



Universidad  
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA  
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL  
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, octubre del 2023

Señores

**DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECA**

Universidad del Atlántico

Cuidad

**Asunto: Autorización Trabajo de Grado**

Cordial saludo,

Yo, **SHARI JAELENE VARGAS GUZMAN**, identificado(a) con **C.C. No. 1.048.224.519** de **BARANOA, ATLÁNTICO**, autor(a) del trabajo de grado titulado **ANÁLISIS COMPARATIVO SOBRE LA RESPIRACIÓN, LOS RESONADORES, LA DICCIÓN Y LA ACCIÓN VOCAL O VERBAL DESDE LAS PERSPECTIVAS DE JERZY GROTOWSKI, KONSTANTIN STANISLAVSKI, EUGENIO BARBA Y CATHERINE FITZMAURICE** presentado y aprobado en el año **2023** como requisito para optar al título Profesional de **MAESTRO EN ARTE DRAMÁTICO**; autorizo al Departamento de Biblioteca de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Biblioteca de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

Firma

**SHARI JAELENE VARGAS GUZMAN**

**C.C. No. 1.048.224.519 de BARANOA, ATLÁNTICO**

**DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO**


*Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.*

Puerto Colombia, **15 de julio del 2023**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Biblioteca** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	<b>ANÁLISIS COMPARATIVO SOBRE LA RESPIRACIÓN, LOS RESONADORES, LA DICCIÓN Y LA ACCIÓN VOCAL O VERBAL DESDE LAS PERSPECTIVAS DE JERZY GROTHOWSKI, KONSTANTIN STANISLAVSKI, EUGENIO BARBA Y CATHERINE FITZMAURICE</b>
Programa académico:	<b>ARTE DRAMÁTICO</b>

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	<b>SHARI JAELENE VARGAS GUZMÁN</b>						
Documento de Identificación:	CC	x	CE	PA	Número:	<b>1.048.224.519</b>	
Nacionalidad:	<b>Colombiana</b>			Lugar de residencia:	<b>Baranoa, Atlántico</b>		
Dirección de residencia:	<b>Cra18a2#27-39 mz 5 casa 4</b>						
Teléfono:				Celular:	<b>3043798070</b>		

**FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO**

<b>TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>ANÁLISIS COMPARATIVO SOBRE LA RESPIRACIÓN, LOS RESONADORES, LA DICCIÓN Y LA ACCIÓN VOCAL O VERBAL DESDE LAS PERSPECTIVAS DE JERZY GROTOWSKI, KONSTANTIN STANISLAVSKI, EUGENIO BARBA Y CATHERINE FITZMAURICE</b>
<b>AUTOR(A) (ES)</b>	<b>SHARI JAELENE VARGAS GUZMAN</b>
<b>DIRECTOR (A)</b>	<b>LOU GOMEZ ROBINSON</b>
<b>CO-DIRECTOR (A)</b>	<b>NO APLICA</b>
<b>JURADOS</b>	<b>OLGA LUCIA RUIZ ECHEVERRI MARIA ISABEL PIZZARO CHAVARRO</b>
<b>TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE</b>	<b>MAESTRO EN ARTE DRAMÁTICO</b>
<b>PROGRAMA</b>	<b>ARTE DRAMÁTICO</b>
<b>PREGRADO / POSTGRADO</b>	<b>PREGRADO</b>
<b>FACULTAD</b>	<b>BELLAS ARTES</b>
<b>SEDE INSTITUCIONAL</b>	<b>BELLAS ARTES</b>
<b>AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>2023</b>
<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	<b>78</b>
<b>TIPO DE ILUSTRACIONES</b>	<b>NO APLICA</b>
<b>MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)</b>	<b>AUDIO</b>
<b>PREMIO O RECONOCIMIENTO</b>	<b>LAUREADA</b>



**ANÁLISIS COMPARATIVO SOBRE LA RESPIRACIÓN, LOS RESONADORES, LA  
DICCIÓN Y LA ACCIÓN VOCAL O VERBAL DESDE LAS PERSPECTIVAS DE JERZY  
GROTOWSKI, KONSTANTIN STANISLAVSKI, EUGENIO BARBA Y CATHERINE  
FITZMAURICE**

**SHARI JAELENE VARGAS GUZMÁN  
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAESTRO EN ARTE  
DRAMÁTICO**

**PROGRAMA DE ARTE DRAMÁTICO  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO  
BARRANQUILLA, ATLANTICO  
2023**



**ANÁLISIS COMPARATIVO SOBRE LA RESPIRACIÓN, LOS RESONADORES, LA  
DICCIÓN Y LA ACCIÓN VOCAL O VERBAL DESDE LAS PERSPECTIVAS DE JERZY  
GROTOWSKI, KONSTANTIN STANISLAVSKI, EUGENIO BARBA Y CATHERINE  
FITZMAURICE**

**SHARI JAELENE VARGAS GUZMÁN  
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAESTRO EN ARTE  
DRAMÁTICO**

**ASESOR DE TRABAJO DE GRADO: LOU GÓMEZ ROBINSON  
MAGÍSTER EN COMPOSICIÓN Y TEORÍA**

**PROGRAMA DE ARTE DRAMÁTICO  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO  
BARRANQUILLA, ATLANTICO  
2023**

NOTA DE ACEPTACION

---

---

---

---

DIRECTOR(A)

---

JURADO(A)S

---

---

## **Agradecimientos**

Estos agradecimientos difícilmente se pueden hacer solo a quienes han estado en el proceso de mi investigación. Siento que el agradecimiento debería extenderse a todas las personas que de una u otra forma aportaron un granito de arena a mi formación artística porque culminar esta investigación es culminar, también, una etapa que por varios años vi lejos y que hoy por fin se materializa. Agradezco a quienes me han apoyado, impulsado y acompañado desde el conocimiento, el amor y la paciencia todo este tiempo.

De forma particular quiero agradecer a mis profesores por sembrar en mí el amor por la investigación y por guiarme a descubrir mis fortalezas actorales. Y por supuesto a mi asesor, por encauzarme siempre que fue necesario y por el ánimo en cada reunión.

Quiero agradecer a los colegas y amigos por las experiencias vividas. A mi familia le agradezco la confianza que tienen en mí. Y al amor, le agradezco la compañía, el impulso y los consejos.

Gracias al arte que nos salva y nos da paz en medio del caos.

**Análisis comparativo sobre la respiración, los resonadores, la dicción y la acción vocal o verbal desde las perspectivas de Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislavski, Eugenio Barba y Catherine Fitzmaurice.**

**Comparative analysis of breathing, resonators, diction and vocal action from the perspectives of Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and Catherine Fitzmaurice.**

**Resumen**

La investigación presenta un análisis de tipo comparativo sobre la respiración, los resonadores, la dicción y la acción vocal o verbal, desde las perspectivas y métodos desarrollados por Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Catherine Fitzmaurice. Este análisis lo oriento hacia el fortalecimiento del acceso a los discursos teóricos sobre algunos aspectos de la voz escénica. Propongo, además, un podcast como medio divulgativo accesible al público interesado, para comunicar las ideas y teorías de la investigación principal. Así mismo, sugiero que tanto la investigación como el podcast pueden ser utilizados como materiales didácticos e investigativos por actores, actrices, artistas escénicos o cualquier persona que trabaje o tenga interés en la voz.

**Palabras clave:** *voz escénica, respiración, resonadores, dicción, acción vocal.*



## Abstract

The research presents a comparative analysis of breathing, resonators, diction, and vocal or verbal action from the perspectives and methods developed by Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, and Catherine Fitzmaurice. This analysis is oriented towards strengthening access to theoretical discourses on some stage voice aspects. Furthermore, I propose a podcast as an informative medium accessible to the interested public to communicate the ideas and theories of the main research. Likewise, I suggest that both the research and the podcast can be used as didactic and investigative materials by actors, actresses, scenic artists, and anyone who works with, or has an interest in the voice.

**Key words:** *Stage voice, breathing, resonators, diction, vocal action.*

## Tabla de contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>8</b>
<b>1. CAPÍTULO I.....</b>	<b>10</b>
1.1 Contextualización .....	10
1.2 Antecedentes .....	12
1.3 Divulgación .....	14
<b>2. CAPÍTULO II .....</b>	<b>16</b>
2.1 Autores .....	16
2.1.1 Konstantin Stanislavski .....	16
2.1.2 Catherine Fitzmaurice .....	17
2.1.3 Jerzy Grotowski .....	18
2.1.4 Eugenio Barba .....	18
2.1 Análisis comparativo .....	20
2.1.1 Respiración .....	21
2.1.2 Resonadores.....	28
2.1.3 Dicción .....	37
2.1.4 Acción vocal o verbal .....	43
Conclusiones.....	51
<b>Referencias .....</b>	<b>55</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>57</b>
Anexos A. Guiones del podcast .....	58
Anexos B. Podcast .....	76
<b>Lista de tablas</b>	
Tabla 1 .....	28
Tabla 2 .....	36
Tabla 3 .....	42
Tabla 4 .....	49

## Introducción

El actor o actriz en la escena es un creador de magia: transforma realidades, se inmiscuye en un tiempo, en un espacio, en situaciones y personas; cuenta historias, hace críticas y se expresa a través de los diferentes elementos que componen el arte teatral. La voz es uno de estos elementos. El actor o la actriz expresa emociones, ideas y pensamientos a partir de su voz. Esta posibilidad se potencia cuando se conoce, se cuida y se exploran de manera consciente las diferentes formas de producción y de comunicación que la voz permite.

Esta investigación se centra en la realización de un análisis comparativo sobre la respiración, los resonadores, la dicción y la acción vocal o verbal, desde las perspectivas y métodos desarrollados por Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Catherine Fitzmaurice. Y busca que estudiantes, egresados y cualquier interesado en el trabajo vocal puedan tener acceso a los discursos teóricos sobre algunos aspectos de la voz escénica, pues considero que en el desarrollo de actividades prácticas de voz siempre ha existido la necesidad de que la teoría y la práctica vayan de la mano. Es decir, que no se realicen ejercicios prácticos sin conocer de dónde viene la técnica, quién la propone y por qué la propone.

He estructurado el presente documento en tres capítulos. El primer capítulo abarca: Contextualización, donde describo las motivaciones, intereses y necesidades que me llevaron a abordar el tema de la investigación; Antecedentes, los cuales ayudaron a construir el análisis comparativo y a definir específicamente los cuatro aspectos de la voz y los cuatro autores que pondré en conversación; y posteriormente, Divulgación, en donde describo la forma en que pretendo divulgar los análisis y hallazgos encontrados para aportar a la generación de diálogos e investigaciones desde la teoría de la voz en escena.

El segundo capítulo comprende: Autores y Análisis Comparativo. En el primer apartado de este capítulo presento una aproximación a los aportes al arte escénico y al trabajo vocal de Grotowski, Stanislavski, Barba y Fitzmaurice, y hablo de la relevancia de dichos aportes en esta investigación. En el segundo apartado analizo las posturas de cada uno de los autores con respecto a la respiración, los resonadores, la dicción y la acción vocal o verbal, a manera de diálogo comparativo, y realizo una síntesis de sus propuestas, similitudes y/o diferencias.

Luego, a modo de síntesis, hago un pequeño recorrido sobre la evolución de mi investigación y finalmente comparto algunas conclusiones personales que descubrí en este proceso.

Por último, después del análisis y de las conclusiones de la investigación principal, presento en los anexos un podcast que desarrollé durante el proceso y que permitirá la divulgación de los hallazgos aquí encontrados. Este podcast tiene por nombre *Vozes* y está estructurado en un episodio introductorio y cuatro episodios principales. Así pues, esta investigación teórica no sólo podrá ser accesible por medio del documento escrito, sino que además podrá ser consultada de manera más concreta y accesible en Spotify.

Cabe resaltar que el presente trabajo fue seleccionado para participar en el XXVI Encuentro Nacional de Semilleros de Investigación previo a la participación en el XX Encuentro Departamental de Semilleros de Investigación, ambos en 2023 y organizados por la Red Nacional de Semilleros de Investigación (REDCOLSI). Estas participaciones han permitido divulgar la investigación a un público más amplio y, por supuesto, han fortalecido el proceso investigativo al recibir apreciaciones por parte de pares investigadores.

## 1. CAPÍTULO I

### 1.1 Contextualización

Esta investigación surge de la necesidad de desarrollar un trabajo investigativo de carácter teórico sobre la voz en escena, que aporte de manera significativa a las prácticas actuales de entrenamiento y creación escénica. Mi primer impulso fue guiado por la desorientación al no encontrar un aspecto específico que desarrollar en el mundo tan amplio que ofrece la voz. Sin embargo, mi inquietud estaba dada a partir de la necesidad de encontrar información bibliográfica clara y relevante sobre la voz, que facilitara el estudio de algunos aspectos de ésta y a la vez aportara a la creación escénica.

Como estudiante del Programa de Arte Dramático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, he observado que existe poco interés en la exploración de la voz por parte del estudiantado. Considero que una de las razones es que, aunque dentro de las clases se desarrolla un amplio campo de métodos y elementos a partir de ejercicios prácticos, no es evidente el complemento teórico que, desde mi perspectiva, debería acompañarlo. Es decir, se desarrollan técnicas, métodos y ejercicios, algunas veces se mencionan autores, pero sin dar a conocer de manera específica la base bibliográfica que fundamenta la práctica. Esto, se suma a la carencia de investigación individual como parte del proceso de aprendizaje de cada uno de los actores en formación.

Pese a estas dificultades y a haber creído por mucho tiempo que no tenía una voz agradable, melodiosa o que estuviera dentro de los cánones que me habían enseñado como correctos, siempre tuve ganas de descubrir las posibilidades que brindaba mi voz, porque dentro de mis intereses profesionales siempre estuvo la imitación de acentos y creación de voces. Gracias a esto he desarrollado una práctica de entrenamiento vocal que se ha vuelto

parte de mi cotidiano y que se enriquece con lo aprendido en clases, además de mi participación en trabajos vocales dentro y fuera de la academia: por un lado, tuve la posibilidad de crear la voz de la villana de la serie animada infantil “La Caótica Mey” en una coproducción de *Trébol Pro Animations* y Canal Telecaribe entre los años 2020 y 2021. Por otro lado, incursioné en la radio desde 2022, donde he podido hacer locuciones comerciales e institucionales, y conducir un magazine en el que combino mis capacidades vocales y mi conocimiento en el área cultural.

Durante el proceso de creación, la preparación para las jornadas de ensayo y grabación de la voz para el personaje animado, sentía que mi aparato vocal se agotaba rápido y perdía con facilidad la fuerza del resonador y el tono que usaba. Esta situación me hizo darme cuenta que me hacían falta referentes y técnicas claras para ayudar a que, previo y durante las grabaciones, mi voz tuviera amplia capacidad, tanto de respiración como de control de resonadores. De igual forma, durante el tiempo que llevo haciendo radio me he cuestionado la manera en que se utiliza la voz en los contextos radiales en los que he participado, como programas o locuciones, razón por la cual he tenido interés en la dicción y cómo ésta ayuda a la producción de la voz, de acuerdo a las necesidades que se tengan y a lo que se quiera transmitir; y por supuesto, cómo el gesto, el movimiento y la acción juegan un rol fundamental en la producción vocal.

