

LA VOZ: EXTENSIÓN INVISIBLE DEL MOVIMIENTO

Técnicas de entrenamiento vocal en el análisis de la obra “Las honras de la Serpentina”

ANIBAL ANDRES QUICENO CERINZA



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS**

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCÉNICAS
BOGOTÁ, D.C.
2016

LA VOZ: EXTENSIÓN INVISIBLE DEL MOVIMIENTO

**Técnicas de entrenamiento vocal en el análisis de la obra “Las honras de la
Serpentina”**

ANIBAL ANDRES QUICENO

Código: 20092097071

TUTOR

MSc. YUDY MORALES RODRIGUEZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TITULO DE MAESTRO EN ARTES
ESCÉNICAS

OPCION DANZA CONTEMPORÁNEA- ENFASIS EN INTERPRETACION

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCÉNICAS

BOGOTÁ, D.C.

2016

NOTA DE ACEPTACIÓN

Director de Trabajo de Grado

MSc. YUDY MORALES RODRIGUEZ

Evaluador 1

Evaluador 2

Bogotá, D.C., 9 de junio de 2015

Acuerdo 19 de 1998 del Consejo Superior Universitario, Artículo 177: “La Universidad Francisco José de Caldas no será responsable por las ideas expuestas en ésta tesis”.



Fotografía de Camilo Montiel "Las horas de a serpentina"

*A mi familia y al amor,
Esa voz inagotable y potente que me cuida, guía, inspira
y mueve mi cuerpo en la tierra.*

AGRADECIMIENTOS

Estas líneas son para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo. Primero, a mi tutora Yudy Morales por la orientación, el seguimiento y la supervisión de la misma, de igual manera agradezco a la Facultad de Artes ASAB y a todos sus maestros y funcionarios que contribuyeron con mi formación como artista y mi crecimiento personal.

También agradezco a Johan Velandia, por permitirme ser parte de la obra en la que se basa esta tesis, su incondicional apoyo desde entonces y su orientación para la culminación de esta.

Expreso mi más sincera gratitud a mis compañeros de escuela por su amistad y generosidad, gran parte de la bella experiencia compartida en la escena y en la vida están presentes en este escrito.

Y por supuesto agradezco a mi incondicional familia: mi padre Aníbal, mi madre Alicia y mis hermanas Diana y Luz Helena por la infinita paciencia y apoyo que han tenido durante este proceso, no existe palabra que alcance para expresar mi infinita gratitud.

A todos ellos,

Muchas Gracias.

Contenido

INTRODUCCION.....	11
OBJETIVOS.....	13
OBJETIVO GENERAL	13
OBJETIVOS ESPECIFICOS	13
METODOLOGIA	14
CAPITULO 1: LA VOZ ESCENICA.....	16
Primera parte	17
1.1 Puntos de unión y separación de la voz y el cuerpo	17
1.1.1 Las primeras manifestaciones escénicas en el ritual	17
1.1.2 El teatro en Grecia	19
1.1.3 La Edad Media	20
1.1.4 El Renacimiento y las disciplinas	21
1.2.1 ¿Qué es la voz?.....	22
1.2.2 La voz hablada.....	22
1.2.3 La voz cantada.....	24
1.2.4 La voz del actor	25
1.3 Técnicas vocales.....	29
1.3.1 La impostación.....	29
1.3.2 Técnica vocal extendida	30
1.3.3 La musicalidad de la palabra y el texto	32
1.3.4 La respiración psicofísica	32
Segunda parte	35
2.1 El entrenamiento de la voz en el teatro	35

2.1.1 De la Danza Contemporánea al Teatro Físico	35
2.1.2 Grotowski y la voz.....	36
2.1.3 Grotowski y el Arte como Vehículo	37
2.1.3 El yoga del actor	39
2.1.4 La voz, una fuerza activa teatro Odin	42
1.3 Resumen analítico del primer capítulo.....	44

CAPÍTULO 2.....	46
PROCESO DE CREACION Y ANALISIS VOCAL DE LAS HONRAS DE LA SERPENTINA	47
2.1 Planteamiento de la propuesta <i>Las honras de la serpentina.</i>	47
Objetivos del proyecto	47
Argumento de la obra	48
2.2 Primer acercamiento al proceso de creación de la beca <i>El llano en llamas</i>	49
Descripción del proceso de creación.....	50
La imagen teatral y la situación	50
2.3 Entrenamiento Vocal para la obra	53
2.4. Análisis de la obra	58
2.4.1 escena 1. La procesión.....	58
2.4.2 Escena 2: Juego de niños	62
2.4.3 Escena 3: Pirujas	64
2.4.4 Escena 4: Violación de las pirujas.....	69
2.4.5 Escena 5: Cumpleaños de tacha	71
2.4.6 Escena 6: Tacha y la Serpentina	73
2.4.7 Escena 7: Violación de Tacha.....	75
2.4.8 Escena 8: La inundación.....	76
2.4.9. Escena 9 Es que somos muy pobres	77
2.4.10 Escena 10 La puerta	82
2.4.11 Escena 11: El gobernador	83
2.4.12 Escena 12 Nos han dado la tierra.....	86
CONCLUSIONES.....	89
BIBLIOGRAFÍA.....	92
ANEXOS	96
VIDEO DE LA OBRA LAS HORRAS DE LA SERPENTINA	96

INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Matriz de Análisis del entrenamiento.....	15
Ilustración 2 Matriz Análisis vocal de la puesta en escena	15
Ilustración 3 Diagrama ilustrado de las cuerdas vocales.....	22
Ilustración 4 El aparato fonador (Martínez Celdrán, 1984, p. 76).....	23
<i>Ilustración 5 Comparación voz hablada y voz cantada</i>	<i>25</i>
Ilustración 6 La imagen teatral	52
Ilustración 7 La procesión	58
Ilustración 8 El juego de niños	62
<i>Ilustración 9 Las pirujas</i>	<i>64</i>
Ilustración 10 Violación de las pirujas	69
Ilustración 11 El cumpleaños de Tacha.....	71
Ilustración 12 Tacha y la Serpentina	74
Ilustración 13 La violación de Tacha	75
Ilustración 14 La inundación	76
Ilustración 15 Es que somos muy pobres	77
Ilustración 16 Cambio de posiciones.....	81
Ilustración 17 La puerta.....	82
Ilustración 18 El gobernador	83
Ilustración 19 Ejercicio psicofísico	85
Ilustración 20 Nos han dado la tierra.....	86

INTRODUCCION

En la escena contemporánea, son cada vez más las agrupaciones, colectivos, compañías, entre otros, que se dejan permear por la idea de la interdisciplinariedad, a la hora de crear sus propuestas. Los bailarines, actores, músicos, artistas plásticos, profesionales de carreras ajenas al gremio artístico y trabajadores de la vida cotidiana interesados en el arte, se unen para crear obras artísticas, en las cuales cada persona aporta desde sus saberes con el fin de enriquecer la propuesta.

Este escenario ha permitido al público interrogarse y replantearse respecto a la difícil tarea de categorizar la obra en un sub campo del arte escénico, ya sea el de la danza, la actuación o el performance. La danza por su parte, ha sido uno de los campos con gran interés a la hora de interactuar con la variada gama de herramientas interdisciplinarias, y para ser específicos, son cada vez más las piezas de danza que dejan de lado el mutismo del bailarín para permitir que aparezca la voz como una “herramienta” que para algunos es terreno exclusivo del teatro.

Las danzas cortesanias y específicamente el nacimiento del ballet, se caracteriza por el enmudecimiento del bailarín. Particularmente, el entrenamiento del bailarín en occidente, se enfoca en el control cinético del cuerpo, dejando relegado el aparato fonador solo a la respiración.

Por esta razón, la voz en la danza ha sido utilizada en la escena, aparentemente, desde hace poco tiempo en consideración con el teatro; que por su parte, ha logrado crear técnicas específicas para el manejo de la voz, las cuales en varios casos, relacionan el movimiento y el cuerpo enfocados al trabajo del actor. Pero hay que destacar que la voz ha estado mucho más presente en la danza de lo que hemos percibido, y esto lo demuestran la multiplicidad de danzas tradicionales que profieren gritos y cantos durante sus ritos y danzas, pero que no han sido analizadas meticulosamente, porque la voz es vista más desde una perspectiva lingüística de palabras articuladas y no de sonidos.

Según Carlos Perez Soto en la danza, “la materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o el de la música el sonido” (2008, p.20). Este planteamiento refuerza la idea purista de las artes, sin embargo a mediados del siglo XX encontramos la propuesta de Merce Cunningham (1945) afirmando que la danza puede tratarse de cualquier cosa pero principalmente es acerca del cuerpo humano y su movimiento, comenzando por caminar. Ahora vale la pena preguntarnos, ¿la voz es movimiento? ¿El bailarín puede hablar o producir sonido en el entrenamiento y en la escena?

Actualmente, son más los bailarines que se “arriesgan” a danzar y a hablar en la escena, pero la gran mayoría acomodan las estructuras corporales en función del aparato fonador, la proyección vocal y el entendimiento semántico, pues no es un campo en que se desenvuelva virtuosamente como seguramente lo es el movimiento; ya que el bailarín, en la mayoría de las veces, no se encuentra entrenado para bailar y hablar o generar sonidos simultáneamente. Las propuestas de danza contemporánea que utilizan la voz como “herramienta”, siguen tendiendo a ser relegadas del campo de la danza “purista” para pasar a los terrenos de la danza-teatro, el teatro físico, el musical y la danza contemporánea, o al ser inclasificable, se cataloga como una propuesta interdisciplinar. Por otro lado, mi entrenamiento en la academia como bailarín, me ha provocado replantear la manera en cómo se enfrenta el bailarín interprete a su voz (hablada o cantada) y por consiguiente, la técnica vocal que se le proporciona para la óptima utilización de su aparato fonador en pro de una propuesta escénica.

La beca de creación en danza contemporánea *Llano Llamas* dirigida por Johan Velandia¹, donde fui convocado como interprete en un montaje profesional con actores, bailarines y músicos, me exige hablar y actuar en la escena al mismo tiempo que danzar. Por esta razón, surge la pregunta de investigación cómo interprete en artes escénicas: **¿Qué entrenamiento vocal necesito para mi vida como artista psicofísico para cumplir con las exigencias de las propuestas escénicas que requieren la utilización de la voz?**

¹ Artista colombiano, actor, director y dramaturgo.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Indagar en técnicas y sistemas de entrenamiento que aporten herramientas para investigar en cómo conjugar la voz, el cuerpo y la imaginación en el entrenamiento para la escena.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Visibilizar las diferentes técnicas en la historia del teatro y de la música que posibilitan la unión psicofísica del entrenamiento vocal con el entrenamiento en danza.
- Analizar la experiencia en el entrenamiento y la puesta en escena de *Las honras de la serpentina* en contraste con características de diferentes técnicas y entrenamientos de la voz en el actor y entrenamientos psicofísicos de la voz.

METODOLOGIA

Este informe de investigación se fundamenta en el paradigma de la investigación cualitativa basada en el método fenomenológico en el cual el investigador, toma como análisis de estudio a sí mismo o explica la naturaleza de las cosas. Paciano Feroso en su artículo para la Universidad Autónoma de Barcelona sobre el modelo fenomenológico de investigación pedagógico social, plantea la fenomenología como “un método analítico descriptivo de las vivencias del pensamiento depuradas de elementos empíricos, que interpreta la realidad mediante la reducción” (Feroso, 1988-89, p.122).

El presente trabajo escrito de grado se sustenta en el método fenomenológico a partir del estudio de la experiencia del investigador en el entrenamiento y puesta en escena de *Las honras de la serpentina*. De esta manera, con las vivencias del investigador se llegó al análisis comparativo de las diferentes técnicas referentes al trabajo de la voz psicofísica. A continuación se mencionan las técnicas que se utilizaron para la investigación y elaboración de este informe:

1. Técnica de observación participante: Por medio de la atención en la contemplación, búsqueda, admiración, comparación entre otras, realizadas visualmente del proceso de creación de la obra, se obtuvo información de cómo la voz y los sonidos de los actores participantes emergían en sus improvisaciones, las escenas, las clases y por otro lado, en la vida cotidiana de los artistas. De igual manera, variando el papel de: participante total, participante como observador, observador como participante y observador total, se obtuvo opiniones y pensamientos subjetivos que se analizaron en el informe del proceso de investigación. Cabe anotar que todas estas experiencias fueron registradas tanto en video como en una bitácora que contiene toda la información que se describe en el segundo capítulo de este trabajo.
2. Lectura de textos y recopilación de información: Durante el proceso de interpretación y creación en la obra, surgió la necesidad de recopilar información que nutriera y generara una perspectiva de la voz en contexto con las artes escénicas, de aquí que

surge un marco teórico registrado en el primer capítulo de este trabajo que sustenta todo el análisis del análisis realizado en el segundo capítulo de este informe.

Finalmente, en el segundo capítulo se realiza una descripción del proceso de creación y del entrenamiento de la obra *Las honras de la serpentina* que fue la creación resultante de la Beca de Creación en Danza 2014 de Idartes *Llano llamas*. Esta descripción del entrenamiento vocal se registra en la matriz número 1 en la cual se describen los resultados logrados con el entrenamiento vocal realizado durante el proceso de creación:

ENTRENAMIENTO	RESULTADOS

Ilustración 1 Matriz de Análisis del entrenamiento

Como segunda parte, por medio de una observación del video de la última función de la obra, se analizó en la puesta en escena la apropiación de las cualidades de la voz escénica de los intérpretes, enfocándose en la **suficiencia, claridad, expresividad, creatividad** en las escenas con mayor utilización de sonido vocal, para desembocar en un análisis general de la voz como extensión del movimiento

ESCENA			
SUFICIENCIA	CLARIDAD	EXPRESIVIDAD	CREATIVIDAD VOCAL
Alcance: Amplitud: Resistencia:	Vocalización: Gesticulación: Dicción:	Entonación: Ritmo: Volumen o intensidad: Timbre: velocidad :	

Ilustración 2 Matriz Análisis vocal de la puesta en escena



Fotografía de Camilo Montiel "Las horas de a serpentina"

CAPITULO 1: LA VOZ ESCENICA

Primera parte

1.1 Puntos de unión y separación de la voz y el cuerpo

Cuando nos encontramos con las disciplinas Danza y Teatro, siendo artes hermanas, vivas e irrepetibles en tanto suceden en el presente mágico de un escenario; observamos como el Teatro posee énfasis, generalmente, en la utilización de la palabra y del texto y la Danza, desde una escueta mirada, podría ser catalogada como el arte del movimiento, al menos en occidente. Entonces nos preguntamos: ¿Por qué la danza se ha caracterizado por este enmudecimiento del bailarín cuando su herramienta principal de creación es el cuerpo, siendo la voz parte de él?

Como primera parte de este trabajo escrito de grado se pretende visualizar en que momento de la historia el bailarín enmudece y el porqué de su condición exclusivamente motora *Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza.* (Radrigán)

Por la extensa recopilación histórica que realiza Valeria Radrigán podemos notar como de parte del teatro como de la danza, han surgido diferentes artistas que han promovido que sea replanteado el concepto de danza-cuerpo/movimiento y teatro-voz/texto. En su trabajo, Radrigán da cabida a un arte de la totalidad que deje de ver las artes como disciplinas. Para responder todas estas separaciones y dualidades es necesario adentrarnos al concepto del arte de la totalidad, el cual tiene sus orígenes en el ritual.

1.1.1 Las primeras manifestaciones escénicas en el ritual

La historia del teatro occidental data de la cultura griega del siglo V a.c , en donde el teatro se constituye como una disciplina al igual que la danza, pero se debe acotar que mucho antes de este periodo el ser humano ya danzaba y actuaba. Por esta razón es importante hablar de teatralidad, más que de teatro, donde se amplía la perspectiva hacia las prácticas corporales, musicales, visuales que no habían sido tenidos en cuenta dentro del concepto teatral.

