unas a otras, y nos cuestionamos, muchas veces jugamos con textos como parte de nuestra formación, incluso algunos habíamos compartido el escenario en montajes, así que todo ello aportó para que conformáramos un lenguaje propio de Los 4 Gatos más allá del universo Linklater. Después de que culminó la formación de los cuatro, fuimos aproximándonos a la idea de trabajar juntos en escena con el fin de explorar, investigar y verificar los materiales que Linklater nos había dado y sus efectos en nosotros como actores y ya no como docentes de la metodología.

La pregunta que surgía entre los cuatro era ... ¿cómo poner en escena nuestras enseñanzas? Así, en 2016, por iniciativa mía, nos reunimos para trabajar un texto que Llever había intuido como adecuado a nosotros: *Las musas huérfanas* de Michel Marc Bouchard. Fue una aproximación totalmente empírica: nos reuníamos para hacer la progresión de ejercicios Linklater y después a leer la obra, para concluir con comentarios sobre la experiencia. Esa fue nuestra manera de trabajar por 12 sesiones, hasta que tuvimos la primera exposición ante público de lo que decidimos llamar una lectura teatralizada de la obra de Bouchard, bajo la dirección de Los 4 Gatos. Aquellas sesiones de trabajo sucedieron con total libertad e intuición, confiamos en lo que plantea Sennett, como “*hacer es pensar*”.¹⁵²

La lectura dramatizada se presentó sin ningún otro accesorio que un espacio acotado por cuatro sillas y una maleta. Nuestro deseo de investigar lo que las palabras dichas por nosotros, provocarían en los espectadores, era todo lo que necesitábamos; nuestro sujeto de estudio en la función era, el espectador. Al término de la lectura, teníamos la sensación de haber hecho algo nuevo que no era reconocido por nosotras como actrices, y entonces supimos que lo que nos reunía, era el deseo de habitar otras posibilidades de nosotros mismos en escena juntos, porque había un lenguaje que nos permitía el diálogo de otra manera diferente. La investigación acontecía en nuestro cuerpo y en nuestra experiencia, sentipensando-haciendo. Pensando la práctica, como también Freire apunta, “*pensar la práctica, y es pensando la práctica como aprendo a pensar y a practicar mejor*.”¹⁵³

Meses después de esa lectura teatralizada, vino una segunda etapa en donde decidimos invitar a un director para que nos ayudara al montaje de la obra, y entonces se dio otro periodo de trabajo dedicado a la traducción del texto francés al español para tener una traducción adecuada al grupo. Fue un proceso entrelazado de traducción y análisis del texto, que resultó muy fructífero, aunque fuimos aceptando cada vez más la dirección tradicional del director Boris Schoemann, lo cual nos hizo dejar de lado la

¹⁵² SENNETT, R., op. cit., p. 22.

¹⁵³ FREIRE, P., op. cit., p. 116.

práctica Linklater en grupo, pues en esa etapa los ensayos eran más enfocados al análisis de mesa. Así estuvimos aproximadamente 10 o 12 sesiones.

Se programó el estreno del montaje en febrero de 2017, así que el periodo de ensayos se llevó a cabo de enero a mediados de febrero, con ensayos que poco a poco fueron siendo cada vez más consecutivos, para realizarse un total de 30 ensayos. Durante estos ensayos con Boris, la práctica Linklater se volvió más personal, aunque siempre había un momento de encontrarnos en el escenario y desarrollar algún juego juntos que nos integrara en un estado abierto y receptivo al tono y la situación de la obra. Una de las conclusiones de dicho proceso fue que gracias a la práctica Linklater, nuestro trabajo como actrices encontró otro nivel de profundidad y de comprensión del trabajo actoral. El montaje de la obra tuvo una larga vida de cuatro temporadas, durante cuatro años, en diversos teatros, dando giras y logrando realizar 50 funciones.

Ahora en retrospectiva, puedo ver que esa experiencia fue una investigación, en relación a que fue un proceso que detonó preguntas más que revelar certezas. La compañía tiene una corta vida y ese proceso de montaje fue el inicio, pero hace falta replantear los objetivos grupales. A raíz de esto se realizó un cuestionario que pudiera arrojar algunas ideas a modo de conclusiones preliminares. Uno de los integrantes, Llever Aíza no respondió el cuestionario, las actrices Carmen Mastache e Indira Pensado respondieron de manera individual, así como también yo respondí dicho cuestionario.

Las tres actrices coincidimos en que la investigación se vio mermada por el tipo de producción que terminó siendo a la manera tradicional, en la que el director toma la batuta de producción y de dirección escénica del proyecto, si bien la dirección general estuvo a cargo de la compañía. Por lo tanto, la investigación con la metodología Linklater, fue quedando en el trabajo individual, como lo deja ver Carmen Mastache cuando dice:

Boris llevó la dirección hacia un lugar fascinante dentro de sus propias necesidades estéticas. Pero sus necesidades estéticas, desde el punto de vista sonoro, no son las mismas que las nuestras. Es decir, él no tenía las herramientas para abarcar ni contener un universo vocal-corporal-sonoro que late en nuestro encuentro (por eso frenó muy tempranamente los calentamientos que compartíamos con él en los primeros ensayos) ... y nosotros (por alguna razón) como colectivo aún no logramos pulsar, imponer, desbordar dicho universo. También la condición de director-actrices como estructura de trabajo no permitió

que se impusiera una intuición más horizontal, menos realista y más delirante a nivel sonoro.¹⁵⁴

y la misma visión es compartida por Indira Pensado:

la investigación que en realidad hicimos, fue la que en general hacemos como actores en función de una obra, contexto y características y comprensión de los personajes. [...] Cedimos a un proceso bastante ortodoxo de puesta en escena:

- Traducción
- Trabajo de mesa.
- Elección de creativos
- Montaje de escenas
- Correr la obra
- Presentarla¹⁵⁵

Carmen aporta con claridad las etapas, que tienen relación con las etapas que yo identifico más arriba en este texto:

a) la preparación para la lectura en el encuentro del CeuVoz. [...] el encuentro con el texto, la sorpresa ante esta arquitectura impecable de palabras; [...] en esta fase nos encontramos y hermanamos mucho más los cuatro gracias al texto.

b) la traducción del texto. Horas nocturnas sincronizando los cerebros para deducir, descubrir, decidir cada palabra mexicana, fuera de sus roles (actuación, dirección, asistencia) indagando en el idioma español para encontrar la palabra exacta.

c) los calentamientos previos a ensayo y funciones. Describiría esta etapa como brevísimos y fugaces instantes de juego, de liberación del inconsciente antes de entrar a la interpretación [...] creo que se investigaba... a cuenta gotas.

d) las funciones mismas. [...]sí hubo investigación. [...] una experimentación vertiginosa en la relación misma de los hermanos. En otras funciones la alerta constante [...]no podía dar por sentado nada. A veces el vaivén del público hacia uno u otro personaje también fue un espacio de investigación deliciosa.¹⁵⁶

Ante la pregunta de cómo ha cambiado a la artista, la práctica de la metodología Linklater, Indira respondió lo siguiente:

Mi conocimiento sobre la voz, el cuerpo, el pensamiento se ha profundizado. Y eso me ha regalado más gozo.

Como actriz encuentro una forma de disponerme más allá de mis obstáculos, me ha regalado certezas en el autoconocimiento. Sin duda el entrenamiento constante de la práctica me ha hecho una mejor actriz, menos desde la

¹⁵⁴ Cuestionario para los integrantes de Los 4 Gatos, realizado por la autora de la presente investigación. Carmen Mastache, pregunta 2, Coyoacán, México, 2021.

¹⁵⁵ Cuestionario para los integrantes de Los 4 Gatos, realizado por la autora de la presente investigación. Indira Pensado, pregunta 2, Coyoacán, México, 2021.

¹⁵⁶ Ibid., Carmen Mastache, pregunta 1.

inspiración sino desde lo técnico y la honestidad de mis procesos anatómicos y emocionales.”¹⁵⁷

Y ante la misma pregunta, Carmen, señala:

que el cambio más importante (aunque puede sonar obvio) es la relajación activa. Es decir, integrar con absoluta precisión y claridad el estado de relajación sin colapso a mi quehacer escénico. También he vivido con mayor conciencia, aceptación y cariño mi “vulnerabilidad”. La metodología Linklater invita a un pensamiento estructurado y a la liberación del ser... es una forma de percibir y emitir.¹⁵⁸

El hacer escénico es una investigación personal constante, una investigación de la persona y su realidad; la persona que hace arte, investiga la naturaleza humana y sus límites en sí misma, lo cual, en el caso del artista escénico significa, que se problematiza a sí mismo en el acontecimiento. Y esto sucede en cada ensayo, en cada aproximación a la obra y en cada función vivida. Ahora bien, a la luz del análisis vemos, que a veces puede darse el caso de falta de método, y es quizá por la naturaleza misma de aquello que se investiga: el ser humano en un momento y espacio específico y efímero. Sin embargo, cuando la artista transmite los principios de su arte, se ve en la necesidad de aplicar un método, que surge de la reflexión a posteriori de la realización escénica.

Las tres actrices que damos voz a este subcapítulo, consideramos parte esencial del arte escénico, el espacio del aula como espacio para generar conocimiento; y consideramos que la docencia es una forma de investigación; ante esto Carmen apunta:

porque yo misma sigo entendiendo y profundizando en aquello que quiero comunicar, sembrar en mis estudiantes. Cada año trae su propia dinámica de vida, la variable puede ser el grupo, la pertinencia (o no pertinencia) de mis temas de enseñanza, las necesidades del colectivo (o escuela) en el que enseño, o el mundo mismo (ahora con la pandemia). [...] cada año tiene por lo menos una variable que detona nuevas hipótesis y experiencias en el encuentro docente. [...] me aventuro a investigar nuevos formatos, estrategias, tareas e incluso contenidos. La investigación de la voz, para mí, actualmente es un campo de juego absolutamente íntimo. Que emerge, sin duda, en mis clases.”¹⁵⁹

Mientras que Pensado considera la investigación como ese espacio en el que:

[...] exploro y descubro las posibilidades de mi voz, de la voz humana desencadenada, sin prejuicios. [...] una manera de pensar la voz, [...] dar clase

¹⁵⁷ Ibid., Indira Pensado, pregunta 5.

¹⁵⁸ Ibid., Carmen Mastache, pregunta 5.

¹⁵⁹ Ibid., Carmen Mastache, pregunta 6 y 8.

como un arte en sí. Que requiere presencia, energía, administración del tiempo, dramaturgia y hacer grandes cierres.”¹⁶⁰

La pregunta que queda en el aire, es si el lenguaje común desarrollado en la práctica docente y puesto en cuerpo-pensamiento-voz a través de la escena, dará suficiente aliento a esta compañía, para generar una investigación con mayor solidez, que genere un diálogo entre artistas-docentes-investigadoras de la escena y la voz. Un dialogo que propicie preguntas y propuestas para quienes hacemos el teatro mexicano, en escena y en las aulas-laboratorios.

Al final, Carmen Mastache lanza una pregunta por demás pertinente, que dejo abierta por lo sugerente que resulta para continuar el camino de esta investigación: *“Me pregunto si todo artista-investigador tendría que ser docente. Y también me pregunto si todo docente (para verdaderamente serlo) tendría que ser artista e investigador”*.¹⁶¹

La coordenada central de este trabajo entraña esta pregunta, y me aventuro a decir, no con ánimo de responder, sino de dejar abierta la duda, que el buen maestro termina siendo investigador-artista, y el artista-artesano termina siendo investigador-maestro.

La cultura disociada que hemos creado en occidente y en la que nos construimos nos impide ver que arte y ciencia no son una dicotomía, como no lo son cuerpo y pensamiento, o juego y saber. Freire y Sennett en esto coinciden cuando Freire aclara que: *“Fue la conciencia del mover lo que promovió el mover a la categoría de práctica e hizo que la práctica necesariamente generase su propio saber. En este sentido la conciencia práctica implica ciencia de la práctica implícita o anunciada en ella.”*¹⁶² y Sennett a su vez señala que *“La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; la sociedad moderna padece esta herencia histórica.”*¹⁶³

¹⁶⁰ Ibid., Indira Pensado, pregunta 6 y 8.

¹⁶¹ Ibid., Carmen Mastache, pregunta 10.

¹⁶² FREIRE, P., op. cit., p. 113.

¹⁶³ SENNETT, R., op. cit., p. 23.

Fotografía 1. Los 4 Gatos



Fuente: Archivo personal.

2.5 Llegar allí es tu meta; pero no apresures el viaje.¹⁶⁴

Los aliados, un descubrir de voces.

“La voz es un querer-decir y una voluntad de existencia.”

Paul Zumthor.¹⁶⁵

En el viaje hay aliados, seres a quien uno encuentra, presencias que acompañan en algún momento del camino y con los que se puede hablar, voces a las que escuchamos, voces que resuenan en las aguas en las que navegamos.

Hasta aquí ha sido un viaje de remembranza, de ir a la búsqueda de los pasos perdidos, para visitar las huellas, para dialogar con mi voz-eco-de-otras voces. A partir de este momento me pongo en presente. Me detengo para tomar distancia, moverme de lugar y así tener un nuevo punto de vista, para abrir otro diálogo con otras voces con las que puedo dar sentido a la praxis que habla a través de mi cuerpo, dar sentido a mi pensar pensando con otros pensamientos, me detengo a contemplar. Mis pasos vienen del campo de la praxis como actriz y me traen a este momento para contemplar en el devenir del tiempo el fenómeno de la voz y sus relaciones con la actriz, con su cuerpo, con el lenguaje, en el marco de la educación vocal para la escena. Hago preguntas que intento responder junto con otras voces.

He llegado hasta aquí para organizar mi propio lenguaje, mi propia lectura de *la palabra del mundo* al estilo que Freire propone; en esta bitácora que suena a viaje a través de un mar de voces que me han tocado, y a las que reconozco como voces de Sirenas, pero no porque conduzcan a “la caída y la muerte” como asevera Fisher-Lichte,¹⁶⁶ sino porque su voz ha cumplido en mí una función de continuum, voces hilo, ataduras al mar del teatro, voces que invitan a perderse en una misma y en el mar de voces humanas que es el mundo. Las voces de las Sirenas invitan al riesgo, al desorden sensual y sensorial. No son voces de paz, sino de caos. Voces de Sirenas las que me atravesaron y ligaron mi existencia al teatro y al arte, y a la enseñanza que es más bien

¹⁶⁴ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹⁶⁵ ZUMTHOR, P., 1991, p. 11.

¹⁶⁶ FISHER-LICHTE, E., 2017, p. 259.

una búsqueda de mí en las otras voces. Caer y perderse es el primer paso para encontrarse.

Vuelvo a poner la mirada en el Centro Universitario de Teatro, para hablar de la praxis pedagógica de técnica vocal, implementada desde la primera década del siglo XXI. Uno de los enfoques que se ha desplazado, en cuanto a la voz para la escena, es el de control vocal, haciendo un giro hacia la liberación vocal, pero no como fin en sí mismo, sino con el interés puesto en lograr un habla más directa y abierta con el espectador, y esto no quiere decir que no hablemos de ficción. Me refiero a un acto de habla que permita el diálogo en la realización escénica independientemente del estilo de la ficción. Un acto de habla que convoque la presencia de quien escucha y observa. Dicho desplazamiento ha ido en correspondencia con los cambios producidos en la idea de la actoralidad, como resultado de las tendencias y debates entre la praxis teatral y las teorías teatrales y de la performance, debates que vienen desde los años 60 y que tienden cada vez más hacia la estética performativa de las artes vivas, y en las que se ubica al teatro como una realización escénica en donde prima el sentido de acontecimiento y ya no de obra. El teatro o al menos cierto teatro que dialoga con la realidad de las tecnologías y sus implicaciones, ha dejado de tener un enfoque literario, para reconfigurarse como un acontecimiento que se autoconstruye en la relación entre actores y espectadores, o como lo enuncia Erika Fisher-Lichte, en donde ambas entidades funcionan a partir de su naturaleza de retroalimentación y autopoiesis.

Este es el giro performativo que se ha dado en las artes escénicas desde los años 60, –hoy consideradas dentro de las artes vivas–, proveniente de la teoría del lenguaje en la que J. L. Austin le dio al lenguaje el carácter performativo, con su teoría de los actos de habla, y que Judith Butler retoma para desarrollar su teoría de la performatividad en la teoría de género, en la que lenguaje y corporalidad tienen un papel fundamental.

Las artes escénicas o las realizaciones escénicas del teatro –como las llama Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo*¹⁶⁷, se vieron afectadas por estos desplazamientos que han tocado hasta la actoralidad, la vocalidad y la pedagogía de ambas. Es en este marco que la pedagogía de *la liberación de la voz natural* de Kristin

¹⁶⁷ Ibid., p.80.

Linklater encuentra cabida en la formación vocal del Centro Universitario de Teatro, pues resulta ser una pedagogía que opta por la voz como un fenómeno que tiene temporalidad, espacialidad y corporalidad, es decir, que comprende la voz como un ejercerse en vocalidad, un uso de sí en vocalidad,¹⁶⁸ aún más allá de la voz como generadora de lenguaje, sino la voz en tanto lenguaje en sí. Esto quiere decir que estamos otorgándole a la voz una cualidad fenoménica y performativa de agencialidad, es decir, la voz es emitida por alguien, pero también hace algo con la persona que la emite y al mismo tiempo con la persona que la recibe-escucha; y con esto estamos apelando a un tipo específico de actoralidad que entiende el teatro como un espacio de relación y generación de sentido, un espacio y tiempo en el que la relación es un proceso vivo, entre actor y espectador.

Ahora bien, las implicaciones que tiene el hablar de una práctica para la liberación de la voz natural ya nos expone ante dos ideas que podemos problematizar, la de liberación de la voz y la noción de voz natural. Partiré de la segunda noción: voz natural. Este será un concepto que se abordará con más detalle en el capítulo tres, pero podemos decir aquí, que llamamos voz natural a aquella voz con la que el ser humano nace, y que mantiene sus cualidades originarias de presencia, espontaneidad, transparencia y expresividad, incluso su cualidad vociferante. Sin embargo, no resulta tan sencillo definirla así, puesto que pronto podemos darnos cuenta de que se debe tener algún criterio para determinar cuál es una voz natural y cuál otra no lo es, en relación a qué o a quién. La cuestión se vuelve más compleja cuando hablamos de liberación. Y nótese que he decidido usar la palabra liberación y no libertad, como se ha traducido en otros contextos: la libertad de la voz natural. Si hablamos de liberación nos referiremos necesariamente a que hay algo encerrado, en nuestro caso, hacemos referencia a que la voz está encerrada y que puede haber un proceso de liberación, más no un fin último de libertad; es decir, el enfoque está en el proceso y no en el fin; por lo tanto, esto permite comprender ese proceso como un devenir en presente y no en futuro, un proceso donde la libertad está referida como un anhelo, más no como un objetivo. Por ejemplo, en el método Roy Hart, se hace referencia a la voz desencadenada, sin embargo, me parece que en el término hay una imagen demasiado pesada, con una carga negativa casi

¹⁶⁸ ZUMTHOR, P., 1993, p. 21.

involuntaria en donde uno es prisionero de sí mismo. No estoy de acuerdo del todo con esta idea, en cambio en la imagen de liberación, hay reminiscencias de un ejercicio de voluntad el permitir que la voz fluya, viaje.

Así, hablando ya de la practica Linklater, podemos también argumentar que la liberación se ejerce en cada momento de la práctica, por el hecho de tomar decisiones en cada paso de la misma, decisiones que tienen que ver con un pronunciamiento y con un deseo de expresar o comunicar algo específico. El ejercicio de vocalidad es voluntario e implica una toma de decisión. La premisa de liberar la voz está entrelazada con un ideal humano que depende de una voluntad, y que corresponde a una necesidad de quien desea liberarse.