Todas estas experiencias, las lecturas, los videos, las reflexiones y las asesorías en las que buscaba descubrir la mejor manera de desarrollar y aportar desde una investigación sobre la voz escénica, han ayudado a formar lo que hoy en día ésta investigación propone: un análisis comparativo sobre la respiración, los resonadores, la dicción y la acción vocal o verbal desde la perspectiva de Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislavski, Eugenio Barba y Catherine Fitzmaurice.

## 1.2 Antecedentes

Existen muchas formas de producir la voz en general y la voz dentro de la creación escénica que dependen de la fisonomía, contexto e intereses de las personas o actores. Así como también de las metodologías que conozca o explore y los acercamientos que mantenga el actor o actriz respecto a su propia voz.

En esta investigación abordaré cuatro aspectos que favorecen la producción vocal escénica y que permiten al actor o actriz lograr versatilidad en la interpretación de sus personajes. He seleccionado estos aspectos —Respiración, Dicción, Resonadores y Acción Vocal o Verbal— pues considero que brindan amplias posibilidades a la expresión vocal de acuerdo al uso que se les dé y a la manera en que se exploren.

En cuanto a los autores que se tendrán en cuenta para el análisis comparativo, los he elegido debido a que se encuentra mayor cantidad de fuentes primarias de estos autores con respecto a estos cuatro aspectos. Es importante señalar los aportes y planteamientos significativos sobre distintos aspectos de la voz escénica por parte de autores reconocidos en el medio actoral/teatral como Roy Hart, Tomas Richards, Alfred Wolfsohn, Cicely Berry, Linklater, etc., quienes fueron leídos y son antecedentes de este trabajo. Sin embargo, encuentro que Stanislavski, Grotowski, Barba y Fitzmaurice me brindan la posibilidad de leer de sus propios textos lo que proponen, pues en muchas ocasiones es complejo hallar bibliografía específica sobre el trabajo vocal en la escena.

Cada uno de ellos aborda la voz y el trabajo sobre la respiración, los resonadores, la dicción y la acción vocal o verbal desde diferentes perspectivas de acuerdo a sus teorías y sus intereses particulares, de acuerdo a la época a la que cada uno pertenece y su contexto geopolítico. Estas perspectivas establecen diferencias o similitudes entre las opiniones y

aportes de los autores, enriqueciendo así el análisis comparativo. Algunos hacen un estudio exhaustivo en el que se explora ampliamente los elementos, otros plantean el no uso de tales aspectos o la utilización de estos desde la organicidad.

De igual forma, para el desarrollo de este trabajo he tenido en cuenta algunas investigaciones realizadas por estudiantes y profesionales de la escena que son importantes en los análisis y reflexiones que aquí planteo, además de darme un panorama de lo que se ha investigado alrededor de la voz y la manera en que se ha divulgado. Dentro de estas investigaciones he encontrado estudios de casos de diferentes autores donde se habla de sus perspectivas en muchos aspectos de la voz escénica. Es este el caso de la tesis doctoral de María Buron realizada en el 2016, denominada "*El entrenamiento vocal del actor en los siglos XX y XXI. Hacia una antropología de la voz escénica en el marco de las técnicas teatrales contemporáneas*", en la que se realiza un estudio comparativo para extraer posibles elementos comunes relativos al uso de la voz escénica, donde crea finalmente mapas vocales de cada uno de los autores y escuelas que estudia, como estrategia de divulgación. Este trabajo fue una gran luz en el camino de la presente investigación, ya que permitió hallar referencias bibliográficas importantes que ayudaron a construir este proyecto. Además, permitió el acercamiento con autores y sus aportes, cuyas fuentes primarias de información fueron complejas de conseguir.

También me pareció relevante el libro *El arte del actor en el siglo XX* de Borja Ruiz (2008) que recoge el legado teórico y práctico de los maestros más importantes del arte del actor en las vanguardias del siglo XX. Dentro de los maestros que incluye, se encuentran los que aquí se van a estudiar pero “desde la perspectiva de una investigación exclusiva y de carácter sistemático sobre el arte del actor [...] derivada de su concepción global de la puesta en escena, tanto en su vertiente ética como estética” (Ruiz, 2008, p 22). Ruiz aporta aspectos



relacionados al trabajo de la voz de cada uno de ellos que ayudan a la construcción de esta investigación pero desde otro enfoque investigativo.

Estos textos no son los únicos que aportan a la construcción de esta investigación y permiten conocer el panorama investigativo dentro del campo de la voz; sin embargo, son los que de manera más significativa me han facilitado bibliografías, datos y teorías valiosas.

De acuerdo a lo anteriormente mencionado, considero que lo que vuelve pertinente la investigación que propongo es que al establecer un grupo específico de autores y aspectos de la voz, se desarrolla un análisis comparativo que permite a los actores o a cualquier interesado en el trabajo vocal en la escena entender de mejor manera cómo la respiración, los resonadores, la dicción y la acción vocal o verbal aportan a la producción de la voz y a su vez le dan al actor o actriz diversas posibilidades dentro de la creación escénica. Además, busco que estas reflexiones y análisis sean divulgadas de tal manera que se cree una conversación constante sobre aspectos relevantes en la producción de la voz escénica.

### **1.3 Divulgación**

En las indagaciones realizadas en torno a la forma más eficaz de divulgar esta investigación encontré que generalmente se realiza a través de cuadros, ensayos, textos, etc. Sin embargo, analizando el tema que estoy abordando y la experiencia personal en el trabajo en medios de comunicación donde lo principal es la voz, encontré en el *podcast* una alternativa que permite la difusión de todo tipo de contenido desde una forma más accesible y utilizando precisamente el objeto de estudio de esta investigación: la voz.

Considero relevante la creación de un podcast debido a que da la posibilidad de encontrar la información de manera más concreta y accesible, y ser escuchada en cualquier tiempo y lugar. Además, podría incentivar a trabajar con mayor frecuencia con y desde la voz

tanto al estudiantado, como al egresado y al profesional. Es así como desarrollé un podcast de cuatro episodios que permitirá la divulgación de los hallazgos aquí encontrados y que se incluirá como anexo a la presente investigación.

Por otro lado, la labor investigativa me ha llevado a hacer parte del semillero de investigación *Resonantes* adscrito al grupo de investigación Feliza Burzryn. Esta vinculación ha facilitado que este proyecto pueda ser expuesto también en el XX Encuentro Departamental de Semilleros de Investigación y ser seleccionado para el XXVI Encuentro Nacional de Semilleros de Investigación, ambos en 2023. Esto me ha permitido divulgar la investigación a público más amplio y, por supuesto, han fortalecido el proceso investigativo al recibir apreciaciones por parte de pares investigadores.

## 2. CAPÍTULO II

### 2.1 Autores

El análisis comparativo que desarrollo en esta investigación está basado en los aportes de Stanislavski, Grotowski, Barba y Fitzmaurice, que, como bien lo he dicho, plantean sus métodos y teorías como una posibilidad para los actores dentro del trabajo escénico. Lo planteado por cada uno de ellos tiene su relevancia en esta investigación en la medida en que exponen sus teorías como una de las muchas formas en las que el actor o actriz puede acercarse al trabajo vocal. Estos aportes deben entenderse teniendo en cuenta el contexto histórico en que cada uno de los autores desarrolló o desarrolla su trabajo. De acuerdo a esto, considero importante presentarlos, hablar sobre su aporte al arte escénico y la relevancia de cada uno de ellos en esta investigación:

**2.1.1 Konstantin Stanislavski** (Moscú, 1863-1938): fue actor, director y teórico teatral ruso. Su sistema de interpretación pretendía que el mundo emotivo de los personajes fuera proyectado al espectador de forma verídica y alejado de toda artificialidad. Después de la revolución soviética se dedicó exclusivamente a su trabajo de investigación, expuesto en sus libros. Escribió varias obras entre las que destacan *El trabajo del actor sobre sí mismo* (2003), *La construcción del personaje* (1999) o *Mi vida en el arte* (1997). Desarrolló sus teorías sobre la actuación influenciado por el teatro europeo y estadounidense. Stanislavski estimulaba a sus alumnos para que llegaran a conocerse a sí mismos y, por lo tanto, a explorar y descubrir las formas particulares de trabajar que fueran funcionales para cada uno. Dentro del trabajo vocal que menciona en sus textos, también expresaba su interés por la organicidad de estos procesos. El libro en el que encontré mayores referencias al trabajo vocal fue *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (2015). De este texto rescato la propuesta de Stanislavski que sostiene que el proceso de respiración, inspiración/ espiración,

deben ser utilizados en la creación orgánica del personaje, de estados anímicos y emocionales. Así como sus planteamientos sobre el cuerpo como un resonador total o el hecho de establecer significados, acciones, verbos, sentimientos o intenciones a lo que se comunica. Dentro de este análisis también tengo en cuenta textos publicados por estudiantes de Stanislavski en los que destacan aspectos importantes del trabajo de la dicción. Maria Knébel (2003) en su libro *La palabra en la creación actoral* menciona que para Stanislavski este aspecto debía enfocarse en la correcta pronunciación de las vocales y consonantes.

**2.1.2 Catherine Fitzmaurice:** nació en India, enseña voz y texto en Los Ángeles, Nueva York y en todo el mundo. Fitzmaurice tiene una maestría en estudios teatrales y una licenciatura de la Universidad de Michigan; se graduó de la Royal Central School of Speech and Drama en Londres y posee un Certificado de la Asociación Internacional de Fonética. Dirige talleres y seminarios y dicta conferencias sobre teatro, medicina, conciencia y voz. También capacita a profesores de voz en el Programa de Certificación de Profesores de Voz de Fitzmaurice. Ha enseñado voz y texto en Yale School of Drama, Harvard/ART/MXAT, the Juilliard School's Drama Division, NYU's Graduate Acting program, ACT, UCLA, USC, New York's Actors Center, London University's Goldsmiths College y Royal Escuela Central de Oratoria y Drama. Fitzmaurice ha sido entrenadora y consultora de voz, habla, texto y dialecto para importantes directores galardonados.

Dentro de los textos en los que ha compartido su conocimiento y experiencia con el trabajo vocal resalto: El artículo *La respiración importa* publicado en 2015. Además, su artículo *Respirar es significado* que describe los orígenes y conceptos de su enfoque del entrenamiento de la voz publicado en 1997. Y el artículo *Respiración estructurada* publicado en 2003. En dichos artículos, así como en algunas entrevistas transcritas, Fitzmaurice habla de su técnica de desestructuración y reestructuración en la que basa todo su trabajo de respiración pero

también tiene en cuenta el proceso vocal desde los resonadores, la dicción y la acción vocal que en este análisis son de vital importancia porque, además de ser la autora más joven en este ejercicio comparativo, plantea su trabajo desde reducir el exceso de tensión en el cuerpo, especialmente en el proceso de respiración, para permitir un sonido más espontáneo y variado, un sonido conectado con el cuerpo, los pensamientos y la imaginación.

**2.1.3 Jerzy Grotowski** (Rzeszow, 1933 - Pontedera, Italia, 1999): fue un director teatral polaco. Graduado en el Instituto del Teatro de Moscú. Se instaló en Italia en 1985 donde se dedicó a sus talleres de teatro. Su concepción teatral está recogida en la obra *Hacia un teatro pobre* (1968), que ha influido notablemente en el teatro europeo.

Grotowski rechazó la primacía del texto como base del arte teatral y los elementos escénicos tradicionales por considerar que desvían la atención de lo esencial. En cambio, priorizó el trabajo de los actores a los que exigía un extraordinario esfuerzo físico, psicológico y la interacción con el espectador, a partir de dos elementos claves: el cuerpo y la voz del actor. Justamente el trabajo vocal que plantea Grotowski es la razón por la cual lo tengo en cuenta para el ejercicio comparativo que presento en este trabajo.

Sobre los aspectos de respiración, resonadores y dicción plantea que debe haber diferentes formas de llevarlos a cabo de acuerdo a las necesidades de los actores, la importancia y posibles usos dentro de la creación escénica. De igual manera, desarrolla su trabajo con la acción vocal a partir de cómo la voz genera acciones de acuerdo al tipo de entonación, dicción, resonadores usados y el mensaje que se quiera comunicar.

**2.1.4 Eugenio Barba** (Brindisi, 1936): es un autor, director de escena y director de teatro italiano, y un investigador teatral. Aunque nació en Italia, ha ejercido prácticamente toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos. En 1964 fundó en la ciudad de Holstebro el

Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX.

Entre las obras más famosas de Barba se encuentra *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral* (1994). En dicho texto el autor nos cuenta su experiencia personal con la creación de esta novedosa forma de hacer teatro, la Antropología Teatral que es, de cierta manera, el fundamento de su obra. Es a través de ella que podemos conocer la definición básica y composición de la técnica del maestro Barba, la composición cultural de las formas de hacer teatro. Además, Barba cuenta con textos como *Más allá de las islas flotantes* (1987), *El arte secreto del actor* (2007) o *La tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* (2008), de los cuales se obtiene gran información sobre el trabajo desarrollado por Barba en general y desde lo vocal, donde retoma algunas concepciones de Grotowski en cuanto a la respiración y resonadores. También es importante destacar que con R. Carreri en *Rastros: Training e Historia de una actriz del Odin Teatret* (2011) se puede evidenciar parte del trabajo vocal desarrollado por el Odin de la mano de Barba sobre todo en la generación de acción con la voz y la naturalidad en la pronunciación o la *no dicción*.

## 2.2 Análisis comparativo

El actor o la actriz deben tener la capacidad de expresar emociones, ideas, pensamientos propios y de los personajes que interpreta a partir de su voz. Esto es posible en la medida en que conoce y explora las diferentes formas de producción y de comunicación que su voz le permite. De ahí que surja la necesidad de conocer cuáles son esos aspectos que intervienen en la producción de la voz para que, de esta manera, explore y explote todas las posibilidades vocales a la hora de crear e interpretar.

Rasgos como el timbre, tono, resonancia, volumen, registro, campo entonativo, ritmo y duración están dentro de las cualidades primarias de la voz, según lo que Fernando Poyatos (1994) aporta a los estudios paralingüísticos. Entendiendo el paralenguaje, según el mismo autor, como “cualidades no verbales y modificadores de la voz y sonidos y silencios independientes con que apoyamos o contradecemos las estructuras verbales kinésicas simultáneas o alternantes” (p.137). Estas cualidades, demarcan características vocales particulares en cada ser humano que dependen de su contexto cultural y social, su fisonomía, aspectos psicológicos, entre otros. Aun así, estas cualidades se pueden explorar, variar y/o modificar en cada individuo sobre todo en la creación escénica. A partir de la variación en las formas de respiración, de pronunciación de las palabras, de las resonancias que se usen, la incidencia de la corporalidad, y por supuesto otros aspectos más, es posible descubrir nuevas formas de comunicación y de producción de la voz que favorezcan una mejor interpretación por parte del actor o actriz.