El ritual es un conjunto de acciones realizadas por la tradición y la liturgia en pro de una creencia social. El ritual, es un hecho cargado de teatralidad, puesto que es un lugar en donde interactúa el cuerpo en su totalidad (voz, gesto, imitación, danza, movimiento) y en donde se podrán encontrar los primeros indicios de la danza y del teatro. Por la complejidad e inexistencia a la hora de encontrar registros del acto o el hecho ritual en los comienzos de la humanidad, solo podemos acercarnos a imaginarios a partir de la comparación con los ritos de las actuales tribus de la humanidad que ya han tenido un desarrollo, evolución y adaptación en el tiempo con la sociedad contemporánea.

Una característica evidente del ritual en las tribus indígenas actuales es su capacidad de integrar al ser humano entre su comunidad y el universo. Por consiguiente, el ser humano aún posee infinidad de acciones en su vida como: comer, ir a una iglesia, ver teatro, reuniones, cumpleaños etc. que podrían ser vistas como rito, pero solo desde la mirada y el contexto en el que se les analice. Así podemos inferir que en el ritual se agrupan gran variedad de elementos teatrales pero en un formato similar a lo que hoy llamamos performance. Por esta razón, el teatro puede ser visto como un ritual pero la diferencia radica en que el teatro necesita de un espectador para completar su función comunicadora o de productivo entretenimiento, mientras que el ritual además de mantener un acta de comunión en prácticas tradicionales sociales o mágico religiosas, busca **transformar** desde la interacción participativa espiritual.

Pero el ritual no se genera solo, “es el mito la fuerza que le da vida y le brinda al acto corpóreo un nexo con la palabra y la historia, la cual sustenta la prácticas del culto y le da al rito el material mágico - real para ser realizado. Por esta razón, podemos analizar el rito como el medio para realizar el mito escenificado y teatralizado, y la palabra es fuerza material, fundamental para la expresión y difusión del **mito**”. (Grassi, 1969, pp. 24-25)

Es aquí donde aparece la voz, sustentada desde la adoración y difusión del mito o situación dicho desde el concepto teatral, que le dé al rito el cómo y el por qué de ser realizado. Este

lenguaje responde a las necesidades humanas, pero no visto como lenguaje de significados sino como fuerza vibratoria ya que:

El lenguaje se manifiesta así desde un lugar muy distinto a su uso moderno. En la tradición de la modernidad, el lenguaje no es potencia material. Es esencialmente canal para la circulación de significados. Significados orientados hacia la comunicación interpersonal, el conocimiento teórico o fundación de la acción política o económica. De esta manera, en la experiencia moderna, el lenguaje es arquitectura conceptual, intelectual. La dimensión sensorial, física o vibratoria de la palabra dicha, pronunciada, se reduce a un significante o soporte del significado. (Leardo, 2001, p. 1)

Por su parte, el rito genera la palabra como un gesto transformador carente de significado conceptual, pero sí cargado de una gran energía transformadora y movimiento sonoro. Finalmente, podemos deducir que el ritual en sus orígenes fue un acto corpóreo -verbal, donde la materia, la energía y el pensamiento se transforma, en pro del pensamiento mágico- real del Mito.

1.1.2 El teatro en Grecia

La teatralidad en Grecia es atribuida a los ritos dionisiacos que celebraban la sumisión del cuerpo a sus deseos más profundos, enaltecidos por el dios Dionisos que era lo imposible, lo absurdo, que se convierte en realidad con su mera presencia. “Dionisos es vida y muerte, alegría y tristeza, éxtasis y congoja, benevolencia y crueldad, cazador y presa, toro y cordero, macho y hembra, deseo y desasimiento, juego y violencia” (Colli, 1995, p. 3). En este rito hace su aparición la Menedade, mujeres poseídas por el dios Dionisio haciéndose notar por sus agudos gritos y profundas miradas. Así, en el rito dionisiaco, la voz y el cuerpo son elemento inseparable que luego se harán notar en la institucionalización del teatro.

El teatro en Grecia se caracterizó por ser un encuentro entre diferentes artes sin ser vistas como disciplinas, todas y cada una eran teatro, por esta razón el teatro se identificaba por ser

un evento en el cual se bailaba, se cantaba y se actuaba. La teatralidad pasa de ser teatralidad-rito, a ser teatralidad-arte. Se cambia el espacio rural (bosque) por un lugar donde pueda ser visualizado más cómodamente (teatro), se transita por temáticas políticas y educativas. Como característica importante, el texto en el teatro griego es memorizado pero aún no se desliga de la concepción total del cuerpo, puesto que el texto se estudia para ser *incorporado* en todo el significado de la palabra, es decir, sin crear una dualidad entre cuerpo, voz y mente, sino haciendo el texto un cuerpo vivo.

Finalmente, Aristóteles marca un gran momento en la ruptura entre el acto ritual y la historia del teatro en Grecia, puesto que comienza a analizar la tragedia como un género literario postulando que el intérprete (voz, mente, en fin, cuerpo) es un elemento más y que la tragedia no puede existir sin su representación y sin actores.

1.1.3 La Edad Media

En esta época es donde se comienza a visualizar la separación entre la danza y el teatro, puesto que en la Edad Media comienza a prosperar el pensamiento religioso, la institucionalización de la iglesia, la superación del cuerpo y del yo. Por esta razón todo el arte comienza a dejar de lado la importancia del cuerpo, se le quita tridimensionalidad y se dejan de realizar actos corpóreos, los cuales, son vistos como profanos para darle camino al alma y su elevación hacia el creador.

Aún en este contexto, de manera secreta, se seguían realizando ritos urbanos en contraposición al teatro medieval, los bailes cortesanos y el teatro religioso. Por otro lado el juglar, el mimo y al actor, en este periodo, se le condena al silencio y a la expresión estrictamente corpórea y burlesca para que no desacreditara la quietud reflejada en los cuadros e imágenes religiosas, que eran el ejemplo de la eternidad, tranquilidad y acercamiento a la elevación espiritual. Por esta razón, las representaciones teatrales que se realizaban en las iglesias se encontraban carentes de gesto y movimiento.

En esta época se eliminó todo ritual que ejemplificara el cuerpo como parte del ser humano, ejemplo de esto fue la idealización del amor por medio de la conexión metafórica de las almas evitando la consumación corporal carnal. Por último, podemos señalar que el latín, lengua de la época, hablada solo por la aristocracia, dejó de lado la voz del pueblo y consigo sus expresiones artísticas.

Por otro lado, la comedia del arte es uno de los pocos actos teatrales transdisciplinarios que logra vivir en la memoria a pesar de ser un acto popular. En este acto podemos ver la caracterización zoomorfa y personajes, danza, cantos y la utilización del léxico popular en un formato callejero que poco a poco, fue entrando a las cortes y de esta manera lograr su continuación en la memoria histórica.

1.1.4 El Renacimiento y las disciplinas

Es aquí el momento crucial y específico en el que el teatro, la voz, la danza, la música, se desligan para ser estudiadas por separado, puesto que nace el concepto de arte, y con él se crea la academia de las artes, en donde se institucionaliza el arte como un objeto de estudio y de enseñanza. Al ser el arte academizado, fue necesario la creación de disciplinas y estas crean labores particulares para ejercer cargos específicos y especializaciones, desempeñándose los autores del arte en pintores, escultores, arquitectos, músicos, bailarines y actores.

A pesar de que la actuación y la danza seguían un mismo rumbo escénico, el actor dejó de entrenarse en las disciplinas danzadas y la danza perdió toda conexión con la voz al adoptar la enseñanza del maestro discípulo, creando una atmósfera silenciosa exclusivamente corporal. De esta manera se comienzan a estudiar las disciplinas desde sus características más distintivas y no desde el punto de encuentro entre estas.

1.2 La voz

1.2.1 ¿Qué es la voz?

Desde una perspectiva anatómica la **voz** es una onda sonora realizada por el humano por medio de las cuerdas vocales. Estas cuerdas vibran para modular el tono es decir, la sensación auditiva que percibe los sonidos más agudos o más graves, y el timbre, el color particular de cada voz; estas dos cualidades de la voz se filtra por medio de los articuladores (tracto vocal) que consisten en lengua, paladar, labios, etc.

Las cuerdas vocales pueden llegar a un mayor rango cuando se unen a los articuladores, de esta manera la voz se modula para expresar emociones.

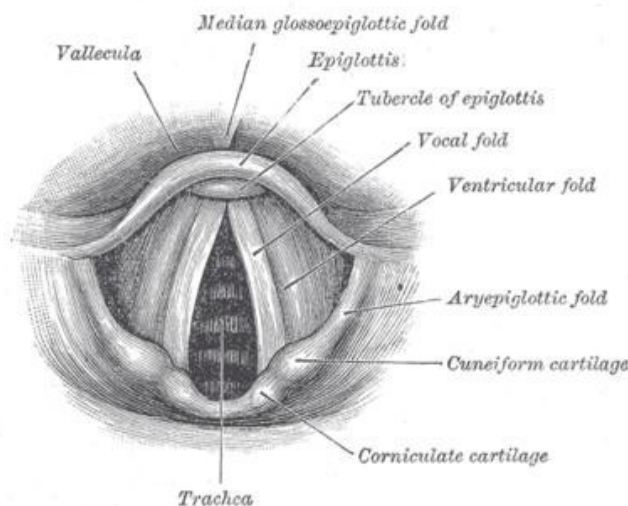


Ilustración 3 Diagrama ilustrado de las cuerdas vocales²

1.2.2 La voz hablada.

La voz hablada consiste en la capacidad de comunicarse a través de sonidos articulados. Esta capacidad no se da en un solo órgano, ni en un lugar específico, sino que es el resultado de la acción simultánea de una serie de aparatos y sistemas del cuerpo humano (digestivo, respiratorio, auditivo, sistema nervioso central y periférico, etc.) que en su función individual

² Tomada del libro Henry Vandyke Carter - Henry Gray (1918) *Anatomy of the Human Body*. Plate 1204.

difieren de la fonación. Cuando ensamblamos el aparato respiratorio y el aparato digestivo, se crea una estructura compleja que se denomina aparato fonatorio.

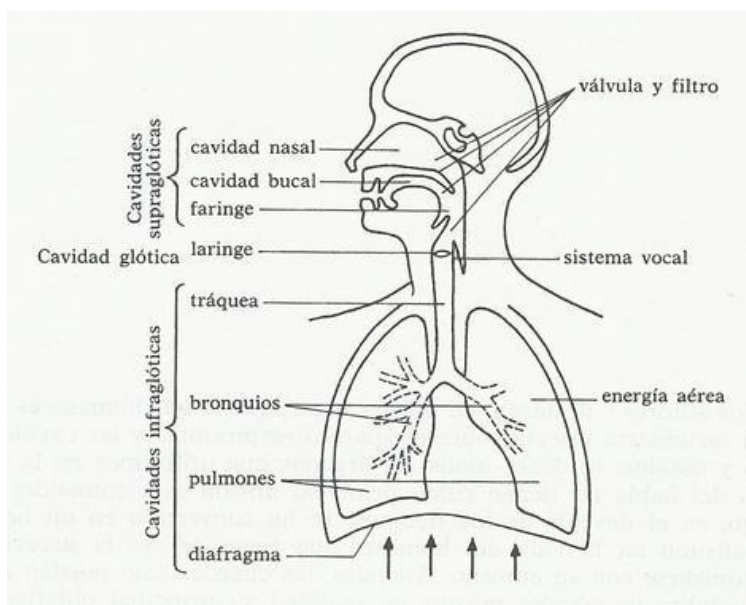


Ilustración 4 El aparato fonador (Martínez Celadrán, 1984, p. 76)

La función principal de la laringe es proteger que no entren cuerpos extraños en el aparato respiratorio, la de los pulmones es proporcionarnos de oxígeno y desechar el dióxido de carbono y las cuerdas vocales tiene como función ser un esfínter que se abre y se cierra para controlar el paso del aire. De esta manera el Dr. Elier M.D. Gómez en su libro *La respiración y la voz humana* corrobora que:

Si el hombre no está hecho anatómicamente para hablar, si el lenguaje es una manifestación de su inteligencia utilizando órganos para otras funciones por necesidad de comunicarse con sus semejantes, si la fonación es una función desarrollada por imitación bajo control auditivo, y si los órganos que intervienen en esta función no están aún adaptados a ella, se deduce en forma categórica y evidente que el hombre debe ser sometido a un aprendizaje y a una técnica. (Gomez,1971,p.30)

La boca, los labios, la lengua, los dientes, los senos frontales y las cavidades paranasales, la faringe, la laringe, los pulmones, el músculo diafragma o diafragmático, los músculos intercostales, los músculos de la pared abdominal, entre ¿qué? intervienen y la gran mayoría se movilizan para generar la voz articulada. Por esta razón también podemos decir que al no tener el ser humano un órgano específico para la generar voz, como en cambio sí lo tienen las aves por medio del siringe que sirve para trinar, ase uso de los movimientos de sus órganos, técnica y de su inteligencia para producir palabras articuladas, ya que si así no lo hiciera solo proferiría sonidos como los mamíferos en pro de sus emociones y necesidades primarias.

1.2.3 La voz cantada

Es evidente que si el ser humano no tiene un aparato específico para hablar como nos dice el Dr Gómez en su libro *La respiración y la voz humana*, entonces mucho menos posee uno para cantar, aun así, el ser humano ha tomado el sonido y lo ha articulado y modulado.

En la voz cantada es aún más evidente la intensidad o amplitud, tono o frecuencia, y timbre o composición armónica puesto que todas estas características se exageran y se controlan para generar melodía.

A continuación se hace una explicación de cada una de estas cualidades de la voz.

La intensidad:

La intensidad es la que se percibe el oído como una sensación de fuerte o débil. De igual manera se le podría denominar sonoridad.

El tono y la extensión tonal:

El tono es la cualidad del sonido que nos hace referenciarlo como más agudo o más grave con respecto de otro sonido.

El timbre:

El timbre es la cualidad del sonido que nos permite identificar su origen y personalizarlo. Por el timbre distinguimos unos instrumentos de otros, a unas voces de otras. De una manera práctica, podemos superponer su idea a la de color de la voz.

Finalmente podemos ver la comparación que realiza M. Asselineau y E. Bérel (1991, p 55)

Parámetros	Voz hablada	Voz cantada
Altura	Poco precisa	Muy precisa
Duración	Mayor importancia de las consonantes que las vocales	Mayor importancia de las vocales que de las consonantes
Intensidad	Poca variación: aproximadamente 40 dB	Grandes variaciones: de 40 a 120 dB
Timbre	Aunque es necesaria una colocación y una buena utilización de los resonadores, no hace falta tanta precisión	Es necesaria una perfecta colocación y utilización de los resonadores

Ilustración 5 Comparación voz hablada y voz cantada

1.2.4 La voz del actor

Uno de los instrumentos expresivos primordiales para un actor, como su cuerpo, es su voz, la cual utiliza en gran parte de su vida artística interpretando textos, cantando, produciendo atmósferas sonoras, lenguajes inexistentes (jerigonzas) improvisando ó en su empleo único y estricto como en la radio o los doblajes. Convirtiéndose en pieza clave en la creación e interpretación actoral. De esta manera, debe ser cuidada y estudiada para conservar sus cualidades y calidades desde la buena utilización de la misma. Como otras herramientas actorales (cuerpo, gesto, creatividad, imaginación) la voz se utiliza en la medida que la propuesta escénica lo requiera, desde el lenguaje, la narrativa o la misma técnica, así nos encontramos con otras valiosas formas expresivas que no utilizan la voz como vehículo

interpretativo y sin embargo son tan potentes como el mimo corporal dramático, el teatro gestual, el teatro de objetos entre otras. La voz del actor debe tener tres cualidades fundamentales a la hora de su interpretación:

Suficiencia.