Quien escucha, recibe nuestra voz en liberación, e interviene de manera muy activa en el diálogo, en un sentido parecido a cuando nos referimos a la retroalimentación autopoética entre dos o más partes. Así pues, ese fin último de liberación termina siendo una utopía, aunque como toda utopía, resulta útil en tanto que funciona como leífmotiv que nos convoca al movimiento, a la acción.

Finalmente, antes de abrir paso al capítulo tres, pongo aquí, ante la persona lectora, algunas ideas que me han ayudado para encontrar nuevos sentidos a la practica vocal y a la enseñanza.

En la imagen del artesano que, el sociólogo Richard Sennett desarrolla en su libro del mismo nombre, encuentro una base para formular la idea del actor, como un artesano, para argumentar que su praxis es un pensar del cuerpo, una acción de contemplar en el hacer, apelando a la inteligencia del cuerpo y a la sensibilidad del sentipensamiento.

Otra idea que ha resonado en el presente trabajo es la de la vocalidad, de Paul Zumthor, entendida como una voz en uso y en un contexto específico, voz en historicidad, lo cual la ubica también como acontecimiento en tiempo y espacio, voz en una vocalidad.

Paulo Freire y su pedagogía de la pregunta, en su propuesta de educación para la libertad, cobra sentido en los principios básicos de la práctica Linklater, en los que la educación vocal se enmarca como una educación con y para la libertad, con pleno uso de conciencia, para liberar el ser, liberando la voz; la noción de la pregunta como dinámica para el aprendizaje, y la noción de una pedagogía capaz de generar un ambiente de curiosidad y de equidad dentro del aula, que tendrá como resultado un mejor

desarrollo vocal y de la persona, con autenticidad, espontaneidad, honestidad y transparencia.

En la obra de Pascal Quignard, he encontrado la imagen de la voz de las Sirenas, como hilo conductor, que da nombre a la presente disertación y que colorea, da cuerpo y textura a mi intuición de pensar la voz como una voz que fascina, que provoca, que invoca, que convoca, que seduce, que toca, una voz que llama a la escucha y a la vez al movimiento, voz del cuerpo, voz humana, voz del mundo. La voz de las Sirenas como paradigma de la voz de la actriz, para que la espectadora, como Butes, sucumba a la mar de sí misma.

Siguiendo la imagen de mar de las Sirenas, ha resultado inevitable la asociación con la idea del agua de Gastón Bachelard, cuyas asociaciones y disertaciones tienen correspondencia con la imaginería vocal de la metodología Linklater, cuya imagen vocal por antonomasia es la voz que corre como agua en sus diversos estados: ríos de vibración, cascadas, fuentes, cuerpos de agua, voz-agua del cuerpo.

La voz tiene sus raíces en la imaginación y en el sentipensamiento, es ahí donde la voz entraña su propia poética, a la que hay que permitirle que salga a la luz, esa es la misión de esta disertación.

Y al hablar de cuerpo ha sido necesario ir al encuentro de voces como David Le Breton, Giorgio Agamben, Jean Luc Nancy y José Luis Pardo, para poder tocar lugares de encuentro entre la voz y el cuerpo, la voz y la intimidad, la voz y la escucha, la voz y su impacto en el mundo, o como en el caso de tomar algunas consideraciones de Carlos Lenkersdorf, a partir de su convivencia con la comunidad Tojolabal de Chiapas, México, quien propone una escucha alternativa a la escucha como comúnmente entendemos y que resulta primordial si hablamos de diálogo.

Dos voces importantísimas que dan contraste al panorama expuesto, son la de Judith Butler y la de Erika Fisher-Lichte. La primera con su reinterpretación del sentido de performatividad y agencia del lenguaje; y la segunda con su brillante visión panorámica de la estética actual en lo concerniente a las artes vivas. Dos voces femeninas, sin las cuales, esta bitácora no tendría aliento ni columna vertebral.

¿Hacia dónde vamos?

Hacia los primeros apuntes para una poética de la vocalidad de las actrices del Centro Universitario de Teatro.

“[La lengua] Su fuerza y su acierto están en su avance hacia lo inefable.”

*Toni Morrison*¹⁶⁹

“la voz que sobrepasa la palabra.”

*Paul Zumthor*¹⁷⁰

¹⁶⁹ MORRISON, T., 2020, p.1850. Libro electrónico.

¹⁷⁰ ZUMTHOR, P.,1991, p. 13.

Capítulo 3

ÍTACA.
Apuntes hacia una poética de la voz.

GUÍA DE CAPÍTULO

En este capítulo, se plantean siete conceptos, para observar y analizar la relación de la voz y la actriz: la voz de la intimidad, la voz vehículo, la voz natural, la voz del deseo, la voz en liberación, la voz corporizada, y el entrenamiento. Estos conceptos surgen de la reflexión y del diálogo con otras voces, sobre los temas que hoy resultan clave en mi pedagogía vocal y que han sido revisados en mi praxis como actriz. De esta reflexión y diálogo, se desprenden los apuntes para una poética de la pedagogía vocal pensada para el artista escénico del Centro Universitario de Teatro.

Voz Intimidad
 Persona Silencio
 Per sonare Susurro
 We Are Nosotros
 Entre Dos
 Tres Son
 Distante Danza
 Instante Andanza
 Mudanza Lontananza
 Presencia Presente
 Ausencia Carencia
 Caricia Entrada
 Zona sagrada
 Lo inefable
La verdad acerca de sí mismo
 Lenguaje Diálogo
 Boocccaaa Saaabbooorrrr
 Sentido Significado
 Rrreeesssooonnnaaannnccciiaaa
 Vvibraciónnn
 Tacto
 Oír Decir
 Pensar Leer
 Hablar Pertenercer
 Nombrar Domiciliar
 Ir con el otro
 Ir Otro
 Soy Mundo

3.1 Es mejor que dure mucho, ...¹⁷¹

Voz liminar. La voz de la intimidad.

“tengo intimidad [...] porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta ¿quién soy?”

José Luis Pardo ¹⁷²

Soy un límite. Ser humano, persona, proceso conformado de procesos que configuran este “ser ahí” que escribe, un presente en presencia, un pulso, un ritmo, un entre-dos orillas, un en medio de: pasado / futuro, abajo / arriba, adentro / afuera...

Un presente, un lo-abierto, o mejor decir, la abierta, una herida, una herida abierta con una cualidad vibrante y sonora que convive con todos los límites de sí misma, mismidad con cualidad de umbral, zona liminar, proceso inacabado que toca la profundidad y la superficie de eso que me define humana.

Siempre he seguido una voz, a veces mi voz interior, a veces otra voz que guía desde el exterior, a veces el coro de voces que hay a mi alrededor, pero siempre oigo una voz; esa voz es interlocutor, es sujeto y objeto; vehículo, vínculo, principio, medio y a veces fin.

Mi hablar de la voz, preguntarme hoy por la voz, implica adentrarme en el terreno de lo primitivo, de lo arcaico, de lo arcano, de lo ancestral que hay en mí; de lo abstracto y de lo concreto, de lo mítico y de lo real, de lo íntimo y lo superficial que soy yo. Miro con la lente de la dicotomía, de la dualidad, pues es una manera de poner a dialogar al monstruo de dos cabezas que habla consigo mismo y con el Otro al mismo tiempo.

La escritura es silente, más no silenciosa. Lo silente invoca la escucha e interpela otra voz que no es la mía, que no es la que conozco. Entretejo una escritura silente, es tanto lo que se desea abrazar que sonarlo es un riesgo. Hay momentos en que hablar se convierte en un acto de estridencia cuando se reconoce que el mundo es innombrable en su belleza o en su crueldad. Dice Paul Zumthor: *“La voz se aloja en el silencio del cuerpo*

¹⁷¹ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹⁷² PARDO, J. L., 2004, p. 51.

*como lo hizo el cuerpo en su matriz.*¹⁷³ La voz que sigo, la voz de las Sirenas surge de las sombras de lo desconocido, de lo que no conozco del mundo, por lo tanto, de lo que no conozco de mí. Las Sirenas también pueden ser las voces de mi voz oculta, acrílicas, sin forma, e irán tomando mi cuerpo poco a poco; las palabras irán viendo la luz a lo largo del viaje que tejo y destejo.

¿De qué me hablan estas voces? ¿Qué es lo que en realidad estoy buscando? Voz que se busca, en la intimidad y en la distancia, voz que recorre distancias. Mi voz busca mi voz, mi voz busca su voz, mi voz busca tu voz, mi voz se busca en el mundo, busca el mundo, se busca a sí misma como parte del mundo, busca la voz del mundo, busca el mundo en sus voces.

Aquello que consideramos como lo-humano es lo inmaterial, esa es la raíz de la voz, es su intimidad, no se ve, pero se percibe, tiene peso, tiene cuerpo. Quienes nos dedicamos a observar la voz, sabemos que la voz vive en dos estados, uno de sustancia y otro inmaterial. Puede haber varias maneras de describir esta dualidad que deja de serlo, si permitimos que aparezca su condición liminar, cualidad de pertenecer a dos zonas, de ser unión de dos momentos, de ser límite, de ser umbral. Dice el poeta que decir "*es tocar con manos invisibles,*"¹⁷⁴ tocar sólo con el eco de la desnudez profunda, de la humanidad abierta, por eso las palabras se tejen en el lienzo del silencio. Esa voz material-inmaterial, hecha de sustancia y forma sin forma, es como la voz de las Sirenas, vocalidad que abarca todo, que fascina, que envuelve. Sólo la voz, con su materia inaprehensible puede materializar el lenguaje, en el espacio, y en el movimiento de ese lugar en el que no se es, en el que no se dice, lugar de lo inefable. Lugar de la intimidad.

El sonido de la fragilidad, el fino hilo de Ariadna; cuando la voz dice el lenguaje desde ese lugar, cuando "*decir es desear,*"¹⁷⁵ se activa la agencia en el lenguaje. Apenas se dice aquello que no puede ser dicho, entonces aparece el lenguaje como efecto de la intimidad, del diálogo con el sí mismo, de la necesidad del saber de mí mismo. Curiosidad de sentirse a sí mismo, curiosidad del sonar por dentro, necesidad de sentir para oír. La persona se siente a sí misma, y es entonces que se sabe a sí misma, "*...el saber de mí*

¹⁷³ ZUMTHOR, P., 1991, p. 12.

¹⁷⁴ RUY SÁNCHEZ, A. 2011, loc. cit.

¹⁷⁵ Ibid.

mismo, el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, el saber (el sabor) de la intimidad."¹⁷⁶

La intimidad nos hermana con la animalidad humana, y entonces también nos devuelve la posibilidad del ruido, ya no solamente dueños del lenguaje sino atravesados íntimamente por él, recobramos ese lugar-espacio-intermedio de la risa, el llanto, el gemido, el grito, el jadeo, la voz del quiebre, de la herida, del temblor, del susurro. De la voz íntima y auténtica, porque sabe a quien la suena, y al ser escuchada se saborea. Esa voz auténtica y humana, trasciende la esfera de la comunicación, para expresar al cuerpo-ser-mismo vibrando, y sin proponérselo, tocando a otra voz de otro cuerpo. Vibración que vibra los cuerpos y se convierte en percusión, poderoso y subversivo clamor de la humanidad en colectiva vibración.

La voz que surge de la intimidad, del propio contacto primigenio, cuando decide compartirse con la colectividad, toma el cuerpo del rapsoda, de la actriz, del actuante, del performer como portador, vocero de sentido. Es la voz de la que habla Grotowski, la voz vehículo. La voz que despierta a la humanidad, voz de saberse humana, voz arcana. Voz que toca y mueve, y no sólo comunica. Voz anterior e interior del lenguaje, su poder está en la resonancia íntima. Mi intimidad que toca la tuya, para que resuenes desde ahí hacia ti mismo. Voz-vocalidad, uso de sí mismo en voz, y me refiero al "uso" como familiaridad en el sentido que Agamben propone, *familiaridad consigo mismo*,¹⁷⁷ familiaridad con la resonancia propia.

Vocalidad en donde confluyen la connotación y la denotación, el sentido y el significado, el centro de esa coordenada está en la grieta de la intimidad; ya no solo mencionamos las cosas, sino que las nombramos. La voz que nombra el mundo sabiendo de antemano que solo es posible si se abraza la imposibilidad de nombrarlo por completo.

Hablar desde la intimidad requiere un estado despierto, estado de estar a la escucha,¹⁷⁸ de sentirse libre. A la escucha, para abrir el diálogo consigo mismo que es pensar.

¹⁷⁶ PARDO, J. L. 2004, loc. cit.

¹⁷⁷ AGAMBEN, G., 2017, p.74.

¹⁷⁸ GADAMER, HG., 2002, p.69. Según Gadamer, "En eso estriba la verdadera libertad del hombre, en el referirse a esto o a lo otro, en el escuchar algo o en el no querer oírlo."

¿Qué es lo importante en la relación dialógica, si no el estar abiertos a la aproximación? Lo importante de una conversación es acercarse a otros, eso da sentido a la existencia humana.

El rapsoda, la actriz, actuante, performer, es el que abre el diálogo a la humanidad, el que da luz a quién no ha encontrado la voz propia. El artista escénico necesita encontrar su voz en la intimidad, su voz en la vulnerabilidad, la voz de lo-abierto, la voz que escucha. El actor es la voz de quien lee la palabra del mundo, "*leer es dejar hablar*"¹⁷⁹, dice Agamben.

Hablar desde la intimidad es un acto de generosidad.

¹⁷⁹ AGAMBEN, op. cit., p.71.

Voz
Vehículo
Viaje
Espacio
Tiempo
Vector
Impulso
Proyección
Imagen
Luz
Velocidad
Distancia
Recorrido
Unión
Extremos
Orillas
Dos
Decir
Recibir
Tocar
Llegar
Impacto

3.2 *Mejor anclar cuando estés viejo.*¹⁸⁰

Voz vehículo

“El hombre no será “liberado” en este sentido hasta que todo cuidado del ‘cuerpo’ haya desaparecido”

*David LeBreton*¹⁸¹

La principal cualidad de un vehículo es la movilidad, la capacidad de llevar de un lugar a otro. El cuerpo es de algún modo un vehículo, la voz lo es también. La voz nos mueve de adentro hacia afuera, la voz transporta sentido. Onda sonora en movimiento que nos lleva más allá de los límites físicos. Voz que ondea el lenguaje, que da aliento a las palabras que viajan por el aire, por el espacio y que conmueven los cuerpos y siguen su curso, como fuentes, como ríos. *Voz-río, voz-agua, voz-lenguaje fluido* usando la imagen de Bachelard¹⁸²; *voz-corriente de energía, voz que vibra haciendo vibrar, voz que cimbra. Voz que viaja a través del tiempo en cada voz que resuena las mismas palabras dichas, las historias del mundo, la memoria del ser humano.*

Los cantos originarios le pertenecen a la voz del rapsoda que hoy se corporiza en actriz, en actor, en la voz del performer. Solamente la voz que vibra en lo íntimo puede resonar en el espacio del mundo. Ese vibrar en intimidad, es un acontecimiento, es el fenómeno inaprensible, inabarcable, de la voz desde el inicio de los tiempos que sigue el cauce de la historia; desde antes del principio que fue verbo, ya era la voz, en femenina, la vibración, la resonancia, la reverberación, la vocalidad.

En la práctica de la liberación de la voz, el imaginario del agua, da cuerpo a la voz. El agua vibra en el sonido de la naturaleza, *cuando el río suena, es que agua lleva*; también la vibración nos lleva, ... hacia el Otro.

Por mucho tiempo, la voz de las actrices, de los actores, ha estado subordinada: al lenguaje articulado, o a la literatura del teatro, o a la concepción del director; y ha respondido poco a su propio sentido; es decir, la voz se ha tomado como vehículo de

¹⁸⁰ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹⁸¹ LE BRETON, D., op. cit., p. 131.

¹⁸² BACHELARD, G., op. cit., p. 278.

sentido semiótico de la literatura del teatro, o como instrumento musical. Este no es el único sentido de la voz vehículo que estamos pensando aquí, sino el sentido de una voz portadora de la sonoridad que también nutre el significado de las palabras, y esto es, que el sonido de la voz de la persona, impregna un sentido a las palabras. El sentido surge también de ese encuentro de lo sonoro con el lenguaje, con el cuerpo de la actriz-actuante-performer. Pienso en una voz vehículo de humanidad para dar de nuevo, sentido al contacto, sentido a la existencia en colectivo, de ese momento presente y efímero del acontecimiento teatral.

Voz Vibración
Aire Pulmones
Espacio Río Fuente Lago
 Mar Flujo Viaje
vibración que viaja en el espacio
 Todo en la voz consiste en aire y huesos
Resonancia
Cuerdas que vibran
 Huesos-tierra Agua-aire-tierra
Resonancia-metal Lago de vibraciones
Gota que cae Gota que horada
 Escucha Apertura
Gota que abre
Boca que dice Palabra
Vocalidad Voz-historicidad-uso
 Impacto Corriente Placer
Vértigo Miedo Miedo a morir
Morir Sangre
Entraña
Tejido Natural
Espontáneo Transparencia
Líquida Permeable
Fluida

3.3 Pleno con la experiencia del viaje...¹⁸³

Voz natural

*“Natural: 1. Producido por la naturaleza y no por el hombre. 2. Sin cierto artificio, elaboración o transformación que tienen otras cosas de la misma clase. 3. Aplicado a personas y a sus acciones y palabras *espontáneo, *franco o *sincero: sin afectación o reserva. 4. Sin orgullo o presunción. 5. No cohibido. -Naturalidad.”*

Diccionario de uso del español de María Moliner¹⁸⁴

Nos hemos referido a esa voz que es vehículo de sentido, que surge del encuentro con el lenguaje y la intimidad de la persona que suena; pero al hablar de la voz, también hablamos de anatomía, de fisiología, del mundo físico del ser humano, de huesos, de carne, del mundo psíquico, del sistema nervioso, de pensamientos, emociones y de expresión. Hablamos también de revelar la humanidad que se encarna en un cuerpo, por lo tanto, nos adentra a lugares profundos y a veces desconocidos, donde lo humano tiene una cara oculta.

La raíz de la voz, se encuentra en ese terreno acuoso y cavernoso, terreno de aguas movedizas, que confunden lo que se ve y lo que se siente, pero que a fin de cuentas se ve y se siente, se sabe que es, aunque no se sepa a cabalidad qué es. Y también se encuentra en el mundo físico de huesos, sangre, aliento, nervios. Por todo esto, el fenómeno de la voz tiene algo de arcano, por ello recurrimos a los mitos, a ese algo secreto que habita en el espacio de lo humano y de lo no humano.

¿Toda la voz es humana?

Pascal Quignard plantea dos tipos de voces: Una, aquella voz órfica, masculina, que busca salvarnos, que anhela el control, que nos aliena, que nos intelectualiza, que nos hace prudentes para sobrevivir; y otra, la que corresponde a las voces de las Sirenas, femenina, plural, que nos seduce y que nos pierde, nos envuelve, nos fascina, nos ata, las Sirenas son las mujeres que atan. La voz de Orfeo, es la voz del que se salva, es la voz que analiza y entiende, la voz del hombre que desata los nudos de las ataduras. Las voces de las Sirenas, –para Quignard–, son las voces que nos enloquecen y nos matan,

¹⁸³ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹⁸⁴ MOLINER, M., 2016, p. 1775.

nos devoran, las voces que nos llevan al lugar del no retorno, voces de la libertad, de la muerte y por lo tanto de la posibilidad del renacimiento: *“La una es de perdición (definida admirablemente al decir que arrebató el retorno), la otra órfica, salvífica, articulada, colectiva [...] Exclusivamente humana, ordenada, ordenante, ella ordena el regreso.”*¹⁸⁵ Para Quignard, la voz órfica es colectiva; y en esa esa colectividad pierde su sentir(se), y termina por ser alienado.