En este apartado analizaré cuatro de estos aspectos, definidos así: Respiración, Resonadores, Dicción y Acción vocal o verbal. El abordaje de estos aspectos no se puede limitar a una sola concepción debido a que han existido y existen maestros o escuelas diferentes que definen la voz, sus cualidades y la forma en que se puede producir o interpretar

con ella desde diferentes metodologías, técnicas y de acuerdo a contextos y necesidades particulares. En este caso lo haré desde la perspectiva de los cuatro autores ya mencionados. Realizaré un ejercicio comparativo para entender cómo cada autor visiona y dirige la exploración, creación y el entrenamiento vocal a partir de estos aspectos.

### ***2.2.1 Respiración***

Es la musculatura intercostal (externa e interna) junto con el diafragma, la que genera el proceso de inspiración y espiración. Cuando inspiramos, éste se contrae ampliando la capacidad pulmonar. Cuando ya se ha colmado la capacidad requerida de aire en los pulmones, el diafragma se relaja y vuelve a elevarse, retornando a los pulmones y al abdomen a su posición original. [...] Es por el efecto de estos movimientos que se produce el flujo de la respiración. [...] Es en la espiración cuando se produce la fonación. Aquí, el control de la salida del aire lo produce en conjunto la musculatura espiratoria y el diafragma; ambos ejecutarán su acción produciendo la presión necesaria para que las cuerdas vocales vibren. (Calais-Germain y F. Germain, 2013)

Este valioso proceso llamado respiración es vital para que todas las funciones del cuerpo se den, pues posibilita la realización de muchas actividades, dentro de las que se encuentra la producción de la voz. En la creación escénica se ha hablado de la respiración desde diferentes perspectivas: tipos de respiración, respiración al servicio de la creación de estados anímicos, cuándo respirar, dónde respirar, etc. En este sub-apartado converso con los aportes de Grotowski, Stanislavski, Barba y Fitzmaurice, haciendo una síntesis de sus propuestas, similitudes o diferencias.



Para Jerzy Grotowski (1968), “la respiración es un proceso orgánico y espontáneo” (p. 114). Enfocó su estudio sobre la respiración desde la observación empírica, donde estableció que existen tres tipos de respiración:

- a) Respiración de la parte alta del tórax o pectoral,
- b) Respiración de la parte baja del abdomen: Esta respiración se expande sin que el pecho se use. Es el tipo de respiración que generalmente se enseña en las escuelas de teatro
- c) Respiración total (parte superior del tórax y el abdomen). La fase abdominal es dominante. Es la más higiénica y funcional y se encuentra en los niños y en los animales. (Grotowski, 1968, pp.110-111)

Sugiere además, que la “respiración total” es la más efectiva para los actores, sin dejar de lado que se pueden practicar otras formas de respirar de acuerdo a las acciones físicas que se estén realizando en escena.

Es interesante como Grotowski, al establecer que hay un tipo de respiración exclusiva para los actores, no deja de lado la posibilidad de que no sea ésta la verdad absoluta. Es importante señalar que así como existen diferentes tipos de personas, existen diferentes tipos de respiración.

Es cierto que practicar la respiración total amplía los rangos vocales y permite que el acto del habla y del habla escénica sea de mejor calidad; también es cierto que muchos aspectos del contexto y genética establecen diferencias en el ser humano, por consiguiente en los actores; de ahí que no a todos les funcione una sola forma de respirar.

Lo que sí es claro en el discurso de Grotowski es que el actor o actriz debe trabajar en su respiración, ser consciente de ella y saber dónde es necesaria para mantener la espontaneidad y el ritmo del diálogo:

El actor debe saber siempre dónde respirar. Por ejemplo, en una escena con ritmo rápido debe respirar antes del final de las últimas palabras de su compañero a fin de poder hablar rápidamente en el momento en que su compañero haya terminado. Si respira al final del discurso de su compañero habrá un silencio breve a mitad del diálogo, creando un "vacío" en el ritmo. (Grotowski, 1968, p. 114)

Por otro lado, para Stanislavski la respiración debe usarse tal y como viene dada naturalmente. Así pues, como se citó en Burón (2016), Stanislavski “explicaba que no tenemos más que fijarnos en la respiración y en cómo ésta viene dada en intervalos (inspiración/ espiración); tiempos que deben ser utilizados en una creación orgánica del personaje” (p. 66), y se podría decir que Stanislavski se enfoca en la respiración desde la creación de estados anímicos y emocionales.

Dentro de las lecturas realizadas sobre lo que plantea este autor, observé que los investigadores están de acuerdo en que Stanislavski no abre un campo tan amplio en el estudio de la respiración; sin embargo, en medio de sus disertaciones sobre otros aspectos sí tiene en cuenta la función respiratoria. Stanislavski (como se citó en Burón, 2016) menciona, por ejemplo, que dentro de la importancia de los signos de puntuación y en su función expresiva se ilustra la respiración y el flujo del discurso (p. 67); y describe tres tipos de pausas dentro de las que se encuentran las *luftpausas* o pausas de respiración que define como la interrupción más breve y necesaria para tomar aire (Burón, 2016).

Este diálogo de la respiración dentro de las pausas del discurso entra en concordancia con Barba, quien habla también de pausas de la respiración dentro del texto que se representa. Barba (como se citó en Burón, 2016) dice que existen dos tipos de respiración discursivas: “respiración ilógica (la que es innecesaria o no natural) como efecto formal; respiración intencional (de diafragma y de pecho)” (p.127).

Pese a que no hay una mención muy profunda de la respiración en el trabajo desarrollado por Barba, situación que comparte con Stanislavski, si encontré algunas consideraciones valiosas al respecto. Por ejemplo en el capítulo *El nuevo testamento del teatro*, Barba dice:

El aparato vocal y respiratorio del actor debe estar infinitamente más desarrollado que el del hombre común de la calle. Es más, este aparato debe poder producir reflejos de sonido instantáneos sin que el pensamiento intervenga en absoluto, porque se perdería toda espontaneidad [...] Tiene que dirigir el aire a esas partes del cuerpo donde el sonido surge y se amplifica. (Barba y Grotowski, 1968, pp. 29-30)

Esto quiere decir que, aunque no existe un estudio profundo por parte de Barba y Stanislavski en cuanto a la respiración, sí la reconocen como un aspecto relevante dentro del trabajo de la voz escénica, debido a que consideran importante que los actores desarrollen su respiración mucho más ampliamente que las personas que no se dedican a la creación escénica, y que hace parte fundamental de la creación de personajes.

En estas reflexiones sobre la respiración, me pareció necesario analizar a Fitzmaurice (2005), quien piensa que la respiración “es la energía primaria de la voz” (p. 8), y que va mucho más allá de ser energía debido a que cree que la forma de respirar, dónde se respira, el ritmo y frecuencia de la respiración tiene gran influencia en la calidad de la voz, incluyendo el sentido

del discurso y el trabajo con el texto, tal como lo dice en la entrevista que dio a Saúl Kotzubei en 2005: “Si, por ejemplo, tu cerebro va a mil por minuto y no te das tiempo para respirar, no estás permitiendo que nadie oiga o sienta lo que estás diciendo” (Fitzmaurice, 2005, p. 8). Esto lo afirma más adelante, en la misma entrevista al decir “la respiración está relacionada con casi todo: nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, etc. Cuando abres la respiración, empiezas a permitir más resonancia y más expresividad” (p. 9).

Así mismo dice que debe haber un equilibrio entre el personaje y el actor; es decir, si un personaje requiere formas de respirar que no son sanas para el actor puede haber problemas e incluso puede quedarse sin voz. En otras palabras “tú puedes ser un actor saludable dentro de un personaje poco saludable. Es necesario encontrar un equilibrio entre un actor sano y el personaje. Si no, puedes hacerte daño” (Fitzmaurice, 2005, p. 8).

En el mismo discurso, cuando Fitzmaurice (2005) afirma que lo verdaderamente importante para la respiración es tener conciencia de ella “sin controlarla pero viendo como es, porque en su función como puente entre tu imaginación creativa, tu mente, quién eres tú y el personaje y la expresión de todo eso, la respiración es la clave” (p. 11) puede entrar en relación con Stanislavski cuando mencionaba el hecho del uso de la respiración al servicio de la creación de personajes y, de los estados anímicos y emocionales. Sin embargo, Fitzmaurice profundiza estas teorías en la construcción de lo que llamó *Desestructuración*, que consiste en “reducir el exceso de tensión en el cuerpo, especialmente en el proceso de respiración, para permitir un sonido más espontáneo y variado, un sonido conectado con tu cuerpo, tus pensamientos y tu imaginación” (Fitzmaurice, 2005, p. 1); y *Reestructuración* el cual “implica el aprender a respirar de la forma más eficiente fisiológicamente, apoyando la voz sin perder espontaneidad” (Fitzmaurice, 2005, p. 1)

En este método de Desestructuración, Fitzmaurice habla de que dentro de los ejercicios que realiza con sus estudiantes para liberar la tensión, se genera un temblor involuntario que dentro del proceso de la respiración juega un papel fundamental:

Se trata de una respuesta sanadora del cuerpo ante un estrés determinado. [...] El temblor involuntario pone en marcha diferentes cosas. [...] puede acelerar la respiración y el latido del corazón para oxigenar la sangre, relajar los músculos, [...] hacer que la respiración sea más profunda. (Fitzmaurice, 2005, p. 1)

Este temblor lo que genera es una forma diferente de respirar, que es entonces la búsqueda de la desestructuración: Liberar la respiración de los antiguos hábitos a los que ha sido sometida. Sobre esto, Fitzmaurice (2005) afirma que “Toma su tiempo deshacer años de hábitos. [...] Pero tenemos una ventaja, y es que el cuerpo ya sabe cómo respirar si le permites que encuentre su propia manera más allá de los viejos hábitos” (p.11). Evidentemente respirar es lo primero que hacemos al nacer, entonces es un hecho que viene dado desde que somos muy niños. La tarea es, según Fitzmaurice, desaprender hábitos erróneos de la respiración. En palabras de la misma autora: “Así que desaprendemos hábitos respiratorios durante la Desestructuración, [...] aprendes cómo estructurar conscientemente, después aprendes a cómo ligar lo aprendido con tus impulsos espontáneos de respirar y hablar, y más tarde aprendes [...] a dejar que suceda naturalmente” (Fitzmaurice, 2005, pp. 13-14).

En otra de las entrevistas realizadas a Fitzmaurice, esta vez por Eugene Douglas (2004), luego de hablar de su método dice que no es la verdad absoluta, debido a que cada persona/actor viene con cualidades y condiciones diferentes, lo que quiere decir que necesitará también de distintos métodos de respiración:

I would advise them to touch base with all [of the different methods] and choose what works best for them. I think people have different needs, have different bodies, have different voices. Their voices are going to be used for different things. So whatever works for them is fine by me. [Les aconsejaría que se pongan en contacto con todos [los diferentes métodos] y elijan lo que funciona mejor para ellos. Creo que las personas tienen diferentes necesidades, tienen diferentes cuerpos, tienen diferentes voces. Sus voces se van a utilizar para diferentes cosas. Así que lo que sea que funcione para ellos está bien para mí]. (p. 8)

En este punto es válido recordar a Grotowski, quien también tiene apuntes en los que dice que hay diferentes tipos de personas, por lo cual debería haber diferentes formas válidas de respirar.

Esta es una de las razones por las cuales dentro de estas reflexiones decido hablar de Fitzmaurice y Grotowski, puesto que cada uno plantea formas interesantes, desde sus perspectivas, de llevar a cabo la respiración sin dejar de lado que existen muchas más posibilidades a tener en cuenta de acuerdo a las necesidades de los actores, es el caso de la forma en que Stanislavski lo asume: desde la naturalidad del proceso respiratorio, o en el caso de Barba: desde las pausas del discurso o el habla escénica.

Otro interés que aporta el desarrollar aquí los pensamientos de los cuatro autores es reflexionar acerca de qué es para ellos y sus procesos de creación, respirar. Quisiera destacar los aportes de la respiración como energía de Fitzmaurice, la perspectiva de la respiración como proceso orgánico de Grotowski y su similitud con los apuntes sobre la respiración como un proceso natural de Stanislavski.

**Tabla 1**

*Cuadro comparativo de la respiración según Stanislavski, Grotowski, Barba y Fitzmaurice*

	<b>Stanislavski</b>	<b>Grotowski</b>	<b>Barba</b>	<b>Fitzmaurice</b>
<b>Concepto</b>	Proceso natural al servicio de la creación de personajes.	Proceso orgánico y espontáneo.	Dirigida y espontánea.	Energía primaria de la voz y relación con emociones.
<b>Tipos</b>	Intervalos de inspiración/ espiración para la creación orgánica del personaje.	Tórax, abdomen y total. Diferentes formas válidas.		Diferentes formas de respirar válidas de acuerdo a las necesidades de cada actor o actriz.
<b>Enfoque</b>	Signos de puntuación (flujo de discurso)  Luftpausas.	Observación empírica.  Consciencia de la respiración.	Pausas de respiración: Ilógica e intencional.	Desestructuración y Reestructuración.

### **2.2.2 Resonadores**

Los resonadores, tal como los definía Grotowski, son cavidades o áreas del cuerpo hacia donde la voz puede dirigirse y adquirir así diferentes sonoridades. Más adelante los llamó *vibradores* debido a que no solo las zonas con estructura ósea podrían vibrar, sino que el

cuerpo entero es un resonador/vibrador que permite ampliar la capacidad expresiva de la voz (Ruiz, 2008).

Considero que los resonadores son muy importantes en la medida en que les permiten a los actores ampliar su paleta sonora y de esta manera tener una versatilidad en la creación escénica desde la voz. Es muy interesante para el espectador descubrir las múltiples caras que un actor o actriz puede construir a partir de su voz en diferentes propuestas escénicas y cómo los actores cuentan historias desde la voz, con los matices, con la respiración y por supuesto haciendo uso de los resonadores. Lo mismo sucede desde el punto de vista del actor o actriz, ya que existe una satisfacción en descubrir en cada función y con el pasar del tiempo, las tantas cosas que la voz le permite hacer y que favorecen la creación escénica.

Grotowski (1968) es uno de los que más trabaja y habla acerca de los resonadores. Y definió que hay infinidad de resonadores que deben ser entrenados y controlados por el actor:

- A. La parte superior o el resonador de cabeza, se puede utilizar cuando se habla en un registro alto.
- B. El resonador del pecho aunque rara vez se usa conscientemente, funciona cuando se habla en un registro bajo.
- C. El resonador nasal, puede explorarse para caracterizar algunas partes o hasta la totalidad de un papel
- D. El resonador de laringe se utiliza en el teatro africano y en el oriental. El sonido que se produce recuerda el rugido de los animales salvajes.



E. El resonador occipital puede obtenerse hablando en un tono muy alto. Se puede buscar este resonador produciendo un sonido como de maullido en un tono muy alto. Este resonador se utiliza comúnmente en el teatro chino clásico. (pp.116-117)

Grotowski (como se citó en Burón, 2016) establece, también, la máscara, “parte de la cara que cubre la frente, las fontanelas, el cráneo y los huesos bajo los pómulos; toda esa parte sobre la que los actores antiguos colocaban la máscara” (p, 36), como un resonador de vital importancia para la proyección de la voz en escena.