Por medio de un buen manejo de la respiración el actor logra una correcta emisión, modulación y continuidad de su voz logrando un óptimo desempeño en su alcance o amplitud y resistencia.

- **Alcance** distancia a la cual puede llegar la voz , se está lejana o muy cercana, el actor domina el rango de proyección de su voz
- **Amplitud** En acústica la amplitud es la cantidad de presión sonora que ejerce la vibración en el medio elástico (aire). Al mismo tiempo, la amplitud determinara la cantidad de energía (potencia acústica) que contiene una señal sonora.
- **Resistencia** es la capacidad física y respiratoria del actor que le permite terminar de expresar un discurso o una improvisación sonora, de manera óptima.

Claridad

Por medio de una correcta vocalización, gesticulación, y finalmente de una buena pronunciación; se produce una correcta producción del sonido.

- **Vocalización** manejo preciso de la movilidad vocal para pronunciar las palabras.
- **Gesticulación** manejo preciso de la movilidad del rostro (ojos, labios, lengua, cejas) para complementar la vocalización y la intención del discurso.

- **Dicción** correcta articulación de las palabras.

Expresividad

El actor logra transmitir además del significado de la palabra, el trasfondo emocional que contiene el texto (subtextos) por medio de la justa entonación, ritmo, intensidad y timbre velocidad, pausa. Respecto a las cualidades de la voz: (Muller, 1999, p.33)

- **La entonación** depende de las cuerdas vocales, que hacen posible la emisión con más o menos dificultad, de los sonidos. Se puede distinguir ente tono grave/agudo/normal. El hablante debe variar el tono, adecuándolo a la intención de comunicación dentro de los matices que su registro le permite: subirlo en preguntas o afirmaciones importantes, bajarlo para darle un aire confidencial a lo que se dice, etc.
- **Ritmo** El ritmo puede definirse como la combinación armoniosa de sonidos, voces o palabras, que incluyen las pausas, los silencios y los cortes necesarios para que resulte grato a los sentidos.
- **El volumen o intensidad** de voz está relacionado directamente con la cantidad del aire que se expulsa al hablar y puede ser alto/bajo/normal. El volumen más adecuado es aquel que permite oír con claridad a todos los oyentes que intervienen en una situación de comunicación oral.
- **El timbre** es el matiz personal de la voz que depende de la proximidad de las cuerdas vocales en sí y diferencia unas veces de otras. Puede ser armonioso o brillante/resonante .Aunque el timbre es un factor fisiológico de cada hablante, puede mejorarse mediante ejercicios de articulación.
- **La velocidad** es la rapidez en la emisión de los sonidos por parte del hablante. Esta puede ser lenta/rápida/normal. El hablante competente debe adecuar la velocidad de

su discurso a la intención de comunicación y a la capacidad de escucha del oyente; para remarcar el discurso o enfatizar utilizará una velocidad lenta; pero, para agilizar el discurso, utilizará mayor velocidad de emisión.

- **La pausa** es el tiempo que se utiliza para descansar el aparato fonador, separando una emisión sonora de otra y generando que el discurso respire y concrete ideas.

Creatividad vocal

El trabajo escénico del teatro es un espacio contante de juego, trastocando y reinventado la realidad, por esta razón el juego escénico genera el encuentro y la búsqueda en sí mismos de “otros” posibles sonidos. Es entonces evidente que estamos ante la presencia de un trabajo que requiere creatividad y búsqueda constante.

Las nuevas posibilidades de emisión vocal es el propósito de la creatividad vocal en la dinámica del juego, en el cual se indaga en la infinidad de efectos como ruidos y sonidos que cotidianamente no emitimos para así descubrir y desarrollar capacidades extendidas de nuestra voz.

La creatividad vocal se nutre de dos vertientes: La reproducción de sonidos que encontramos en nuestro medio: mecánicos, animales, sociedad, entre otros. Y por otra parte, el de inventar y fantasear en posibilidades vocales nunca antes escuchadas, por ejemplo, asignando sonidos a objetos, criaturas que “normalmente” no poseen sonido alguno, o ni siquiera existen de manera tangible.

La creatividad vocal amplifica nuestra capacidad de expresión, pues involucra de manera definitiva conocimientos, sentimientos, así como técnica vocal, en el proceso de exploración. Las únicas limitaciones consistirían en la propia inventiva del actor o actriz, su información y su formación.

1.3 Técnicas vocales

1.3.1 La impostación

La impostación es un término que ha sido mal interpretado por los actores puesto que se entiende como la manera exagerada de articular y colocar la voz en pro del cuidado vocal sacrificando la verdad y la emotividad del personaje o texto interpretado. Sin embargo para esta tesis veremos la impostación como una correcta y justa colocación de la voz para no lastimar las cuerdas vocales y conseguir la mayor eficiencia de nuestra voz, sin descuidar el plano interpretativo y comunicador, cabe aclarar que impostar la voz es el uso diferente a nuestra voz natural. El actor en muchas ocasiones utiliza la impostación de la voz para crear la voz de un personaje, y de esta manera tenga una característica que lo identifique.

Para que haya una correcta impostación de la voz, se debe crear una columna constante de aire que haga vibrar el sonido de manera precisa y tranquila, de esta manera se aprovecha plenamente la espiración para la producción de sonido. La correcta impostación ocurre bajo estas condiciones:

- Que la columna de aire pase fácilmente por los músculos tiro-aritenoides (núcleo muscular de las cuerdas vocales inferiores).
- Que esos músculos tengan firmes puntos de apoyo.
- Que no se opongan obstáculos, ni directos ni indirectos, a la vibración.
- Que el aparato resonador reciba libremente el aire puesto en vibración por la laringe.

Todo ello se consigue colocando correctamente la laringe y con un uso eficiente de la musculatura.

El proceso para la impostación de la voz es el siguiente:

- La laringe tiene que estar firmemente colocada en posición baja, que consigue una mayor apoyatura de los músculos y asegura mayor capacidad al primer resonador, la faringe.
- La epiglotis y el paladar blando deben dejar libres los conductos de la glotis y la parte inferior y posterior de las fosas nasales.
- Las cuerdas vocales deben vibrar libremente en toda la extensión necesaria para producir el tono y la amplitud que se buscan.

Todo esto se logra colocando boca, paladar, lengua, garganta y laringe en posición de bostezo, pues en esa posición el paladar blando se levanta, la lengua se aplana y la faringe se amplía. En esa situación se emitirá un sonido neutro que será nuestra verdadera voz, pues con frecuencia lo que consideramos nuestra voz está viciada por malos hábitos de emisión.

1.3.2 Técnica vocal extendida

A lo largo de la historia de la música y en el marco del ámbito académico, la técnica vocal se ha dedicado al estudio de las diferentes calidades de voz atendiendo al propio conocimiento fisiológico (aparato fonador, respiración y anclajes musculares). La técnica vocal entonces, ha centrado su estudio en encontrar las diversas formas de utilizar los órganos fonadores para el máximo aprovechamiento de la emisión vocal. Se utiliza para que la emisión tenga un alto rendimiento sin lesionar las estructuras fonatorias que intervienen en el proceso. Esta técnica está orientada a la consolidación de la voz, el correcto rendimiento vocal, el conocimiento de nuestra propia voz y registro, así como a la ampliación de este último y a la higiene vocal.

Como vimos anteriormente, en el teatro las técnicas más ortodoxas de la técnica vocal pretenden que el actor logre suficiencia, claridad y expresividad a partir de la correcta impostación de la voz. Por otro lado, existen nuevas maneras más contemporáneas que para este trabajo se convierten en propuestas alternativas para la problemática de buscar y ejecutar

un entrenamiento idóneo para la voz en el bailarín. Una de estas nuevas propuestas parte de la bailarina, cantante, actriz y coreógrafa posmoderna estadounidense Mederiht Monk pionera de lo que actualmente se denomina *técnica vocal extendida*.

La técnica vocal extendida nace en el siglo XX por medio de la experimentación y la investigación de cantos tradicionales y sonidos, los cuales son denominados por Darwin como un *protolenguaje*, y por el musicólogo Stephen Brown, como *musilenguaje*. En palabras de estos dos antropólogos, el *protolenguaje* es el comienzo de un lenguaje primitivo que involucra la expresión corporal, los sonidos guturales y musicales, los cambios en el tono y el volumen, lo cual permitió la comunicación de los primeros hombres en la tierra y cuyo lenguaje evolucionó a la actual palabra articulada. El *musilenguaje* sería exactamente lo mismo que un *protolenguaje* a diferencia que es visto desde una perspectiva más musical que antropológica.

Para entender que es la técnica vocal extendida, es importante conocer varios conceptos de la técnica vocal clásica.

- **Técnica:** es un procedimiento o conjunto de reglas, normas o protocolos, que tienen como objetivo obtener un resultado determinado, ya sea en el campo de la ciencia, de la tecnología, del arte, del deporte, de la educación o de cualquier otra actividad.
- **Vocal:** La palabra «vocal», proviene del latín *vocalis*, que significa «con la voz», ya que, en la mayoría de las lenguas, las palabras, y por tanto el discurso, son imposibles sin vocales. El término «vocal» se usa habitualmente para referirse tanto para los sonidos vocálicos como a los signos escritos que los representen
- **Extendida:** Por técnicas extendidas se conocen las técnicas de interpretación utilizadas en música o para la voz en las que se ejecutan técnicas no convencionales, ni tradicionales ni ortodoxas, para hablar, cantar o tocar instrumentos musicales con el objetivo de obtener sonidos inusuales, claramente un ejemplo de esto es el trabajo realizado por la cantante y bailarina Mederiht Monk.

Habiendo definido estos conceptos podemos analizar que la técnica Vocal extendida pretende un estudio minucioso y ampliado de la voz, sus resonadores, rangos y posibilidades por medio de procedimientos no tradicionales para conseguir sonidos inusitados o nuevos.

Existen en la actualidad gran variedad de sistemas de entrenamiento que utilizan la técnica vocal extendida para ampliar el rango vocal. A continuación se mencionaran los sistemas de entrenamiento más relevantes para este trabajo de grado:

1.3.3 La musicalidad de la palabra y el texto

El actor, desde la dinámica del juego y con ayuda de la música, toma los textos y sin cambiar las entonaciones, indaga en la manera de hacer canciones con los discursos siempre jugando con cada palabra como si tuviera una música especial. Este trabajo depende mucho de la imaginación y creatividad vocal del actor, haciendo uso de la improvisación, la cual llevará al actor a la utilización y descubrimiento de sonidos incomprensibles. Progresivamente el actor deberá encontrar una lógica entre los sonidos propuestos teniendo en cuenta que siempre se debe conservar el sentido.

1.3.4 La respiración psicofísica

La respiración hace una diferencia esencial en la calidad de la producción vocal, ya que a diferencia de los elementos físicos para la producción de sonido (fuente de energía, oscilador, resonador), la respiración es el elemento más dinámico en la producción vocal humana y esto lo ratifica Roland Barthes diciendo que “La respiración es la pneuma, el alma inflándose o quebrándose, y cualquier arte exclusivo de la respiración está destinado a ser un arte místico secreto”.(Fitzmaurice,1996, p. 1)

El diafragma, los músculos intercostales, abdominales y de la espalda, la laringe, los articuladores y las cavidades del cuerpo, en un principio son mudas y solo cuando el cuerpo se encuentra en acción, trabajando conjuntamente con las cuerdas vocales y el uso del aire, se transforman en fuente de energía para la producción de sonido.

Catherine Fitzmaurice ha centrado su trabajo en buscar el óptimo funcionamiento de la energía de la respiración, como fuente de potencia. En su estudio, Fitzmaurice analizó cómo los actores se encuentran entre dos polos, el polo de los cantantes que cuidan la métrica y la respiración para la iniciación y consistencia del tono, el volumen y las pausas; y el polo de la voz de la acción o vida cotidiana, que no demanda otro esfuerzo consciente, más que el de la comunicación por medio de un lenguaje de palabras articuladas.

“El acto de hablar es siempre, de alguna manera, un acto de improvisación, basado en un impulso y esencialmente, inmediato” (Fitzmaurice, 1996, p. 2). La respiración es *significada*, la cual para este fin, propone el acto de la inhalación como el acto mental de crear pensamientos, en otras palabras el momento de inspirarse en una idea, y la espiración o exhalaciones la materialización de la idea, la expresión física del pensamiento. Esto generara una armonización entre los procesos físicos y mentales a la hora de producir el habla y de igual manera una armonización entre el sistema nervioso autónomo y el central.

Fitzmaurice (1996) afirma que el diafragma al tener músculos lisos y estriados, pertenece de manera armónica, tanto al sistema autónomo como al central. Por medio del control y la conciencia del diafragma, afirma Fitzmaurice, se puede llegar a pensar que la idea de la separación de mente y cuerpo no es metafísica, sino más bien física y posible de alcanzar.

Para llegar a este estado de improvisación sonora y armonización psicofísica Fitzmaurice, con ayuda de técnicas como el yoga, el shiatsu y la bioenergética, propone lo que ella ha denominado *De-estructuración*. Este trabajo consiste en la investigación minuciosa de las funciones del sistema nervioso autónomo, es decir, todos los impulsos involuntarios pero consientes que el cuerpo genera al estar en una condición de miedo, frío, exaltación, dolor, ira, fatiga, etc. Estos estados generan vibraciones, que Catherine F. replica por medio de la

hiperextensión de las partes del cuerpo, liberando los músculos del torso para responder a una respiración ampliada.

Para que la “De-estructuración” sea posible, es necesario que el actor aislé sin tensión excesiva las acciones respiratorias del balanceo costal vocalmente eficiente y del soporte abdominal, es decir, realizar lo que un cuerpo desinhibido hace mientras habla. Esta técnica afecta el tono muscular y la organización corporal, haciendo que las vibraciones musculares se extiendan y se utilice todo el cuerpo como resonador, además modifica el desempeño vocal y los hábitos respiratorios y vocales del actor.

La combinación de entrenamientos de yoga y bioenergética busca un torso totalmente relajado, acostumbrando al actor a generar un máximo movimiento respiratorio espontáneo en el momento de generar sonidos en la exhalación. El actor, con las cuerdas en semi aproximación, comenzará a generar sonidos blandos denominados fluffy, que ayudan a distorsionar las cuerdas vocales y que según Charles Darwin (1966) pueden parecerse a una proto-lengua, que son los sonidos que precedieron el lenguaje actual y que utilizaban nuestros ancestros proto-humanos.

Luego de que el actor haya logrado la desinhibición de los músculos respiratorios que controla el sistema nervioso autónomo por medio de la *De-estructuración*, podrá pasar a la segunda etapa que se denomina *Re-estructuración*.

Con la *Re-estructuración*, el actor juega tanto con el sistema nervioso central y el autónomo, por medio del balbuceo, luego el habla improvisada, y por último el texto, el cual varía en rango, frecuencia, volumen y tono. Además, el actor es consciente de cómo se generó el sonido de manera física y mental para una futura repetición. Esta segunda etapa es la armonización entre el manejo de la respiración intercostal y abdominal, el acto de hablar y las necesidades de oxígeno, físicas y/o emocionales del actor.

La técnica de la *De-estructuración* es una técnica psicofísica compleja, ya que ser consciente del sistema nervioso autónomo no es tarea fácil, cuando el actor logre dominar la etapa de

la “re-estructuración” podrá alcanzar una respuesta automática a su necesidad de comunicar de manera natural, con cambios de tono, altura, velocidad y emocionalidad, encontrando una combinación armónica entre mente y cuerpo físico.