En cambio, las voces de las Sirenas, al impulsar al ser al riesgo de su propia humanidad, le regresa la posibilidad de sentir y, sentirse. Mientras que, desde el estado colectivo de la alienación, eso es imposible. En otras palabras, en la colectividad órfica terminamos por perdernos a nosotros mismos, mientras que, en la singularidad de escuchar y responder a nuestro propio impulso, recuperamos la capacidad de escuchar al otro, sensibilizarnos al otro. Las voces de las Sirenas nos pierden y eso nos ofrece la posibilidad del encuentro, del propio y del encuentro con el mundo.

Voces de Sirenas, voces del origen, infinitas, amorfas, inhumanas, espontáneas, acuáticas, voces de las mutaciones, voces que invitan al goce de la danza que nos embriaga, que invitan a la columna vertebral a responder, voces que cambian el curso de los pensamientos; que hacen cantar, voces de la pasión, de la naturaleza animal. Su canto nos regresa al animal que somos. Voces cuyos sonidos son *“más apremiantes que los nombres mismos.”*¹⁸⁶ Más importante el canto y su música, que las palabras y su significado. Sonidos, música, columna vertebral, baile.

¿Qué es la música? El baile.

¿Y qué es el baile?

*El deseo de levantarse de modo irreprimible.*¹⁸⁷

Son voces que nos remueven las entrañas, voces de la conmoción, de la palpitación, voces que hacen moverse-con la vida misma. Y una vez más aparece la intimidad, pues son las voces que nos hablan desde la intimidad irrefrenable. Voces que inevitablemente propician la escucha, y nos hacen tender hacia el Otro.

¹⁸⁵ QUIGNARD, P., op. cit., p. 15.

¹⁸⁶ Ibid., p.18.

¹⁸⁷ Ibid., p. 21.

Si a estas voces de Sirenas, de mujeres pájaro, les damos palabras, éstas últimas activarán su agencia, para impactar en el Otro y en el yo mismo, en el afuera y en el adentro. Y entonces pienso que todas estas son características de esa voz a la que se refiere Kristin Linklater, cuando habla de voz con credibilidad, y de la voz como el tejido de la comunidad. Sólo la voz que es inevitable escuchar y atender puede tejer a la comunidad.

La credibilidad, entendida como aquello que se encuentra en ese lugar de intimidad y autenticidad, en ese lugar de donde surge el impulso irrefrenable. El lugar de “la verdad” de la voz, como ese espacio de intimidad en el que resuena “*el eco de la figura desnuda en la profundidad abierta*.”¹⁸⁸ Voz de la desnudez, voz desnuda, voz natural a esa desnudez. Esa verdad-desnudez que se realiza en el gozo de arrojarse al mar, como Butes; esa verdad-desnudez que habita en el fondo del “*abismo habitado de deseos*” del que habla Ruy Sánchez.¹⁸⁹

La verdad-desnudez del que habla, es la revelación del ser-ahí para el sujeto que escucha. Promesa anhelada desde siempre, incompleta desde siempre también. Esa voz-verdad-desnudez se invoca, se convoca, se evoca en el teatro, lugar del actor, del hablante que fue rapsoda, que puede ser performer; artista escénico que habla y escucha, que da y recibe.

Si según Quignard las voces de las Sirenas, son voces que sobrepasan lo humano, voces acuáticas y atmosféricas;¹⁹⁰ y la voz órfica es la voz humana, la voz que tiene miedo, entonces hagamos la siguiente analogía: veamos al teatro como ese mar de voces Sirenas, inhumanas, infinitas, amorfas, espontáneas, originarias que atraviesan al que escucha y no le permiten el retorno a lo que era antes de sumergirse en la escucha de las pasiones. El mar de las pasiones, es el teatro. El teatro, lugar entre la vida y la muerte simbólica, entre lo real y lo irreal, entre lo humano y lo divino, entre la luz y las sombras, entre el uno y el todo, entre el singular y el plural, entre el habla y el canto, entre el afuera y el adentro. El teatro, es lugar liminar por antonomasia.

¹⁸⁸ NANCY, J. L., op. cit., p. 14.

¹⁸⁹ RUY SÁNCHEZ, A. 2011, loc. cit.

¹⁹⁰ QUIGNARD, P., op. cit., p. 25.

El teatro como el espacio en el que flota la cuerda floja sobre la que camina el funambulista-actor. El teatro, lugar de arenas movedizas, de lo inestable, del riesgo. El lugar también de la espera ante la inminencia del riesgo, quizá haya caída o quizá no... el riesgo lo corre el performer, pero también el espectador.

En el teatro, actor y espectador tejen sus presencias con acciones, con palabras, con voces, se tejen unos a otros en una muerte simbólica. Los espectadores se entretajan con los rapsodas-actores-actrices-actuantes.

En el teatro se tejen las voces, los cantos, se elabora el sentido, tejidos de Seres de tiempo y espacio, seres de voz, de vocalidad.¹⁹¹ El lenguaje tejido se guarda en los textos y en los cuerpos. El teatro es el espacio abierto de los seres de vocalidad donde se tejen con cantos. La vocalidad, más específica que la oralidad, es la cualidad de los seres de voz e historia, por lo tanto, seres que viven en el lenguaje.

El teatro es el lugar en el que puede liberarse, lo que para Linklater es la voz natural. Sin embargo, sabemos también que esa voz que trasciende la humanidad de nuestros cuerpos, esa de la que hemos venido hablando, es una aspiración que no termina de ser, porque la voz como proceso individual también es un proceso cultural, se contamina, se permea y nutre de otras voces, muta constantemente como nosotros mismos. La voz natural es como la libertad, un ideal; pero sabemos que la realidad humana es compleja y sucede en relación a otros seres y al mundo. Quizá debamos pensar, en lugar de “la voz natural”, en algo así como “tu voz natural”, “mi voz natural”; pensar en vocalidades en lugar de voces naturales, personas particulares que dialogan con su realidad.

¹⁹¹ FRENK, M., op. cit., p. 30. “Zumthor prefiere este término al abstracto de oralidad: ‘La vocalité, c’est l’historicité d’une voix: son usage’ “

Liberación

Libertad

Esclavitud

Encierro

Soltar

Vuelo

Viaje

Soleidad

Individual

Arrojo

Vacío

Salto

Fluido

Canto

Espacio

3.4 No esperes la riqueza de Ítaca.¹⁹²

Voz en liberación

“Pocos, muy pocos, los humanos que se lanzan al agua para alcanzar la voz del agua, la voz infinitamente lejana, la voz sin ser voz, el canto todavía no articulado que viene de la penumbra.”

Pascal Quignard¹⁹³

La voz es extensión de quien habita un cuerpo. Ese ser en el mundo que habita un cuerpo *desea* llegar más lejos de sus propios límites, cruzar las orillas de la piel y viajar en liberación hasta encontrar otra oreja-orilla que traspasar. Las voces de las Sirenas, mujeres pájaro, mujeres pez, mujeres pez-pájaro tienen en su naturaleza la cualidad de la fluidez, en el aire y en el agua, poseen en la voz la cualidad líquida de abrazar y penetrar hasta lo profundo, de tocar y vibrar hasta los huesos y la entraña. Voces que vibran en el espacio, que horadan, que gotean, que surcan, corren en hilos o riachuelos delgados o en fuentes caudalosas. Son las voces de la mar inmensa, profunda, densa, que mece y contiene. Voces del deseo que buscan llegar, tocar. Su cualidad líquida es invasiva, sin control, con el poder de atravesar todo aquello que tiene filtros, en este sentido son voces imprudentes, dice Quignard. Voces impulso; una voz lo abarca todo, como la voz de la niña o del niño que no tiene inhibiciones aún.

Voz en liberación, más no en libertad... la libertad y la aventura “*son más ebriedades que posesiones*”,¹⁹⁴ como los cantos que nos embriagan, o la aventura que nos seduce y nos posee. La embriaguez, la seducción hacen al ser su sujeto, por lo tanto, la libertad nos hace sus sujetos. La voz libre no existe, siempre es de alguien, siempre es una vocalidad; y... ¿quién es libre?

Somos límite y extensión, estamos dentro de nosotros mismos aunque podemos llegar más allá de nosotros mismos. Si la libertad es una ebriedad, es un efecto; la liberación es un acto, pero no sólo del cuerpo, sino del ser mismo. La voz que está en

¹⁹² RUY SÁNCHEZ, A. 2011, loc. cit.

¹⁹³ QUIGNARD, P., op. cit., p. 62.

¹⁹⁴ QUIGNARD, P., op. cit., p. 55.

liberación, concreta a la persona como una corporalidad-vocalidad en movimiento. La liberación, responde a un impulso de soltar al ser sin freno. En nuestras sociedades modernas vamos adormeciendo el impulso.

Al hablar de cuerpo, habremos de cuidar el no caer en la tendencia de dividir cuerpo y mente, o cuerpo y ser, pues el cuerpo es también un lugar cambiante y una manifestación del ser, y no solamente –como suele verse–, un instrumento. Difiero de la idea de considerar voz y cuerpo como instrumentos del ser, son el “ahí” del “ser-ahí”. En todo caso el ser ahí es un proceso, “*una construcción simbólica*” como lo nombra Le Breton.¹⁹⁵ Un lugar y un tiempo en el que la liberación tiene la cualidad del presente; entonces la liberación la entiendo como un proceso de sí mismo, una cualidad del hacer, una agencia de sí mismo.

La práctica Linklater, se nombra como *Freeing the natural voice*, que se puede traducir como: Liberando la voz natural, aunque también se ha traducido como: La liberación de la voz natural, y en algún momento fue traducida así: La libertad de la voz natural. En esta última versión, el sujeto es “La libertad”, no la acción de liberar, ni la voz. En las otras versiones, hay un sujeto implícito que hace la acción de la liberación, ese sujeto es quien nos interesa. Aunque podríamos proponer una nueva versión: En liberación de la voz natural, ¿quién? ...Yo en liberación.

La voz que se libera ... voz en liberación. En la voz en liberación, es la persona que suena quien se libera en la voz, y aparece entonces, la voz del ser-ahí en el sonido, aparece la vocalidad. Sonar es un proceso de sí mismo, puedo sonar con liberación o con tensión, *to release*, liberación como soltar, soltarse a sí mismo, arrojarse como Butes, al mar de voces de Sirena, mar de voces del mundo. La liberación nos aleja del problema de intelectualizar la libertad y nos pone en el terreno de soltar el control de la corporalidad, como una constante en cada acto, en cada hacer, sonar soltando el control, hablar soltando el lenguaje, decir soltando el sentido para que aparezca uno nuevo, el ser-ahí-proceso se organiza de una manera distinta. Sonar soltándose en voz, soltando el *self*, soltando la voz en caos y en la pérdida del equilibrio.

¹⁹⁵ LE BRETON, D., 2018, *passim*.

Recordemos que solamente puede encontrarse quien se atreve a perderse; para que la voz de la actriz, de la performer, pueda provocar el descontrol en la espectadora, es preciso que experimente en sí misma, ese descontrol.

Si pensamos en una práctica vocal que ha de fomentar ese estado de liberación, será aquella que comience por no separar al Ser de su cuerpo; sólo entonces la voz será vocalidad, gesto de una corporalidad, de una existencia en proceso de liberación. Un proceso de sentido. Entonces la liberación será un ejercicio de voluntad. Una práctica-técnica vocal que propicie el soltarse a sí mismo en vocalidad, un uso de sí mismo entendiendo “uso-de-sí-mismo” en el sentido que Agamben propone de “familiaridad”. Me familiarizo en la práctica con mi soy-aquí-vocalidad. Me familiarizo con mi liberación. Una vocalidad en liberación que habita el cuerpo desde el constante juego de fuerzas para mantener el equilibrio, en donde caer es una posibilidad, es decir, la liberación se ofrece en el riesgo. No todos desean sucumbir al riesgo de caer.

¿Que actor estará dispuesto a esto? Aquel que desee un teatro que confía en la retroalimentación viva con el espectador, aquel que juega el juego de no saber qué ocurrirá, en el momento presente y efímero del contacto humano, un actor que se arroja en el mar de las voces-pasiones que es el teatro, un teatro comprendido más como acontecimiento y menos como representación, o quizá con la flexibilidad de moverse en un lugar intermedio. Una actriz que entienda el lenguaje como un acto performativo en el que la agencia de las palabras active la vocalidad. Aquella actriz que comprenda la técnica como una actividad ligada a la manifestación del ser y no a la mecanización.

Una técnica que active la presencia, entendida como una mente que se corporiza, en donde el cuerpo no es sólo un instrumento sino una presencia, una manera de estar en el mundo, que interpela a otra presencia-estar en el mundo, y cuya energía llena el espacio entre ambas.¹⁹⁶

Actriz, performer, presencia en corporalidad-vocalidad, conciencia que se articula en el cuerpo, que es en sí lenguaje, que integra el cuerpo en su sonoridad, cuerpo fenoménico en el que el lenguaje activa su agencia para que la palabra, entonces, sí sea acción. El teatro visto como un proceso de retroalimentación de procesos-presencias, un

¹⁹⁶ FISHER-LICHTE, E., op. cit., p. 80.

acontecimiento que vive en el encuentro. Liberación es proceso, no caigamos en la ilusión, nunca es un fin.

3.5 *Ítaca te ha dado un bello viaje.*¹⁹⁷

Voz del deseo.

“Decir es desear

La boca que dice es sexo que canta.

Decir es desear

y tocar con manos invisibles.

Decir es saborear al mundo

y ser devorado por él.

Decir es entrar en la selva

con los ojos cerrados.

Decir es soñar y actuar el sueño.

Decir consume nuestro aliento

pero nos da existencia.

Decir conjura las ausencias.

Decir es parvada de nubes

y polvo en estampida.

Decir hace llover, apaga estrellas,

retira mares, rompe piedras.

Decir es música muy lenta.

Decir nos conduce al fondo del silencio:

un abismo habitado de deseos.

Decir es y no es.”

Alberto Ruy Sánchez¹⁹⁸

Una persona que se abre al mundo, está activa en su deseo.

A Butes lo mueve su deseo de arrojarse al mar, a Ulises lo mueve su deseo de embarcarse, al igual que a Ismael, cuando decide emprender el viaje en el ballenero Pequod; es el deseo lo que hace cantar a las Sirenas, es el deseo lo que Kristin Linklater encuentra en el inicio de la vibración, es el deseo lo que mueve el hilo de Ariadna hacia Teseo. El deseo acorta las distancias, como la voz une los cuerpos tocados por la vibración. Deseo de tocar, deseo de contacto, deseo de vibrar y de sentir. Deseo que invita a salir al mundo, a mostrarse, a expresarse.

Como el rapsoda antiguo que se mueve de pueblo en pueblo para cantar las historias de la humanidad a través de la vocalidad-corporalidad de su presencia. Deseo que activa la presencia, en la búsqueda de otra presencia. Deseo que mueve. Las aguas de la vibración, propagan el sentido de la existencia por el mundo de los cuerpos.

¹⁹⁷ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

¹⁹⁸ RUY SÁNCHEZ, A. 2011., loc. cit.

No hay voz ni técnica que valga, no hay ejercicio ni repetición que sustente una técnica, si no hay deseo en el fondo de su movimiento; la voz es el sonido del deseo. En el recién nacido que chilla, lo que se manifiesta es su deseo de refugio y de abrazo, el deseo de sobrevivir en el regazo.

El deseo de habitar la vida se manifiesta sonando, cantando, diciendo, vibrando; deseo de sentido que primero se manifiesta en la intimidad para después manifestarse en colectividad. Placer antiguo el de sonar en conjunto; vibrar en comunidad da sentido a la existencia, la vibración es la manifestación de nuestro impacto en el mundo. Paradójicamente, el deseo está ligado a la muerte; dice Bachelard: “*el agua es también una invitación a morir*”.¹⁹⁹ Las aguas profundas son las aguas de la muerte, las aguas en penumbra, las aguas cavernosas, las aguas del deseo que no vemos, aunque se haga presente en la superficie del sentir. Aguas del abismo profundo.

¿Quién no se siente atraído por la penumbra?

¿Qué mas clara invocación a la luz que la sombra? ... ¿A qué suena la sombra?

¿Qué voz surge de la oscuridad?

La propia voz nos toca antes y más profundo que ninguna. Pocas cosas son tan poderosas como una voz que nos entra en lo profundo, nos marcará por siempre, ¿no es eso lo que busca quien desea escuchar a otro? Ser tocado y marcado, para sentirse vivo. Voz-fuego también. Voz que quema: “...y mi voz quema dura...”

Nocturno en que nada se oye

*En medio de un silencio desierto como la calle antes
del crimen
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
en esta soledad sin paredes
al tiempo que huyeron los ángulos
en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso
sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano
invisible
sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios
¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?*

¹⁹⁹ BACHELARD, G., 1996, p. 90.

*y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito
Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
porque he dejado pies y brazos en la orilla
siento caer fuera de mí la red de mis nervios
mas huye todo como el pez que se da cuenta
hasta siento en el pulso de mis sienes
muda telegrafía a la que nadie responde
porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.*

Xavier Villaurrutia²⁰⁰

Sólo una voz liberándose puede invocar a otra voz a liberarse, es decir, es una invocación cuerpo a cuerpo, voz a voz, presencia a presencia. Si el deseo de sonar, de salir, de tocar y ser tocado no nutre la vocalidad, no hay agencia posible en el lenguaje, no hay agencia en las palabras, no hay agencia en los cuerpos, no hay acción; no es posible la toma de postura, no es posible el pronunciamiento del sujeto en el mundo de significaciones que Merleau-Ponty propone como lenguaje.

El teatro, en tanto arte de la acción, demanda actantes-cuerpos que desean, así como espectadores-oyentes que desean. Mas no es fácil acceder al abismo de los deseos, el deseo no se activa en la rapidez, se prende a fuego lento. Voz sensual y sexual, “*boca que dice, sexo que canta*”,²⁰¹ cuerpo hablante, habla corpórea.

En una clase de voz se puede viajar a la infancia, para encontrar el lugar en el que se adormeció el deseo de contacto, que está en el fondo del deseo de comunicar(nos). Hay que activarlo, que ponerlo en juego, sentirlo y vociferarlo o susurrarlo o deletrearlo o entregarlo.

²⁰⁰ VILLAU RRUTIA, X., 2015, p.864. Libro electrónico_

²⁰¹ RUY SÁNCHEZ, A. 2011, loc. cit.

Una clase de voz es un viaje, una función de teatro es un viaje en la tormenta de las pasiones humanas, demanda valentía y arrojo de ambas partes: actores y espectadores. Y de la mano del deseo, va el miedo, el temblor ante el contacto, pero nuestra naturaleza es lo expuesto, lo-abierto. Somos lo-abierto. Abrir el mundo de la intimidad en la vocalidad genera miedo y, sin embargo, sabemos que no hay otra manera de transitar el mundo. Somos esa paradoja, como muchas otras. Somos la corporización de la paradoja. Nuestra vocalidad nos permite estar y partir al mismo tiempo.

Una vez que me he pronunciado, que he nombrado algo del mundo, la palabra no es más mía, se convierte en el yo que viaja. Soy el punto de partida y el viaje, soy el acontecimiento de lo que se queda y lo que se fue.

Deseo de comunicarme, deseo de volcarme, deseo de entregarme, de darme, de irme y al mismo tiempo de quedarme. Así, la vocalidad es un acto de generosidad y al mismo tiempo una demanda, mi voz interpela la voz del otro, interpela el abrazo del mundo.

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

Cuerpo
Hueso
Carne
Rojo
Blanco
Tierra
Volcán
Tú
Yo
Nosotras
Peso
Masa
Gravedad
Agua
Configuración
Deseo
Suspiro
Aliento
Volumen
Caída
Distancia
Piso
Muerte
Separación
Unión
Comunidad
Cabeza
Pies

3.6 *Sin ella nunca lo hubieras emprendido; ...*²⁰²

Voz corporizada, palabra encarnada.