Además de los ya mencionados, Grotowski decía que hay muchos resonadores y que estos se usan de manera inconsciente, que todo el cuerpo es un resonador y que las capacidades vocales se potencian a través de la utilización de los resonadores o la combinación de estos (Grotowski, 1968). Es importante destacar también que en su definición de los diferentes tipos de resonadores, menciona para qué tipo de teatro o tipo de personaje se puede o se han utilizado, por lo que se confirma lo dicho sobre cómo el trabajo con resonadores amplía la capacidad expresiva.

Ya se ha comentado que los resonadores brindan muchas posibilidades a la voz; sin embargo, estas deben explorarse. En este sentido, Grotowski hizo gran énfasis al decir que los actores del común se enfocan en solo uno o dos resonadores, pero los actores que conocen y potencializan todas sus capacidades de resonancia pueden tener un mejor trabajo vocal.

El actor que investiga muy de cerca las posibilidades de su propio organismo descubre que el uso del resonador es prácticamente ilimitado. Puede explorar no sólo la cabeza y el pecho, sino también la parte anterior de la cabeza, la nariz, los dientes, la laringe, el vientre, la espina, así como un resonador total que en realidad comprende el cuerpo

entero, y muchos otros, algunos de los cuales son todavía desconocidos para nosotros.  
(Grotowski, 1968, p. 30)

Es evidente la insistencia de Grotowski en conocer, explorar y entrenar los resonadores, de hecho plantea algunas formas de realizar este trabajo. En las diferentes lecturas realizadas sobre sus aportes, hallé un término denominado *imaginación vocal* que posteriormente fue desarrollado por varias escuelas, como el Odin Teatret. Carreri (como se citó en Burón, 2016) dice al respecto que “se desarrolla trabajando con imágenes, el objetivo de esto era permitir al actor dejarse transportar por ellas y llegar a encontrar sonoridades para él desconocidas” (p. 130).

Es así como Grotowski (1968) establece que “Un ejercicio extremadamente útil en este sentido consiste en imitar los sonidos naturales y los ruidos mecánicos: caída de agua, murmullo de los pájaros, sonido de un motor, etc.” (p. 133). A su vez, manifiesta que se debe desarrollar la habilidad de hablar en tonos distintos a los propios a través de “la imitación parodiada de las voces de: mujeres, niños y viejos, etc.” (p.134) sin hacer un esfuerzo desmedido para alcanzar registros que no sea aún capaz de conseguir, sino más bien ir poco a poco trabajando en ampliar sus capacidades vocales. Si por el contrario se obliga a subir o bajar su registro, puede ser una actividad “particularmente dañina y provocar inflamación de la garganta y a menudo desórdenes nerviosos” (p.134).

En contraposición a Grotowski traigo a la conversación a Stanislavski quien no tiene unos planteamientos tan amplios que den cuenta del trabajo con resonadores. Sin embargo, Stanislavski (2015) habla de reconocer sonidos que provienen desde distintos lugares del cuerpo y reconoce algunos resonadores definidos por Grotowski:

He aprendido a distinguir los sonidos de garganta, de nariz, de cabeza, de pecho, occipitales, de laringe y otros matices de sonido. Todo ello ha quedado grabado en mi memoria auricular. Pero lo más importante es que he comprendido las ventajas de las voces colocadas “en la máscara”, la región donde están situados el paladar duro, las cavidades nasales, el atrio y otros resonadores (p. 125).

En estas afirmaciones, reconoce la máscara como resonador, al igual que Grotowski, y la existencia de muchos más resonadores. Así mismo destaca la importancia de usar los resonadores, explorarlos y descubrir nuevas zonas de resonancia. En palabras del mismo Stanislavski (2015) “... yo dedicaba cada momento que tenía libre en casa a “mugir”, buscando nuevas resonancias, nuevos puntos de apoyo, adaptándome constantemente a ellos” (p. 128). Lo confirma al decir “... empecé a buscar en mi cráneo nuevos lugares de resonancia en todos los puntos del paladar duro, del blando, la parte superior del cráneo e incluso la nuca [...] y en todas partes encontré nuevas zonas de resonancia” (p. 130)

Es importante destacar que el mismo Stanislavski reconoce que trabajar con resonadores permite que la voz adquiera nuevas formas de expresividad, y agrega que cada punto de resonancia que exploraba “contribuía, en diversa medida, a añadir nuevo colorido y a valorizar la voz” (Stanislavski, 2015, p. 130).

Así como Stanislavski desarrolló un trabajo de resonadores desde perspectivas similares a las de Grotowski, hay muchas más escuelas y autores que siguieron con esta línea; tal es el caso de Barba quien en muchos aspectos de la creación escénica y de la voz continuó con el legado de Grotowski.

Dentro del libro *La canoa de papel* ya reconocía que la voz sale de distintas partes del cuerpo “La voz sale del estómago/boca, de la nuca/boca, de toda nuestra piel, del cuerpo/boca y no sólo de la boca o de la cara” (Barba, 1994, p. 247)

Más adelante en *El arte secreto del actor* le da la definición de *Resonador*, desde la terminología establecida por Grotowski, al decir “llamábamos “resonadores” a los diferentes tonos de voz. [...] También nosotros, en frío, empezamos a clasificar una serie de timbres, tonos, entonaciones, y los practicábamos diariamente” (Barba, 2007, p. 325).

Por lo cual, puedo determinar que Barba reconoce distintos tipos o zonas de resonancia que permiten la producción de nuevos sonidos y el desarrollo de la propia voz. Carreri (como se citó en Burón, 2016), cuenta que “Además de los cinco resonadores de base, utilizaban también los de nariz y garganta. Ambos podían unirse a otros resonadores: de cabeza, de máscara, de pecho (p.129). Agrega, además, que Barba pedía a sus actores trabajar con los diferentes resonadores, distinguiendo así “occipital, cabeza, máscara, pecho, abdomen” (p. 130).

Esto quiere decir que Barba mantuvo la idea de Grotowski en cuanto a los seis resonadores principales y a la posibilidad de combinar unos con otros para descubrir nuevas posibilidades en la voz.

Otro aspecto que entra en relación con Grotowski es lo que llamó *imaginación vocal* al servicio de los resonadores. La misma Carreri (como se citó en Burón, 2016) hace referencia a esto al decir que “Cuando los actores imaginaban que el sonido era emitido desde estas diferentes partes del cuerpo, el sonido de su voz se coloreaba de distintas formas” (p. 130). Y dice que el entrenamiento vocal desarrollado en el Odin se basa en el trabajo con imágenes, en

el que el actor o actriz debe dejarse llevar por ellas, lo que le permite encontrar sonoridades desconocidas.

En este punto, coincido con los autores en su definición y trabajo con la imaginación vocal debido a que creo que el primer paso en el entrenamiento de los resonadores es ser consciente de dónde sale la fuerza de la voz o dónde resuena la voz, imaginando que el sonido sale desde esa parte del cuerpo, e incluso haciendo movimientos corporales con la zona resonante que se esté explorando. Luego de esto, el trabajo con resonadores se dará de manera orgánica.

También, creo que la respiración ayuda a la producción y mejor manejo de los resonadores, debido a que una respiración entrenada permite una exploración de resonadores mucho más amplia. Sobre esto, es válido traer a colación las reflexiones de Fitzmaurice que, como ya se ha dialogado, enfoca su técnica de *desestructuración* y *reestructuración* de la respiración para facilitar otros procesos de producción de la voz.

Dónde respiras, afecta las áreas de tu cuerpo que van a resonar. Si mantengo mi cuerpo en tensión no saco una voz demasiado llena, tal vez sólo resonancia de cabeza. Si estoy realmente respirando, podrás oír que más partes de mi cuerpo resuenan. Lo que normalmente la gente distingue es una voz más grave o más aguda. Pero en realidad la diferencia normalmente no es de tonalidad, sino de armónicos – un elemento de la resonancia. (Fitzmaurice, 2005, p. 9)

Fitzmaurice, dice que su planteamiento sobre la *desestructuración* no solo afecta los hábitos de respiración sino también el tono, y permite que las vibraciones sonoras vayan más allá de los resonadores de pecho y cabeza. Fitzmaurice (1996) menciona que la *desestructuración* estimula la organicidad de la respiración como fuente de poder y del cuerpo

como resonador para que logre variedad y complejidad en el discurso “eliminando el habla plana, seca y sin intención” (p. 3).

Y en cuanto a la *reestructuración*, le permite al actor o actriz tener control sobre la variedad de opciones de uso de la voz, incluyendo los diferentes resonadores, que permiten que haya variedad de posibilidades sin pérdida de espontaneidad en el habla escénica. En palabras de la autora: “En vez de usar la voz solamente para expresar un concepto y que el otro entienda esos sonidos por su significado, la voz es más expresiva siendo más variada tonalmente, usando más inflexiones, más diferencias tonales, y más variaciones de ritmo” (Fitzmaurice, 2005, p. 12).

Así como Grotowski y Barba mencionan que el cuerpo en su totalidad es un resonador, Fitzmaurice (2005) establece que “La resonancia de la voz vibra en el cuerpo” (p. 2) y añade que la tensión no permite dicha vibración, por lo cual se necesita tener los músculos relajados para trabajar con los resonadores.

También, afirma que hay posiciones corporales que ayudan a trabajar las resonancias en el cuerpo cuando dice que “...Las piernas sobre la cabeza, posición que es una adaptación de la posición invertida en yoga conocida como “la vela”, lleva la resonancia hacia la cabeza, y también abre la zona de la espalda” (Fitzmaurice, 2005, p. 11). O cuando dice que si “el apoyo viene desde tu vientre, significa que estás en contacto con tu centro cada vez que hablas. Y si el apoyo no viene desde ahí, [...] estás limitando tu resonancia” (p. 15).

Este proceso puede ayudar a conectar con emociones verdaderas si se hace de manera correcta. Sin embargo, los apoyos y posiciones son distintos en cada persona, según explica Fitzmaurice (2005): “Yo observo un cuerpo en particular y empiezo a ver dónde

aguanta, dónde está inhibiendo su propio flujo respiratorio y resonancia, y entonces sugiero una posición que podría ayudar a que el cuerpo se abriera en ese lugar” (p. 9).

En todos los procesos de creación, de exploración y de entrenamiento, en particular de la voz, es importante entender que cada persona requiere de diferentes formas para hacerlo. Puede ser desde la respiración y posiciones corporales planteadas por Fitzmaurice o desde el uso de la imaginación vocal trabajada por Grotowski y Barba. Lo que sí es claro es que la exploración constante, como lo sugiere Stanislavski, va a ayudar a que el uso de los resonadores aporte significativamente a crear y a contar desde la voz, a tener versatilidad en el discurso escénico en una misma obra o entre un personaje y otro.

**Tabla 2**

*Cuadro comparativo de los resonadores según Stanislavski, Grotowski, Barba y Fitzmaurice*

	<b>Stanislavski</b>	<b>Grotowski</b>	<b>Barba</b>	<b>Fitzmaurice</b>
<b>Concepto</b>	Sonidos que provienen desde distintos lugares del cuerpo.	Áreas del cuerpo hacia donde la voz se dirige y adquiere una sonoridad diferente.	Diferentes tonos de voz.	
<b>Tipos</b>	Sonidos de garganta, de nariz, de cabeza, de pecho,	Nariz, pecho, cabeza, laringe, máscara, occipital. Todo el	Nariz, pecho, cabeza, laringe, máscara, occipital. Todo el	Menciona que hay más del de pecho y cabeza pero no dice cuáles reconoce. La

	occipitales, de laringe y otros.	cuerpo es un resonador.	cuerpo es un resonador.	resonancia de la voz vibra en el cuerpo.
<b>Enfoque</b>	Explorarlos y combinarlos.	Explorarlos y combinarlos: Imaginación vocal, imitar sonidos y voces.	Combinar unos con otros: Imaginación vocal (imaginar que el sonido sale del cuerpo).	<b>Desestructuración:</b> el cuerpo como resonador.  <b>Reestructuración:</b> control.  Posiciones corporales.

### 2.2.3 Dicción

En palabras del propio Grotowski la dicción es un medio de expresión, debido a que a través del uso de ésta la voz cuenta o comunica de diferentes maneras. Dice Grotowski que así como la dicción permite diferentes formas de expresión existen también muchos tipos de dicción que dependen de las variables fisiológicas y de contexto. Estos tipos de dicción están al servicio de la comunicación y el lenguaje del día a día, y es evidente que deben estar inmersos y usarse en la escena:

Así como en la vida no existe un solo tipo de dicción, sino dicciones innumerables que dependen de la edad, de la salud, del carácter y de la estructura psicosomática del individuo particular, de esa misma manera no hay una sola forma de dicción escénica en el teatro. (Grotowski, 1968, p. 134)

Los actores que se restringen a un solo tipo de dicción están rechazando todas las posibilidades y medios que se tiene a disposición en el habla escénica. Grotowski (1968) dice



que esta situación es “como si uno tratara de obligar a los actores a utilizar el mismo traje” (p. 133).

Por esta razón, es tarea de los actores “subrayar, parodiar y exteriorizar los motivos interiores y las fases psíquicas del personaje que está representando y modificar su pronunciación al utilizar un nuevo tipo de dicción” (Grotowski, 1968, p. 134). Esta modificación genera cambios en el ritmo y en la forma de respirar.

Es de conocimiento general que en la creación escénica la voz juega un papel fundamental porque se interpreta, se cuenta y se comunica a través de ella y sus variables. La dicción hace parte de las variables de la voz escénica, por ello “el actor debe tratar de conseguir otros tipos de dicción artificial que lo ayuden a caracterizar, parodiar y desenmascarar su papel” (Grotowski, 1968, p. 134). Esto evita que el discurso escénico se torne monótono y aburrido, por lo cual deben explotarse al máximo las posibilidades que ofrece la dicción para el desarrollo de un personaje o para que cada personaje que se interprete sea diferente desde la voz.

Grotowski (1968) plantea diferentes posibilidades de explorar y entrenar la dicción. Él mismo comenta que se debe: “a) Parodiar la dicción de los amigos b) representar varios personajes a través de la dicción (un avaro, un glotón, un hombre piadoso, un arribista, etcétera) c) caracterizar, mediante la dicción, ciertas particularidades psicossomáticas (falta de dientes, corazón débil, neurastenia, etcétera)” (p. 134). Esto busca que el actor o actriz tenga muchas posibilidades de modificar su voz para que pueda desarrollar una completa creación de sus personajes.

Dicho entrenamiento debe desarrollarse en privado y con textos distintos a los que se estén usando en el montaje de una obra, según lo plantea Grotowski, “para evitar distorsionar

su interpretación” (p. 135). Agrega además, que los actores no solamente deben cuidar la forma de dicción y de pronunciación dentro del contexto escénico sino también fuera del contexto de su trabajo (Grotowski, 1968).

En relación a cada uno de los planteamientos traigo a la conversación a Stanislavski, con quien coincide Grotowski en algunos aspectos.