Segunda parte

2.1 El entrenamiento de la voz en el teatro

2.1.1 De la Danza Contemporánea al Teatro Físico

El *Teatro Físico* es un género escénico contemporáneo, donde el protagonista indiscutido es el cuerpo en movimiento del artista, aunque no por eso se excluye la palabra hablada; se define por la experimentación y búsqueda permanente de un lenguaje contemporáneo universal que escapa a las fronteras idiomáticas –el gesto– para profundizar en las posibilidades expresivas del cuerpo, sustentado siempre en los impulsos verdaderos generados por los estados emotivos del actor

Se nutre de diferentes técnicas corporales en la preparación de sus presentaciones, o bailarines-actores, o actores-bailarines, o sencillamente *intérpretes* de la escena; integrando elementos de otras disciplinas como la danza, el teatro, la música, las artes marciales, el yoga, la acrobacia, la meditación dinámica, etc. Esta metodología escénica ha estado vinculada a los albores del performance teatral y surge como respuesta a las necesidades de una sensibilidad contemporánea que aporta y permite una mayor libertad creativa, perceptiva y comunicativa entre sus intérpretes y los espectadores.

El cuerpo es el “instrumento” y código básico del arte escénico y como tal, se manifiesta en las distintas etapas del desarrollo del teatro en occidente y oriente. Con el predominio de paradigmas pragmático-racionalistas en occidente, en los últimos cinco siglos, se sobrevaloró el rol de la palabra/idea/historia en el teatro. El arte escénico se subyugó a la literatura, y manifestaciones físico-populares, como la comedia del arte, fueron desapareciendo de la

cultura oficial. Sólo en la segunda y tercera década del siglo XX, se producen rebeliones estético-políticas que reivindican el arte del intérprete. Meyerhold (biomecánica) y Artaud (Teatro de la crueldad), redescubren el valor del cuerpo en escena y lo proclaman en sus poéticas. Finalmente, Jerzy Grotowski en los sesenta termina por consolidar y recuperar para el teatro el instrumento/lenguaje físico. Triunfa la poesía por sobre la discursividad escénica.

El teatro físico tiene una multiplicidad de fuentes y diálogos interculturales. No existe un solo teatro físico. Hoy en día, el Butoh (Japón) es quien ejerce una fuerte influencia en el teatro y la danza contemporánea. Sin embargo, occidente también ha colaborado en la construcción de nuevos lenguajes físicos para la escena, a través de las influencias del Mimo Corporal Dramático de Lecoq y Decroix y la danza contemporánea particularmente el caso de Lloyd Newson y su compañía DV8; quienes hacia 1986, son los primeros en utilizar el Teatro Físico como término en uso. Disconformes con las propuestas que la danza contemporánea venía manejando, exploran en el trabajo interpretativo de los bailarines desde su esencia corporal y actoral. Actualmente esta nueva propuesta es, aunque parezca absurdo y difícil de explicar de acuerdo con el mismo Lloyd Newson (2008), el teatro físico es un trabajo que representa algo para el performer pero que luego está en las manos del espectador interpretarlo.

2.1.2 Grotowski y la voz

Jerzy Grotowski a pesar de haber estudiado teatro, siempre conjuga su quehacer con el estudio de la psicología del ser humano y de disciplinas orientales como el yoga. Grotowski, a partir de 1986 hasta el final de su carrera, desarrolla una propuesta artística antropocéntrica el cual denominó el *Arte como Vehículo*. En el camino a esta etapa final de su carrera, Grotowski visita diferentes culturas orientales, estudiando al hombre y sus técnicas de conducta y corporeidad. De allí abstrae elementos performativos de rituales que funcionarían para el entrenamiento teatral. Grotowski en su estudio del Arte como Vehículo pretendía:

Revocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren: el arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción. A través del tocarlo, independientemente de la motivación filosófica o teológica, cada uno de nosotros puede reencontrar su propia conexión. (Osinski, 1993, p.84)

De esta manera Grotowski nombra como “fragmentos de actuación” a los elementos performativos que para él, eran las raíces del teatro, antes de que las artes (música, teatro, danza) se separaran en disciplinas individuales.

2.1.3 Grotowski y el Arte como Vehículo

Grotowski afirmaba que para interiorizar el entrenamiento, era importante el rigor profesional con el cual se estudiara profundamente las acciones físicas, impulsos, cantos, danzas y entrenamientos físicos, hasta que se convirtieran en herramientas de la comprensión interior. Por esta razón era importante que el actor se transformara en un “doer” (actuante), que para Grotowski (1993) consistía en ser un hombre de acción, alguien que se busca a sí mismo y no imita, hace.

El “doer” debe utilizar su estudio autónomo para transformar la energía que obtenga de los elementos performativos, haciendo uso de su precisión y su maestría en el quehacer. Grotowski (1993) define este procedimiento como “la verticalidad”, en la cual el “doer” analiza el tejido energético que recorre el cuerpo humano de arriba a abajo, transformando la energía que oscila entre su organicidad y su conciencia.

Los cantos tradicionales según Grotowski (1993), parecen haber sido creados para este fin puesto que con ellos se puede entablar un dialogo con energías místicas, por esta razón son utilizados en el estudio del *Arte como Vehículo* para que el “doer” logre pasar de un terreno

energético denso a uno más sutil, es un terreno sensible que conecta al ser humano con su cuerpo, su conciencia, su sentimientos, emociones y corazón.

Según la opinión de Grotowski (1993), el canto antiguo es como un ser viviente, cantos-cuerpo, que son interpretados de manera psicofísica, ya que en ellos se encuentra intrínseca una memoria a la hora de bailar y de moverse, capaces de tocar y liberar centros energéticos por medio de su cualidad vibratoria.

Grotowski (1993) planteaba que:

Para obtener esta forma vibratoria, primero hay que mantener una posición precisa, conocer bien el orden de aplicación de la atención en diferentes partes del cuerpo, no sólo tratados como centros de la vibración sino también como centros energéticos. Hay una especie de circulación de la atención. Se trata también de aplicar bien las modalidades respiratorias (no necesariamente de manera manipuladora) y es únicamente cuando toda esa precisión como quien dice corporal es obtenida que la forma vibratoria energética emerge. (p.66)

Los puntos clave a la hora de realizar la práctica del canto en el arte como vehículo son:

- Importancia de una estructura precisa en el canto; en cuanto a melodía, letra, pronunciación de las palabras, volumen y tono.
- Activación de las resonancias intra corporales.
- Trabajo con la resonancia espacial o extra corporal.

El “doer” al tener un control preciso de la melodía y del ritmo, puede comenzar a dejar fluir estos cantos ancestrales por su cuerpo. Esas melodías descienden por su cuerpo tocando puntos de energía en el organismo inalcanzables a simple vista por el ojo humano. Estos cantos logran que la energía se transforme de una más densa a una más sutil, tocando lo que se denomina “el corazón”. Todo este proceso se realiza de manera guiada, en donde el maestro encamina a su alumno por los ritmos, cadencias, resonadores, realizando un montaje muy íntimo entre él y sus alumnos. Los espectadores pueden llegar a estar pero este montaje es más para el “doer”, no para ser visto si no para ser vivido, de ahí radica la diferencia con el espectáculo, ya que cuando el ritual está hecho bajo la mirada de lo divino sería denominado ritual; pero cuando en cambio está hecho a la faz de los espectadores es teatro. (Grotowski, 1993, p. 63)

2.1.3 El yoga del actor

A lo largo de su vida Grotowski tuvo gran interés por el trabajo de los bāul de bengala, una tribu Oriental de cantantes, músicos y místicos originarios de Bengala en la India. Los cantos que utilizan los bāuls están muy arraigados a sus generaciones, con los cuales hacen una introspección de su ser, su técnica de canto está relacionada con el yoga: Atman (el yo personal) y Brahman (el yo universal). De esta manera se busca que desde la subjetividad del yo se llegue a una objetividad como bien lo plantea Grotowsky en el entrenamiento del “doer”, construyendo seres autónomos, guerreros, hambrientos de conocimiento que se analizan constantemente desde un trabajo interior.

Luego de analizar el trabajo de esta y otras tribus orientales, Grotowsky llegó a la necesidad de un entrenamiento de Yoga para actores que pretendía:

- Un estudio psicofísico en donde la mente y el cuerpo se conciben como uno mismo.
- Análisis profundo del ser, por medio de un trabajo autónomo en sí mismo. El individuo como fuente de estudio, instrumento, búsqueda, laboratorio. Lograr

llegar a un nivel elevado de conciencia, por medio de lo espiritual y de la conciencia y transformación energética

- Un entrenamiento basado en ejercicios con un lineamiento de la estructura, justo y riguroso, lo cual logra por medio de la repetición llegar a una maestría en la conciencia del ser. De esta manera el “doer” está completamente sumergido en el quehacer y viviendo el presente.
- Lograr la desestructuración de las tensiones del cuerpo, y mayor flujo energético dándole más y mejores condiciones tanto para la vida personal como profesional.

“Grotowski habla del teatro como de una especie de yoga que alcanza una dimensión espiritual a través de lo físico (tal como había descrito Pantañjali); un trabajo sobre los centros energéticos del organismo (chakras)”. (Barba, 2000, p.144)

Para la filosofía hindú todo el universo es sonido por esta razón es posible despertar y activar estos centros energéticos por medio de la voz. Cada chakra posee un sonido que contiene su esencia. Estos son los bija mantra, representaciones simbólicas del patrón de energía de cada chakra. Los sonidos son, del centro inferior al superior: “Lam”, “Vam”, “Ram”, “Yam”, “Ham”, “Ooo” y “Mmm”. Al vibrar esos sonidos en el canal central Shushumna, Ida y Pingala transfieren por medio de los pequeños canales energéticos esa vibración a todas las células del cuerpo.

A pesar del gran conocimiento del yoga en su estudio del arte como vehículo, Grotowsky se aleja del pensamiento estructurado de un cuerpo y la verbalización y distribución exacta de Chakras afirmando:

Está claro que uno puede de una manera precisa descubrir la presencia de los centros de energía en el cuerpo: desde los que están más vinculadas a la supervivencia biológica, a los impulsos sexuales, etc... Hacia los centros que son cada vez más complejos (¿o debería decir, más sutiles?) Y si esto se siente como una topografía corporal, uno claramente puede elaborar un mapa. Pero aquí hay un nuevo peligro: si uno empieza a manipular a los centros (centros en el sentido de los chakras hindúes), se comienza a transformar un proceso natural en una especie de ingeniería, que es una catástrofe. Se convierte en una forma, un cliché. (...) Si todo esto es verbalizado, también existe un peligro de manipulación de las sensaciones que uno puede crear artificialmente en diferentes lugares del cuerpo. Así que preferimos una terminología menos fija, aunque en un trabajo preciso uno puede descubrir aquí algo muy preciso y fijo. (Wolford- Schechner, 1997, p.451)

El legado que ha dejado Grotowski en su compañía y en el Workcenter of J. Grotowski and Thomas Richards está desarrollado desde los cantos ancestrales de la tradición afro caribeña, cuyo origen es la religión yoruba de África. La utilización de estos cantos difiere del contexto religioso del que proceden puesto que los performes utilizan las palabras desde la vibración sin tener necesariamente un conocimiento del significado de los cantos y palabras. Por esta razón se utilizan las palabras para activar por medio de la conciencia del “doer” los diferentes campos energéticos y de esta manera sirva para su entrenamiento e interpretación. Cabe resaltar que el “doer” utiliza estos cantos para ampliar su conciencia y transformar la energía, mas no para entrar a terrenos de lo divino ni trances espirituales. Otra característica importante radica en que a pesar de ser un trabajo individual, el “doer” busca la manera de involucrar por medio del método de inducción a los demás performes. Este método consiste en que de manera guiada se transmita la energía por medio del sonido a sus compañeros y espectadores activos, interactuando con ellos y trasmutando constantemente la energía.

2.1.4 La voz, una fuerza activa teatro Odin

El teatro Odin, se caracteriza por realizar un entrenamiento vocal enfocado en la voz vista como extensión del movimiento. La voz es analizada como una mano invisible que puede llegar a diferentes lugares del espacio sin importar la distancia. Cuando logramos extender la voz, el cuerpo se vuelve la parte visible que muestra claramente en qué lugar nace el impulso que hará que el sonido se transforme en palabra. La voz es analizada como un cuerpo invisible, que opera en el espacio sin que exista una separación ni dualidad entre la voz y el cuerpo (Barba, 1936)

El trabajo vocal en el teatro Odin sólo tiene un objetivo que consiste en preservar las reacciones espontáneas orgánicas de la voz y al mismo tiempo estimular la fantasía vocal individual de cada actor. Para este fin, los estudiantes crean su propio lenguaje improvisado, inentendible en significado, pero lleno de tono, intención, potencia, carácter, volumen.

Si estas reacciones espontáneas son precisas en carácter y en dirección espacial, crearan un hilo invisible hacia un lugar, un objeto o por ejemplo en una persona, a la cual se le podrá persuadir, obligar, mandar y manipular su cuerpo sin tener que realizar un contacto visual ni corporal. El estudiante entra en una constante comunicación, afectando por medio de su voz a sus compañeros y dejándose afectar por las reacciones presenciadas.

De igual manera el texto hablado en el teatro, debe ser espontáneo, tal y como se habla en la cotidianidad. Cuando hablamos, no nos encontramos pendientes del sonido de las palabras y su significado, hablamos sin frialdad, naturalmente porque ya conocemos nuestro idioma, y tenemos una seguridad en palabras que ya hemos utilizado con frecuencia y que hacen parte de nuestro lenguaje familiar.

Esta sensación de seguridad se debe volver a crear dentro de la situación artificial, es decir, la situación teatral. Por tanto, debemos eliminar el bloqueo objetivo del texto que puede ocurrir si uno tiene inseguridad y puede llegar a forzarse para recordarlo. El texto debe ser

aprendido de memoria tan perfectamente que fluya hacia afuera sin la menor dificultad, como si se tratara de un proceso espontáneo como en la vida misma hablamos.

Hay que resaltar que, el idioma que una persona posea, no es más que un acumulado de palabras, que en realidad, no fueron inventados por nosotros, son palabras aprendidas por nuestra cultura y que se transmiten en la tradición, las cuales espontáneamente utilizamos para interpretar nuestras reacciones personales, cargadas de un sonido particular y nuestras propias interpretaciones y creaciones sonoras.

Un estudiante avanzado de actuación habiendo desinhibido su registro vocal, comenzara a transitar autónomamente, tomando su lenguaje improvisado como un punto de partida, y fluyendo libremente por medio de sus propias imágenes y estímulos a los que reaccionar. El estímulo es en concreto, una imagen precisa muy sugestiva que apela a la fantasía de los actores. Es un punto de partida que permite al actor tomar la imagen original y hacerla parte de su propia fantasía u universo interior, desarrollando así sus propias imágenes y relaciones que se transfiguran a reacciones vocales.

De esta manera, aunque la imagen inicial se produzca desde fuera decidida por otro, el actor personaliza todo el proceso y se convierte en la expresión individual de su universo personal. Si existen los estímulos precisos, también hay reacciones precisas, siempre que no existan impedimentos.

Durante el proceso, puede haber impedimentos objetivos tales como el esfuerzo de recordar el texto, o impedimentos psicológicos que derivan de un sentimiento de miedo o falta de seguridad. Es esencial durante todo este proceso crear una sensación de protección alrededor de los que estén trabajando puesto que de esto dependen los resultados.

Si se ha logrado un ambiente seguro y un actor abierto, desinhibido y sin miedos, entonces una lógica sonora se pondrá de manifiesto, revelándose a través del ritmo es decir, cambios, variaciones en el tono, las pausas, cambios de intensidad de volumen, los acentos tónicos en determinadas partes de las frases, micro pausas antes de ciertas palabras y antes de inhalar,

que en vez de causar lagunas en nuestro discurso agudizan su sentido. Este ritmo, pulsación física y vocal son el canto de todo el cuerpo lleno de palpitación vibrante, que crea un tejido de sonidos y significados que no es más que nuestro cuerpo actual que se proyecta hacia el espacio.