"El cuerpo es el ser-expuesto del ser"

*Jean-Luc Nancy*²⁰³

De alguna manera todas y todos somos rapsodas de nuestra existencia. Escuchar, dejarse tocar por la memoria, recordar, pasar de nuevo por el corazón, permite comprender y dar sentido a la existencia.

Memoria... Cuerpo que teje, cuerpo que hace tejido de palabras, el lenguaje, tejido de pensamientos, tejido de sentido que hace lenguaje y se hace en el lenguaje. Podemos hablar del cuerpo-vida que hace lenguaje, cuerpo-vida de actriz, o performer o artista escénico.

¿Cómo entender el cuerpo desde la perspectiva que nos interesa, en relación a la voz, a la vocalidad? Erika Fischer-Lichte nos da una clave para pensar el cuerpo de la actriz cuando dice que:

hay que aferrarse a la idea de que el cuerpo fenoménico del actor no sirve de medio para el personaje constituido lingüísticamente ni es tampoco signo de él. Antes bien, el personaje que aparece en escena sería impensable en tanto que singular sin el particular estar-en-el-mundo del actor/performador, el personaje no existe más allá del particular cuerpo fenoménico del actor al que no puede de ningún modo suprimir.²⁰⁴

Es decir, en pocas palabras *el personaje soy yo*, por lo tanto, el trabajo de las técnicas que preparan a los actores funcionará en tanto propicien un trabajo que considere y abra espacio para que esa particularidad de un cuerpo, quepa y sea tomada en cuenta, sea escuchada, y aceptada. No siempre ha sido así. Hemos heredado una tendencia histórica que disciplina cuerpos para hegemonizarlos, estandarizarlos, con el fin de entrar en moldes estéticos, o literarios en el caso del teatro como obra literaria. Fischer-Lichte pone un acento que poco a poco se va haciendo tendencia, gracias a que ha ocurrido un desplazamiento del hacer actoral hacia las orillas de la performatividad, y

²⁰² CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

²⁰³ NANCY, J. L., 2016, p. 29.

²⁰⁴ FISHER-LICHTE, E., op. cit., p. 183.

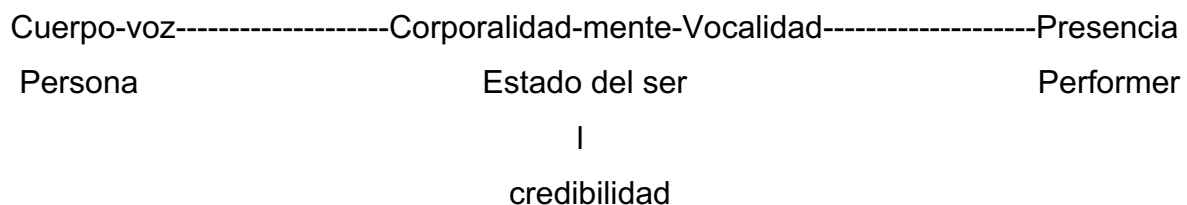
que ha problematizado la predominancia de la representación. En todo caso, no se trata de no representar, sino de cómo resignificar la relación del actor con el espectador para que suceda ese bucle de retroalimentación que permite que el teatro sea un acto vivo y significativo para sus dos partes. Y es en ese resignificar que se cuestionan todas sus partes, como la corporalidad y la vocalidad.

Si hemos hablado ya bastante, de una vocalidad, y no solamente de una emisión vocal, ¿cómo hablar de un cuerpo que tenga correspondencia con esto?

Pensemos en un cuerpo donde la vocalidad se vuelve agencia en la corporalidad y la corporalidad se vuelve agencia en el ser-en-el-mundo. De ahí que pensamos en el cuerpo del actor, más cerca del cuerpo del performer que refiere Grotowski, que se manifiesta como un estado de Performer, es decir una manera de estar en presente, un estado de agencia, capaz de producir significado y sentido desde la corporalidad-vocalidad: una mente en corporalidad-vocalidad.

Pensar el cuerpo como un estado de la mente, y no pensar mente y cuerpo como dos entidades separadas. El cuerpo, materia sensible, manifestación de una mente sensible.

La maestra Linklater lo dice en otras palabras al decir que la voz va más allá de ser un instrumento musical, es un instrumento humano; con lo que se refería a que la preparación vocal del artista debe involucrar todas las áreas del ser, lo que podríamos llamar una educación integral para el actor. Cuando la voz del actor deriva vocalidad, tiene credibilidad. Cuando tiene credibilidad, toca la intimidad de quien lo escucha. Esa vocalidad es recibida, tiene impacto en el mundo.



La credibilidad es una cualidad apreciada en el artista escénico, tiene que ver con la presencia, con la corporalidad, con la energía, con habitar el cuerpo, el espacio y el

lenguaje, con hablar desde el lugar de la intimidad. La credibilidad de una vocalidad se encuentra en el cuerpo, y es esa cualidad la que permite que una voz toque un cuerpo, permite que se acorte la distancia entre dos orillas. La credibilidad tiene relación con la verdad y con la congruencia. Hablar con congruencia entre lo que escucho y entiendo y lo que siento. Esa congruencia es el ingrediente que abre a quien escucha, que toca, que establece el primer contacto.

La vocalidad se compone de fibras que vibran, como la corporalidad, y esas vibraciones son las que viajan y tocan las fibras de quien escucha y recibe. Entre una presencia-corporalidad-vocalidad y otra, hay distancia, algo necesario entre los extremos que la delimitan, distancia-vínculo entre un Yo y una Otredad, extensión de ambos, unión, distancia *nosótrica*. La vocalidad del rapsoda / actor / actuante / performer habita la distancia entre las presencias, entre actores y espectadores. Distancia, lugar y tiempo del viaje, espacio del acontecimiento, del recorrido.

La distancia es necesaria para que haya viaje.

Esas vocalidades que viajan, que tocan, que mueven e impactan, son las voces corporizadas de los actores, y su habla está encarnada. Las palabras adquieren muscularidad, peso, sabor, y textura; toman acción. Las palabras se convierten en verbo: acarician, golpean, rompen, abren, muerden, rozan, juegan, gotean... palabras que transforman. Si estas son las palabras del acontecimiento teatral, habremos logrado el cometido. ¿Cómo hace eso el actor? ¿Cómo se prepara para ese estado? Esa es la preparación que buscamos, y esa ocurre en la dimensión de la presencia.

3.7 Pero no tiene más que ofrecerte, ...²⁰⁵

El artesano. Entrenamiento... training o... cómo nombrarlo.

“En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se le ha divorciado de objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación...”

Richard Sennett²⁰⁶

A lo largo de los capítulos he nombrado de diversas formas a la persona que refiero como sujeta a las acciones de la vocalidad, en un principio está planteada como actriz / actor, pero conforme avanzamos, se hace énfasis en diferentes cualidades, atributos o funciones, que se nombran por resultar útiles en los temas que se tratan en ese momento. Han aparecido nombres como estudiante, aprendiz, educando, performer, presencia-corporalidad-vocalidad, ser-en-el-mundo, ser-ahí, actuante, artista escénico; y no es casualidad que hayan sido expuestos todos ellos, pues para los apuntes hacia una poética de la voz desarrollados en este trabajo, resultan todos ellos nombres útiles, dependiendo de la circunstancia que se refiera.

Cierto es que esta poética está pensada para una pedagogía vocal para la escena, por lo tanto, en primer lugar, está la persona actriz o actor, pero a continuación aparece la siguiente pregunta: ¿para qué tipo de actriz? Y en seguida, ¿para qué tipo de teatro o de realización escénica? Esta última pregunta complejiza el problema pues dentro de las artes vivas, encontramos las realizaciones escénicas, las cuales pueden ser teatrales, pero no son las únicas y cada vez más los actores se ven en situación de cubrir una amplia gama de demandas escénicas.

²⁰⁵ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

²⁰⁶ SENNETT, R., op. cit., p. 33.

Pongamos el contexto del Centro Universitario de Teatro, y eso nos irá dando luces. Tomando como referencia el Plan de estudios del centro, se propone formar:

actores profesionales [...] que puedan ser expuestos en un lenguaje artístico que invite al espectador a la reflexión y la resignificación del mundo en el que está inscrito.²⁰⁷

Y continúa:

actores escénicos [...] capaces de desenvolverse en un amplio campo laboral que les permita tanto satisfacer las necesidades de la escena nacional y las propuestas estéticas actuales, como asumir una búsqueda constante para la renovación y resignificación del arte escénico y sus lenguajes.²⁰⁸

Más adelante, en el documento se agrega que puedan:

1. Adquirir y desarrollar habilidades y conocimientos [...] sobre el arte teatral en específico (distintas poéticas y su práctica; dramaturgias mexicanas y de otras partes del mundo, tanto clásicas como contemporáneas; distintas técnicas actorales y su práctica); sobre los vínculos del teatro con las artes contemporáneas y las nuevas tecnologías; sobre los diferentes procesos de producción teatral y su relación con el trabajo actoral.²⁰⁹

Y a lo anterior se suma:

3. Crear mundos de ficción individual interesantes y vivos que formen parte de una ficción colectiva.
4. Reaccionar con verdad ante los estímulos de ficción en cualquier estilo, género y/o poética.²¹⁰

Como vemos, estamos ante un amplio espectro de posibilidades, que puedan ir en diversas direcciones, asimismo, se especifica que se trata de formar actores.

Ante tal panorama, se presume que deben desarrollar la cualidad de la flexibilidad y la capacidad de respuesta a diversos contextos escénicos, así como adquirir el conocimiento, entendimiento y manejo de diversos lenguajes escénicos; por lo tanto, de la presente disertación se deriva que hablamos de un actor que esté familiarizado con el arte de representación ficcional pero también con un arte teatral más performativo. A

²⁰⁷ UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO. Tomo I, p. 17 Disponible en <https://www.cut.unam.mx/cut/images/PDF/PE/T1/Plan-de-estudios-final.pdf>

²⁰⁸ Ibid., p. 41

²⁰⁹ Ibid., p. 42 – 43.

²¹⁰ Ibid.

partir de esto, planteamos las cualidades y aptitudes vocales que pueden ser la base del trabajo vocal para ambas estéticas y las que de estas deriven. Estas cualidades y aptitudes corresponden a lo expuesto en el presente capítulo. Dicho esto, podemos considerar que el actor en formación del Centro Universitario de Teatro terminará siendo un artista escénico que, como parte de las habilidades y conocimientos adquiridos, ha desarrollado una presencia escénica en relación con su corporalidad, y vocalidad. Ha desarrollado las diferentes áreas de su ser completo, de su ser-ahí, actuante, su-ser-en-el-mundo. Entonces podemos pasar al segundo problema planteado, el que tiene que ver con cómo desarrolla las cualidades y aptitudes, esa parte de su práctica que es el entrenamiento o *training*.

Después de exponer los apuntes para esta poética, a lo largo de esta bitácora de viaje, resulta fuera de contexto la idea de un *training* o entrenamiento, y sin embargo, no aparece una respuesta definida ante esta cuestión. Hablar de entrenamiento me remite inmediatamente a cuerpo mas no a ser-en-el-mundo, no a vocalidad, aunque sí a corporalidad.

Parte de lo que ha motivado la presente pesquisa es esta pregunta: ¿como nombrar esto que hacen o hacemos las actrices y actores para aprender el arte de la actuación, para disponernos y preparar todas las áreas necesarias para habitar el mundo, para ejercer nuestra corporalidad y vocalidad en presencia? ¿Cómo nombrar nuestra práctica profunda de desarrollar, no solamente habilidades, sino el conocimiento del *self*, y el conocimiento del mundo, el conocimiento del ser humano? ¿Cómo nombrar este “familiarizarse con uno mismo” en una dimensión que nos expande, nos potencia, nos corporiza y al mismo tiempo nos libera y aligera?

La idea de uso-de-sí-mismo ya ha sido incorporada al lenguaje de algunas prácticas de reeducación corporal como la Técnica Alexander o el Método Feldenkrais, y la misma Kristin Linklater habla de la voz como “instrumento humano”, y sin embargo, no sólo somos un instrumento de nosotros mismos, somos más que eso, somos el instrumento, el uso y el efecto, somos un proceso. Para usarnos en vocalidad no solo

entrenamos, hacemos más que eso, activamos nuestra agencia para que el mundo tenga agencia en nosotros. ¿Qué hacemos entonces? ...

Podemos expandir un poco los nombres que usamos...por ejemplo, si hablamos de que el uso de nosotros mismos es una forma de familiarizarnos con ciertas prácticas, ciertos procedimientos específicos, entonces es algo como parecido a una meditación, puesto que el vocablo “meditación” tiene su raíz lingüística en el sánscrito y significa “familiarizarse con”, la meditación se enfoca en algo, ya sea en la respiración, o en algún pensamiento, idea, o concepto, o en una acción, como escuchar música; es decir, nos familiarizamos con poner la atención en un lugar específico. Esto hacemos las actrices, los artistas escénicos, para desarrollar habilidades y adquirir conocimiento de nosotros, de nuestras capacidades y límites; desarrollamos la habilidad de poner la atención en el lugar de nuestro *self* y de una determinada manera. Hablo del vocablo “meditación” por poner un ejemplo, pero desgraciadamente el vocablo ha adquirido connotaciones que incluso lo han desprestigiado y han demeritado su significado original.

Otro ejemplo es el vocablo “sentipensante” que fue usado por Eduardo Galeano, –que a su vez tomó de un pescador en alguno de sus encuentros por el mundo–, y que decidió usar puesto que le daba un nuevo sentido y dimensión a eso que se considera un ser que no divide su cuerpo de su pensamiento, un ser “sentipensante”. Este vocablo, que he adoptado dentro del salón de clase, con el mismo sentido y deseo expresado por Galeano, intenta nombrar el deseo de dejar de dividirnos en cuerpo y mente como entidades duales y separadas de sí. Por otro lado, el vocablo “entrenamiento” o “*training*”, claro que nos habla de práctica, de constancia, de esfuerzo pero deja un poco de lado esa otra dimensión que implica la congruencia entre el cuerpo, la mente, la voz, la acción, el aliento; y necesitamos reconocer esa dimensión sentipensante, de conectar lo interior con lo exterior, lo central con la periferia, lo íntimo con el mundo, lo emocional con lo racional; esa acción de ponernos en la coordenada adecuada, en otro estado que no es el cotidiano. En el estado de presencia. Ese estado necesario, mientras el teatro vivo sea nuestra arena. No sólo entreno, hago algo más complejo.

Ya Grotowski, puso esta cuestión sobre la mesa y no le faltó creatividad para nombrar: teatro como vehículo, teatro de las fuentes, actor, performer...y expuso su duda respecto al entrenamiento:

...no estoy de acuerdo con esos géneros de entrenamiento en donde se cree que diversas disciplinas aplicadas al actor, pueden desarrollar su integridad. Quiere decir que el actor debería, por un lado, tomar lecciones de dicción, por otro lecciones de voz, por otro de acrobacia, por otro todavía, de gimnasia, de danza clásica y moderna, de pantomima, etc., y que todo esto, amontonado, le dará plenitud. Esta filosofía del entrenamiento es muy popular. Casi en todas partes se considera que de esta manera sea posible preparar al actor a la creación. Es absolutamente falso. [...] El cuerpo no es liberado. El cuerpo está amaestrado. Es una diferencia enorme.²¹¹

Coincido también con la visión de Dal Farra Martins, cuando habla de la afinación como un espacio y lugar en el que el actor, se congrega con otros para acordar, ponerse de acuerdo, afinar el cuerpo, el sentipensamiento de todos en un mismo fin, armonizar en el sentido de encontrar los puntos de coincidencia entre dispares; Dal Farra también habla del momento de afinar como un espacio para escuchar(se) y refinar, pulir, investigar; es decir que es ese espacio para preparar antes de una función pero también el espacio de la investigación y el crecimiento, no dividido como generalmente se hace en calentamiento y entrenamiento:

Afinar, por lo tanto, es acordar, firmar un acuerdo consigo, con otras y otros, acción exploratoria que exige del actor y de la actriz que atraca el barco y se acerca al territorio, tanteando el espacio con todas las antenas en plena actividad, pues al frente se oculta lo desconocido. [...] Afinar es crear afinidades, condición de cohesión entre artistas empeñados en el acto teatral. Afinar es también, refinar, investigar, pulir.²¹²

Para los profesores Linklater, esto que hacemos es una práctica, no sólo para la voz, sino para el actor y su labor creativa, y así se nombra, no es sólo un entrenamiento. Practicamos, y eso significa todo lo que mencioné anteriormente, practicamos para entrar en esa coordenada, para llegar a ese estado en el que el ser alinea sus planetas, se afina con el mundo y consigo mismo. Práctica con todo lo que la palabra entraña: constancia, duración, trayectoria en el tiempo, repetición más no mecanización, más que repetición, es un revisitarse, se revisita la práctica, se revisita uno mismo, se revisita a los otros; se

²¹¹ GROTOWSKI, J., 1993. p. 31

²¹² DAL FARRA MARTINS, J.B., 2020, p.31. (Traducción mía)

revisita el cuerpo, se vuelve al centro de sí con la atención y también se mira alrededor. Reconocemos el equilibrio, el movimiento interno y externo. Abrimos el cuerpo y la mente, la percepción, el campo de atención, escuchamos, tendemos al mundo desde nosotros mismos. Y desde ahí actuamos.

Labor de artesano. El actor del que hablo es como el artesano, aquel que (se) piensa haciendo y hace sentipensando. En el artesano también aparece la idea de la transformación y la conciencia material, que en nuestro caso como actores, como actrices, es una conciencia material e in-material de nosotras mismas. El hacer del artesano, es un oficio, como el de las actrices, que toma tiempo, que torna el hacer en proceso de transformación, proceso en el que el contenido de la repetición nunca es el mismo. Oficio que deriva en arte, oficio que implica auto observación, curiosidad, continuidad, estimulación, y lejos de mecanizar al ser humano, humaniza el sistema, humanidad corporizada. Investigación, que ocurre en un taller, espacio de trabajo, de práctica, lugar de insistencia y paciencia ...mucho paciencia e imaginación.

Finalmente, como en el oficio artesanal, el soltar, es un apreciado valor, un fin último, el artesano se prepara para soltar y que el objeto tome su forma natural; así para el ser-cuerpo en vocalidad de la actriz y el actor, el arte y la maestría llegan con el tiempo y en el momento en que ha aprendido que soltar con suavidad es la prueba final.

“La invocación de las Sirenas conduce fuera de lo humano e impide el regreso.”

Carmen Pardo / Miguel Morey²¹³

²¹³ QUIGNARD, P., op. cit., p. 91.

CONCLUSIONES

Y si la encuentras pobre, Ítaca no te defraudó.²¹⁴

Posibilidades y obstáculos. Aporías

“La memoria de una comunidad humana no reside solo en las tradiciones orales y escritas, sino que también está entretejida en efímeras habilidades corporales”

David Le Breton²¹⁵

“...el esfuerzo exagerado que se hace con la voz porque uno ha olvidado hablar con el cuerpo”.

Jerzy Grotowski²¹⁶

Las voces de Sirenas que aparecen en esta disertación para hablarme a través del tiempo, son las voces de mis maestros. Las razones, las dudas, los motivos y explicaciones que nutren mi praxis, están entrañadas en estas vocalidades que he convocado.

La imagen del rapsoda que recorre el mundo para cantar-contar historias, ancestro intérprete entre el hombre y lo divino, ancestro también de aquellos con quienes comparto la práctica vocal, ancestro en quien me reconozco desde la actriz que soy. El rapsoda como imagen de quien encarna una técnica con una dimensión poética. Voz con todas sus potencias, voz sin límites entre el canto y el habla, vocalidad corporizada en un decir. He aquí la vigencia del rapsoda, que también puede ser la de una Moira, tejedora de versos e historias, tejedora de vida-pensamiento-palabra, voz de una vida: voz que en una vida teje la memoria del mundo. Como el rapsoda que se lanza a los caminos a concordar con otras voces; como Butes que se arroja a las aguas para seguir su impulso-pasión por las voces de las Sirenas; como Penélope que teje y desteje su espera; como

²¹⁴ CANTÚ, C., 2008, loc. cit.