En primer lugar, Stanislavski plantea que debe haber una labor constante con la dicción, que debe convertirse en una costumbre no solo dentro del contexto escénico sino “dentro de mi propia vida y llegar a ser una segunda naturaleza” (Stanislavski, 2015, p 135).

De igual forma, menciona que el tiempo de entrenamiento de la dicción debe hacerse en primer lugar de la mano de un experto y luego, coincidiendo con Grotowski (1968), “de forma independiente, en casa y en cualquier lugar y momento de su vida privada” (p. 135).

Siguiendo con las ideas de Grotowski, Stanislavski (2015) dice que “nunca puede haber dos personas que hablen de manera idéntica. Cada uno debe adaptar su forma de hablar de una manera u otra a sus características peculiares” (p.133); esto es un descubrimiento que hace al observar por horas la boca de uno de sus estudiantes y tomando nota de lo que sucedía con su lengua y boca cuando pronunciaba vocales.

En este punto, descubro que la perspectiva de Stanislavski dista un poco de Grotowski al decir que el trabajo con la dicción estaba más enfocado a partir de los sonidos de las vocales y consonantes para “llenarlas de contenido”. Si Grotowski plantea ejercicios donde se debía imitar las formas de hablar y pronunciar de diferentes personas y en diferentes condiciones fisiológicas y psicosomáticas, Stanislavski se va más hacia la forma de pronunciar las vocales y consonantes independientemente del tipo de personaje.

En palabras del propio Stanislavski (2015): “Las consonantes deben sonar, pero no deben hincharse, y las vocales no deben secarse a costa de otros sonidos. Que cada una ocupe el sitio que le corresponde en cuanto a la duración del sonido” (pp. 133-134).

Esto lo confirmo cuando leo a Knébel (2003) quien menciona que Stanislavski procuraba que los actores leyeran y pronunciaran claramente, corrigiendo defectos individuales, “las consonantes sean expresivas [...] Las vocales son el agua y las consonantes las orillas, sin las cuales el río se convierte en un pantano” (p. 138). De esta manera queda claro que para Stanislavski la dicción debe enfocarse en la correcta pronunciación de las vocales y consonantes, donde es importante trabajarlas de manera paralela para evitar “defectos” de seseo o silbido.

Así como Grotowski y Stanislavski le dan tanta importancia al trabajo de la dicción, desde las similitudes o no de sus perspectivas, me es fácil pensar que Barba lo hiciera también, atendiendo a que en otras ocasiones Grotowski ha sido modelo o ha dejado legado en los planteamientos de este. Sin embargo, en este caso, existe una contraposición entre ellos, pues Barba no estudia ampliamente la dicción, sino que propone una nueva perspectiva que yo entiendo como *No dicción*.

Dentro de las escasas declaraciones de Barba (como se citó en Burón, 2016) al respecto, se puede encontrar que este “subraya el hecho de no hacer prácticas de dicción, intentando conservar la voz natural y eludiendo con ello la uniformidad de la dicción escénica” (p.127); entiendo que esta posición de Barba se da debido a que “descubre que la dicción que aprendió en la escuela de drama provoca muy a menudo que la laringe se cierre” (Barba y Grotowski, 1968, p. 30).

En medio de las lecturas e indagaciones sobre Fitzmaurice y la dicción pensé que acompañaría las declaraciones de Barba, debido a que es bastante complejo encontrar, en medio de sus discursos y escritos, información sobre su perspectiva de la dicción en su metodología. Sin embargo, aunque no hay un desarrollo tan amplio del tema, cosa en la que coincide con Barba, sí tiene en cuenta el trabajo de dicción dentro de sus planteamientos. En una entrevista que Fitzmaurice dio a Paul Meier, ella comenta que en sus búsquedas de ese momento (esto en el año 2010) está la exploración de los elementos paralingüísticos:

Improvisational speaking interests me a lot at the moment. I'm exploring that in various ways. I encourage people to speak in a completely spontaneous manner—while they're trembling, for instance, or in response to someone else's improvisation. As one explores what the voice can do in non-logical ways, the paralinguistic aspects of voice and language are highlighted. It's language, but it's destructured language. [En estos momentos me interesa mucho la improvisación hablada. Lo estoy explorando de varias maneras. Animo a la gente a hablar de forma totalmente espontánea, por ejemplo, mientras tiembla, o en respuesta a la improvisación de otra persona. Al explorar lo que la voz puede hacer de forma no lógica, se ponen de relieve los aspectos paralingüísticos de la voz y el lenguaje. Es lenguaje, pero es un lenguaje desestructurado] (Fitzmaurice, 2010, p. 5).

Si bien Fitzmaurice no menciona el término Dicción, si es evidente su trabajo al respecto debido a que dentro de las cualidades paralingüísticas se encuentra el tono, la entonación y por supuesto la dicción. Se puede corroborar bajo las palabras de Blanco (2007) cuando dice que al expresarnos utilizamos elementos tales como "...palabra, gesto, postura física, mirada, aspecto personal y paralingüística". Este último parámetro, que se refiere al modo de entonar,

la cadencia, el énfasis de cada dicción, es el que aporta distintos significados a la misma palabra” (p. 86).

Con esta definición deduje que en las búsquedas de Fitzmaurice, aunque no se establece una perspectiva clara, sí se considera de manera indirecta el trabajo de dicción. Lo plantea desde la *desestructuración* debido a que habla del efecto de “temblor” y menciona además un trabajo de improvisación o espontaneidad.

En este punto tenemos, por un lado a Barba, que plantea que no debe haber exploración desde la dicción y se debe conservar la voz natural para no afectar la apertura de la laringe. Por otro lado está Grotowski quien, contrariamente, dice que hay diferentes formas de dicción que deben explotarse al máximo para que la creación escénica se enriquezca. Así mismo, Stanislavski reconoce el gran trabajo que se debe hacer desde la dicción, y la enfoca hacia una “correcta” pronunciación de las vocales y consonantes. Y finalmente, Fitzmaurice lo trabaja desde la espontaneidad, pero no amplía sus discursos en cuanto al cómo realizar estas búsquedas.

### Tabla 3

*Cuadro comparativo de la dicción según Stanislavski, Grotowski, Barba y Fitzmaurice*

	<b>Stanislavski</b>	<b>Grotowski</b>	<b>Barba</b>	<b>Fitzmaurice</b>
<b>Concepto</b>	Forma de hablar.	Medio de expresión.	NO dicción.	Paralenguaje: dicción.

---

<b>Tipos</b>	Buscar tipos desde: Parodiar, representar varios personajes, caracterizar particularidades psicossomáticas.	Desestructuración: Explorar lo que la voz puede hacer de forma no lógica
--------------	---	--

---

<b>Enfoque</b>	Correcta pronunciación de vocales y consonantes independientemente del tipo de personaje.	Conseguir otros tipos de dicción que ayuden a caracterizar el personaje que interpreta,	No hacer prácticas de dicción, conservar la voz natural.	Trabajo de improvisación o espontaneidad: no profundiza al respecto.
----------------	---	---	--	--

---

#### **2.2.4 Acción vocal o verbal**

Desde que empecé a tomar clases formales de voz, siempre he escuchado que la voz hace parte del cuerpo y que no se pueden separar. El trabajo vocal y el corporal se complementan, se ayudan e impulsan dentro de la labor escénica.

Durante los cinco años de formación actoral en el programa de Arte Dramático de la Facultad de Bellas Artes, he trabajado mi cuerpo y voz en clases separadas, por lo tanto en la mayoría de entrenamientos se separaba voz y cuerpo, aunque en la práctica se deban trabajar conjuntamente. Sé y entiendo que ha existido un esfuerzo personal de los maestros por trabajar el cuerpo y la voz de manera conjunta, pero, dependiendo de la asignatura, termina predominando lo uno o lo otro. Esto en mi opinión resulta problemático porque genera una falta de consciencia en los actores en formación sobre la conexión del cuerpo y la voz, lo que dificulta una práctica escénica cohesionada.

Sin embargo, el discurso de trabajar cuerpo y voz conjuntamente siempre ha existido. De ahí mi interés en conocer el término de *acción vocal* o *verbal* al encontrarlo consecutivamente en las disertaciones de los autores aquí estudiados.

Sobre la *acción vocal*, Barba (como se citó en Burón, 2016) dice que la voz hace parte del cuerpo pero se extiende más allá y actúa, que el cuerpo participa y vive esta acción. Menciona, además, que “el cuerpo es la parte visible de la voz [...] La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: voz y cuerpo” (p. 7).

Podemos decir que Barba le da importancia a la acción vocal. Tal y como lo afirma Carreri (como se citó en Burón, 2016): “para Barba las acciones vocales tienen su origen en una concepción de la voz como extensión invisible del cuerpo, que al igual que las acciones físicas son capaces de incidir en el espacio” (p. 128). Es decir que la voz tiene una proyección escénica al igual que las acciones que realizan los actores.

Así mismo, Barba (1994) menciona el término *acción vocal* al decir que “una acción física tiene su equivalente en una acción vocal. En ambas, la precisión es esencial” (p. 246). Es decir que la acción vocal es un aspecto que se tiene en cuenta en los procesos de entrenamiento y creación que Barba desarrolla en su compañía.

Eugenio Barba, aborda el trabajo de *acción vocal* desde las posibilidades de “accionar con la voz”, es decir aplicar a la voz características inherentes a la acción. En palabras del mismo autor:

El trabajo del Odín tomó un nuevo rumbo, ya que no sólo se focaliza en el desarrollo de los resonadores y en la sonoridad de la expresión vocal, sino en las posibilidades de accionar con la voz: llenar, alcanzar, tocar, atrapar, volar... con la voz. De este modo, la

acción vocal se sumaba a los ejercicios psicovocales para desarrollar la técnica de los actores. (Barba en Buron, 2016, p. 128)

De acuerdo a esto Barba considera que la voz como fuerza y acción se pone en movimiento: dirige, detiene, forma, etc. Es decir, la voz provoca acción y reacción de manera inmediata.

Hasta este punto infiero que Barba buscaba llenar de acción la palabra con el fin de generar significados o asociaciones concretas en quien escucha. Carreri (como se citó en Burón, 2016) menciona que uno de los ejercicios que utilizaban para lograr esto es el *volapyk* o lengua inventada/jerga incomprensible, en el cual usaban palabras sin un significado concreto pero que a través de intenciones y acciones vocales específicas se pudiera entender lo que se quería comunicar:

La sonoridad, la melodía, la intensidad de la voz, suscitan asociaciones en la mente de quien escucha, donde lo esencial es realizar acciones vocales precisas para permitir a los que no entienden el sentido de las palabras, captar el mensaje que se esconde tras ellas. (p. 128)

Dentro de estas mismas experiencias, Carreri (como se citó en Burón, 2016) comenta que otro de los ejercicios que Barba utilizaba para entrenar la acción vocal es el trabajo en donde un actor dirige al otro, por el espacio, por medio de su voz:

Para acostumbrarnos a ver el efecto de nuestras acciones vocales nos hacía trabajar en pareja. Un actor (A) daba la espalda a otro actor (B). Con su voz, B, diciendo un texto que utilizaba cotidianamente en el training vocal, debía guiar el cuerpo de A en el espacio. La acción vocal era la de alejar o acercar a sí mismo, a diferentes alturas, al compañero en el espacio. (p. 129)



Estos ejercicios fortalecen la acción vocal, en la medida en que se enriquece el sentido de lo que se dice y lo que se quiere transmitir con el texto.

La acción vocal, es un aspecto que se ha estudiado y puesto en práctica por diversos autores, Jerzy Grotowski no es la excepción. Dentro de sus consideraciones sobre la voz, dice que los actores deben tratar de conseguir acciones vocales espontáneas y menciona algunas formas de lograr tales objetivos.

Por un lado, menciona que con la voz se pueden crear objetos y construir elementos a través de la producción de sonidos. Y por otro lado, postula la generación de sonidos vocales contra objetos. Grotowski (1968) considera que el actor o actriz tiene la capacidad de “utilizar la voz y hacer un agujero en la pared, tirar una silla, apagar una vela, acariciar, empujar, envolver un objeto, barrer el piso, utilizar la voz como si fuera un hacha, una mano, un martillo, un par de tijeras, etc” (p. 132). Es decir, su trabajo con la acción vocal está enfocado a partir de cómo la voz puede generar acción de acuerdo al tipo de entonación, dicción, resonadores usados y el mensaje que se quiera comunicar.

Más adelante, menciona que la voz tiene una cualidad viva que cada actor o actriz le da de acuerdo a sus experiencias, recuerdos y cultura. Encontró que en los cantos de los campesinos o en los de una mujer que hace aseo había una reacción orgánica de la respiración y una coordinación de la voz con la acción del cuerpo. Consideraba que esto se debía tener en cuenta, ya que esa cualidad atravesaba el cuerpo a través de los resonadores y ayudaban a ampliar el rango vocal (Grotowski, 1991, pp. 190-201). La acción vocal, según Grotowski, se resume en cómo se genera la voz a partir de las acciones que se realicen.

Al inicio de este apartado se menciona que siempre se había escuchado que la voz hace parte del cuerpo y que no se pueden separar. Sobre esto, Fitzmaurice (1996) considera

que la voz “no tiene una localización en el cuerpo, excepto cuando está en acción, sonando” (p. 1). Tal sentido, contempla a la voz como acción y que esta tiene relación con el cuerpo sólo cuando está, justamente, siendo acción. Además, postula que los elementos corpóreos que intervienen en la producción de sonido son mudos a menos que se interrelacionen entre sí, con una forma especial de producir aire, resonar y crear sonido:

Las estructuras físicas esenciales (diafragma; músculos intercostales, abdominales y de la espalda; laringe; articuladores; forma y cavidades del cuerpo) son en sí mismas virtualmente mudas hasta que con una forma particular de usar el aire y las cuerdas vocales, todas ellas se interrelacionan como fuente de poder, oscilador y resonador para crear sonido. (Fitzmaurice, 1996, p. 1)

En este sentido, para que la acción vocal suceda, tanto elementos corpóreos como vocales deben estar en consonancia y trabajar en pro de generar dicha acción.

A partir del trabajo de la técnica *reestructuración* que propone Fitzmaurice también se puede trabajar acción vocal:

Entonces, uno puede practicar el patrón de respiración con varios sonidos del habla en combinación, variando duración, velocidad, rangos y volumen de las frases, con pausas y luego sin pausas, y más adelante de nuevo, con estilos de texto diferentes, voces de personajes, expresiones emocionales (por ejemplo: reír, llorar, gritar, chillar), posiciones del cuerpo, acciones e interacciones, etcétera. (Fitzmaurice, 1996, p. 5)

Es decir, que se pueden practicar formas de respiración, variaciones de resonadores, tonos, pausas, expresiones, y acciones diferentes con el fin de encontrar diversas posibilidades de generar sonido o comunicar a partir de la voz en consonancia con el cuerpo.

A estas consideraciones se les suma las establecidas por Stanislavski, quien lo desarrolla llamándolo *acción verbal*. Stanislavski (2015) cuenta que el subtexto penetra el sentimiento o el mensaje que se quiere comunicar y que esto se manifiesta “no sólo a través de movimientos físicos, sino también de la dicción: se puede actuar no sólo con el cuerpo, sino también con el sonido y las palabras” (p. 146).