A lo largo de todo el proceso de trabajo hay que resistir la tentación de tratar de obtener resultados precisos para emitir ruidos extraños, gritos inarticulados, transformando nuestras reacciones vocales en un residuo sonoro que puede sonar dramático, pero artificial. El actor debe olvidar su propia voz, no auto juzgarse, no pretender hacer, solo dejar que suceda y de esta manera colocar su atención en que su cuerpo encuentre el estímulo y su punto de partida que detonara su improvisación vocal.

De esta manera el cuerpo comenzara a vivir, palpar, vibrar como una llama, como un rayo de sol que emana de nuestro cuerpo iluminando y calentando el espacio a su alrededor. Desde este punto de partida y por medio de un trabajo regular con los años puede surgir nuestra propia flora vocal cuyas raíces crezcan, y se vuelvan las bases para expresar nuestra experiencia y anhelos.

1.3 Resumen analítico del primer capítulo

Hemos visto como en la historia del teatro al bailarín se le relegado a un entrenamiento que inhibe su capacidad expresiva vocal, además de ser catalogado como el especialista en el movimiento negando la posibilidad de ser un artista trasdisciplinar que no tenga categorías ni sellos. Los espectáculos de Danza que vemos en la escena actual podrían ser denominados a la ligera como “*Teatro físico*” para ahorrar categorías, por esta razón el actor-bailarín, sería mejor referenciado en palabras de Grotowski como “doer” (actuante), un hombre que hace y presenta, no imita ni representa, un animal al asecho que se mueve, actúa, danza, habla, profera, canta .

El “doer” sería entonces ese artista que se busca en cualquier proceso de creación artística, un ser que no tiene divisiones en las artes, entrenado en un cuerpo total, que comprenda y

maneje cada parte de su cuerpo y sus herramientas expresivas, como por ejemplo la voz cantada, hablada y los sonidos extendidos.

El “doer” con su vasto conocimiento en su cuerpo, hace surgir su voz como una extensión de su movimiento, como una mano invisible capaz de tocar el espacio, sus colegas y espectadores, que son manipulados desde la distancia por el sonido verídico que emerge del cuerpo del “doer”. Pero para lograr este poder expresivo, es necesario que el “doer” entrene su cuerpo en su totalidad, puesto que el “doer” como cualquier ser humano, no ha nacido con un órgano especial para hablar, por esta razón debe apoyarse de la “técnica” para lograr controlar y expandir su condición fónica. Por esta razón, a diferencia de un bailarín convencional, el “doer” no le tiene miedo a su voz, la cual entrena en diferentes técnicas vocales extendidas (yoga, respiración psicofísica, improvisación, canto) sonidos inimaginables y además proporcionar a su voz suficiencia, claridad, expresividad y creatividad.

Es precisamente la búsqueda del “doer” lo que pretende este trabajo escrito de grado en los intérpretes de la obra “La Serpentina”: Un ritual fúnebre y festivo de una familia pobre, que cuenta la tragedia de un pueblo en estado de magia. Que requiere en cada escena actantes capaces de conjugar el movimiento corporal con el movimiento sonoro vocal, expresando con suficiencia, claridad, expresividad y creatividad pero que al tiempo estén alerta a sus personajes, a la danza, a la música, a las situaciones narrativas y todas las eventualidades de un acto escénico.



Fotografía de Camilo Montiel "Las horas de a serpentina"

CAPÍTULO 2

PROCESO DE CREACION Y ANALISIS VOCAL *DE LAS HONRAS DE LA SERPENTINA*

2.1 Planteamiento de la propuesta *Las honras de la serpentina*.

El actor, dramaturgo y director Johan Velandia plantea abordar un proceso de creación en Danza Contemporánea, cuya base de investigación artística sea el Teatro Físico, titulado *Llano Llamas* beca de creación en danza contemporánea Idartes 2014. Este proyecto nace a partir de los cuentos de Juan Rulfo³ consignados en su libro *El llano en Llamas*; donde busca encontrar una clara y fuerte presencia de distintas disciplinas, a saber, la danza contemporánea como motora y generadora del discurso corporal y el teatro, la literatura y la fotografía (Juan Rulfo también se destacó por su gusto fotográfico) como sustento teórico, estético y conceptual. Accediendo a un trabajo escénico transdisciplinario cuyo objetivo es encontrar una dimensión de heterogeneidad, de intercambio y transferencia, de apropiación de lenguajes ajenos que permitan fragmentar y consolidar un modo de expresión abierta a múltiples significaciones en vías de un lenguaje dancístico contemporáneo; accesible a todo tipo de público y al encuentro de artistas escénicos, bailarines-actores-músicos, cuyo punto de encuentro sea la manifestación expresiva que parte desde sus cuerpos en movimiento.

Objetivos del proyecto⁴

- Indagar en las técnicas corporales y expresivas que alimentan al teatro físico y valerse de ellas en la creación y búsqueda de un lenguaje dancístico contemporáneo en función de la obra “*Llano Llamas*”.
- Construir una propuesta coreográfica basada en la dramaturgia corporal a partir de los cuentos de Juan Rulfo “El llano en llamas”, que permita el intercambio de

³ Escritor, guionista y fotógrafo mexicano

⁴ Basados en el proyecto “Llano Llamas” Beca de Creación Idartes 2014.

experiencias y conocimientos alrededor de las artes escénicas y la literatura entre los participantes activos del proyecto.

- Fomentar el intercambio cultural y multidisciplinario, gracias al dialogo de saberes entre artistas de diferentes campos escénicos (actores, bailarines, músicos), confrontados en la solución creativa de situaciones dramáticas desde la fiscalidad.
- Desentrañar el universo Rulfiano contenido en sus cuentos, propiciando espacios de lectura, análisis y reflexión literaria y cultural que sirvan como base teórica y conceptual de la puesta en escena.
- Incentivar a la participación activa de la comunidad y de los artistas por medio de lecturas dramatizadas de sus cuentos.
- Desarrollar en los bailarines-actores, participantes en el proyecto, nuevos rangos de sus capacidades actorales, expresivas, vocales, sensitivas y emotivas aportando desde lo personal al trabajo colectivo.

Argumento de la obra

“Hay Música de fiesta. Hay una vaca. Hay una celebración. Hay sol. Hay murmullos. Hay un entierro. Hay calor. Hay sequía. Hay más entierros. Hay tierra pero no hay campo. Hay hambre. Hay un Gobernador. Hay otra celebración. Hay sed”⁵.

Una familia de los llanos orientales colombianos, regalan una vaca “Serpentina” en el cumpleaños número doce de su hija menor (Tacha) para evitar que esta última ejerza la prostitución como hicieron sus hermanas mayores. La niña es violada, esta violación desata una tormenta que se lleva a su paso todo el pueblo y con ello el único capital de esta familia, la vaca. En auxilio, llega un particular gobernador que reubica a los habitantes de este pueblo

⁵ Programa de mano danza en la ciudad “Las horas de la serpentina” 2014.

en unas tierras infértiles, desérticas, muertas; esta será la tierra nueva donde esta familia iniciará nuevamente su historia.

Equipo de trabajo:

- Juana salgado
- Fabiana Medina
- Aníbal Quiceno
- Jairo Lastre
- Santiago Mariño

2.2 Primer acercamiento al proceso de creación de la beca *El llano en llamas*

Durante mi experiencia como artista escénico (Bailarín) he podido constatar que son muy variables los caminos para llegar a la creación de una pieza de danza contemporánea; por ejemplo: un tema específico, el movimiento, las sensaciones, estímulos visuales, imágenes, vivencias, música, entre muchos otros. Por su parte, el director Johan Velandia, escritor y director de la Beca “*Llano llamas*” genera el proceso de creación tomando como eje principal y columna vertebral el texto *El llano en llamas* del escritor mexicano Juan Rulfo. Hay que destacar que Johan Velandia se caracteriza por realizar obras de danza contemporánea narrativas, con una gran carga actoral, prueba de esto es el trabajo que ha realizado con la compañía Cortocinesis en donde tuvo la oportunidad de dirigir la obra *Capítulo 12, Papayanoquieroserpapaya* dirigida por Vladimir Rodríguez desempeñándose como dramaturgo, de igual manera en *La Correspondencia* con el director y bailarín Yovanny Martinez. En cada una de estas obras de su repertorio de danza podemos apreciar la utilización de personajes, situaciones, textos, que bien podrían estar catalogadas como

características propias del teatro, danza teatro, o para ser más específicos, propuestas de teatro físico.

Para este proceso de montaje, pone como primer plano la interpretación de situaciones provenientes del texto de Rulfo, permitiéndome enfrentar a ejercicios actorales de improvisación que parten de conflictos y “personajes” y de allí un trabajo directo con la voz hablada, cantada y el texto, que me obligan a asumir la tarea de visualizarme como un artista escénico y no solo como un bailarín (actor-bailarín)

En primera instancia se podía visualizar que el equipo se encontraba conformado en su gran mayoría por bailarines de formación y una gran actriz con un gusto y saber especial sobre la danza como lo es Fabiana Medina. Hay que resaltar que esta experiencia sería nueva para tres de los bailarines ya que a excepción de Juana Salgado y Fabiana Medina, los demás no poseíamos la experiencia de realizar un montaje que se basara en un texto literario narrativo y además implicara la interpretación de textos y la construcción de personajes.

Descripción del proceso de creación

Como eje central, en todo el proceso de creación, fue primordial la construcción de imágenes teatrales y la improvisación, por esa razón como primera tarea a cada interprete le fue asignado un cuento del libro (De los cinco cuentos que el director eligió como sustento teórico para el montaje: “Es que somos muy pobres” “El día del derrumbe” “Macario” “Luvina” y “Nos han dado la tierra”), el cual debíamos estudiar detenidamente y analizar sus personajes, la historia, los conflictos, los puntos de giro, las alusiones religiosas, políticas y sociales, el color, el espacio, el tiempo, siempre pensando en las imágenes destacadas del cuento desde la sensibilidad y correspondencia de los artistas por sus textos.

La imagen teatral y la situación

El primer encuentro creativo fue un momento fundamental para entender la manera de composición del director y su metodología para abordar el texto literario como eje fundamental de creación.

El primer ejercicio consistió en desentrañar el valor textual y las imágenes poéticas de los cuentos de Juan Rulfo a través de imágenes teatrales, este método se basó en las investigaciones en composición del teatro la candelaria desarrollado por el director Santiago García (1989), en las que se argumentan las muchas posibilidades simbólicas que generan las situaciones del texto desglosándolo palabra a palabra para desentrañar diversas posibilidades creativas e imaginativas desde y a partir de improvisaciones en torno a las cualidades significativas que subyacen al texto. Para este cometido trabajó el primer cuento “Lubina” en estos ítems y sobre este desglose se seleccionaron palabras que fueran detonantes de imágenes teatrales:

Verbos en pasado	Estaba	Corrí	Miré	Toqué	Caí	Rieron
Verbos en presente	salto	como	amo	rezo	mato	golpeo
Verbos en futuro	abrazara	temerá	llorara	estirara	crecerá	creerá
Verbos en infinitivo	Llorar	Ladrar	frustrar	Orar	caminar	Resecar
Adverbio	Nunca	Muy	Ahí	Detrás	Ya	Pronto
Adjetivos	Suave	Lento	Tímido	Gracioso	Pobre	Callado
Sensaciones	Frio	Miedo	Calor	Sed	Pesadez	Resequedad
Sentimiento	Odio	Alegría	Tristeza	Amor	Envidia	Valentía
Referencias religiosas o políticas	Cruz	Gobernador	Iglesia	Pecado	Castigo	Latifundio
Color o Iluminación	Azul	Oscuridad	Gris	Rayo	Opaco	Rojo

Tiempo atmosférico o climático	Día	Noche	Atardecer	Lluvioso	Desértico	Caluroso
Partes del Cuerpo o Fluidos	Cabeza	Sangre	Corazón	Saliva	Rodillas	Lágrima
Animales	Vaca	Perros	Chachalacas	Caballo	Ranas	Lagartijas
Referentes de la Naturaleza	Árbol	Tierra	Tormenta	Desierto	Montañas	Llano
Espacios	Casa	Barranca	Iglesia	Rio	Colegio	Luvina
Personajes	Teban	Tacha	La Serpentina	Meliton	Agripina	Macario

Ilustración 6 La imagen teatral

Los interpretes debíamos escoger una cadena de palabras que generara una situación con un conflicto claro, un acto performativo, o un ejercicio corporal. De esta manera, se comenzaron a realizar imágenes que en la mayoría de los casos estaban cargadas de tristeza, miedo, sed, hambre, y se comenzaron a gestar roles como madres que buscan a sus hijos, padres que trabajan la tierra, niños fantásticos, campesinos que se desplazan, perros anunciadores de tragedias, soldados abatidos, un pueblo en ruina, una familia unida, la presencia de un dios castigador, de un gobernador inútil, la desgracia por la catástrofe natural, el misterio, la fiesta entre otros.

Las imágenes más abstractas tendían a ser las corporales, las cuales eran interpretadas tanto por los intérpretes como el director desde las referencias propias del libro (Una tormenta, un entierro, un desplazamiento, una fiesta de cumpleaños). Desde este primer encuentro en adelante, pude darme cuenta de la importancia para este proceso de la realización de imágenes claras, con ayuda de objetos, vestuario, música, iluminación, textos cortos y todos

los recursos expresivos necesarios para narra la idea propuesta por el o los intérpretes. Imágenes que evidenciaban poco a poco la historia y la trama con la que se iría tejiendo la obra. Cada imagen teatral debía tener su propio núcleo de acción, su inicio, desarrollo y fin, ser impactante e intrigante al ojo del espectador, tener una perturbación o elemento que alterará la visual o la narración; pero sobre todo debía hablar por si sola y desde esa significancia individual y particular pudiera contar situaciones que llevaran al espectador al contexto de lo que trataban los cuentos del *Llano en llamas*.

En total se hicieron cerca de 85 imágenes de las cuales solo se escogieron 15 para la elaboración de la obra. La mayoría de estas imágenes contenía textos o sonidos, lo cual le exigía a los intérpretes un entrenamiento técnico y emotivo a la hora de volver a retomarlas durante los tres (3) meses de creación.

2.3 Entrenamiento Vocal para la obra

La improvisación como método de composición.

La improvisación fue una herramienta fundamental para la creación de todas las imágenes, pues cada interprete preparaba sus escenas desde el resultado del desglose anteriormente citado, pero al momento de ejecutarlas tomaban un rumbo especial desde la afectación por los otros intérpretes, la utilización de los objetos, los imprevistos de la improvisación, el azar, las instrucciones de la dirección o simplemente la transformación de la idea en un acto teatral escénico. Para obtener estas herramientas, de alguna manera propias del terreno del actor, a la hora de realizar estas improvisaciones y teniendo en cuenta que la mayoría de los interpretes no contábamos con entrenamiento en improvisación teatral; se generó un espacio de taller – laboratorio actoral que partía del juego y la lúdica de ejercicios prácticos encaminados al desbloqueo y la apertura imaginativa y emotiva de los interpretes desde ejercicios para ejecutar acciones espontaneas en su justo timing (ritmo, velocidad y pausas) la cual desarrollara situaciones establecidas y generadas desde la dirección.

Este entrenamiento propició que las imágenes se enriquecieran en situaciones cotidianas, con sonido, dejando de lado solo la improvisación exclusivamente corporal, y se comenzara a trabajar: la escucha, la aceptación, la espontaneidad, la atención, el juego, la comunicación y los estados emotivos ante todos los estímulos escénicos presentes.

La impostación de la voz para el personaje.