²¹⁵ LE BRETON, D., op. cit., p. 64.

²¹⁶ GROTOWSKI, J., 2016. p.150.

la Moira que teje destinos en vidas humanas; así, todos ellos tejen vidas en voces, y las voces se tejen en vocalidad.

Imágenes que hablan de la dimensión poética que tiene ese acto mortal en el que actrices y actores se arrojan a los escenarios y hablan al espectador, en busca de sentido. Y qué es el sentido, sino el deseo de aprehender el mundo, y de ser contenidos en él. El deseo de ser-en-el-mundo, de vibrar en la vibración de aquel a quien nos empeñamos en llamar “el Otro”, de nombrar para ser nombrados. Un deseo común nos teje: el de sentirnos en el sentido.

Esta disertación tiene ese significado para mí; y en ella he ido al encuentro de más voces para reconocirme humana en este mundo y en el teatro. Voces de aquellos con quienes afino y busco concordar en un mismo lenguaje, ideas y pensamientos sobre la voz para la creación actoral.

Todas las presencias nombradas aquí, han sido relevantes en el proceso inacabado que soy; cobran vida y tienen voz, también ante los estudiantes que me escuchan como actriz y profesora.

Una de estas presencias que llamó mi atención nuevamente fue la de Grotowski, en quien encuentro resonancias que activan en mí preguntas para seguir investigando y formular posibles escenarios por habitar. Pienso en él, como un interlocutor que incansablemente se buscó a si mismo en el teatro, que lo vivió como un vehículo de sentido para la existencia, como una posibilidad de trascendencia para la humanidad: Grotowski vio en el teatro una vía de transformación para quienes participan del acontecimiento teatral.

Sin embargo, quienes nos dedicamos a él, a menudo damos por sentado ingenuamente que, en el teatro, el ser humano, tanto actriz como espectador, se abre, escucha y se da la oportunidad de ponerse en riesgo en el lugar de otro, y que ese cambio de lugar transforma su experiencia de estar en el mundo. Perdemos de vista con frecuencia, que esto solamente puede ocurrir cuando el actor habita la escena y habla desde un estado de presencia; desde un lugar de realización consciente de la persona y por lo tanto del acontecimiento convivial; pero solamente en ese estado, el actor tiene la capacidad de devenir en estado de performer, en donde la vocalidad puede interpelar la presencia activa del espectador: sólo entonces el teatro es un arte vivo.

Sin esa experiencia del acontecer, ninguno –actor y espectador–, puede dar cuenta y percibir esa humanidad que entrañamos, que nos iguala, que nos acerca y que nos abre para ser contenidos por el mundo; para sentir en el propio cuerpo y en la propia existencia eso que se escapa a las palabras, esa humanidad inefable que se manifiesta en el aliento y en la vocalidad de lo no dicho en el decir.

Es así, como el cuerpo se convierte en una vía de investigación (Grotowski y Le Breton), para pensar en una preparación a la altura de la demanda de un teatro vivo.

La propuesta de la *vía negativa*, abre la posibilidad para que la performer-actriz pueda reconocer lo que es, a partir de lo que no hace, o de lo que deja de hacer. La *vía negativa* despierta la intuición, y apacigua la voluntad del Ego; activa la escucha y dispone la capacidad de respuesta en la actriz. La labor de actriz consiste en familiarizarse con ese estado propicio para que surja la vida en escena.

Al pensar en el trabajo del actor, como una serie de acciones para lograr habitar un estado mental, en el que la voz es manifestación física de una mente que se corporiza, nos alejamos del pensamiento positivista de la separación de las partes del ser, que predomina en la cultura occidental; y nos acercamos a una concepción más oriental, en la que el ser humano es una parte de un todo y es en sí mismo un todo del todo. Un ser humano integrado en el mundo físico, visible, tangible y en el mundo energético o espiritual, inefable, invisible pero perceptible en la experiencia.

Cada actriz o actor escuchado, es memoria que se corporiza en presencia presente para recordarnos que hay sentido, que cada cuerpo encarna sentido de existencia en su humanidad; cada actor en escena nos recuerda quiénes somos, cada voz en la arena del hablar incorporado del teatro, nos interpela, nos invita a la escucha de la palabra del mundo.

Llegamos entonces a la primera conclusión de esta bitácora de viaje, cuya premisa es que la voz no es algo que se enseña. A la voz se le convoca, se le invoca; y se experimenta o se vive siempre entre dos presencias, una que invoque a la otra. La voz de la persona, es invitada a hacerse presente por otra persona que escucha y, por lo tanto, que está dispuesta para recibir a quien suena.

El camino de la voz es el camino de la intimidad; por lo tanto, la voz llama a seguir un camino personal y particular para ser descubierto. Nadie puede enseñar el camino la

intimidad, solo podemos seguir el llamado o ser testigos de ese andar. La voz abre un camino íntimo, y a veces desconocido, necesita tacto, escucha, y sencillez. La guía es la voz misma.

Soy yo misma quien viaja en vibraciones, soy yo quien se comparte en sonoridad. Hablar es un pronunciamiento; hablar implica escuchar nuestra voz interior, para volcarnos hacia el exterior, más allá de nuestros límites, en vibración.

Nos liberamos en vibración para reconocernos, nos buscamos a nosotros mismos incansablemente.

No podemos enseñar voz, pero si podemos mostrar acciones que encaminen a otro a empezar su propio recorrido, podemos mostrarnos a nosotros mismos en voz, ser voz que convoca. En realidad, aprender una técnica es un proceso de autoconocimiento. Esto hacemos al desarrollar una técnica vocal, y esto conlleva una preparación de la intimidad y una disposición; en el caso de la voz, más que reconocer este camino como un entrenamiento, lo veo como lo describe la maestra Linklater cuando refiere que se trata de *“una constante mirada al estado del ser”*. ¿Qué palabra puede nombrar esto? ... Otra vez aparece en lo dicho lo inefable.

Llegamos así a la segunda conclusión: la idea de un entrenamiento queda un poco limitada para el propósito ya mencionado. La preparación es más que un entrenamiento; es una familiarización con un estado, es un ir reconociendo las señales de ese estado de presencia para poder volver a él cada vez que viva en escena o en ensayo. Es un constante afinar y armonizar.

Mi voz soy yo, pero no sólo es mía, no soy sólo yo. Mi voz resulta de todas las voces que vibraron antes. Historicidad vibrada, historia que se cuenta en vibraciones y frecuencias, historia que se cuenta a sí misma en cada voz que vibra. Somos vibraciones que se multiplican, vocalidad de voces. Vibramos para sentir nuestra existencia. Para constatar que somos, que estamos y que dejamos huella, que impactamos, que tiene sentido ser-estar en el mundo.

La tercera conclusión de esta disertación, es que, una pedagogía vocal que propicia la investigación con curiosidad y que tiene un enfoque en la liberación de la voz de la persona con toda su complejidad, resulta adecuada a la formación de las y los artistas escénicos del Centro Universitario de Teatro. Después de hacer una breve

revisión de los principios pedagógicos del Centro desde sus orígenes, en donde como se ha visto, ha prevalecido un impulso investigativo de los procesos creativos del actor, podemos ver la correspondencia con una técnica vocal que entienda la voz como un fenómeno en constante cambio y descubrimiento de sí mismo, y en relación con su realidad y entorno. Una pedagogía vocal dirigida a activar la presencia-vocalidad del ser-actuante en escena, y en donde siempre haya lugar para aquello que en el decir no pueda ser dicho, o no pueda ser revelado. Un acto de vocalidad que requiera de que ambas presencias, –tanto la de quien enseña, como la del estudiante-practicante, o si se prefiere, tanto la del actor y como la del espectador–, se manifiesten en una voz entretejida en el cuerpo. Una voz para la interacción dentro del aula o dentro del teatro, franca y abierta, basada en la confianza. Es una pedagogía dirigida hacia una estética teatral viva, en constante diálogo con la colectividad que la nutre. El actor y su voz devienen vocalidad, para ser una invitación y una provocación para que quien le escuche, responda al llamado con su presencia.

Porque la cualidad de la voz es el viaje, condición de vibrar en el espacio. La voz viaja para llegar al otro lado.

Kristin Linklater decía que a la voz le gusta viajar en el espacio y Julia Varley justifica el viaje cuando señala lo siguiente: *“La generosidad es para mi, la premisa de una voz que vibra en el espacio.”*²¹⁷

Llego hasta aquí en esta bitácora con una conclusión final: la enseñanza de la técnica vocal, necesita que quien enseña recupere su poética, para devolverle al trabajo técnico su dimensión humana de proceso vital de búsqueda de sentido. Ninguna técnica es mecanicidad solamente, como ninguna poética puede revelar al ser humano si no recupera su dimensión de corporalidad. Todo hacer es un proceso de sentido, y en esa medida involucra al ser-mente-sensible que se manifiesta en corporalidad. Como dice David Le Breton: *“toda somatización es una semantización”*.²¹⁸

²¹⁷ VARLEY, J., op. cit., p.64.

²¹⁸ CULTURA UNAM. 27 de mayo 2021. Disponible en: <http://culturaunam.mx/elaleph/eventos/jueves-27/>

... Una vez más aparece en la bruma esa Ítaca que parece un fantasma, lugar al final del viaje, al que arribamos para darnos cuenta de que siempre estuvimos en ese lugar que salimos a buscar, sólo que fuimos ciegos, caminábamos perdidos, huérfanos de nosotros mismos; sin embargo, el viaje es necesario para la transmutación que nos hace viajantes y puerto de destino, al mismo tiempo.

Quien viaja descubre el placer de la liberación, el gozo y la maestría de aprender a soltar...la voz... el ser ... la vida.

Quizá el sentido de vivir es aprender a soltar la vida misma.

Seguramente quien lea y vocalice estas palabras no descubra nada nuevo más que la resonancia en sus huesos de estas palabras con su sonido, y acaso, eso pueda revelar alguna luz para vislumbrar algo que ha permanecido oculto, silenciado.

***Con la sabiduría ganada, con tanta experiencia,
habrás comprendido lo que las ítacas significan.***

Constantino Cavafis

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA²¹⁹

AGAMBEN, Giorgio. **El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2.** Trad. César Palma Hunt. 1ª ed. España: Pre-textos, 2017.

ALEXANDER, Frederick Matthias. **El uso de sí mismo.** Trad. De Jorge Salvetti, 1ª ed. Buenos Aires, Argentina: Pequeña hoja editor, 2018.

BACHELARD, Gastón. **El agua y los sueños.** Trad. Ida Vitale. 1ª ed. 2ª reimpr. Colombia: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1996.

BARTHES, Roland. **El placer del texto; Lección inaugural de la cátedra de Semiología del Collège de France**, pronunciada el 7 de enero de 1977/ por Roland Barthes. Traducción por Nicolás Rosa y Oscar Terán. 2ª ed. Cambio de formato, Estado de México: Siglo XXI Editores, 2011. Libro electrónico.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida.** 1ª ed. 2ª reimpr. Traducción de Albino Santos Mosquera. México: Biblioteca Gandhi, 2019.

BERRY, Cicely. **Voice and the Actor.** 1st Collier Books ed. New York: Wiley Publishing Inc, 1991.

BUTLER, Judith. **Sobre la vulnerabilidad lingüística.** Trad. Mária Averbach. Revista Feminaria, XVI, no. 30/31, 2007.

CABALLERO, Cristián. Prólogo de Luis Gimeno. **Cómo educar la voz hablada y cantada.** De México: Edamex, 1989.

CANTÚ, Cayetano. **Cavafis.** Selección, traducción del griego y notas de Cayetano Cantú. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura. [México] 2008.

CEBALLOS, Edgar. Revista **Máscara.** Publicación trimestral de teatro. Año 2 no. 4-5. México, D. F.: Escenología A. C., 1991.

CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL USO DE LA VOZ (Ceuvoz). **CEUVOZ: 10 años de aliento. Resonancias de una Nación. Noveno Encuentro de la Voz y la Palabra. Memoria.** De viva voz, medio siglo de formación vocal en México: Miguel Flores. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Ceuvoz, 2018.

²¹⁹ De acuerdo con ABNT NBR 6023 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2018).

_____. **Memoria del Quinto encuentro Nacional de la Voz y la Palabra.** Liberar la voz, liberar el ser. Kristin Linklater. Trad. Antonio Ocampo. 1ª ed. Ciudad de México: Ceuvos, Libros de Godot, 2013.

CORNUT, Guy. **La voz.** Trad. Antonio Garst, Juan José Utrilla. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios 407, 2010.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Palavra muda: sobre poéticas para vozes em estado de sítio.** 1ª ed. São Paulo: Giostri, 2020.

DELEUZE, Gilles. **El bergsonismo.** Pablo Ariel Ires. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, Occursus; 16, 2017.

FISHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo.** Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. 3a ed. Madrid: Abada Editores. 2017.

FREIRE, Paulo. **Cartas a quien pretende enseñar.** 9ª ed. Traducción: Stella Mastrangelo. México: Siglo XXI, 2004.

_____. **Pedagogía del oprimido.** Traducción de Jorge Mellado. 2ª ed. México: Siglo XXI editores, 2005.

FRENK, Margit. **Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes.** 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. **Acotaciones hermenéuticas.** Traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

GONZÁLEZ JORDÁN, Tania. Como salir a la luz de la consciencia. **Paso de Gato. Revista mexicana de teatro.** Revista trimestral núm. 83, Ciudad de México: Editorial Paso de Gato, enero – marzo 2021. Disponible en <https://pasodegato.com/Site/>

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre.** Trad. Margo Glantz. 2ª ed. Nuevo formato. México D. F.: Siglo XXI editores, 2016.

_____. Los ejercicios. **Revista Máscara** no. 11-12 Ciudad de México: Escenología A.C., 1993.

HOMERO. **La Iliada. La Odisea.** 1ª ed. Traducción de Luis Segalá Estalella. México: Bruguera, 1977.

HUERTAS, Luisa. **Volar con los pies en la tierra: Manual sencillo para guiar un proceso de lectura de comprensión en voz alta.** 1ª ed. México: Ceuvos / Libros de Godot, 2016.

LE BRETON, David. **La sociología del cuerpo.** Traducción de Hugo Castignani. España:

Siruela, Biblioteca de ensayo 99, Serie Mayor, 2018.

LENKERSDORF, Carlos. **Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales.** 1ª ed. México: Plaza y Valdés, 2008.

LINKLATER, Kristin. **Freeing the natural voice. Imagery and art in the practice of voice and language.** Revised & expanded. Hollywood, California: Drama Publishers, 2006.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. **Hyperion. A romance** Cambridge: The Riverside Press. [1857-1869].

MELVILLE, Herman. **Moby Dick.** 1ª ed. Traducción de Enrique Pezzoni. España: Random House Mondadori, Debolsillo, 2003.

MENDOZA, Héctor. **Creator Principium.** Bitácoras de Teatro. 1ª ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

_____. **El mejor cazador: La guerra pedagógica.** Teatro. México: Ediciones El Milagro, 2006.

MOLINER, María. **Diccionario de uso del español.** Cuarta ed. Del Cincuentenario. España: Editorial Gredos, 2016.

MORRISON, Toni. Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura. **La fuente de la autoestima. Ensayos, discursos y meditaciones.** Traducción del inglés de Carlos Mayor. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, Lumen Editor, 2020. Libro electrónico.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Traducción Patricio Bulnes. 3ª Edición (corregida y aumentada). Madrid: Arena Libros, 2016.

_____. **A la escucha.** Trad. Horacio Pons. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, Colección Nómadas, 2007.

ORTÍZ, Rubén. La actoralidad en nuestro teatro. **Un siglo de teatro en México.** 1ª ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2011.

PARDO, José Luis. **La intimidad.** 1ª ed. 1ª reimpr. España: Pre-textos, 2004.

QUIGNARD, Pascal. **Butes.** Postfacio y traducción de Carmen Pardo y Miguel Morey. 1ª ed. España: SextoPiso, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **El Espectador emancipado.** 1ª ed. 1ª reimpr. Argentina: Ediciones Manantial, 2011.

RODENBURG, Patsy. **El segundo círculo**. Trad. Nuria Martí Pérez. España: Ediciones Urano, 2009.

RUY SÁNCHEZ, Alberto. **Decir es desear**. 1ª ed. México: Alfaguara, 2011.

SENNETT, Richard. **El artesano** 6ª ed. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona, España: Editorial Anagrama, 2017.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO. Escuela Nacional de Música. Centro Universitario de Teatro. **Proyecto de creación del Plan de estudios de la Licenciatura en Teatro y Actuación**. Tomo I, p. 7. Disponible en <https://www.cut.unam.mx/cut/images/PDF/PE/T1/Plan-de-estudios-final.pdf>

VARLEY, Julia. **Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret**. Trad. Anna Woolf. 1ª ed. Bilbao: Editorial Artezblai, Biblioteca Teatro Laboratorio, Número: 3, 2011.

VILLAURRUTIA, Xavier. **Nostalgia de la muerte (Poemas y Teatro)** 1ª ed. Electrónica. México: Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas 145, 2015. Libro electrónico.

XIRAU, Ramón. **Sentido de la presencia**. Ensayos. 1ª ed. 1ª reimpr. México: Fondo de Cultura Económica, Tezontle, 1997.

ZAMBRANO, María. **El agua ensimismada**. Edición de María Victoria Atencia. España: Universidad de Málaga, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introducción a la poesía oral**. Versión castellana de Ma. Concepción García Lomas. España: Altea, Taurus, Alfaguara, 1991.

MATERIAL AUDIOVISUAL

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

CULTURA UNAM. El Aleph Festival de Arte y Ciencia 2021. **Conferencia Magistral con David Le Breton La experiencia del cuerpo doliente**. 27 de mayo 2021. Diponible en: <http://culturaunam.mx/elaleph/eventos/jueves-27/>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGAMBEN, Giorgio. **Lo abierto**. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

CRESTANI, Antonio. **José Luis Ibáñez: memorias**. 1ª ed. México: Ediciones El Milagro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

DAVINI, Silvia. **Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX**. 1ª ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

DUBATTI, Jorge. Capítulo VI. El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. **Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado**. Barcelona: Gedisa, 2019.

FELDENKRAIS, Moshe. **El poder del yo: La autotransformación a través de la espontaneidad**. Trad. Ely Fuente Herrero. 1ª ed. España: Paidós, 1995.

FREIRE, Paulo. **Hacia una pedagogía de la pregunta. Conversaciones con Antonio Faundez**. Pdf.

GARIBAY K., Ángel Ma. **Mitología griega: Dioses y Héroes**. 11ª ed. México: Porrúa, 1989.

HERNÁNDEZ Mariano, TORRE LAPHAM, Fernando. **Curso de Expresión Verbal**. Cuaderno de notas. [S. l.]: [México] [198-]

HUSSON, Raoul. **El canto**. Trad. Dorothy Ling. Argentina: EUDEBA 128, 1965.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Trad. Jem Cabanes. España: Planeta-agostini, 1994.

MÜLLER, Carol. Coordinador. **El training del actor**. Trad. María Dolores Ponce G. México: UNAM – INBA, 2007.

OIDA, Yoshi, MARSHALL, Lorna. **Un actor a la deriva**. Traducción al castellano Fernando Bercebal. 1ª ed. España: Ñaque editora y Editorial Avispa, 2002.

_____. En colaboración con MARSHALL, Lorna. **El actor invisible**. Trad. Georgina Tábora. 1ª ed. México: Ediciones El Milagro, 2005.

OCAMPO GUZMÁN, Antonio. **La liberación de la voz natural: El método Linklater**. 3ª ed. México: UNAM, 2015.

ORTÍZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. Algunos caminos que nos acercan a la investigación. En SOLORZANO, Carlos, WEISZ, Gabriel, et al. **Métodos y técnicas de investigación teatral**. México: UNAM / FFL y DGAPA. Escenología, 1999.

PIKES, Noah. **Dark voices: The genesis of Roy Hart Theatre**. Canada: Spring Journal Books.

RODEMBURG, Patsy. **The right to speak: working with the voice**. Great Britain: Methuen, 1992.

ROLF, Ida P. **Rolfing: Reestablishing the Natural Alignment and Structural Integration of the Human Body for Vitality and Well-Being**. United States: Healing Arts Press, 1989.

UNGER, Roni. **Poesía en Voz Alta**. Trad. Silvia Peláez. México: INBA – UNAM, 2006.

REVISTAS, PERIÓDICOS Y MATERIAL AUDIOVISUAL.

COBO FELGUERES, Eugenio. **Seki Sano. Vida y Teatro**. Documental, 1997, disponible en CITRU/INBA México, 1997. <https://www.youtube.com/watch?v=EZVMSvfd8E>

MONCADA, Luis Mario. **Escuelas de Teatro en México (1868-2000)** Revista Tramoya # 88 nueva época, Jul-Sep 2005. Disponible en <https://reliquiasideologicas.blogspot.com/2011/03/las-escuelas-teatrales-en-mexico-1866.html>

JIMÉNEZ BERNAL, Gabriela. **Torre Lapham hizo escuela en el teatro**. Cultura, El Universal, México, 3 de enero 2004, disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/32940.html>

TANAKA, Michiko. "Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America". **Latin American Theatre Review**, vol. 27, no. 2, Mar. 1994. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1018>.

APÉNDICE

La voz de las alumnas y alumnos.

A continuación, se presentan las respuestas al cuestionario que se realizó a 10 estudiantes de diferentes generaciones del Centro Universitario de Teatro, al cual respondieron 6. Se muestran también, algunas fotografías de bitácoras grupales que realiza cada grupo al terminar el curso de la asignatura de Expresión Verbal, y después de haber llevado la asignatura de Técnica Vocal. Durante los dos primeros años, realizan la práctica de la progresión orgánica de ejercicios para la liberación de la voz natural de la metodología Linklater, mientras que durante el tercer año se realiza una sesión práctica de una hora dos veces por semana a manera de mantenimiento o calentamiento vocal, completando así tres años de práctica vocal constante y sistemática. Se muestra a continuación cada pregunta del cuestionario y las diferentes respuestas recibidas, que hemos decidido dejar íntegras por la calidad y diversidad de pensamientos ahí vertidos.

El caso de Sergio, es distinto, pues ha sido observador de las clases que doy en el Centro Universitario de Teatro durante tres años, pero fue incluido debido a que llevó la práctica Linklater en su formación en la Escuela de Arte Teatral, y actualmente se forma bajo mi tutoría como Maestro Designado Linklater.

A - Cuestionario Linklater para alumnas / alumnos, exalumnas / exalumnos

¿Cuándo llevaste la metodología Linklater?

R 1. Sergio: Entre 2012 y el presente.

R 2. Irakere: Comencé a ver los principios de Linklater durante mis estudios en el Centro Universitario de Teatro 2008-2012. Y lo empecé a estudiar con profundidad en 2016 hasta la fecha (2021).

R 3. Rosario: Durante 5 años.

R 4. Mariana: Desde agosto de 2017 hasta inicios del 2020 (aproximadamente tres años)

R 5. Cecilia: Lo lleve en los 3 años de la carrera de actuación en el Centro Universitario de Teatro, como parte de la materia de voz.

R 6. Alejandro: Empecé en agosto del 2016 al entrar al CUT. La practico hasta la fecha, pero el periodo de enseñanza de metodología duró hasta 2018.

Menciona tres aspectos que te resultan útiles de la metodología y brevemente explica por qué.

R 1. S: Deseo de comunicar. Me sirve para entender que la voz y la palabra son decisiones; si elijo o no comunicarme depende de mi y es mejor respetar esas decisiones.

Impulso senti-pensante. Me ayuda mucho pensar que la voz proviene de un espacio interno y que involucra tanto aspectos cognitivos como instintivos y sensibles.

Impulsos secundarios. Entender la represión de mi voz como contra-impulsos que forman parte de mi historia, me es muy útil para sentir que se trata de hábitos que se pueden modificar con tiempo y trabajo.

R 2. I: Definitivamente la consciencia física, el trabajo con las imágenes y la relación emoción-pensamiento-voz.

Me parece que es difícil realmente entender y profundizar en el trabajo vocal si no hay conocimiento del funcionamiento del cuerpo humano; comprender los mecanismos que desarrolla el cuerpo para sonar me ha ayudado a ser consciente de mi propio cuerpo y por lo tanto a identificar las acciones-hábitos que inhiben la liberación de mi voz.

El trabajo con imágenes me ha ayudado a entender mi voz no solo desde la racionalidad absoluta, si no desde las emociones y sobre todo desde las sensaciones físicas más profundas de mi cuerpo. Por consecuencia la relación emoción-pensamiento y voz se convierte en un trabajo habitual donde el cuerpo vuelve a entender que ese es el estado natural al hablar y no las tensiones físicas y la censura a la que estamos acostumbrados socialmente.

R 3. R: El poder de las imágenes: Me parece útil como actriz el poder de las imágenes porque para poder decir un texto tengo que saber y conocer las imágenes internas de mi voz, conocer mi lago interior y después habitar el texto y los personajes.

La relajación activa: Me parece de lo más fundamental y útil que tiene la técnica pues se vuelve un principio que ha estado presente en toda mi carrera, sobre todo, corporalmente y que la he podido aplicar como bailarina de tal. La relajación activa, la resonancia, vibración y el viaje por los huesos me ha dado tierra en el escenario. La relajación activa es fundamental para explicar que no debe de existir la tensión.

Los suspiros de alivio: Pienso que son fundamentales para entender la búsqueda de una relajación activa, un presente y la comunicación con el compañerx.

R 4. M: Es una preparación que integra todo el cuerpo: Aunque los calentamientos están enfocados en la voz, cuando no se puede abarcar demasiado tiempo extra en calentar con más

intensidad o profundidad ciertas partes del cuerpo, este calentamiento obliga a disponer todo el cuerpo

Conciencia interna y externa: Los calentamientos y ejercicios propician tener una conciencia de cómo estoy internamente pero también me llevan hacia afuera y a observar lo que está alrededor. Es una forma de abarcar todo el espacio que soy y que tengo a mi alrededor.

Imágenes y estímulos: Las imágenes que propone la práctica incitan a imaginar muchas otras y a encontrar maneras de autoestimularse con el afuera y con el adentro.

R 5. C: La conexión que pude encontrar con la voz cantada. Al yo ser cantante pude encontrar que muchos resonadores se activan al conectar con esta metodología.

Conectar con mi emotividad. Esto me pasa cuando al realizar la progresión y poco a poco ir evocando las palabras que por impulso vienen a mí.

Conectar con mi deseo de comunicar en el aquí y ahora.

R 6. A: La capacidad de aceptar las condiciones específicas del presente, sin idealizar mejores escenarios. Considero que esto es fundamental para el desarrollo actoral y también para llevar una vida más feliz.

La libertad que ofrece el entrenamiento en muchos sentidos.

La amplia gama de posibilidades que pueden alcanzarse al llevar a cabo el calentamiento de manera habitual.

¿Usas la metodología en tu praxis actoral? ¿por qué?

R 1. S: Sí. Encuentro que el puente que la práctica teje entre el trabajo corporal y la comprensión y asimilación de la acción verbal es muy útil para trabajar la actoralidad desde una mirada integral; es decir, si trabajo desde el principio con los fundamentos de la práctica, me es más sencillo comprender los diferentes elementos como parte de un todo.

R 2. I: Por supuesto. Es la práctica que más llevo a cabo, aunque no esté en temporada teatral, pues me mantiene entrenada tanto en el aspecto vocal como en el actoral. La uso también para analizar y aprenderme textos y por supuesto para calentar antes de entrar a escena ya que pone a mi cuerpo alerta, reactivo, sensible, en un estado de consciencia y escucha además de tener mi cuerpo vocalmente preparado para cualquier demanda.

R 3. R: Siempre. ¿por qué? Es parte de mi calentamiento como actriz, pero también la utilizo en mi vida diaria porque me permite conectar con lo más profundo de mi ser y creer en mí misma. Forma parte de mi calentamiento como actriz antes de actuar o de alguna audición. El uso porque me da la fuerza necesaria para actuar desde el corazón.

R 4. M: Sí, porque es una manera muy concreta de prepararse. Al haber una progresión con pasos y características que observar, se puede seguir sin perderse o alargarse en el camino. Puede establecerse un tiempo corto, mediano o largo para calentar y funciona. También por todas las cosas que mencionaba en la pregunta anterior.

R 5. C: Sí, por las tres razones ya antes mencionadas.

R 6. A: Sí, principalmente por lo mencionado en la pregunta anterior. Noto que más que ponerme en un estado ideal, me ayuda abrirme para fluir en el presente. También practico yoga, y suelo combinar ambas prácticas.

¿Qué crítica harías de la metodología?

R 1. S: Francamente, en este punto, no puedo pensar en nada.

R 2. I: No tengo una crítica específica. Más bien me gustaría recalcar que es importante llevar conjuntamente lecciones de anatomía.

R 3. R: La única crítica que podría hacer ahora es a partir de una nota que nos dio el director del CUT, después de un ensayo que tuvimos. Él pensaba que cada suspiro de alivio era dejar ir energía vital para actuar.

R 4. M: Es difícil encontrar el balance entre relajación y tensión en esta práctica. También lo es en otras de las partes que integran el entrenamiento de una actriz, pero aquí se toma suma conciencia de esto y puede ser un reto sumamente grande para algunas personas. Otra crítica que haría es que a veces puede caerse en trabajar de manera muy superficial toda la progresión y “parece” que se está calentando, pero no se está trabajando a profundidad.

R 5. C: Pienso que esta técnica debería ser conocida no solo en el mundo actoral, también debería ser conocida en el mundo musical. En ese sentido ser un poco más inclusiva y abrir más círculos de conocimiento para más personas que estén interesadas en ella.

R 6. A: Muchas veces, sobre todo al inicio, me parecía algo tedioso el proceso de aprendizaje. Una vez que sentí que tenía las bases me pareció más atractivo ya que podía explorar lo que yo quisiera. Al principio me daba la impresión de ser algo rígido.

¿Cómo describes la pedagogía de la metodología Linklater?

R 1. S: Me parece un sistema organizado para ofrecer a otras personas recursos y principios que alimenten su curiosidad por sonar y por abrirse con entereza al mundo. Por supuesto, desde la escena.

R 2. I: La pedagogía de la metodología Linklater me ha parecido de lo más clara, precisa y generosa. Uno de sus puntos más valiosos es que cada maestra(o) Linklater, ya ha pasado por la misma práctica a profundidad y conoce teórica y corporalmente el proceso, por lo tanto, las directrices se vuelven mucho más claras y cercanas.

R 3. R: La describiría como un lugar lleno de colores en donde lo único que se necesita es el deseo. Decir es desear. La describiría así: Al inicio se conecta con el centro del cuerpo, con la energía y el lago, con los colores, las imágenes, las burbujas, después, los huesos, los pies, la columna vertebral, el viaje del sonido por todo el cuerpo, las ingles, el suspiro de alivio, la voz, el canto, la lengua, la dicción, el placer de decir, el texto, la creación y el volar con la voz.

R 4. M: Creo que todo el proceso de aprendizaje previo a la progresión es sumamente importante porque si no está bien asentado, lo otro probablemente no sea tan efectivo ni placentero. Creo que tomar el tiempo de que se asiente cada parte ayuda a una comprensión racional y corporal de lo que se hace. El uso de elementos fisiológicos en concreto combinados con todo el imaginario que propone la práctica hace que se vuelva un viaje de conciencia que puede llegar a ser muy profundo, conmovedor e incluso duro. Creo que la pedagogía al enseñar la metodología Linklater tiene que tener esto en cuenta, este proceso personal de cada persona. Un factor que creo que interviene enormemente al enseñar esta metodología es que constantemente propone un balance entre tensión y relajación y para algunas personas es un problema integrar esto, pues en otros sistemas escolares o en el ritmo de la ciudad (en mi caso) vivimos en un flujo constante de tensión y cuando relajamos a veces soltamos por completo.

Habiendo hecho todas estas aclaraciones, creo que describo la pedagogía Linklater como retadora por los balances, toma de conciencia y atención que requiere. Pero al mismo tiempo es sumamente rica y generosa.

R 5. C: Un conjunto de imágenes cargadas de teoría dura que sirven para poder sentirnos e imaginarnos a profundidad el funcionamiento íntegro, natural y libre de la voz.

R 6. A: Muy considerada con cada individuo. Es un acompañamiento muy cálido.

En tus palabras y en no más de siete líneas, describe qué es para ti la metodología de la liberación de la voz natural.

R 1. S: Para resumir; pienso que se trata de confiar en la propia voz, el propio cuerpo, y abrir los espacios que le permitan ser el medio que vincule a la persona con su entorno.

R 2. I: Es un método teórico-práctico que está integrado por una serie de ejercicios progresivos cuyo objetivo primordial es liberar la voz-cuerpo de las tensiones, inhibiciones y bloqueos generados a lo largo de la vida para liberar la función natural del mecanismo vocal, logrando así una voz expresiva para la óptima comunicación humana.

R 3. R: Para mí la metodología de la liberación de la voz natural, es el encuentro conmigo y los demás, pero parto de mi ser, de mi deseo, de conectar con mi niña interior y el juego de descubrir las infinitas posibilidades que tiene mi voz con el cuerpo. Es pararme en lo más alto de una montaña y ser escuchada.

R 4. M: Para mí la metodología de la liberación de la voz natural es una práctica que provee conocimiento. Reúne conceptos teóricos, prácticos, toma de conciencia y trabajo para preparar la voz y el cuerpo para realizar cualquier ejercicio que necesite una proyección capaz de ser observada y escuchada por un tercero que no es quien produce sonido y movimiento.

R 5. C: Me descubro a mi mismo, identifico lo que me fue frenando a lo largo de mi vida desde que tengo memoria y al mismo tiempo me doy cuenta que eso no está desligado de la metodología, porque mi voz soy yo. Con mi voz me nombro y nombro a los otros. Eso es lo que puedo decir de una manera metafórica con respecto a la técnica.

R 6. A: Una manera de poder acceder a esas tensiones enseñadas desde la infancia temprana a través de muchos sentidos, como el físico, el vocal, el emocional; para poder, poquito a poquito, amasarlas, suavizarlas, y, a veces, eliminarlas.

¿Qué te da curiosidad de la práctica Linklater?

R 1. S: En este momento, mi curiosidad tiene que ver con la forma en la que los principios de la práctica se vinculan con otras metodologías y qué posibilidades se abren.

R 2. I: Me sigue sorprendiendo el efecto de las imágenes en el cuerpo y por lo tanto en la voz. Me da curiosidad cómo Kristin llegó a construir imágenes tan precisas y que además son eficaces. Pero lo más importante es que la misma práctica me lleva a sentir curiosidad por mí misma y mi proceso.

R 3. R: Me causa curiosidad el origen de la técnica. Hoy me causa curiosidad la técnica en tiempos de COVID... ¿Ayudaría como método de recuperación para curar a una persona que se vio afectada por el Covid 19?

R 4. M: Me da mucha curiosidad cómo saber adaptar esta técnica a diferentes cuerpos, imaginaciones, vidas, personas. Me da mucha curiosidad también cómo se adaptan los ejercicios originales a los diferentes idiomas o lenguas existentes en el mundo.

R 5. C: Como puede funcionar en otros gremios que no sean los actorales; es decir, en músicos, en cantantes, en personas que tienen problema del habla, o en gente que solo tiene deseo de comunicar.

R 6. A: El proceso que seguiré viviendo en estos años al seguirla practicando.

¿Consideras que es una metodología adecuada para la formación impartida en el Centro Universitario de Teatro?

R 1. S: Si bien no conozco el plan de estudios a profundidad, encuentro que la ductilidad de la práctica la hace óptima para adecuarse a las necesidades de sistemas pedagógicos variados.

Sabiendo sólo lo que el alumnado expresa de la metodología y cómo la contrastan con sus otras materias, me parece que los grupos están siendo capaces de entretrejer su desarrollo en la práctica con el que tienen en el resto de sus espacios. Esto me hace pensar que sí, es una metodología bastante adecuada.

R 2. I: Completamente adecuada. En tanto egresada del CUT y oyente de las clases de Técnica Vocal y Expresión Verbal en la actualidad, he podido ver la transformación en los alumnos y alumnas del CUT, ahora los noto con una gran seguridad en su técnica vocal, incluso he podido ver que la práctica se ha convertido en parte fundamental de su calentamiento para entrar a escena.

R 3. R: Sí.

R 4. M: Sí, creo que algo que provee esta tecnología es un constante flujo sentipensante. Lo que quiero decir con esto es que se integra la mente y el cuerpo constantemente concibiéndolos como uno y considerando la conexión que hay entre todas las partes de un cuerpo y su relación con el afuera. Creo que esta metodología a veces ayuda a asentar cosas de otras clases, sobre todo la de Actuación. Esta clase es un complemento muy adecuado para la clase de Actuación, pues, aunque no es una clase de Actuación, provee recursos para entender desde otros lugares cosas que a veces dan miedo o que no podemos entender desde el cuerpo. Creo que esta clase también es una invitación a perder el miedo, a jugar a imaginar y explorar.

R 5. C: Totalmente de acuerdo. Sobre todo, porque encamina a la edificación de una identidad tanto como persona y como actrices y actores.

R 6. A: Sí, de hecho, me parecería que muchas otras clases deberían de tomar enseñanzas de esta. Principalmente el énfasis en la relajación activa y la liberación de tensiones.

¿Consideras que la práctica Linklater es adecuada a la idiosincrasia de las actrices / actores mexicanos?

R 1. S: Más allá de las adecuaciones que la propia práctica requiere para hacer la traducción a los fonemas y hábitos lingüísticos inherentes a nuestra cultura, pienso que el eje metodológico es completamente adaptable a la diversidad de voces y cuerpos de nuestro país: “Quiero escucharte a ti, no a tu voz” y eso implica escuchar a quien esté al frente, con su historia, su carácter y su cultura.

R 2. I: Me parece que la practica Linklater se adecua muy bien a la idiosincrasia de las y los actores mexicanos ya que sus bases están cimentadas en el estudio y comportamiento anatómico del ser humano, por lo tanto, cualquier persona puede abordar esta práctica, tan es así, qué hay personas de todo el mundo estudiando este método. Y no solo eso, incluso me atrevería a decir que podría o incluso está modificando la forma de abordar la actuación de los alumnos y alumnas del Centro Universitario de Teatro.

R 3. R: Sí. Se ha vuelto local.

R 4. M: Esta pregunta se me hace un poco complicada de responder, porque no sabría si entiendo lo mismo que sugiere la pregunta por idiosincrasia de los actores y actrices mexicanas. Creo que si hablamos de la idiosincrasia mexicana y la trasladamos a la actuación tal vez pensaría que la práctica Linklater tiene un arma de doble filo. Puede ser demasiado laxa para personas que están “acostumbradas” a tener a alguien observando y revisando su trabajo, pues esta práctica requiere de mucha autodisciplina, no de alguien que te empuje, obligue o supervise a ser constante. Sin embargo, creo que esta práctica también puede ejercer el efecto opuesto al ser sumamente propiciadora de libertad y autonomía. Pienso que tener herramientas para sentir que se puede trabajar independientemente y para conseguir resultados en concreto y de acuerdo a objetivos personales también puede ser sumamente empoderante (aunque ya no me gusta demasiado esta palabra) y capaz de empujar a alguien a lograr muchas cosas.