De igual forma, promueve la exigencia de la técnica del actor desde la voz para modelar el arte del habla. Así, el sistema desarrollado por Stanislavski (2015) “está dirigido a conseguir que en la escena el proceso de contacto verbal entre personas y [...] que la palabra en escena sea siempre racional, productiva, enérgica y volitiva, que sea siempre acción” (p. 32).

Stanislavski habla de la *acción verbal* como un gran recurso para influenciar al público. Knébel (2003) dice que según Stanislavski “la acción verbal es lo que hace del teatro una de las más poderosas e impresionantes formas de creación artística” (p. 29). En estas mismas páginas, comenta que Stanislavski estableció un concepto llamado “visualización” que hacía involucrar no solo al público sino también a los actores. Según Stanislavski esta acción verbal se podría llevar a cabo desde establecer significados, acciones, verbos, sentimientos o intenciones a lo que se comunica, de tal forma que el actor y su compañero establecieran una comunicación orgánica y asertiva en escena, y que el espectador así mismo lo recibiera.

En palabras de Knébel (2003): “de lo que hay depositado en la palabra, de lo que surge en la imaginación del acto tras la palabra, de la forma en que se diga la palabra, depende por entero la percepción de la sala, todo el círculo de imágenes y asociaciones que pueden surgir en el espectador al escuchar las palabras del autor” (pp. 30-31).

Siempre he creído que la voz como acción es un proceso que se debe llevar a cabo con mucha dedicación y dándole gran importancia en el ejercicio escénico. Esto, debido a que

dentro de la creación escénica y específicamente en la creación a partir de la voz, darle acción a la palabra magnifica el hecho de transmitir organicidad con la actuación. Cada actor o actriz tiene la posibilidad de escoger y desarrollar su método de acuerdo a las necesidades y consideraciones propias.

En conclusión, en lo referente a la *acción vocal* los autores presentan pocos puntos de encuentro. Como en el caso de Stanislavski con su pensamiento de la visualización y de establecer significados, acciones, verbos, sentimientos o intenciones a lo que se comunica. O en el de Barba, quien cree que se debe llenar de acción la palabra con el fin de generar significados o asociaciones concretas en quien escucha. Grotowski por su parte, considera que la voz genera acciones de acuerdo al tipo de entonación, dicción, resonadores usados y el mensaje que se quiera comunicar, y le da importancia a cómo se genera la voz a partir de las acciones que se realicen. Y finalmente Fitzmaurice, quien sugiere practicar formas de respiración, variaciones de resonadores, tonos, pausas, expresiones y acciones diferentes con el fin de encontrar diversas posibilidades de generar sonido o comunicar a partir de la voz en consonancia con el cuerpo.

#### **Tabla 4**

*Cuadro comparativo de la acción vocal o verbal según Stanislavski, Grotowski, Barba y Fitzmaurice*

	<b>Stanislavski</b>	<b>Grotowski</b>	<b>Barba</b>	<b>Fitzmaurice</b>
<b>Concepto</b>	La palabra en escena sea siempre acción.	La voz genera acción y cómo se	La voz como extensión	La voz como acción.

		modifica la voz desde la acción.	invisible del cuerpo.	
<b>Tipos</b>		Cómo la voz genera acciones de acuerdo al tono, dicción, resonadores y el mensaje que se quiera comunicar.	Usar palabras sin significado pero con acciones vocales se pueda entender.	<b>Desestructuración:</b> Explorar la voz de forma no lógica.
		Cómo generar la voz desde la acción corporal.	Dirigir a otro con la voz.	<b>Reestructuración:</b> practicar respiración variando posibilidades vocales y corporales.
<b>Enfoque</b>	<b>Visualización:</b> establecer significados, acciones, verbos, sentimientos o intenciones a lo que se comunica.	Crear objetos a través de la producción de sonidos y tener en cuenta cómo se produce la voz cuando se mueve el cuerpo.	Accionar con la voz. La voz puede provocar acción y reacción.	Los elementos tanto corpóreos como vocales deben estar en consonancia.

## Conclusiones

En el transcurso de esta investigación he descubierto que mis inquietudes respecto al trabajo de la voz escénica continúan estando presentes. A través de este proceso he podido reflexionar, analizar y entender conceptos, métodos y técnicas muy provechosas tanto para mi trabajo como actriz en formación, como para el ejercicio actoral profesional como egresada del Programa de Arte Dramático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. Soy consciente de que los frutos de este análisis comparativo irán evolucionando y dialogando con otras experiencias y conocimientos. Mi labor hasta ahora ha sido aportar un granito de arena a que haya un diálogo constante desde la teoría de la voz en escena y la conjugación de ésta con la práctica, generar preguntas e inquietudes en actores y profesionales de la voz respecto a los temas que analizo para que, de esta manera, tengan alguna incidencia más allá de suplir mis intereses y necesidades tanto personales como profesionales.

Los resultados obtenidos a través de la investigación me permitieron cumplir los objetivos iniciales: desarrollar un trabajo teórico sobre algunos aspectos de la voz escénica. En este sentido, considero que el aporte principal del trabajo realizado corresponde a comprender mejor las formas de acercarse a la respiración, los resonadores, la dicción y la acción vocal o verbal a través de la comparación entre las propuestas que plantean los autores seleccionados: Grotowski, Stanislavski, Barba y Fitzmaurice.

Al iniciar esta investigación, tenía la intención de escribir una antología sobre métodos de voz que facilitarían la creación de personajes a partir de la voz. A través de todo el proceso pude constatar lo amplio que podría llegar a ser el desarrollar este trabajo y que, previo a llegar a un estudio tan profundo, se necesitaban acercamientos puntuales en aspectos vocales específicos. La extensión de las inquietudes iniciales fue concentrándose hasta llegar al análisis que presento en este documento.

De igual manera la selección de las escuelas o autores que aquí propongo fueron el resultado de estos años de formación, ya que la mayoría de autores que aquí presento, como Grotowski, Stanislavski y Barba, son referentes habituales en el programa de Arte Dramático, y el último, Fitzmaurice, fue un descubrimiento muy interesante que, por sus valiosos aportes, estimé que debía ser analizado y compartido.

Quizá para otros investigadores e incluso para proyectos futuros que desarrolle, considere a autores distintos y que en ese momento puedan relacionarse mejor con mis percepciones; sin embargo, al día de hoy creo que son estos los más pertinentes para aportar a la presente investigación.

El análisis comparativo por sí solo permite entender algunas formas en que nos podemos acercar a la respiración, dicción, resonadores y acción vocal o verbal; además, al final de cada sub-apartado realizo una síntesis de dicho análisis. Sin embargo, me parece importante compartir las siguientes conclusiones que este proyecto me deja:

En primer lugar, **la respiración es la base fundamental para trabajar con los resonadores, la dicción y la acción vocal.** Parece obvio hacer esta afirmación; sin embargo, así como en muchas escuelas y academias se ha pretendido trabajar el cuerpo y la voz por separado, muchos actores en formación y profesionales pueden llegar a pensar que estos aspectos se deben explorar y entrenar como individuales. En este proyecto investigativo hago el análisis de cada uno de ellos de manera particular pero siempre con la necesidad de relacionar uno con otro o varios, es decir, entendiendo que son un conjunto indivisible para la práctica vocal. Se pueden separar quizá para estudiarse, como en esta investigación que es de carácter teórico, pero para llevarlos a la acción todos son un conjunto que permite la producción vocal.

De igual forma, desde el análisis de la acción vocal fue evidente esta relación debido a que desde la imaginación, la movilidad del cuerpo y la generación de acción con la voz se modifican las formas de expresión desde la dicción, la resonancia y la misma respiración. **De acuerdo a las necesidades de movimiento del personaje se modifican las formas de producción vocal y viceversa, entendiendo que lo uno potencia lo otro y favorece el ejercicio escénico.**

Por otro lado, para el desarrollo del podcast fue necesario buscar una forma más concreta y coloquial de compartir el análisis, lo que me permitió revisar la investigación ya realizada para mejorar la manera en que comunico. Además, con la realización de este podcast y la socialización de mi investigación en encuentros de carácter investigativo, he evidenciado que logra haber una incidencia más allá del ámbito artístico, generando interés en las diferentes profesiones o medios en los que la voz también juega un papel fundamental.

Todos estos hallazgos y conclusiones, más que dar por terminado este proyecto investigativo, me despiertan interrogantes sobre la pertinencia de seguir ampliándolo en futuros espacios de formación y creación, ya sea situándola en mi contexto cultural o llevando a la práctica el presente análisis teórico.

En este sentido, se hace necesario comentar que gracias a este proyecto investigativo he ganado una beca otorgada por Ministerio de Cultura para hacer parte del selecto grupo de personas que compartirán con el maestro Barba en un espacio académico-artístico denominado **Seminario los 5 continentes del teatro**, el cual se realizó en la ciudad de Bogotá, Colombia del 22 al 27 de Agosto del 2023. Con esta oportunidad se abre la posibilidad de conocer de cerca todo el trabajo desarrollado por el maestro Barba en consonancia con lo que hasta ahora he desarrollado en esta investigación. Además, he recibido la invitación a **incluir mi investigación en los Archivos del Odin Teatret y de la Fondazione Barba Varley** para que



pueda ser consultada a través de este espacio tan importante, lo que permite darle continuidad, difusión internacional y relevancia a los planteamientos centrales de la investigación y del podcast que he desarrollado.

Son muchas las posibilidades que se abren con este primer paso que doy; sin embargo, al cerrar este ciclo investigativo me interesa destacar que el trabajo con la voz podría entenderse como el conjunto de una respiración coordinada, una dicción clara, un resonador bien utilizado y la relación correcta de cuerpo-voz, sin embargo, me parece pertinente definir también el trabajo vocal a través del manejo de estos y otros aspectos al servicio de la sensibilidad, la creatividad, la espontaneidad y la imaginación en escena.

Y principalmente, quiero reafirmar que dentro de las tareas del actor o actriz está ser profesional de la voz: la voz es un elemento esencial en el desarrollo de nuestra labor creativa; por lo tanto, es indispensable conocerla, entenderla, cuidarla y explorar al máximo sus capacidades.

## Referencias

- Acting Now, LLC (2004). Interview with Catherine Fitzmaurice. Entrevistada por Eugene Douglas. [www.actingnow.com](http://www.actingnow.com)
- Blanco, L. (2019). Aproximación al paralenguaje. *Hesperia: Anuario De Filología Hispánica*, 10, 83–97. Recuperado a partir de <https://revistas.uvigo.es/index.php/AFH/article/view/520>
- Barba, E. (1994). La canoa de papel: tratado de antropología teatral. (R. Skeel, Trad.). Catálogos. (Trabajo original publicado en 1992)
- Barba, E., & Savarese, N. (2007). El arte secreto del actor. (Porras y Bert Trad.) Alarcos. (Trabajo original publicado en 1990)
- Burón, M. G. (2016). *El entrenamiento vocal del actor en los siglos XX y XXI. Hacia una antropología de la voz escénica en el marco de las técnicas teatrales contemporáneas* (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea). Archivo digital.
- Calais-Germain, B., & Germain, F. (2013). *Anatomía para la voz*. La liebre de Marzo.
- Fernández, Tomás y Tamaro (2004). *Biografía de Jerzy Grotowski*. Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea.  
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grotowski.htm>
- Fernández, Tomás y Tamaro (2004). *Biografía de Konstantin Stanislavski*. Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea.  
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stanislavski.htm>
- Fitzmaurice, C (1997). *La Respiración es Significado - Spanish translation of "Breathing is Meaning"*, Instituto Fitzmaurice, USA. (trad. Aragon Chiari, 2005)

Fitzmaurice, C. (2005). *Entrevistada por Saul Kotzubei*. Instituto Fitzmaurice, USA. (trad. Esther Pallejà, 2014)

Fitzmaurice, C (2010). *Approaches to Theatre Training: Pillars of Voice Work*. Entrevistada por Paul Meier. Instituto Fitzmaurice, USA.

Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. (M. Glantz, Trad). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1968)

Instituto de voz Fitzmaurice (s.f). *Catherine Fitzmaurice, la fundadora de Fitzmaurice Voicework*.  
<https://www.fitzmauriceinstitute.org/the-founder>

Knébel, M. (2003). *La palabra en la creación actoral*. (J.Saura, Trad.; 3ra edición)  
Fundamentos. (Trabajo original publicado en 1998).

Odin Teatret (s.f.). *Eugenio Barba*. <https://odinteatret.org/index.php/eugenio-barba/>

Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal. Cultura, lenguaje y comunicación*.

Istmo.

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (No. 3). Artezblai SL.

Stanislavski, K. (2015). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. (J.Saura, Trad.) Alba editorial. (Trabajo original publicado en 1951).

Vallejo, G. (2018). *Principios De Desarrollo Vocal Para Corp-Oralizar El Texto Escrito En La actuación Teatral* (Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile) Archivo digital.

## ANEXOS

Propongo como anexo a la investigación principal un podcast que permite compartir a estudiantes, egresados y profesionales los hallazgos y conclusiones del análisis comparativo que realizo. El podcast se estructura en un (1) episodio introductorio y cuatro (4) episodios principales, así: Episodio introductorio llamado *¿De qué se trata este podcast?* donde hablo sobre las motivaciones de realizar y compartir la investigación que realizo, y un resumen del contenido que se encontrará en los siguientes episodios; Episodio 1 llamado *La respiración*, con 7min 35seg de duración; Episodio 2 que tiene por nombre *Los resonadores*, con 7min 45seg de duración; Episodio 3 llamado *La dicción*, que tiene 7 min 44seg; y Episodio 4, con 9min 10seg de duración, que lleva por nombre *Acción vocal o verbal*. En estos cuatro episodios comparto los hallazgos encontrados en el análisis comparativo, hago una síntesis de las propuestas de los autores y establezco diferencias y/o similitudes entre ellos.

Este podcast ha sido pensado principalmente para actores, actrices o artistas escénicos cuyo trabajo vocal sea muy importante; sin embargo, en la construcción de este proyecto he descubierto que puede servir para cualquier persona que trabaje con la voz o tenga interés en conocer las formas en que se puede comunicar con nuestra voz. De igual forma, es de mi interés particular que pueda ser usado como material didáctico, tanto en el programa de Arte Dramático de la Facultad De Bellas Artes de la Universidad Del Atlántico como en cualquier programa de formación artística que lo crea pertinente.

A continuación comparto un *Anexo A* con los guiones del podcast acompañado de la explicación de las convenciones básicas de edición que planteo y un *Anexo B* con los código QR que dan acceso directo a cada uno de los episodios del podcast y la URL (*link*) directa a la plataforma donde está publicado, Spotify. Así mismo, comparto una imagen de referencia de como se ve el episodio publicado con su respectiva caratula principal.

## Anexos A. Guiones del podcast

### Convenciones dentro del guión

- ( **C** ) Sonido de entrada o salida del cabezote (Música)
- ( \_ ) Sonido de pausa corta dentro del dialogo.
- ( - ) Sonido de check (para marcar datos importantes en lista)
- ( - - ) Sonido brillante (para marcar datos importantes individuales)
- ( \_ **Dif** ) Sonido de pausa larga (solo entre autores y para finalizar)

### Episodio introductorio: ¿De qué se trata este podcast?

#### C

El actor en escena es un creador de magia: transforma realidades, hace críticas y se expresa a través de las diferentes manifestaciones que el arte teatral permite. La voz es una de estas manifestaciones.