Durante todo el proceso los intérpretes tuvieron que construir personajes, los cuales variaban su dialecto en tono, velocidad y timbre, lo cual requería que cada artista estudiara una correcta colocación de la voz para interpretar dialectos mexicanos y llaneros. Esto se fue tejiendo casi imperceptiblemente en cada improvisación y ensayo durante los tres meses que abarcó la creación de la obra “Las Honras de La Serpentina”. Además, el director propuso un entrenamiento semanal que introdujo en el estudio y conocimiento de nuestro aparato fonador y de las cualidades que hasta hace poco descubríamos de nuestra propia voz con ejercicios que buscaban la utilización de los resonadores (Pecho, cuello, espalda, boca, nariz, frente, cabeza), el apoyo diafragmático, la modulación, emisión y el manejo del tono, timbre y volumen.

Lecturas dramáticas.

Al finalizar cada semana de creación el director propuso realizar lecturas dramáticas de los cuentos en los que estábamos trabajando. Estas lecturas didácticas, consistían en tomar el texto y dramatizar los sonidos ambientales, animales, personajes, objetos los cual eran presentados grupalmente, con un vestuario, una disposición espacial y corporal, movimientos y gestos.

A la mitad del proceso se realizó una lectura dramática de los cinco cuentos elegidos del Llano en Llamas, en el radio teatro de Casa E, espacio abierto con entrada libre para público general. Esta presentación fue realizada con los interpretes sentados en una mesa llena de aserrín, con los libretos en la mano, ambientados por un arpista, coreografías que teníamos construidas sobre el ritmo tradicional del joropo y la ayuda sonora y visual de unas pequeñas tablas, las cuales finalmente detonaron la escena número 9 *Es que somos muy pobres* que veremos más adelante.

Entrenamiento en técnica de joropo llanero colombiano.

A pesar de que este fuese un entrenamiento encaminado a entrenar una técnica específica corporal, siempre estuvo acompañado de la voz, conteos, risas, cambios sonoros, gritos que bien ayudaron a generar un ambiente tranquilo y de creatividad vocal simultáneamente al manejo corporal.

Yoga

La maestra Juana Salgado, bailarina, coreógrafa e intérprete de la obra realizaba entrenamientos corporales basados en el yoga, lo cual generaba una necesidad a una adecuada respiración en diferentes posiciones y una desestructuración del cuerpo y el aparato respiratorio.

Ejercicios teatrales

Durante el proceso de creación se propusieron gran variedad de ejercicios teatrales que involucraban la voz. En estos ejercicios se generaban situaciones con un inicio, un conflicto y un final, tomando como referentes situaciones de la vida cotidiana y de los sucesos principales de los cuentos.

ENTRENAMIENTO	RESULTADOS
Yoga y danza contemporanea	• La exigencia corporal del yoga, al igual que la de la danza contemporánea requiere de un correcto manejo de la respiración, relajación muscular, tono y movilidad del torso.

• Impostación • Lecturas dramáticas	• Era evidente la diferencia del manejo de la voz antes y después de realizar el entrenamiento físico, puesto que luego que el cuerpo se encontraba alargado, tonificado, con una buena postura, los músculos calientes, la respiración abierta y profunda, era mucho más sencillo la utilización de la voz. • Además el fuerte entrenamiento generaba una disposición alerta, con la cual los interpretes se les hacía más fácil generar improvisaciones y desinhibirse con su voz y su cuerpo. • Variedad de tonos y timbres en los intérpretes. • Mayor resistencia • Mas continuidad y fluidez de columnas de aire al interpretar los textos • Mejores y firme puntos de apoyo y posturas • Mayor vibración y sonoridad en los textos y en los sonidos extendidos. • Las lecturas dramáticas generaban una claridad en el texto, tanto para comprenderlo como a la hora de interpretarlo. • Correcta Impostación de la voz que no lastime el aparato fonador. • Amplitud en el registro vocal y dinámico de los interpretes al tener la necesidad de utilizar sonidos extendidos al interpretar atmósferas, ambientes,
--	---

• Improvisación • Ejercicios teatrales	animales, objetos, acentos, variedad de personajes simultáneamente y en corto tiempo. • Mejor expresividad vocal, gran claridad para comunicar al público y constante creatividad vocal en sonidos no convencionales. • Singularidad y diversidad en posiciones con sonidos diferentes. • Obtención de sonidos fluffy, (C. Fitzmorince) gracias a la desinhibición del cuerpo en estado de alerta y en diferentes posiciones que permitían una vibración diferente a las cuerdas vocales. • Mayor creatividad vocal y corporal. • Capacidad de acción reacción • Escucha corporal, visual y auditiva • Desinhibición de cohibiciones y desestructuración del cuerpo danzado. • Exploración de la creatividad, imaginación, emotividad, sensibilidad y juego.
---	--

2.4. Análisis de la obra

2.4.1 escena 1. La procesión



Ilustración 7 La procesión⁶

Descripción

La obra comienza con cinco personajes en escena, cuatro de ellos se encuentran cubiertos por mantas negras, los cuales son guiados por la difunta tía Jacinta, una calavera gigante con

⁶ Archivos del autor tomada del audiovisual de *Las honras de serpentina* realizado por Yurany Cortez.

una manta roja, la cual realiza un recorrido en donde cada personaje sale para mostrar sus desgracias. Finalmente todos llegan al entierro de la difunta, en el cual descubrimos que debajo de la manta roja se encontraba escondida Tacha, una niña pequeña quien entra también a acompañar a su Madre, Padre, Hermana y Hermano en el sepelio de su familiar.

Análisis

Como interprete yo conocía el orden de la obra, las coreografías, los textos, las posiciones, el espacio, pero de antemano sabía, gracias a la experiencia en la academia, que la escena es un lugar en constante cambio, un acto que ensayamos y repetimos una y otra vez para lograr realizarlo sin mayores equivocaciones pero que finalmente es incierto y que como interpretes sabemos que del ensayo de la obra a la función cambia radicalmente la energía, interpretación, concentración, y entrega por parte del público y de nosotros como intérpretes.

La escena de manera general, podría ser analizada como un acto ritual (Grotowski) dependiendo del intérprete. Así como en algunas obras observamos a interpretes muy bien puestos sin ninguna aparente equivocación, seguros de su interpretación, vemos a otros que entran a la escena a vivirla y no a repetirla, utilizan los elementos dispuestos en este acto ritual como elementos transformadores de su interpretación en donde las equivocaciones no son un desacierto, sino un estímulo para seguir interpretando.

Por esta razón era importante para mí antes de entrar en la escena, sentirme en la disposición de actuante, “doer” para que de esta manera tanto mi cuerpo como mi voz fluyeran dependiendo de los estímulos energéticos en la escena (intérpretes y público), y los generados por el vestuario, escenografía y utilería dispuestos en el escenario (casa de madera, tablas, luces, vestuario, tierra, música).

De igual manera, el calentamiento previo para lograr una mayor agilidad, movilidad y plasticidad en mis movimientos, era necesario también para mis cuerdas vocales y mi aparato fonador, alternando los textos como si fueran canciones, repitiéndolos en otra velocidad, timbre, tono, articulando palabras, lenguajes inventados e improvisados para tal efecto. Además intentaba generar un ambiente desinhibido y desestructurado, un ambiente de juego

escénico, en el que se pudiera reír entre colegas y con migo mismo, lo cual relajaba las tensiones y nervios y permitía mayor creatividad física y vocal. Conjuntamente era importante la gesticulación exagerada del rostro, ya que allí también se encuentran músculos que deben calentarse para lograr un mayor rango, amplitud, agilidad y expresividad vocal.

Al entrar a este acto transformador, como primer cambio noto que mi respiración cambia, el oído se agudiza mientras espero en la oscuridad a que se enciendan las luces para empezar. Pero en ese momento, segundos antes de entrar a escena, dejo de ser yo, me dejo permear de los sonidos de grillos que me hacen entrar en una noche silenciosa y de pasos sigilosos al tiempo que llega a mí un sentimiento de tristeza que se ve trasfigurado en mi respiración, gesto y movimiento. La caminata pasa a dejar de estar en la memoria como solo un movimiento repetitivo para ser pasos que me acercan a la transfiguración de mis desgracias, puesto que minutos después debo salirme del grupo a mostrar la desgracia de mi personaje, la cual no es más que una extracción de una situación triste en mi vida, para realizarla en un ejercicio de improvisación durante el proceso de creación y el director me pidió que tomara ese recuerdo y esa improvisación para mostrar la desgracia de mi personaje.

Este ejercicio de creación se encontraba permeado por movimiento y sonido, puesto que la escena requería un ambiente silencioso; el ejercicio pasó a quedar en silencio, aun así el movimiento en la escena está cargado del sonido realizado en las improvisaciones y del grito que evoca el gesto. Toda la escena requirió que se activara el cuerpo, todo el aparato fonador como si estuviera realizando el sonido, lo único que evitaba era abrir la garganta para que no se generara el sonido, pero las cuerdas vocales se activaban al igual que los pulmones. El gesto debía estar acompañado como si se estuviera realizando el grito y al mismo tiempo sintiendo la misma sensación de la pesadilla que generó la improvisación, y de esta manera se sintiera completamente real, tanto para mí como intérprete como para generar un sonido invisible e insonoro que tocara a los espectadores como si el grito se escuchara.

Cabe destacar la importancia de la iluminación en la escena, Puesto que los gritos estaban basados en una pesadilla que ocurrió en un lugar oscuro, cargado de soledad, frío, ansiedad, pobreza. De igual manera yo como intérprete, actuante, "doer", debía tomar los estímulos de

la escena, de los otros intérpretes y el público para evocar el sentimiento y crear la situación imaginaria haciéndola real.

Una pieza fundamental a la hora de interpretar esta escena fue la música en vivo y la música digital. Durante toda la escena la música poseía una melodía con voz cantada, la cual poseía una intensidad fuerte, un tono agudo y se caracterizaba por un timbre que referenciaba la voz de un lamento de mujer lo cual complementaba la voz faltante en la escena. Así mismo el sonido en vivo llega a los intérpretes y los espectadores como una mano invisible a sus sentimientos, por esta razón la maraca al interpretar las caídas y los movimientos rápidos de los intérpretes intensificaban mi necesidad del cuerpo de hablar con el movimiento.

2.4.2 Escena 2: Juego de niños



Ilustración 8 El juego de niños

Descripción

Tacha y su hermano se encuentran luego del funeral de su tía Jacinta. El hermano para hacer olvidar a su hermana la tristeza comienza a jugar con los sombreros enseñándoles trucos de baile y malabarismo a Tacha al ritmo del joropo llanero.

Análisis

Esta escena se crea igual que en la escena 1, se parte de una imagen teatral propuesta por los intérpretes. También en las improvisaciones se mantenía el aparato fonador activo para referenciar a dos niños pidiendo dinero en la calle por causa de su pobreza cuya intención luego se modificó a un juego de niños con sombreros. Esta escena se caracteriza por la inclusión de toda la orquesta llanera por primera vez en la obra y por la inclusión del típico zapateo llanero. El zapateo es un elemento importante a la hora de hablar de voz en esta

escena, puesto que en el joropo llanero, el hombre solo zapatea cuando se producen los repiques en el arpa o bandola, es decir cuando lo llama la Cuerda⁷.

Por esta razón la voz deja de ser solo un concepto fónico para transformarse en un proceso comunicativo producido con cualquier parte del cuerpo, en este caso son los pies zapateando en el piso lo que produce una conversación sonora entre los dos personajes y la orquesta. Al no utilizarse el aparato fonador como si se hacía en las improvisaciones, se tuvo que reforzar la comunicación con la intensificación en el sonido producido con los pies y la comunicación con los músicos por medio del arpa. Cabe destacar que algunos momentos de esta escena se improvisaban respecto a la música, así que el oído debía estar muy atento al igual que una buena proyección en el sonido realizado con el zapateo.

En la improvisación realizada en el proceso de creación, los personajes tenían un momento en el que pedían a público la ayuda voluntaria de dinero por medio de la voz, con el fin de tener dinero para pagar por el servicio de prostitución. Esta situación daba una intención al realizar el movimiento, de igual manera esta intención se veía reflejada en la voz, en el acto de la mendicidad puesto que los personajes debían hacer sentir que necesitaban el dinero para una necesidad primaria pero en verdad lo querían para saciar sus necesidades sexuales.

La escena cambió considerablemente de contexto al pasar a la escena, lo cual trajo consigo cambios en la intención vocal la cual, se perdió durante toda la función puesto que se le dio énfasis al cuerpo. Es evidente que durante toda la escena hay una necesidad por utilizar la voz, la cual se soluciona por medio de la mímica y la percusión con los pies, así mismo, la música realizada por el grupo llanero llena este vacío de voz en los intérpretes.

⁷ Concepto utilizado por los músicos intérpretes de la música de joropo para interactuar con los bailarines por medio del arpa y los zapateos.

2.4.3 Escena 3: Pirujas



Ilustración 9 Las pirujas

Descripción

Un hombre deja unos zapatos en frente de la casa para seducir a las dos hermanas que se encuentran en la casa, luego de que salen llegan tras de ellas otros dos hombre que las persiguen hasta que solo dos de ellos consiguen quedarse con ellas.

Análisis

Esta es la primera escena en la cual el sonido vocal comienza a ser evidente y se encuentra una necesidad de **suficiencia, expresividad, claridad y creatividad vocal**.

Hay que destacar que este ejercicio durante el proceso de creación y en la función, poseía una coreografía específica en el cuerpo y en el espacio, pero vocalmente los hombres siempre debían estar improvisando, tomando como referente la intención de seducción y deseo.

Esta será la primera escena que analizaremos tomando en cuenta la Matriz 2 de Análisis:

Escena 3 Las pirujas			
Suficiencia	Claridad	Expresividad	Creatividad Vocal
Alcance: la voz logra extenderse por todo el espacio por medio de gritos y sonidos. Amplitud: la potencia de la voz es directamente proporcional a la energía de la escena, ya los personajes se encuentran en un ambiente festivo, la voz y el movimiento se generan con una potencia alegre y fuerte. Resistencia: durante toda la escena los actores generaron	Vocalización: esta no es prioridad en esta escena ya que se prioriza el sonido extendido por medio de la musicalización del texto. Gesticulación: No es prioridad en esta escena, aunque una mejor gesticulación hubiese logrado una mayor extensión de la voz. Dicción: al no vocalizarse palabras exactas, tampoco se realiza un trabajo de dicción minucioso, puesto que para que se genere un sonido extendido es	Entonación: la escena se caracteriza por un tono grave, hacia la tierra, pero fuerte que da un tono de autoridad. Ritmo: el ritmo es rápido y constante, siempre se mantiene en un climax competitivo por la atención de las mujeres entre los personajes. Volumen o intensidad: el volumen es fuerte puesto que además de encontrarse en una competencia sonora entre personajes, también se compite con el volumen de la música de la agrupación llanera,	Se enfoca en la desestructuración de la palabra, se deja de lado la importancia de la palabra articulada y se genera sonido impulsado por la necesidad de llamar la atención. Cada sonido es motivado por una mutua reacción entre las mujeres los hombres en la escena. La creatividad es incentivada en ocasiones por los cambios del arpa, y la energía vocal de los cantantes que impulsan los sonidos de los bailarines. Si un bailarín realiza un sonido inmediatamente el otro reacciona como si este lo hubiese tocado y de igual manera le transmite la energía de su voz, en tono, volumen y velocidad, lo cual hace que el bailarín tenga herramientas para improvisar dependiendo de los impulsos auditivos que escucha.

movimiento y sonido, lo cual requirió una resistencia vocal y corporal, esto se produjo en momentos gracias al entrenamiento repetitivo de la escena y a la dinámica de juego y de escucha entre los intérpretes. Aun así, en los movimientos más exigentes corporal mente, el bailarín concentraba su atención en la ejecución del movimiento. De igual manera en algunas cargadas el esfuerzo se hacía notar de	necesario que el sonido no se subyugue al significado semántico de la palabra.	la cual nunca se logra sobrepasar. Timbre: voz de hombre, grave que se acerca al timbre de la voz de un campesino llanero. velocidad : rápida y media Pausa: pausas ocasionales motivadas por los momentos de mucho movimiento o de velocidad.	Esta escena contiene una gran cantidad de movimiento corporal y espacial, lo cual promueve que la creatividad vocal este directamente relacionada con el movimiento , su velocidad , el tono del cuerpo, la posición en el espacio y en la Kinoesfera de cada bailarín, Hay una gran utilización de onomatopeyas que describen la intención, la fuerza el tono muscular y velocidad, y la dirección del movimiento recibido o generado, como por ejemplo una cachetada, un agarre, o un lanzamiento de un cuerpo a otro. El sonido genera movimiento constante, puesto que de igual manera como se desplazan en el espacio los bailarines, el sonido viaja en el espacio generando diferentes cambios de volumen y de distancia lo cual también motiva a los bailarines entre ellos a realizar sonidos para
--	---	---	---

igual manera en el sonido, lo cual generaba una imagen auditiva del movimiento en intención y en el grado de exigencia y de cansancio del cuerpo			“alcanzar” la atención de las bailarinas y los espectadores. La creatividad vocal es tímida, a pesar de que como intérpretes se intentó arriesgar en sonidos llamativos e inusuales. De igual manera se hizo uso de la palabra articulada y su semántica respecto al contexto del momento.
--	--	--	--

Analizando el cuadro de análisis de la escena 3, podemos evidenciar que el bailarín enfoca su concentración a la cinética corporal, dejando en segundo plano la improvisación vocal. A pesar del riesgo en la utilización de sonidos, onomatopeyas, palabras por parte de los hombres, no se llegó a una profundización vocal, por ejemplo aprovechando todas las posiciones inusuales del cuerpo para generar una desestructuración del cuerpo (Fitsmorince) y de igual manera sonidos “fluffy” que no necesariamente estén encaminados a la proyección o la dicción sino más bien al alcance, la improvisación y la manipulación.