R 5. C: No se si adecuada sea la palabra. Pienso que es una ideología un mucho lejana a nosotros como mexicanos y por eso nos cuesta trabajo, en un principio. Sobre todo, por pensar en la relajación activa, el ceder a la gravedad, en que no debe de existir un esfuerzo mayor; pienso que nosotros estamos acostumbrados a que nos debe de costar trabajo todo lo que hacemos en la vida, pero NO TODO TIENE QUE SER ASI. Y en ese sentido, la metodología nos pone en jaque y nos da otra perspectiva de ver la vida y pienso que es bueno para nosotros.

R 6. A: Sí y no. Me parece que hay ciertos elementos que funcionan por el simple hecho de ser humanos, pero la práctica podría volverse mucho más aguda si se tomara en cuenta el contexto en el que se enseña. Desde el simple hecho de que no es una metodología pensada elaborada en el idioma español ya hay limitantes. Ahora, no creo que esto sea grave, pienso que precisamente como actores investigadores, podemos modificar y adaptar la metodología según nuestro criterio.

¿Cuál consideras la mejor cualidad de la práctica?

R 1. S: La atención curiosa a mi estar. Mirarme en relación a mí y a mi entorno con preguntas y atención a mis sensaciones.

R 2. I: Esta respuesta es un conjunto de todas las respuestas anteriores, pero definitivamente su mejor cualidad es que se enfoca en el estudio de la fisiología humana por lo tanto podría ser una práctica plural, accesible a cualquier persona interesada en desarrollar su voz.

R 3. R: La libertad que propone.

R 4. M: Como ya mencionaba anteriormente, que integra todo el cuerpo y hay un constante flujo entre estímulos emocionales, racionales, imaginativos, físicos. Me parece que su mejor cualidad es que no se separan las partes del cuerpo o las habilidades y cualidades de la actriz, sino que se busca poner atención a todo y hacer conciencia de todo para arrojarlo al afuera y tomar en cuenta lo que hay ahí también.

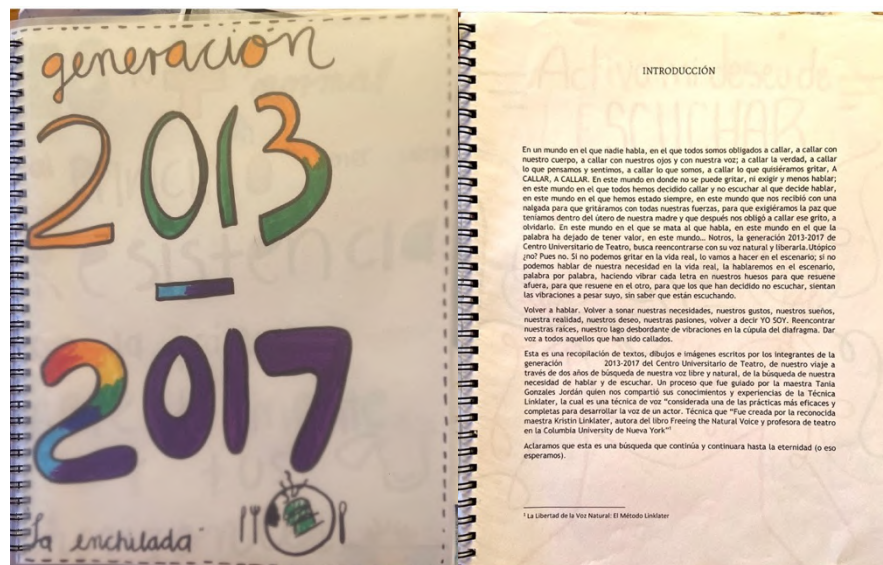
R 5. C: El poder conocernos a nosotros mismos dentro de una práctica. Creo que es la mejor cualidad de esta técnica.

R 6. A: La sensación que me da de que no hay error. Todo lo que pase, como pase, no está bien ni mal, simplemente es. La práctica me ayuda a abrazar este estado en el que pareciera no haber piso.

B - Bitácora Grupal Bianual

Las imágenes que a continuación se muestran corresponden a bitácoras que las y los estudiantes crean en grupo a partir de las bitácoras personales realizadas durante los dos primeros años en los que llevan la asignatura de voz, en el Centro Universitario de Teatro. La bitácora grupal, de la que se muestran las imágenes, tienen la finalidad de promover el trabajo en equipo para realizar un documento que deje constancia de su trabajo teórico-práctico, desde un ejercicio reflexivo, en donde pongan en juego su imaginación, su capacidad de análisis, de diálogo y de organización. Uno de los objetivos que tengo claros sobre este trabajo es que la práctica vocal deje de ser vista solamente como una práctica técnica y mecánica sin espacio para la reflexión y el análisis, y que pueda observarse desde otros aspectos que aparentemente no tendrían relación con la asignatura, como pueden ser elementos del pensamiento crítico, de la relación con la realidad social y cultural en la que se insertan como personas y artistas, e incluso desde la situación personal que cada uno vive; para entablar desde ese lugar una relación de diálogo creativo con la práctica vocal.

Figura 1. Generación 2013 – 2017



Fuente: Archivo personal

Fig. 2. Los soles del museo de la voz



Fig. 3. Principios básicos de Linklater

Principios básicos. *Nota Daniela Miquel Mardrogai.*
Método Linklater.

- 1) Conciencia física de los huesos - desde el apoyo de los pies - completamente sobre la tierra
- 2) Conciencia de la relajación de extremidades superiores y del diafragma.
- 3) Transpirar con sensación al diafragma. Pasante lejano de la "eff" "ffff".
- 4) Observación de la respiración y la demanda de aire.

Trasar la mente al cuerpo.

Conceptos básicos. (y terminología)
 - energía en la columna (desde el sacro-coccis hasta la 11ma vértebra).
Colocación:
 - tripede de la planta del pie
 - rodillas libres

Suspiros de alivio } **La respiración**
Tacto de sonido

"¿Cuántos como respiramos y respiramos como pensamos?"

Una de las tareas para el trabajo con la voz, para la liberación de la voz es conectar el pensamiento con la respiración.

También es esencial reconocer nuestros hábitos corporales, mentales y respiratorios, para poder modificarlos y acceder a nuevas experiencias.

Imaginación: Si la usamos creativamente, puede estimular una respiración más profunda y aumentar así la eficacia del mecanismo vocal.

El diafragma es el responsable del 75% del esfuerzo respiratorio

Fig. 4. Sensación - imagen



Fuente: Archivo personal.

Fig. 5. Bitácora de clase

Camilo Beristain Delgado
 Expresión Verbal
 26/5/15

Así que tú eres Camilo.

Estoy completamente de acuerdo con las bases en las cuales el método Linklater arroja la semilla sobre el terreno; el trabajo vocal en el proceso individual del actor dentro de la academia está primordialmente sostenido por dicha técnica y por lo que la rodea. Me parece que el individuo, así como el actor, gracias a su intensidad, capacidades intelectuales, sensibilidad, referentes, será quien, al final del camino, del mismo modo que a lo largo de éste, acabará por formarse o moldearse a sí mismo.

El encuentro con la voz tiene una relación indiscutible con el sistema completo, el organismo entero el cual produce, emite y genera dicho fenómeno. Gracias a una coincidencia pedagógica, a principios del primer año, la exposición de "Body Worlds" estuvo a unos cuantos pasos, en Liverpool. Los cuerpos plastificados. Las estructuras, desde la ósea hasta la nerviosa recubiertas de un material que promueve su conservación para fines didácticos y educativos. Fue entonces cuando observar que el sonido rebota y viaja por las cavidades óseas así como por los espacios en los cuales permito que reverbera la frecuencia propia comenzó hacer más claro.

El método Linklater tiene una hibridación pedagógica vital. La relación entre lo físico y lo eléctrico, lo material y el pensamiento humano.

Una reeducación mental aconteció a lo largo de todo el primer año. Desde el principio los cambios comenzaron a hacerse presentes. Todo el primer semestre, periodo de acercamiento, hizo que me diera cuenta de todos los vicios que venía cargando. El primer semestre tiene como premisa universal la apertura, hacer espacio, abrir. Lo cual, gracias a los preceptos de la relajación activa, la conciencia corporal, la relajación visceral, dieron como resultado una distinta aproximación a la experiencia empírica propia. La experiencia que tuve en esa época bear tar envíos energéticos sostenidos en mí persona. De la nada se me calentaba el pie izquierdo. Cuando iba a algún concierto de música académica, la música un año, la percibí de manera distinta, nueva y vital.

Tuve grandes problemas en la práctica de piso ya que en aquellas épocas caderas uno cerraba los ojos y se quedaba dormido, independientemente de la posición en la que se encontraba. Así que la práctica de piso después de batallar un poco pudo ser fructífera.