—

Cuando empecé a estudiar Arte dramático yo creía que no tenía una voz muy agradable, melodiosa o que estaba dentro de los cánones que yo consideraba correctos... quizá sea algo que nos ocurre a todos en algún momento de nuestra formación e incluso en el ejercicio de nuestra profesión. Pero, al menos en mi caso, siempre tuve ganas de descubrir las posibilidades que brindaba mi voz entendiendo que esto hace parte fundamental de nuestro trabajo como actores. Y aprendí que esto es posible en la medida en que conocemos y exploramos las diferentes formas de comunicación que nuestra voz permite.

Así que, en medio mi interés por investigar la voz escénica decido compartir mis inquietudes y análisis en este podcast, donde abordaré cuatro aspectos que favorecen la producción vocal escénica y que permiten al actor o actriz lograr versatilidad en la interpretación de sus personajes.

Respiración - resonadores - dicción - y acción vocal o verbal -

—

¿Te suenan los nombres de Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Catherine Fitzmaurice? Si tu respuesta es Si o No, quédate para descubrirlo y conocer sus propuestas para abordar aspectos de la voz escénica, estableciendo diferencias o similitudes que permiten un análisis comparativo.

**C**

Mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Bienvenidas y bienvenidos a VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica.

### **Episodio 1: La respiración.**

**C**

Cuando escuchas la palabra respiración ¿qué es lo primero que se viene a tu mente?, seguramente piensas que es el intercambio de oxígeno y dióxido de carbono. Pero más allá del acto mecánico de inspirar y espirar, la respiración es nuestra principal fuente de energía. Y nos facilita la realización de muchas actividades corporales, de fonación y por ende de producción de la voz. En este episodio conversaré sobre los aportes de Grotowski, Stanislavski, Barba y Fitzmaurice sobre la respiración en la voz escénica, haciendo una síntesis de sus propuestas, similitudes o diferencias.

**C**

Hola, mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Bienvenidas y bienvenidos a VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica.

**\_Dif**

Jerzy Grotowski, quien fue director teatral polaco y cuya concepción teatral está recogida en su libro Hacia un teatro pobre, donde prioriza el trabajo de los actores a partir del cuerpo y la voz, dice que “la respiración es un proceso orgánico y espontáneo”.

Su estudio sobre la respiración se enfocó desde la observación empírica, donde estableció que existen tres tipos de respiración:

Respiración de la parte alta del tórax,-

Respiración de la parte baja del abdomen-

Y respiración total,- Esta última incluye las antes mencionadas y según Grotowski es la más efectiva para el actor, la más higiénica y funcional.

Sin embargo, el mismo Grotowski dice que hay muchas formas de respiración de acuerdo a las necesidades escénicas y de los personajes. Es decir, tal como existen diferentes tipos de personas y personajes, existen diferentes tipos de respiración.

—

Me parece importante practicar la respiración total que propone Grotowski para ampliar los rangos vocales y que el habla y el habla escénica sean de mejor calidad; pero muchos aspectos del contexto y genética establecen diferencias en el ser humano, y obviamente en los actores; por eso no a todos nos funciona una sola forma de respirar.

Pero más allá de esto, Grotowski fue muy enfático en que el actor debe trabajar en su respiración, ser consciente de ella y saber dónde es necesaria para mantener la espontaneidad y el ritmo del diálogo.

**\_Dif**

Para Stanislavski; quien fue actor, director y teórico teatral ruso, y cuyo sistema de interpretación pretendía que el mundo emotivo de los personajes fuera proyectado al espectador de forma verídica, la respiración debe usarse tal y como viene dada naturalmente. Stanislavki explicaba que los intervalos de inspiración/ espiración deben ser utilizados para la creación orgánica del personaje, la creación de estados anímicos y emocionales.

Quizá Stanislavki no abre un campo tan amplio en el estudio de la respiración; sin embargo, destaca la importancia de los signos de puntuación y en su función expresiva abarca la respiración y el flujo del discurso.

Dentro del flujo del discurso describe tres tipos de pausas en las que se encuentran las *-luftpausas-* o pausas de respiración que define como la interrupción más breve y necesaria para tomar aire.

**\_Dif**

Este diálogo de la respiración dentro de las pausas del discurso, entra en conversación con Eugenio Barba, quien es director, investigador teatral, introdujo el término antropología teatral y fundador del Odin Teatret.

Barba habla también de pausas de la respiración dentro del texto que se representa.

—

Para Barba existen dos tipos de respiración discursivas:

Respiración ilógica - (la que es innecesaria o no natural)

Y respiración intencional - (de diafragma y de pecho).

Pese a que no hay una mención muy profunda de la respiración en el trabajo desarrollado por Barba, situación que comparte con Stanislavski, ambos plantean algunas consideraciones valiosas respecto al aparato vocal y respiratorio del actor: debe estar infinitamente más desarrollado que el del hombre común sin perder la espontaneidad.

## **\_Dif**

En estas reflexiones sobre la respiración, me parece necesario hablar de Catherine Fitzmaurice, quien es entrenadora, investigadora y consultora de voz, habla, texto y dialecto. Fitzmaurice piensa que la respiración “es la energía primaria de la voz”, y cree que la forma de respirar, dónde se respira, el ritmo y frecuencia de la respiración tiene gran influencia en la calidad de la voz, incluyendo el sentido del discurso, el trabajo con el texto, y está directamente relacionada con nuestros pensamientos y sentimientos.

Para Fitzmaurice debe haber un equilibrio entre el personaje y el actor; es decir, si un personaje requiere formas de respirar que no son sanas para el actor puede haber problemas.

—

Lo verdaderamente importante para la respiración es tener conciencia de ella “sin controlarla pero viendo como es, porque en su función como puente entre tu imaginación creativa, tu mente, quién eres tú y el personaje, la respiración es la clave.

En esta afirmación de Fitzmaurice encuentro relación con Stanislavski cuando menciona la respiración al servicio de la creación de personajes y de los estados



ánimicos y emocionales. Sin embargo, Fitzmaurice profundiza estas teorías en la construcción de lo que llamó -Desestructuración-, que no es más que “reducir el exceso de tensión en el cuerpo, sobretodo en el proceso de la respiración, para permitir un sonido más espontáneo y variado, conectado con tu cuerpo, pensamientos e imaginación”; y -Reestructuración- que “implica el aprender a respirar de la forma más eficiente fisiológicamente pero sin perder espontaneidad”.

—

Esto quiere decir que la tarea, según Fitzmaurice, es desaprender hábitos erróneos de la respiración y después aprender a cómo ligar lo aprendido con tus impulsos espontáneos de respirar y hablar.

### **\_Dif**

Como han podido escuchar cada uno de los autores plantea formas interesantes, desde sus perspectivas, de llevar a cabo la respiración, sin dejar de lado que existen muchas más posibilidades a tener en cuenta de acuerdo nuestras necesidades como actores; pero como en este podcast hablamos sobre estos cuatro autores es importante destacar la forma en que Stanislavski lo asume: desde la naturalidad del proceso respiratorio; o en el caso de Barba: desde las pausas del discurso.

Además, estas formas también están ligadas a lo que para ellos es Respirar; por eso destaco a Fitzmaurice y su apunte sobre la respiración como energía, o a Grotowski y su perspectiva de la respiración como proceso orgánico y natural.

### **\_Dif**

Hasta aquí, el episodio de hoy sobre La Respiración. Nos escuchamos en el próximo episodio. Y recuerda que **C** La voz es un elemento esencial en el desarrollo de nuestra labor creativa; por lo tanto, es indispensable conocerla, entenderla, cuidarla y explorar al máximo sus capacidades.

Mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Y esto fue VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica. **C**

### **Episodio 2: Los resonadores.**

**C**

Luego de la respiración, ¿cuál es ese término frecuente en el trabajo con la voz en escena? Exacto, los resonadores. Según Grotowski, los resonadores son cavidades o áreas del cuerpo hacia donde la voz puede dirigirse y adquirir así una sonoridad diferente. Aunque luego los llamó vibradores porque decía no solo las zonas con estructura ósea pueden vibrar.

## C

Hola, mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Bienvenidas y bienvenidos a VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica.

—

Para mí los resonadores son muy importantes porque le permiten al actor o actriz ampliar sus capacidades vocales y tener versatilidad en la creación escénica. En este episodio conversaré sobre los resonadores desde los aportes de Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislavski, Eugenio Barba y Catherine Fitzmaurice, haciendo una síntesis de sus propuestas, similitudes o diferencias.

## \_Dif

Grotowski, es uno de los que más trabaja y habla acerca de los resonadores. En su libro *Hacia un teatro pobre* definió que hay muchos resonadores que deben ser entrenados y controlados por el actor. Grotowski reconoce resonador de

Cabeza,-

Pecho,-

Nariz,-

Laringe,-

Occipital -

Y la máscara- que es la “parte de la cara que cubre la frente, el cráneo y los huesos bajo los pómulos.

Aun así Grotowski decía que hay muchos resonadores y que estos se usan de manera inconsciente, que -todo el cuerpo es un resonador- y que las capacidades vocales se potencian a través de la utilización de los resonadores o la combinación de estos.

—

Grotowski hizo gran énfasis en que el actor del común se enfoca en solo uno o dos resonadores pero el actor que conoce y potencializa todas sus capacidades de resonancia puede tener un mejor trabajo vocal. Te has preguntado, ¿qué tipo de actor eres tú?

—

En su investigación sobre los resonadores Grotowski acuña un término denominado - “imaginación vocal”- que es el trabajo con imágenes para permitir al actor o actriz dejarse transportar por ellas y llegar a encontrar sonoridades desconocidas.

Un ejercicio extremadamente útil que puedes practicar es imitar los sonidos naturales y los ruidos mecánicos: caída de agua-, murmullo de los pájaros-, sonido de un motor-, etc. O a través de “la imitación parodiada de las voces de: mujeres, niños y viejos, etc.

### **\_Dif**

En comparación con Grotowski, Stanislavski no tiene unos planteamientos tan amplios que den cuenta del trabajo con resonadores. Sin embargo, en el libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* Stanislavski habla de reconocer sonidos que provienen desde distintos lugares del cuerpo y reconoce algunos resonadores definidos por Grotowski: los sonidos de garganta, de nariz, de cabeza, de pecho, occipitales, de laringe, de máscara y otros matices de sonido.

Stanislavski destaca la importancia de usar los resonadores, explorarlos y descubrir nuevas zonas de resonancia para contribuir a añadir nuevo colorido y a valorizar la voz.

### **\_Dif**

Así como Stanislavski desarrolló un trabajo de resonadores desde perspectivas similares a las de Grotowski, hay muchas más escuelas y autores que siguieron con esta línea; como en el caso de Eugenio Barba.

Barba reconoce que la voz sale de distintas partes del cuerpo y en su libro *El arte secreto del actor* le da la definición de Resonador, desde la terminología establecida por Grotowski.

Esto quiere decir que mantiene la idea de Grotowski en cuanto a los seis resonadores principales: cabeza, pecho, nariz, laringe, occipital, mascara y a la posibilidad de combinar unos con otros para descubrir nuevas posibilidades en la voz.

—

Otro aspecto que entra en relación con Grotowski es lo que llamó “imaginación vocal” al servicio de los resonadores. El trabajo de barba desde la imaginación vocal es desarrollado a partir de que si los actores imaginan que el sonido es emitido desde estas diferentes partes del cuerpo, el sonido de su voz se colorea de distintas formas.

—

Yo creo que el primer paso en el entrenamiento de los resonadores es ser consciente de dónde sale la fuerza de la voz o donde resuena la voz. Esto lo podemos hacer imaginando que el sonido sale desde esa parte del cuerpo e incluso haciendo movimientos corporales con la zona resonante que se esté explorando. Luego de esto, el trabajo con resonadores se dará de manera orgánica.

También, creo que la respiración- ayuda a la producción y mejor manejo de los resonadores, porque una respiración entrenada permite una exploración de resonadores mucho más amplia.

## Dif

De acuerdo a esto, me parece válido traer a estas reflexiones a Catherine Fitzmaurice, que como ya he dicho enfoca su técnica de la desestructuración y la reestructuración en la respiración para facilitar otros procesos de producción de la voz.

—

Fitzmaurice, dice que su planteamiento sobre la desestructuración no solo afecta los hábitos de respiración sino también el tono y permite que las vibraciones sonoras vayan más allá de los resonadores de pecho y cabeza.

En *La respiración es significado* Fitzmaurice menciona que la desestructuración estimula la organicidad de la respiración como fuente de poder y del cuerpo como resonador para que logre variedad y complejidad en el discurso eliminando el habla plana, seca y sin intención.

Y en cuanto a la reestructuración, le permite al actor tener control sobre la variedad de opciones de uso de la voz, incluyendo los diferentes resonadores, para que haya variedad de posibilidades en el habla escénica.

—

Así como Grotowski y Barba mencionan que el cuerpo en su totalidad es un resonador, Fitzmaurice establece que “La resonancia de la voz vibra en el cuerpo” por lo que se necesita tener los músculos relajados para trabajar con los resonadores. También, afirma que hay -posiciones corporales- que ayudan a trabajar las resonancias en el cuerpo.

### **\_Dif**

En todos los procesos de creación, de exploración y de entrenamiento, en particular de la voz, es importante entender que -cada persona requiere de diferentes formas para hacerlo-. Puede ser desde la respiración y posiciones corporales planteadas por Fitzmaurice o desde el uso de la imaginación vocal trabajada por Grotowski y Barba.

Lo que sí es claro es que la exploración constante como lo sugiere Stanislavski, va a ayudar a que el uso de los resonadores aporte significativamente a crear y a contar desde la voz, a tener versatilidad en el discurso escénico en una misma obra o entre un personaje y otro.

### **\_Dif**

Hasta aquí, el episodio de hoy sobre Los resonadores. Nos escuchamos en el próximo episodio. Y recuerda que **C** La voz es un elemento esencial en el desarrollo de nuestra labor creativa; por lo tanto, es indispensable conocerla, entenderla, cuidarla y explorar al máximo sus capacidades.

Mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Y esto fue VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica.

**C**

### Episodio 3: La dicción.

#### C

¿Te ha pasado que cuando no se entiende algo que dijiste, te dicen: ¡Tienes que trabajar la Dicción!? ¿Será que la dicción es solamente pronunciar bien las palabras o hay algo más allá? Al menos en palabras de Grotowski la dicción es un medio de expresión, porque a que a través del uso de ésta la voz cuenta o comunica de diferentes maneras. Pero, vamos a ver que dicen los demás.

#### C

Hola, mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Bienvenidas y bienvenidos a VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica.

—

En la creación escénica la voz juega un papel fundamental porque se interpreta, se cuenta y se comunica a través de ella y sus variables. La dicción hace parte de las variables de la voz escénica. En este episodio conversaré sobre la dicción desde los aportes de Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislavski, Eugenio Barba y Catherine Fitzmaurice, haciendo una síntesis de sus propuestas, similitudes o diferencias.