Esta situación probablemente es generada a que la escena cuenta una situación narrativa y en consecuencia a esto, se posee una idea preestablecida de los sonidos realizados en un momento de goce, coqueteo, a pesar de que por medio del movimiento danzado la escena esta abstraída de lo cotidiano.

Aun así, es inevitable que el sonido no se deje afectar y transformar por el movimiento y la emoción, puesto que la escena se encuentra dirigida por una situación narrativa, con un

comienzo, nudo y desenlace, lo cual provoca que exista una historia, la cual podríamos relacionar con el mito: fuente generadora del rito. Para que esta escena suceda se representa un acto de cortejo que se repite durante cada función, se cuenta la misma historia pero nunca va a ser igual en cada presentación, ya que la obra o “rito” transforma a sus participantes dependiendo de la energía, la disposición, los espectadores, las circunstancias inesperadas que se presenten.

Por esta razón si la obra no se ve como una función, si no como un acto transformador, la voz emergerá de manera natural dependiendo de los impulsos que el “rito” genere. Cabe aclarar que el “doer” a diferencia de una persona en un rito, permite hasta donde la obra lo afecta y controla su transformación para que la voz echa cuerpo emerja.

Cuando yo realicé esta escena, tenía muy claro que debía hacer, que trayectorias y que movimientos realizar, pero en la escena todo movimiento cambia, las miradas y puntos de atención varían, el cansancio la altera, la escenografía cambia de posición, la expresión de los interpretes es diferente, entre muchas otras variables, lo cual va a motivar que otras palabras o sonidos salgan o que las ya aprendidas broten de mi cuerpo con otro tono, velocidad, ritmo y emoción en pro del movimiento y el cuerpo y no subyugadas a un texto o a la palabra semántica.

2.4.4 Escena 4: Violación de las pirujas



Ilustración 10 Violación de las pirujas

Descripción

Dos hombres tienen sexo con las hermanas de Tacha a cambio de unas zapatillas, las dos hermanas acceden pero, son violadas repetidamente por los hombres. Cuando finaliza el abuso Tacha observa a sus dos hermanas con los dos hombres, los cuales intentan sobrepasarse con Tacha pero las hermanas lo evitan y se los llevan lejos de su hermana menor.

Análisis

Esta escena fue creada a partir del movimiento corporal, el director pidió a los intérpretes que generaran movimientos agresivos de manipulación que hicieran alegoría al sexo encaminado a una violación. De esta manera, se puede apreciar que la escena nace desde el movimiento pero está permeada por una situación, el movimiento tiene una intención concreta: el acto sexual.

En la vida cotidiana, el ser humano tiende a manifestar el placer a través de sonidos instintivos que indican el grado de sensaciones que se está teniendo. Por esta razón en una relación sexual el sonido corresponde a la sensación interna no solo de pensamiento sino también de acción de un cuerpo, que se está manifestando. Un acto sexual es el más fiel ejemplo a la necesidad de traducir instintivamente las sensaciones corporales visuales y auditivas, en sonido.

La escena de la *Violación de las pirujas* en cambio se encuentra carente de sonido, lo cual como intérprete me hace reflexionar sobre la necesidad corporal enmudecida por los mismos bailarines. Cabe resaltar que en ningún momento el director prohibió realizar sonidos, puesto que la actriz Fabiana Media, era la única interprete que durante la escena dejo escapar, suspiros, gemidos y exclamaciones, que estaban relacionadas con lo que estaba sintiendo y su cuerpo estaba realizando.

Una de la razón por las cuales se intuye que no se produjo sonido, fue por la necesidad de los bailarines de realizar con precisión correctamente los movimientos. Las dos parejas debían realizar una secuencia de movimientos al unísono, lo cual concentraba su atención en la cinética corporal y no en la manifestación de placer o la exteriorización de las sensaciones, como el susto o el dolor que produce una situación de violencia sexual.

Esto pone de manifiesto que esta escena podría llegar a ser más verídica y sus movimientos más contundentes si se dejara exteriorizar el sonido y el “doer” dejara trasformar su cuerpo por medio de la situación la cual podríamos llamar *la escena - rito* (Grotowski), para lograr una desestructuración corporal y el aparato fonador quedará libre para expresar por medio de sonidos inarticulados o articulados (dependiendo del estímulo y la sensación) el movimiento extendido de placer, confusión, desesperación, dolor y miedo.

2.4.5 Escena 5: Cumpleaños de Tacha



Ilustración 11 El cumpleaños de Tacha

Descripción

Tacha llega del colegio a su casa y es sorprendida por su familia con una fiesta de cumpleaños junto con una vaca de regalo.

Análisis

Escena 5 El cumpleaños de Tacha			
Suficiencia	Claridad	Expresividad	Creatividad vocal
Alcance: Buena proyección en el espacio Amplitud: mayor rango de extensión en el escenario Resistencia: corta pero no se reconoce el sonido de cansancio o de agotamiento de la voz.	Vocalización: mayor movilidad de la boca para generar sonidos articulados Gesticulación: movilidad del rostro proyectado por un constante sentimiento de alegría y celebración Dicción mayor articulación de las palabras y mejor comprensión de estas.	Entonación: se caracteriza por un tono agudo que evoca alegría Ritmo: El ritmo de la voz es rápido en ocasiones con mucho sonido entre intervención e intervención Volumen o intensidad: alto, logra escucharse y entenderse a pesar de la música en vivo Timbre: voz aguda de mujer y grave de hombres, sensación de alegría y celebración velocidad : rápida y entendible Pausa: constantes, gran cantidad de pausas entre una intervención y otra.	La improvisación vocal se basa en celebrar del cumpleaños de la hija menor, por esta razón, la gran mayoría de intervenciones son palabras articuladas y con significado relacionadas con Tacha. De igual manera hay sonidos de aliento y ánimo, la risa es una constante, lo cual hace que la vibración que produce en el cuerpo se vea reflejada en el tono la velocidad y el ritmo de las improvisaciones. El principal impulso para improvisar es el personaje de Tacha, por medio de sus acciones, gestos, danza y movimientos, genera impulsos que

			hacen despertar la necesidad de celebración de la familia.
--	--	--	---

La principal característica de esta escena es la alegría que desemboca en el sonido de una voz hablada articulada que se alterna constantemente con la voz cantada del cantante, los movimientos danzados de las parejas y las trayectorias y movimientos del personaje principal.

El recurso más inmediato se basa en un fragmento del cuento *Es que somos muy pobres* escrito por Juan Rulfo, con el cual se dicen palabras que se han dicho durante las improvisaciones en el proceso de creación, alimentadas por la imaginación de los intérpretes. La risa y la alegría durante el proceso de creación, genera un estado de relajación en la mente y en el cuerpo, un estado de tranquilidad en el actor como lo propone el entrenamiento del Teatro Odin, puesto que a la hora de improvisar durante los momentos de alegría se hace más fácil el arriesgarse en sonidos y entonaciones.

Cuando los intérpretes se sienten tranquilos, en un ambiente cómodo y desinhibido el cuerpo también se tranquiliza, se abre la mente y los músculos se relajan haciendo que el sonido salga tranquilamente.

En cambio en las improvisaciones más marcadas y serias se vuelven más complejas y forzadas, con menos cambios de ritmo, entonación y escucha entre los intérpretes.

2.4.6 Escena 6: Tacha y la Serpentina



Ilustración 12 Tacha y la Serpentina

Descripción

La vaca que la familia ha regalado a Tacha se va armando como un rompecabezas hasta completarse y salir volando.

Análisis

En esta escena solo escuchamos tres sonidos realizados por Tacha a través de la jeringonza. Tacha ordena a su vaca que se levante y se marche. Estos sonidos están directamente relacionados con la orden que está dando y la respuesta de las dos intérpretes que manejan las patas de la vaca. El tono de la voz está relacionado a las palabras “atención, a discreción, firmes” pero en un lenguaje creado por Tacha, una jeringonza personal cómoda y propia del intérprete que le permitiera generar sonidos expresivos en tono y volumen. Hay que resaltar que Tacha es interpretado por un hombre con una máscara, lo cual implicó que el bailarín modificara su tono y timbre para asemejarlo al de una niña.

2.4.7 Escena 7: Violación de Tacha



Ilustración 13 La violación de Tacha

Descripción

Tacha es abordada por un desconocido en su casa el cual le ofrece un pastel, poco a poco el hombre se abre camino para violar a la niña.

Análisis

La escena es muda, durante el proceso de creación y en la función siempre mantuvo la misma condición, en parte para que solo fuese la música la encargada de abarcar el universo sonoro y no se reiterara o se redundará en el sufrimiento y el dolor de esta escena.

2.4.8 Escena 8: La inundación



Ilustración 14 La inundación

Descripción

Cae una tormenta que destroza la casa de la familia. La población es abatida por una inundación dejando solo las tablas de sus casas.

Análisis

Este es el momento clímax de la obra, aquí se dio prioridad al cuerpo como principal medio de expresión, la voz no es utilizada aunque podría haber apoyado y brindar una mayor veracidad al movimiento, puesto que los intérpretes no deberían abandonar sus personajes para convertirse en bailarines, al contrario, a través, del movimiento se pudo reforzar el estado emotivo de la tragedia natural. Solo unos pocos sonidos se escuchan por los intérpretes como, respiración, suspiros, gemidos de desesperación.

2.4.9. Escena 9 Es que somos muy pobres



Ilustración 15 Es que somos muy pobres

Descripción

La familia cuenta y recrea toda la historia en la que se basa la obra por medio de unas pequeñas tablas.

Análisis

Esta es la escena más importante de la pieza, puesto que es la escena que expresa y explica por medio de la voz y el movimiento, las escenas vistas en la primera parte de la historia que se había mostrado hasta el momento.

Escena 9 Es que somos muy pobres			
Suficiencia	Claridad	Expresividad	Creatividad vocal
Alcance: muy buen alcance , la proyección está encaminada a que el público entienda las palabras, sonidos y la historia Amplitud: la potencia de la voz en esta escena se encuentra muy bien lograda, tanto en los sonidos articulados como los sonidos extendidos. Resistencia: a pesar de venir de una escena con una gran exigencia física, la voz logra estar tranquililla y constante.	Vocalización: vocalización maximizada para logra una mejor proyección. Gesticulación: Amplia gesticulación del rostro y del gesto del cuerpo, tanto para representar animales como para representar situaciones o personajes. Dicción la amplia gesticulación hace que la dicción sea más exagerada y por ende más trabajado y exagerada.	Entonación: variedad de entonaciones que evocan la alegría, tristeza, miedo, odio, celos, inconformidad entre otras y muchos sonidos onomatopéyicos Ritmo: ritmo constante, casi podría decirse que es una coreografiar del sonido y del cuerpo. Volumen o intensidad: alto, bajo, medio, todo el tiempo se utilizan diferentes intensidades sonoras Timbre: varía entre mujeres, niñas, hombres, animales,	La creatividad vocal en esta escena es muy variada, puesto que profundiza entre: la voz cantada, vos hablada, la impostación y los sonidos extendidos. Particularmente esta escena utiliza como impulso la imaginación del actor sumergido en el texto “es que somos muy pobres”. La actriz principal cambia constantemente de tono para expresar tristeza, dolor o alegría guiando por la historia a sus demás compañeros, los cuales transitan por diferentes personajes, animales, situaciones intenciones, emociones, sentimientos, onomatopeyas, canciones. La creatividad vocal en esta escena se enfoca en la producción de nuevos tonos, timbres, en la exageración de la gesticulación y la

		maquinas, objetos entre otros. velocidad : gran variedad de velocidades , depende de la situación que se esté contando ,de la música , y de la escucha grupal Pausa: varía dependiendo de la intervención de los intérpretes, pero si se ve como un todo, las pausas son pocas y cortas.	ayuda musical tanto de la agrupación e vivo como del mismo ritmo sonoro que posee la escena. De igual manera se enfoca mucho a la situación descrita y a las diferentes posiciones que los intérpretes realizan para expresar, visualizar e interpretar los diferentes personajes, animales, arquitectura u objetos.
--	--	--	--

Al ser una escena de suma importancia, implica una gran carga actoral, movimiento coreografiado, utilización del cuerpo, sonidos extendidos, voz cantada, voz actuada, suficiencia, claridad, expresividad, creatividad vocal y una correcta impostación.

Como primera parte, vemos la importancia de la claridad en el intérprete de su texto y de su rigor profesional estudiando todas las acciones físicas, impulsos, cantos, danzas y movimientos, tal y como plantea Grotowski en *El Arte como Vehículo*, pudimos analizar en el primer capítulo de este trabajo escrito de grado.

El intérprete o “doer”, para obtener la forma vibratoria en esta escena, tuvo que mantener una posición precisa, conocer bien el orden de aplicación de la atención en diferentes partes del cuerpo, su colegas, el espacio, el universo espacial, visual y sonoro, no sólo tratados como centros de la vibración sino también como centros energéticos que se trasmitían al público y entre colegas.

La imaginación es pieza fundamental para los intérpretes, ya que al ser una escena muy precisa en acciones, movimientos y sonidos, podía llegar a mecanizarse y no preservar las reacciones espontáneas orgánicas de la voz por esto, cada “doer” debía estimular la fantasía vocal individual creando una sensación de seguridad en un ambiente artificial constituido por solo dos puentes de tablas en el piso y seis tablas pequeñas.

En ocasiones se escucha como la música que realiza la agrupación llanera con el arpa, es un detonante para que la actriz que narra la historia, juegue con la musicalidad del texto dándole matiz y contraste. De igual manera la agrupación llanera acompaña algunas situaciones y movimientos, describiendo y sonorizando las acciones., de esta manera los intérpretes son motivados tanto por las onomatopeyas realizadas por ellos mismos, como las que realizan los músicos con sus instrumentos.