Fig. 6. El lago de las vibraciones

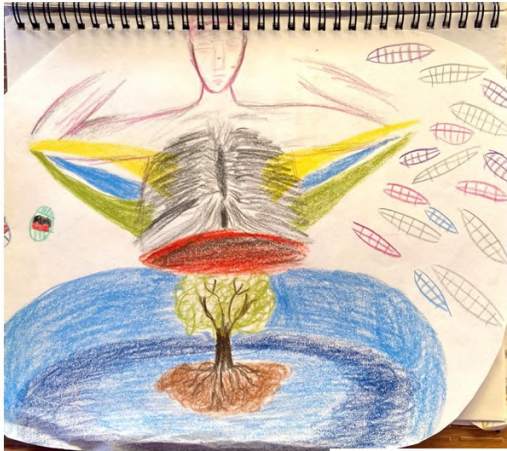


Fig. 8. La fuente de vibraciones



Fig. 7. Las bocas en las partes del cuerpo

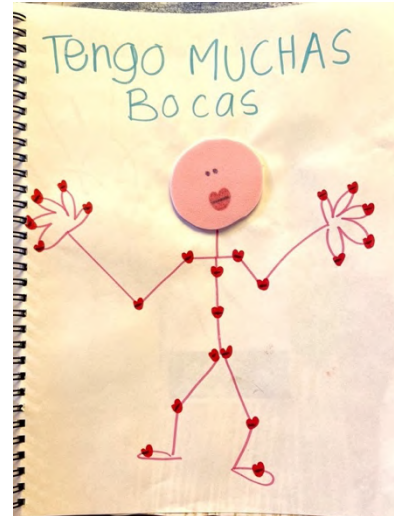


Fig. 9. Progresión de ejercicios

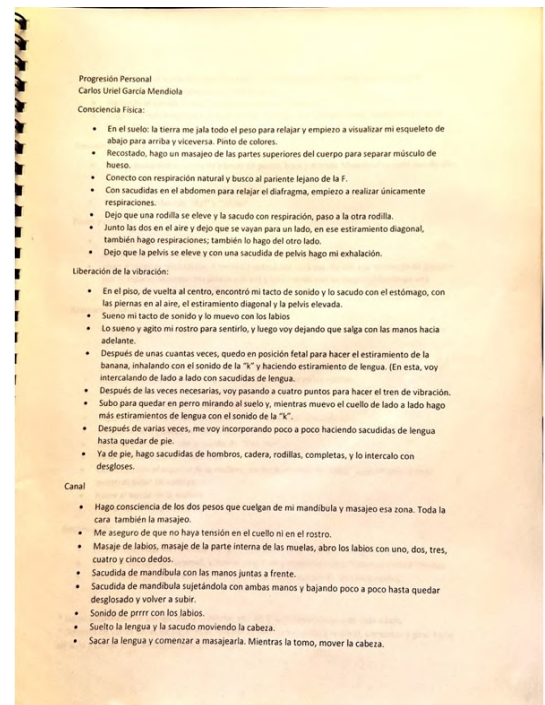


Fig. 10. Generación 2014 – 2018

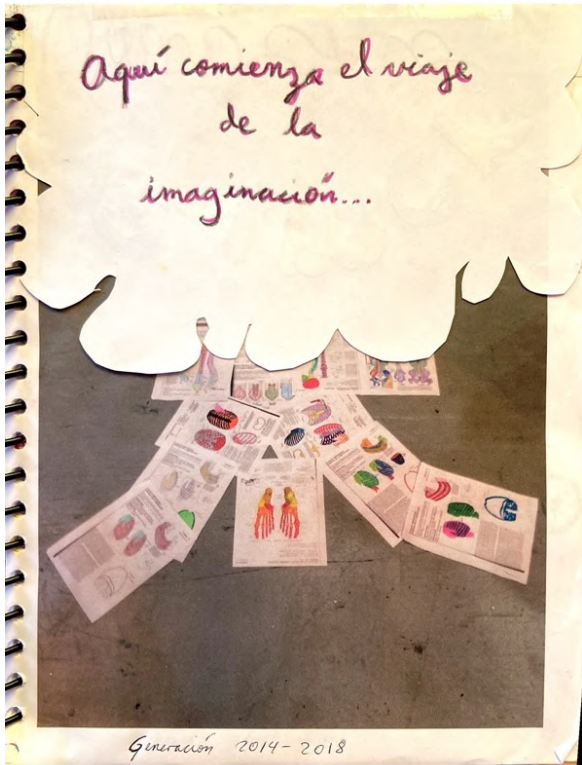


Fig. 11. Láminas de anatomía / Conciencia física



Fig. 12. La historia de la galleta de chocolate



Fig. 13. Anatomía de la pelvis

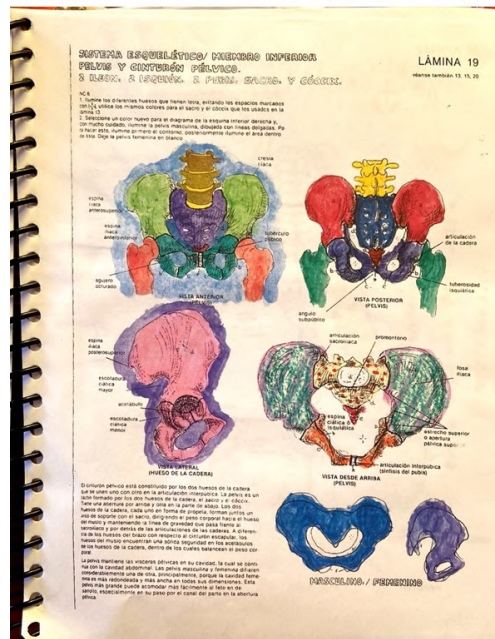


Fig. 14. Anatomía de la columna vertebral

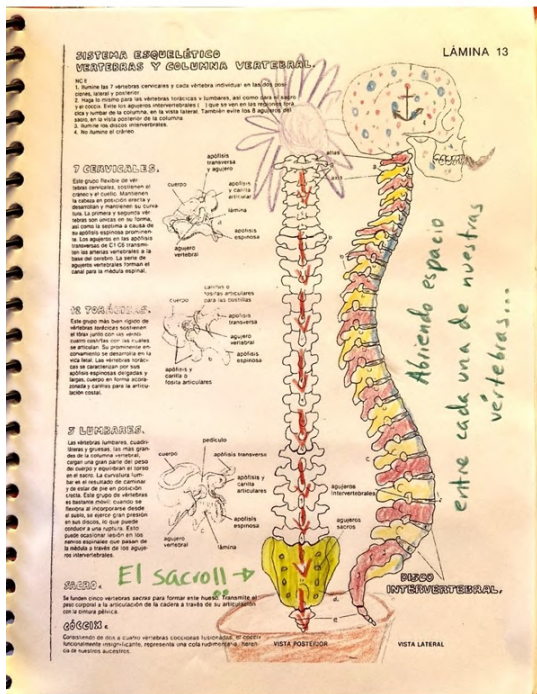


Fig. 15. Ejercicio de tensión / relajación

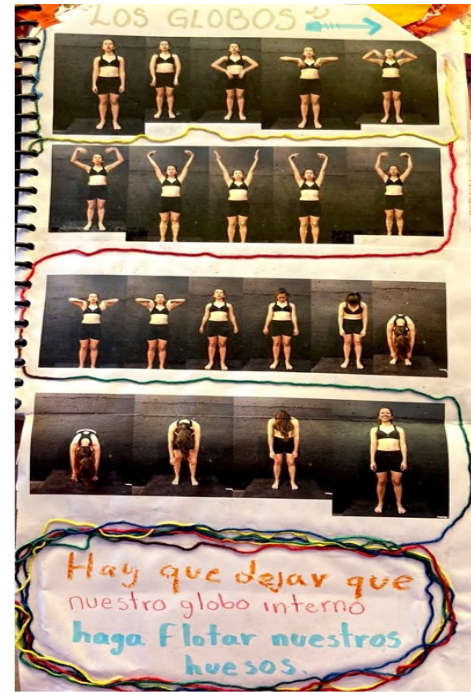


Fig. 16. El desglose de columna vertebral

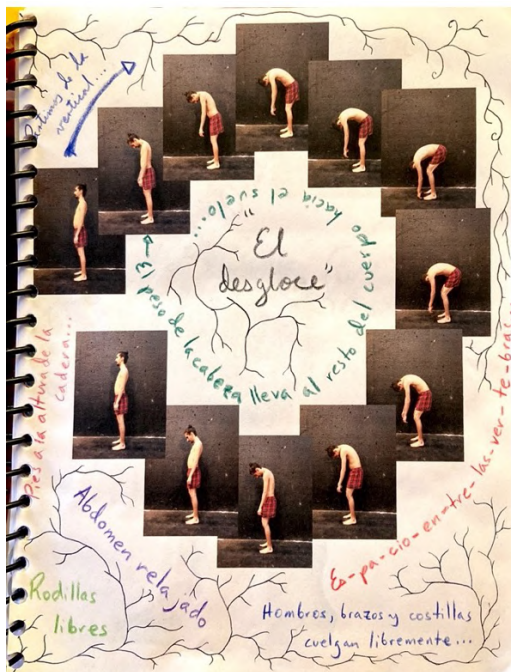


Fig. 17. El dibujo de la voz ideal

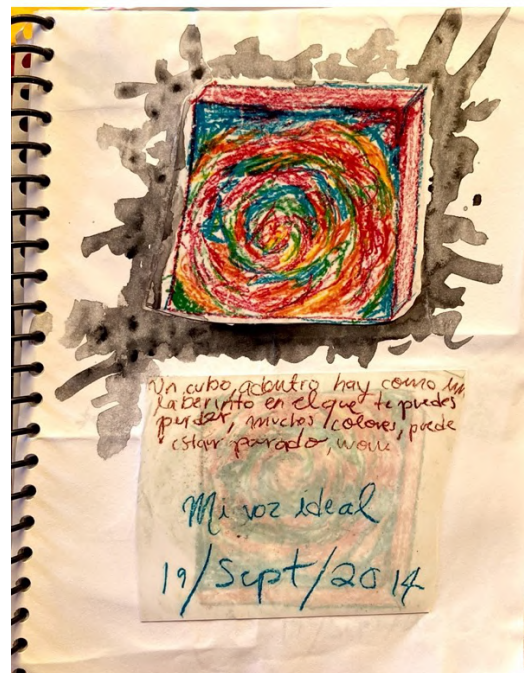


Fig. 18. Cómo liberar tensiones musculares

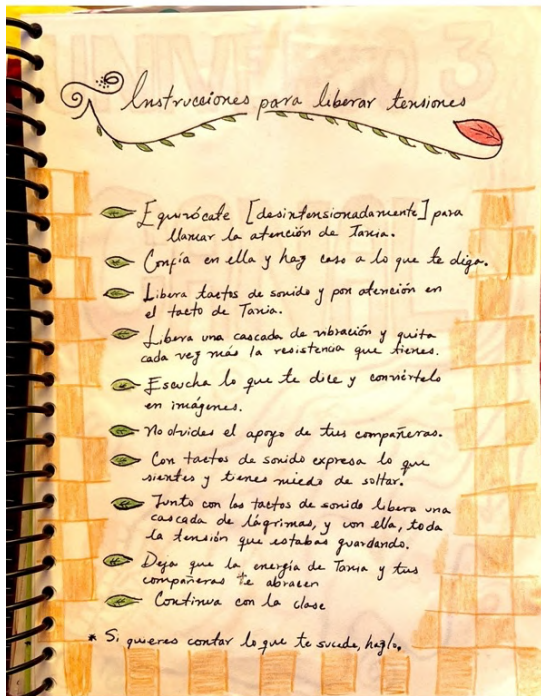


Fig. 19. Sacudida de mandíbula

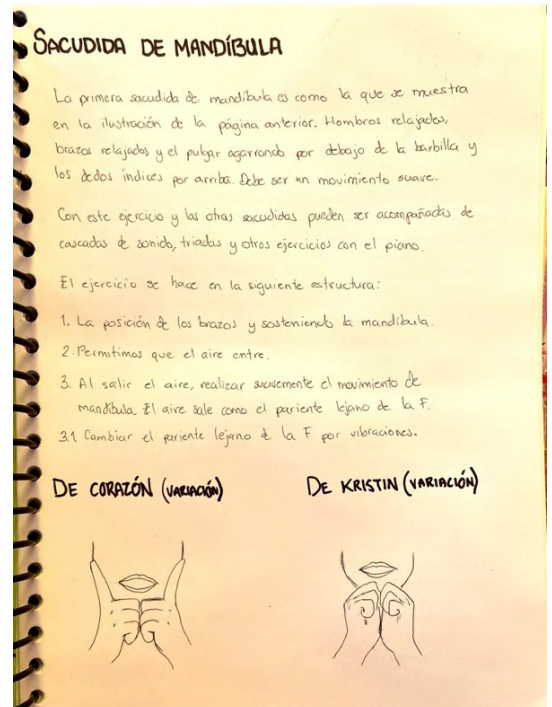


Fig. 20. Estiramiento de lengua

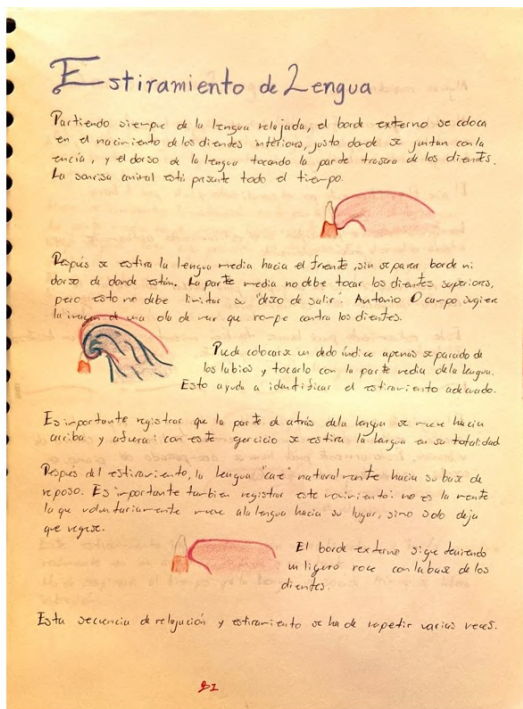


Fig. 21. Las bocas y el juego con el texto

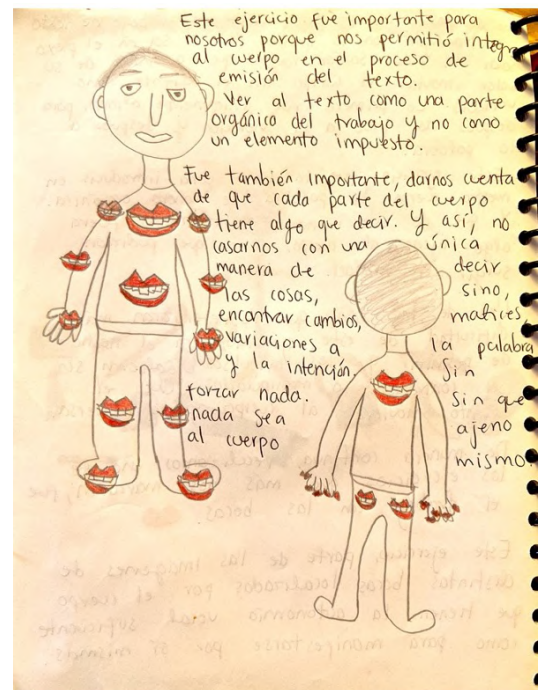


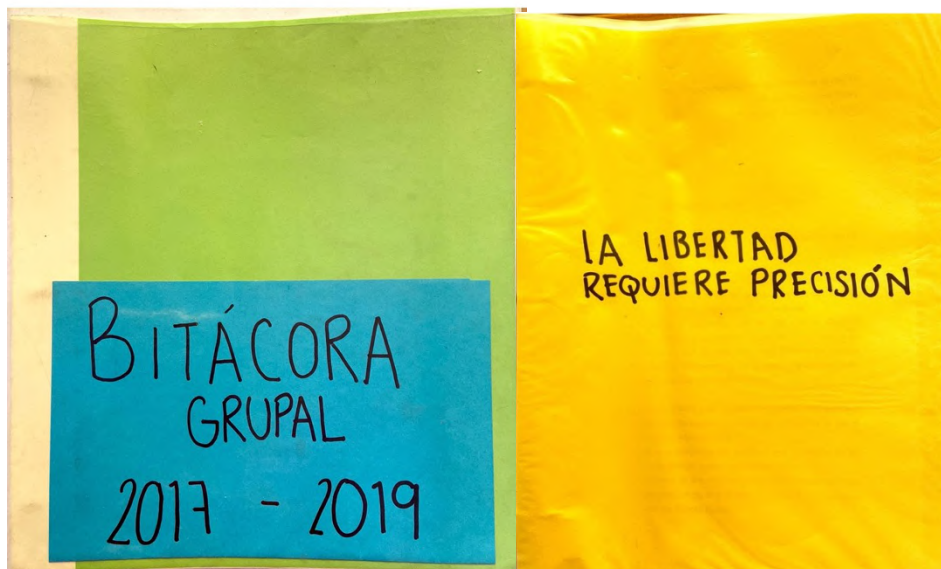
Fig. 22. El juego con el texto



Fig. 23. Fragmento de texto señalado



Fig. 24. Generación 2017 – 2019



Fuente: Archivo personal.

Fig. 25. Bitácoras de clase

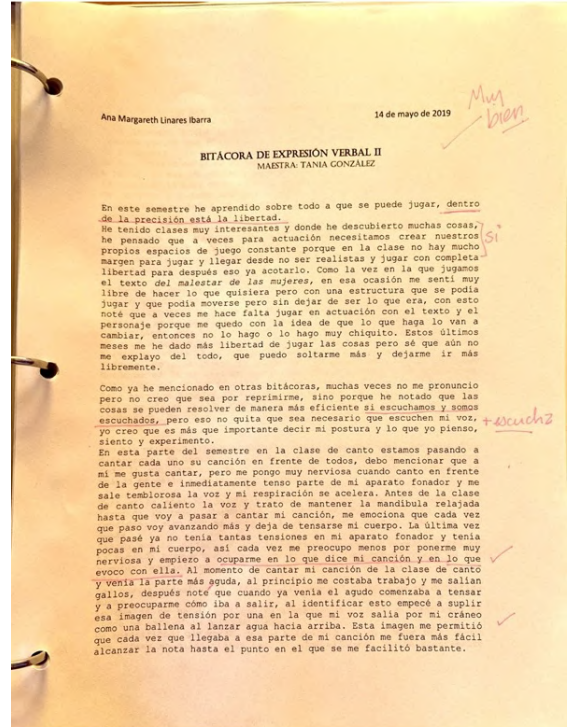
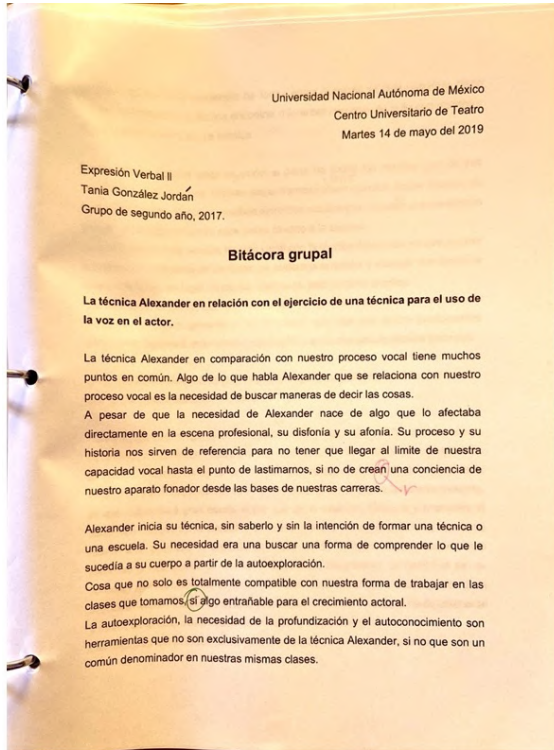
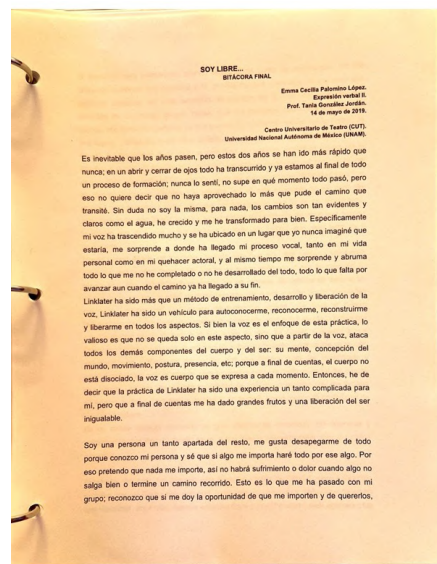
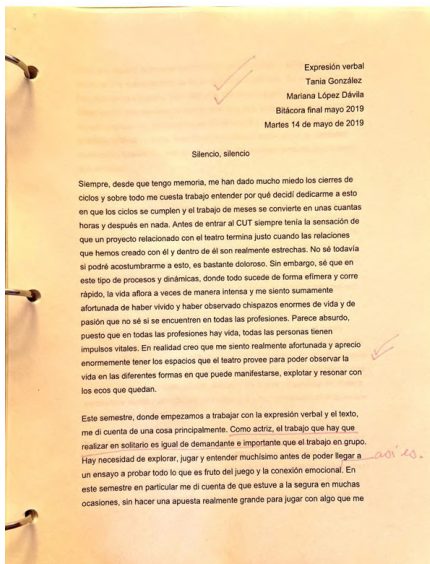


Fig. 26. Bitácoras de clase



Fuente: Archivo personal.

Fig. 27. Bitácoras de clase

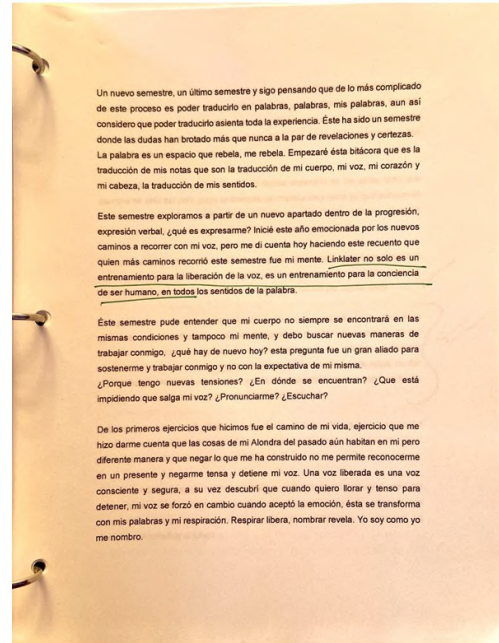
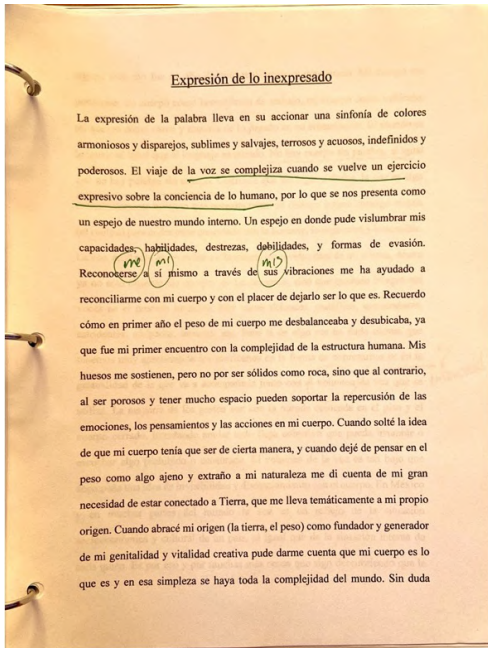
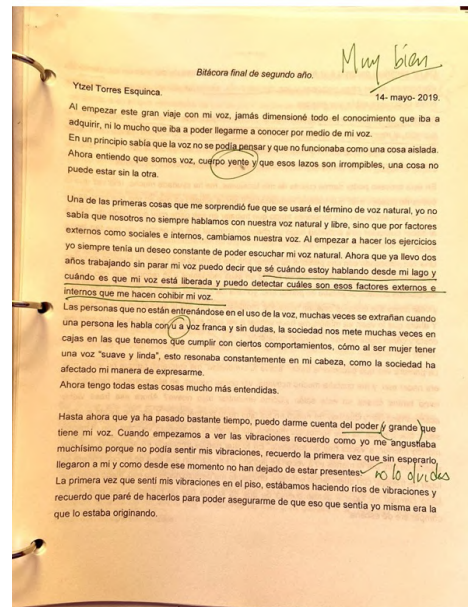
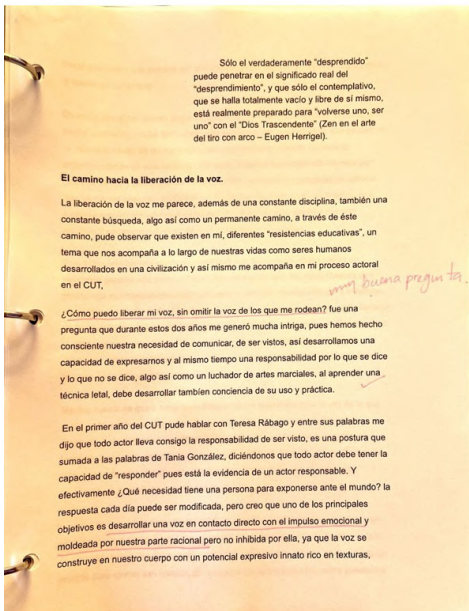


Fig. 28. Bitácoras de clase



Fuente: Archivo personal.

Fig. 29 y 30. Generación 2018 – 2020 / la parábola de los cavernícolas / anatomía de la caja torácica

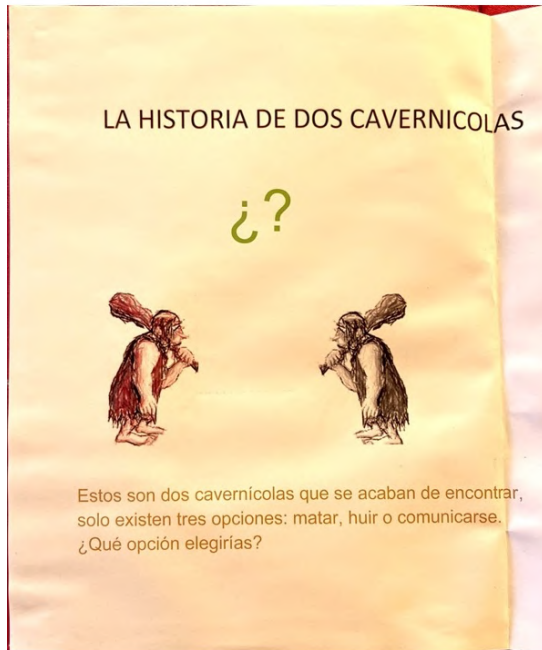


Fig. 31. Anatomía de la laringe



Fuente: Archivo personal.



Fig. 32. El suspiro de alivio

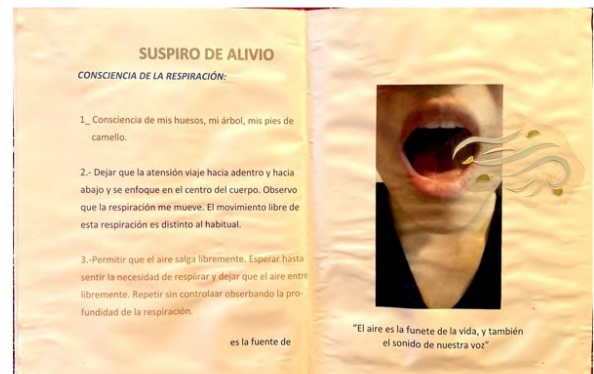


Fig. 36 y 37. Generación 2012 – 2016 / láminas de anatomía y fisiología

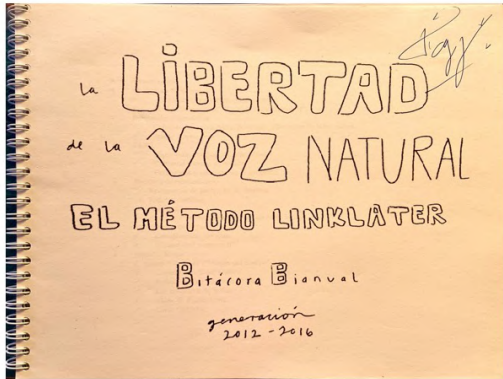
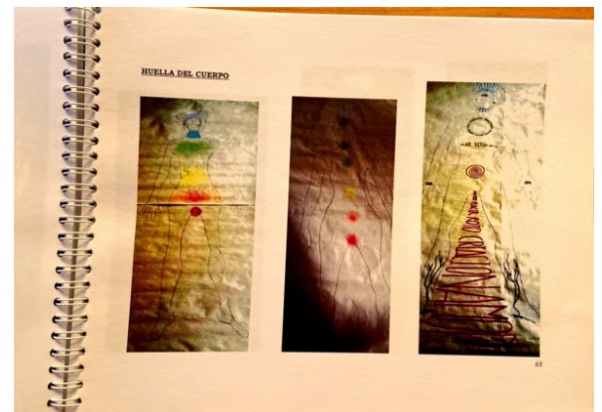
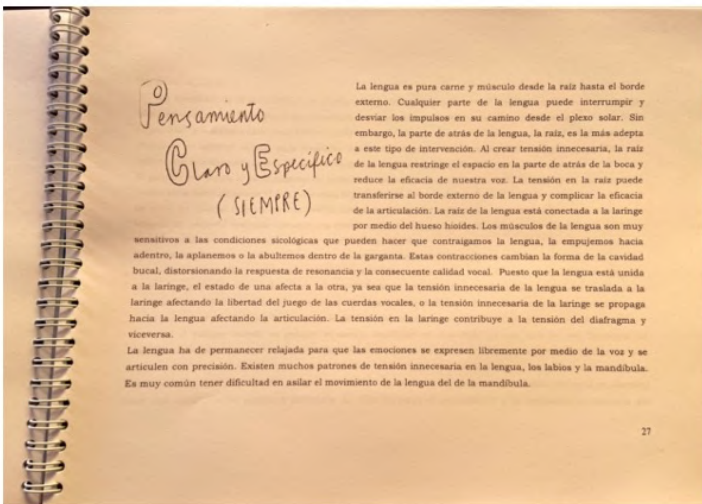


Fig. 38. Pensamiento específico

Fig. 39. La huella del cuerpo



Fuente: Archivo personal.

C - Fotografías de clase

Fotografía 1. Generación 2017 – 2021 Clase de Técnica vocal: Las láminas de anatomía



Fotografías 2 y 3. Generación 2017 – 2021 Clase de técnica vocal / secuencia de piso para el psoas / el mapa de anatomía



Fuente: Archivo personal.



Fotografía 4. Clase de Técnica vocal La pelvis

Fotografía 5. Calentamiento vocal individual



Fotografía 6. Calentamiento vocal individual



Fuente: Archivo personal.