El gesto también juega un papel fundamental a la hora de realizar el sonido, puesto que cada articulación del rostro y el cuerpo está acompañado de una emoción o la caracterización de un personaje, el cual trasforma el rostro y el cuerpo haciendo que el sonido emerja con otra configuración corporal, facial y emocional. Como si el juego del intérprete fuera una flauta que genera sonidos diferentes, y para ello es necesario cambiar la configuración de los dedos tapando y destapando los orificios de la flauta para producir diversas notas musicales. De igual manera, cambia la emoción en el intérprete, la velocidad y la interpretación de la expulsión del aire, lo cual genera una amalgama de transformaciones que producen tonalidades diversas; haciendo que el sonido expresivo se modifique y se module al cambiar de posición corporal, facial y situación emocional.

Toda la escena necesito de una correcta impostación de la voz, puesto que era necesario para que el sonido saliera con firmeza y fuera escuchado por el público. Esto implicaba que la columna de aire pasara fácilmente las cuerdas vocales, buscando puntos firmes de apoyo sin obstáculos a la vibración desde una correcta respiración.

Esta escena es una coreografía de movimiento desde la extensión de sonidos a partir del texto abierto y permeado por la creatividad e imaginación de los intérpretes y la dirección de la obra.



Ilustración 16 Cambio de posiciones

2.4.10 Escena 10 La puerta



Ilustración 17 La puerta

Descripción

El padre y el hijo luchan para encontrar entre los escombros de la tormenta a Tacha.

Análisis

En esta escena los dos hombres profieren gritos de auxilio en búsqueda del personaje Tacha, los cuales son motivados por el universo imaginario de cada intérprete. La prioridad en esta escena no es la suficiencia y claridad, si no la expresividad y la creatividad vocal ligadas al sentimiento y la emoción. En el gesto de los personajes podemos ver claramente una sensación de desesperación y miedo, que por medio del manejo de una tabla que hace las veces de puerta, materializan situaciones de riesgo que además les proporcionan sensaciones de vértigo, vacío, fuerza, dolor, afectando la voz por medio de sensaciones psicofísicas y logrando que la voz sea sorpresiva y verídica en tono, volumen, ritmo y velocidad.

2.4.11 Escena 11: El gobernador



Ilustración 18 El gobernador

Descripción

Todo el pueblo recibe la llegada del gobernador como un auxilio a la catástrofe que produjo la tormenta. A su llega el gobernador realiza un discurso en donde en pueblo insatisfecho reclama sus derechos.

Análisis

En esta escena prioriza la palabra articulada, la cual se basa en el cuento “El día del derrumbe” escrito por Juan Rulfo.

Escena 11 El gobernador			
Suficiencia	Claridad	Expresividad	Creatividad vocal
Alcance: bueno Amplitud: la potencia de la voz es medida, y depende de la situación que se va generando Resistencia: constante, no hay agotamiento o deficiencia por algún tipo de cansancio.	Vocalización: exagerada para que las palabras pueden ser mejor entendidas Gesticulación: No se exagera el gesto pero siempre está presente. Dicción se exagera para que cada palabra este bien pronunciada	Entonación: El tono varía dependiendo , mantiene generalmente un tono de sorpresa Ritmo: ritmo constante, nunca se para de hablar Volumen o intensidad: alto y constante Timbre: cada intérprete debe interpretar dos personajes lo que le implica cambiar su timbre para caracterizar ancianos, niños, y otras personas del pueblo. velocidad : media y constante Pausa: pocas, prioridad a la algarabía y al comentario.	La creatividad vocal depende del timbre de los diferentes personajes, además de la intención, a quien va dirigida y el subtexto de cada frase.

En la primera parte de esta escena vemos un elemento que es el riesgo de no dejar caer un palo con un sobrero ejercicio psicofísica que obliga a la voz a salir de manera sorpresiva.

Acto seguido vemos un “ping pong” de textos entre los personajes de la obra y los nuevos roles configurados desde los sombreros, situación que complejiza el trabajo del “Doer” pero que enriquece visual y sonoramente la puesta en escena de la llegada del gobernador. Generando una dinámica de pregunta respuesta en donde cada comentario tenía una distribución espacial y corporal diferente que procuraba impulsos corporales disímiles a la hora de interpretar los textos.

Esta escena, al igual que *Es que somos muy pobres*, se encuentra totalmente coreografiada en texto, espacio y posiciones, la cual requiere una total sincronización del cuerpo y la voz de manera constante. Igualmente se crea un universo imaginario, cómodo para los intérpretes que dejan transitar su interpretación vocal por la imaginación desarrollada en la escena sin entrar en estructuras precisas.



Ilustración 19 Ejercicio psicofísico

2.4.12 Escena 12 Nos han dado la tierra



Ilustración 20 Nos han dado la tierra

Descripción

Los habitantes abatidos por la catástrofe son reubicados al llano. Después de muchas horas de caminar, y de describir el debate que tuvieron con el asistente del gobernador, llegan a la tierra prometida (un desierto) para volver a empezar.

Análisis

Esta escena se caracteriza por la quietud de los personajes, lo cual hace que el aparato fonador priorice como elemento corporal generador de la voz y sus variaciones. De la misma forma, el cansancio que los intérpretes tienen luego de un fuerte manejo corporal, hace que la voz necesite pausas largas, respiración constante y fuerte además de una posición quieta de descanso.

Escena 12 Nos han dado la tierra			
Suficiencia	Claridad	expresividad	creatividad vocal
Alcance: 3 metros hacia el escenario Amplitud: está proyectada hacia el público, así que su amplitud y dirección es recta y precisa. Resistencia: al comienzo es baja, la cual aumenta a media que va se estabiliza la respiración luego del trabajo físico.	Vocalización: pequeña , no se vocalizan bien las palabras Gesticulación: Mínima, se prioriza el cansancio de los intérpretes. Dicción regular, algunas palabras se entienden y articulan mejor que otras.	Entonación: El tono mantiene una carga de desolación y tristeza. Ritmo: lento e inconstante Volumen o intensidad: bajo Timbre: se pierde la impostación de la voz para llegar a una voz más natural de cada interprete velocidad : lenta Pausa: las pausas son constantes. El texto es dicho de manera tranquila y muy pausado.	La creatividad vocal respecto al tono se enfoca en las pausas. La imaginación de lo que los personajes van viendo es el detonante para que la voz cambie de emoción, velocidad y tono.

Para esta escena los textos fueron analizados frase por frase, para imprimirles un sentimiento, una emoción, una acción o una palabra que describiera lo que se estaba diciendo. Así, el texto no aparece mecánico ni artificial si no que estaba sustentado por la emotividad, la imaginación de un paisaje funesto y la sed. Esta es la escena más compleja en la interpretación vocal, puesto que se presenta como el resultado de toda la pieza, del

peregrinaje de los personajes y de su futuro incierto; siendo el gesto y la voz hablada el principal medio de expresión narrativo y por supuesto sonoro.

A diferencia de otras escenas, esta no se encuentra tan permeada en el movimiento; esto podría estar relacionado a que durante toda la pieza la voz estuvo siempre ligada a una acción física, a una coreografía corporal o a una música, mientras que en esta, se enfatiza a la expresión de la palabra articulada en la entonación y el gesto facial que repercute por la voz desde la quietud.



Fotografía de Camilo Montiel “Las horas de a serpentina”

CONCLUSIONES

- El devenir histórico de la Danza confirma una drástica anulación o separación de la voz al cuerpo del intérprete. En su origen ritual, el movimiento y la voz participaban de esa comunión inseparable que les permitía protagonizar ese acto de Fé, placer, reunión, celebración o tributo a un Dios (Danzas Dionisiacas) pero que paulatinamente se fueron separando por el academicismo renacentista que en su afán por categorizar las “disciplinas artísticas” generó una división de las artes del escenario en danza, teatro, música. Y que con el tiempo fue tomando mayor fuerza convirtiéndose en muchos casos en un antagonismo entre la fisicalidad y la palabra.
- Las Artes Escénicas contemporáneas demuestran que las barreras entre las disciplinas artísticas día a día se han quebrado. Conceptos como la transdisciplinariedad, la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad nos permiten concluir que el arte actual requiere de artistas más preparados y con mayores recursos o herramientas expresivas diferentes a su “disciplina” de estudio. Así este análisis de la obra de teatro Físico *“Las honras de la serpentina”* nos hace pensar en un entrenamiento vocal que permita al bailarín adentrarse en terrenos actorales e interpretativos que van más allá de ejecutar óptimamente una coreografía.
- A través de este análisis de la creación de la obra en mención y del resultado final de este proceso, se puede detectar como los bailarines poseen un entrenamiento corporal intenso que les permitió una amplia resistencia física pero, al adentrarse en terrenos vocales e interpretativos, se les dificultó una continuidad y eficacia en la suficiencia vocal. De allí que sugiera implementar métodos de estudio de la voz como una extensión del movimiento importante y necesaria en la preparación de un bailarín interprete de danza contemporánea.
- La escena como un espacio trasformador del cuerpo (La acción, la situación, la luz, la temperatura, el color, la energía, el público, el sonido, los elementos

escenográficos) y la situación ficticia o imaginación, son herramientas potencializadoras de la creatividad y la expresividad vocal del interprete y por ende de la obra.

- La búsqueda en el entrenamiento y el proceso de creación provocó por medio de ejercicios actorales que los bailarines generaran nuevas interpretaciones fónicas y corporales permitiendo que en el intérprete fluyera el sonido desinhibiendo su voz y generando una autonomía en su proceso como profesional de las artes escénicas.
- De la misma forma que el bailarín-actor se entrena en técnicas vocales clásicas para el buen manejo y funcionamiento de la voz, también debe estar consciente de la variedad de técnicas extendidas menos rígidas y experimentales que pueden proporcionar otras calidades, interpretaciones, tonos, volúmenes y mayor rango de movilidad corporal y vocal.
- El entrenamiento en el manejo de la voz hablada y la voz cantada para lograr una correcta impostación, naturalidad, suficiencia, expresividad, claridad y creatividad vocal es de vital importancia para que el bailarín contemporáneo pueda enfrentarse creativamente y con mayores herramientas a experiencias escénicas contemporáneas diversas.
- Las estructuras rígidas de clase y de creación, caracterizadas por el silencio vocal, el cuerpo apretado en el centro corporal justo donde se necesita la movilidad del diafragma y la contracción de las costillas que inhiben ampliar la capacidad respiratoria y la resonancia de la voz, son factores que no permiten que el bailarín descubra su voz y la omite del cuerpo y su movimiento. Por esta razón es importante en un proceso de creación o en una clase formativa generar un ambiente tranquilo, lúdico y participativo (además del entrenamiento técnico en la ejecución corporal), en donde la voz fluya por necesidad, diversión y autonomía en la experimentación.

- La exploración en el gesto en los intérpretes de la obra *Las honras de la serpentina* proporcionó un amplio rango en nuevas interpretaciones en el tono, intensidad y expresividad de la voz, lo cual genera nuevas interrogantes acerca del abandono que se le ha tenido a lo largo de la historia académica de la danza al gesto como resultado de factores emotivos, sensitivos o de una línea de pensamiento.
- Durante el proceso de creación y en las funciones de la obra *Las honras de la serpentina* se pudo apreciar como el juego cumplió un papel fundamental en la claridad del texto para los intérpretes y su rigor profesional estudiando todas las acciones físicas, intenciones, impulsos, motivaciones, detonantes para desentrañar su verdadero sentido.
- Así como es provechosa la comodidad corporal del intérprete para una correcta emisión vocal, es posible encontrar nuevas configuraciones sonoras desde la afectación, el riesgo, la transgresión o la dificultad corporal del intérprete.
- Es necesario reconsiderar el concepto de la escucha del bailarín intérprete desde una verdadera disposición /concentración del mismo con su entorno en la escena, con el encuentro sincero con sus compañeros de escenario, con el azar, con los acuerdos previamente ensayados, con las falencias que pueda encontrar en su acción, con los recursos técnicos, con el público y con su verdadero impulso primario que lo hace un verdadero “Doer” alerta de todas las afectaciones posibles que suceden en un presente escénico y ritual.

BIBLIOGRAFÍA

Asselineau M. y Bérel E, (1991) *Audición y descubrimiento de la voz*, Courlay – France: Editorial Fuzeau

Attisani, A, (2006) *Un teatro apócrifo. Il potenziale del l'arte teatrale en el Workcenter of Jerzy Grotowsk and Thomas Richards*, Milan: Editorial Medusa.

Barba, E, (1936) *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta.

Barba, E. (1992) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, México Grupo editorial Gaceta.

Barba E, Savarese, N, (1995) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, Londres: Routledge.

Barba, E (2000) *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Barcelona: Editorial Octaedro.

Barthes, R (1977) *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang.

Brunton, Paul, (1996) *La India Secreta*, Buenos Aires: Editorial Kier.

Darwin, C (1969) *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York, Greenwood Press

De Marinis, M. (2004) *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” Teatral*. Breviarios de Teatro XXI, Buenos Aire: Editorial Galerna Getea.

- Demartino, C. (2008) *Técnica vocal del actor*, Buenos Aires: Estudios Teatrales.
- Gallardo , B . Perez, F. (2008) *la anatomía de la voz* , Barcelona : editorial paidotribo
- Gómez E. (1971) *La respiración y la voz humana*. Buenos Aires: Editorial La Voz.
- Grassi, E. (1969) *Arte y Mito*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Grotowski, J. (1970) *Hacia un teatro pobre*, Dinamarca: Editorial Siglo Veintiuno Editores.
- Innes, C. (1981) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México D.F: Fondo Cultura Económica.1ªedi.
- Mithen, S. (2007) *Los neardentales cantaban rap*, España: Crítica.
- Morales. A. G. (1983) *El Joropo, supervivencia hispano-morisca*. Bogotá: Centro Colombo-Americano
- Narbona J. y Muller C. (1997). *El lenguaje del niño. Desarrollo normal, evolución y trastornos* Madrid: editorial Masson.
- Osinki Z, (1993) Grotowski traza los caminos: del drama objetivo a las artes rituales. Revista Máscara N°11-12, p. 84.7
- Pavis, P. (1998), *Diccionario del teatro*, México D.F: Paidós Comunicación.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago de Chile: Editorial Lom.

Rulfo, J. (1977) *El llano en llamas*, México: Colección Popular.

Schechner, R, (1997) *The Grotowski Sourcebook ,Theatre of Sources* , Nueva York: Routledge

Watson, I. (1993) *Performer training*, New York: Routledge

Wolford L. y Schechner R. (1997) *The Grotowski sourcebook*, Nueva York: Routledge.

ARTÍCULOS – REVISTAS

Barba, E. (1993) *El Performer*, Revista Máscara, N. 11- 12, pp. 78-81.

Grotowski, J (1993) *El montaje en el trabajo del director*, Revista Máscara No. 11-12, op. cit. pp. 56- 61

Grotowski. J (1993) *De la compañía teatral al arte como vehículo*, Revista Máscara, N. 11- 12, pp 4-17

Grotowski, J. (1993) *Oriente/Occidente*, *Revista Máscara* N 11-12, p. 62 - 68

WEBGRAFIA

Fitzmaurice, C. (1996) *La respiración es significado*. Disponible en:
<http://www.fitzmauricevoice.com/writings/pdfs/larespiracionessignificado.pdf>

Lerardo, E. (2001). Brook, Artaud y la nostalgia del teatro sagrado, Temakel. p. 1 Disponible en: <http://www.temakel.com/node/604>

Radrigan, V. (2012) Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza. Revista telondefondo. Valparaíso – chile.
Disponible en:
http://www.academia.edu/3093323/Cuerpo_y_voz_uni%C3%B3n_y_separaci%C3%B3n_en_la_historia_del_teatro_y_la_danza

Salas, M C (1999). Rituales dionisiacos: asaltos a la negación, Revista Affectio. p 3.

Disponible en:
<http://revinut.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/viewFile/5424/4777>, activo octubre 2011.

ANEXOS

VIDEO DE LA OBRA LAS HORRAS DE LA SERPENTINA