#### \_Dif

Dice Grotowski que así como la dicción permite diferentes formas de expresión existen también muchos -tipos de dicción- que dependen de las variables fisiológicas y de contexto en los seres humanos, por ende en los actores. Estos tipos de dicción están al servicio de la comunicación y el lenguaje del día a día y es evidente que deben estar inmensos y, por supuesto, usarse en el teatro.

Por eso así como en la vida no existe un solo tipo de dicción, sino dicciones innumerables que dependen de la edad, de la salud, del carácter y de la estructura psicosomática del individuo particular, de esa misma manera no hay una sola forma de dicción en el teatro.

Es tarea del actor, según Grotowski, “subrayar, parodiar y exteriorizar los motivos interiores y las fases psíquicas del personaje que está representando y modificar su pronunciación al utilizar un nuevo tipo de dicción para evitar que el discurso escénico se torne monótono y aburrido.

—

Grotowski plantea diferentes posibilidades de explorar y entrenar la dicción. Anota:

Parodiar la dicción de los amigos-,

Representar varios personajes a través de la dicción- (un avaro, un glotón, un hombre piadoso, un arribista, etcétera),

Caracterizar, mediante la dicción, ciertas particularidades psicossomáticas- (falta de dientes, corazón débil, etcétera).

Esto lo que busca es que tengamos muchas posibilidades de modificar la voz para desarrollar una completa creación de personajes.

Ademas, Grotowski cree que el actor no solamente debe cuidar la forma de dicción y de pronunciación dentro del contexto escénico sino también fuera del contexto de su trabajo.

### **\_Dif**

En relación a cada uno de los planteamientos de Grotowski traigo a la conversación a Stanislavski, con quien coincide en algunos aspectos relacionados a la dicción.

Stanislavski plantea que debe haber una labor constante con la dicción, que debe convertirse en una costumbre no solo dentro del contexto escénico sino dentro de la propia vida y llegar a ser una segunda naturaleza.

Tambien, dice que no hay dos personas que hablen de manera idéntica. Cada uno adapta su forma de hablar de una manera u otra de acuerdo a sus características peculiares, esto es un descubrimiento que hace al observar por horas la boca de uno de sus estudiantes y tomando nota de lo que sucedía con su lengua y boca cuando pronunciaba vocales.

—

En este punto, descubro que la perspectiva de Stanislavski dista un poco de Grotowski al decir que el trabajo con la dicción estaba más enfocado a partir de los sonidos de las vocales y consonantes para “llenarlas de contenido”. Si Grotowski plantea ejercicios donde se debía imitar las formas de hablar y pronunciar de diferentes personas y en diferentes condiciones fisiológicas y psicossomáticas; Stanislavski se va más hacia la forma de pronunciar las vocales y consonantes independientemente del tipo de personaje.

Stanislavski procuraba que los actores leyeran y pronunciaran claramente, corrigiendo defectos individuales. Dejando claro que para él la dicción debía enfocarse en la correcta pronunciación de las vocales y consonantes.

### **\_Dif**

Así como Grotowski y Stanislavski le dan tanta importancia al trabajo de la dicción, desde las similitudes o no de sus perspectivas es fácil pensar que Barba lo hiciera también, debido a que en otras ocasiones Grotowski ha sido modelo en los planteamientos de Barba. Pero, en este caso, existe una contraposición entre estos autores. Añadiendo, además, que Barba no estudia ampliamente la dicción o la -No dicción- que plantea.

—

Dentro de las escasas declaraciones de Barba sobre la dicción, dice que “subraya el hecho de no hacer prácticas de dicción, intentando conservar la voz natural y eludiendo con ello la uniformidad de la dicción escénica; esta posición de Barba se da debido a que, tal como lo menciona *El nuevo testamento del teatro* capítulo que comparte con Grotowski en *Hacia un teatro pobre*: “descubre que la dicción que aprendió en la escuela de drama provoca muy a menudo que la laringe se cierre.

### **\_Dif**

En cuanto a la relación de Fitzmaurice y la dicción pensé que acompañaría las declaraciones de Barba, porque es bastante complejo encontrar, en medio de sus discursos y escritos, información sobre su perspectiva de la dicción en su metodología.

Aunque no hay un desarrollo tan amplio del tema; cosa en la que coincide con Barba, Fitzmaurice si tiene en cuenta el trabajo de dicción dentro de sus planteamientos.

—

En una entrevista que Fitzmaurice dio a Paul Meier para *Approaches to Theatre (tirer) Training: Pillars of Voice Work* comenta que en sus búsquedas actuales, esto en el año 2010, está la exploración de los elementos -paralingüísticos-.

Y ustedes se preguntaran, ¿qué tiene que ver esto con la dicción?

Bueno, esto está relacionado a un trabajo de dicción debido a que dentro de las cualidades paralingüísticas se encuentra la dicción. Por eso deduzco que en las



búsquedas de Fitzmaurice, aunque no se establece una perspectiva clara, si se considera el trabajo de dicción. Lo plantea desde la desestructuración debido a que habla del efecto de “temblor” y menciona además un trabajo de improvisación o espontaneidad.

### **\_Dif**

En este punto tenemos, por un lado a Barba, que plantea que no debe haber exploración desde la dicción y se debe conservar la -voz natural-. Por otro lado a Grotowski quien dice que hay diferentes formas de dicción que deben -explotarse- al máximo para que la creación escénica se enriquezca. También, a Stanislavski quien reconoce el gran trabajo que se debe hacer desde la dicción y que la desarrolla hacia la -correcta pronunciación- de las vocales y consonantes. Y finalmente a Fitzmaurice quien lo trabaja desde la -espontaneidad- pero no amplía sus discursos en cuanto al cómo realizar estas búsquedas.

¿Con cuáles de estos planteamientos te identificas o has trabajado en tu formación artística?

### **\_Dif**

Hasta aquí, el episodio de hoy sobre La dicción. Nos escuchamos en el próximo episodio. Y recuerda que **C** La voz es un elemento esencial en el desarrollo de nuestra labor creativa; por lo tanto, es indispensable conocerla, entenderla, cuidarla y explorar al máximo sus capacidades.

Mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Y esto fue VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica.

## **C**

### **Episodio 4: La acción vocal/verbal.**

## **C**

Desde que empecé a tomar clases formales de voz, siempre he escuchado que la voz hace parte del cuerpo y que no se pueden separar; disociar si, separar no. Se complementan, se ayudan e impulsan dentro de la labor escénica. Seguro que tú también lo has escuchado.

## C

Hola, mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Bienvenidas y bienvenidos a VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica.

—

En muchas Facultades de Artes se trabajan clases separadas de cuerpo y voz, por lo tanto algunos de los calentamientos o entrenamientos son de igual manera disociados, aunque en la práctica se deban trabajar conjuntamente. Sé que ha existido un esfuerzo personal de los maestros por trabajar el cuerpo y la voz de manera conjunta, pero, dependiendo de la asignatura, termina predominando uno u otro.

Sin embargo, el discurso de trabajar cuerpo y voz conjuntamente siempre ha existido. De ahí mi interés en conocer el término de acción vocal o verbal al encontrarlo consecutivamente en los aportes de Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislavski, Eugenio Barba y Catherine Fitzmaurice. En este episodio estaré haciendo una síntesis de sus propuestas, similitudes o diferencias.

### \_Dif

Barba dice que la voz hace parte del cuerpo pero se extiende más allá y actúa; que el cuerpo participa y vive esta acción.

Para Barba las acciones vocales tienen su origen en una concepción de la voz como extensión invisible del cuerpo, que al igual que las acciones físicas son capaces de incidir en el espacio. Es decir que la voz tiene una -proyección escénica- al igual que las acciones que realiza el actor.

—

En su libro *La canoa de papel*, Barba aborda la acción vocal desde las posibilidades de -accionar con la voz-: llenar, alcanzar, tocar, atrapar, volar... con la voz. Y así ayudar a desarrollar la técnica de los actores. De acuerdo a esto, Barba considera que la voz como fuerza y acción pone en movimiento, puede dirigir, detener, formar, etc. Es decir, provocar acción- y reacción- de manera inmediata.

Con esto Barba busca -llenar de acción la palabra- con el fin de generar significados o asociaciones concretas en quien escucha.

—

Uno de los ejercicios que Barba propone para lograr esto es el volapyk o lengua inventada/jerga incomprensible, en el cual se usan palabras sin un significado concreto pero que a través de intenciones y acciones vocales específicas se pueda entender lo que se quiere comunicar. Seguro que en tus clases de voz también han hecho esto.

Otro de los ejercicios que Barba plantea para entrenar la acción vocal es el trabajo en donde un actor dirige al otro, por el espacio, por medio de su voz.

Un actor (A) da la espalda a otro actor (B). Con su voz, B, diciendo un texto que utiliza cotidianamente en el training vocal, debe guiar el cuerpo de A en el espacio. La acción vocal es la de alejar o acercar a sí mismo, a diferentes alturas, al compañero en el espacio.

Estos ejercicios fortalecen la acción vocal, en la medida en que enriquecen el sentido de lo que se dice y lo que se quiere transmitir con el texto.

### **\_Dif**

La acción vocal, es un aspecto que se ha estudiado y puesto en práctica por diversos autores, Jerzy Grotowski no es la excepción. En Hacia un teatro pobre dice que el actor debe tratar de conseguir acciones vocales espontáneas y menciona algunas formas de lograr tales objetivos.

Por un lado, menciona que con la voz se pueden -crear objetos- y construir elementos a través de la producción de sonidos. Y por otro lado, postula la generación de acciones vocales contra objetos.

—

Grotowski considera que el actor tiene la capacidad de “utilizar la voz y hacer un agujero en la pared, tirar una silla, apagar una vela, acariciar, empujar, utilizar la voz como si fuera un hacha, una mano, un martillo, un par de tijeras, etc”

Es decir, su trabajo con la acción vocal lo desarrolla a partir de cómo -la voz genera acciones- de acuerdo al tipo de entonación, dicción, resonadores usados y el mensaje que se quiera comunicar.

—

Más adelante, en un artículo llamado Técnica de la voz, Grotowski menciona que la voz tiene una cualidad viva que cada actor le da de acuerdo a sus experiencias, recuerdos y cultura. Y encontró que en los cantos de los campesinos o en los de una mujer que hace aseo había una reacción orgánica de la respiración y una coordinación de la voz con la acción del cuerpo. Consideraba que esto se debía tener en cuenta, ya que esa cualidad atravesaba el cuerpo a través de los resonadores y ayudaban a ampliar el rango vocal.

Aquí la acción vocal, según Grotowski, es cómo se genera la voz a partir de las acciones que se realicen.

### **\_Dif**

En el caso de Fitzmaurice contempla a la voz como acción y que esta tiene relación con el cuerpo sólo cuando está, justamente, siendo acción.

Además, postula que las estructuras físicas esenciales (diafragma; músculos intercostales, abdominales y de la espalda; laringe; articuladores; forma y cavidades del cuerpo) son en sí mismas mudas hasta que con una forma particular de usar el aire y las cuerdas vocales, todas ellas se interrelacionan como fuente de poder, oscilador y resonador para crear sonido.

En este sentido, según Fitzmaurice, para que la acción vocal suceda tanto los elementos corpóreos- y vocales- deben estar en consonancia y trabajar en pro de generar dicha acción con la voz.

—

En el trabajo de reestructuración que desarrolla Fitzmaurice también se puede generar acción vocal. Fitzmaurice postula que se puede practicar el patrón de respiración con varios sonidos del habla en combinación, variando duración, velocidad, rangos y volumen de las frases, con pausas y luego sin pausas, y más adelante de nuevo, con estilos de texto diferentes, voces de personajes, expresiones emocionales, posiciones del cuerpo, acciones e interacciones, etc; con el fin de encontrar diversas posibilidades de generar sonido o comunicar a partir de la voz en consonancia con el cuerpo.

### **\_Dif**

En cuanto a Stanislavski, desarrolla sus teorías llamándolo acción verbal-.

—

En su libro, El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación cuenta que el -subtexto- penetra el sentimiento o el mensaje que se quiere comunicar y que esto se manifiesta “no sólo a través de movimientos físicos, sino también de la dicción: se puede actuar no sólo con el cuerpo, sino también con el sonido y las palabras.

Además, promueve la exigencia de la técnica del actor desde la voz para modelar el arte del habla.

—

Stanislavski habla de la acción verbal como un gran recurso para influenciar al público. Por lo que estableció un concepto llamado -visualización- que hacía involucrar no solo al público sino también al propio actor. Según Stanislavski esta acción verbal se podría llevar a cabo desde establecer significados,- acciones,- verbos,- sentimientos- o intenciones- a lo que se comunica, de tal forma que el actor y su compañero establecieran una comunicación orgánica y asertiva en escena, y que el espectador así mismo lo recibiera.

—

Siempre he creído que la voz como acción es un proceso que se debe llevar a cabo con mucha dedicación y dándole gran importancia, debido a que dentro de la creación escénica y específicamente en la creación a partir de la voz, darle acción a la palabra magnifica el hecho de transmitir organicidad con la actuación. A mí esto me lo enseñaron llamándolo verbos de acción, ¿cómo te lo enseñaron a ti?

—

Independientemente de cómo le llames tu o yo, hay diversas formas de llevar a cabo la acción vocal y cada actor o actriz tiene la posibilidad de escoger y desarrollar su método de acuerdo a las necesidades y consideraciones propias.

Puede ser como -Stanislavski- y la visualización.

Como -Barba- quien cree que se debe llenar de acción la palabra.

Desde lo que propone -Grotowski- en cuanto a cómo la voz genera acciones de acuerdo al tipo de entonación, dicción, resonadores y el mensaje que se quiera comunicar.

O como -Fitzmaurice-, que sugiere practicar formas de respiración, variaciones de resonadores, tonos, pausas, expresiones, y acciones corporales diferentes.

## **Dif**

Hasta aquí, el episodio de hoy sobre La acción vocal o verbal. Y recuerda que **C** La voz es un elemento esencial en el desarrollo de nuestra labor creativa; por lo tanto, es indispensable conocerla, entenderla, cuidarla y explorar al máximo sus capacidades.

Mi nombre es Shari Vargas, actriz colombiana. Y esto fue VOZES, un podcast sobre teoría de la voz escénica.

## **C**

## Anexos B. Podcast

### **Episodio introductorio: ¿De qué se trata este podcast?**



Imagen de cómo se ve el episodio introductorio *¿De qué se trata este podcast?* publicado en Spotify



Código QR de acceso inmediato a escuchar el episodio *¿De qué se trata este podcast?* (Escanear con cámara de celular)

[https://open.spotify.com/episode/1zBkd7dQc64QKSSTeCGKRd?si=6nD\\_MII7TluMdLI6igJgww](https://open.spotify.com/episode/1zBkd7dQc64QKSSTeCGKRd?si=6nD_MII7TluMdLI6igJgww)

URL de acceso inmediato a escuchar el episodio *¿De qué se trata este podcast?* (Para acceder: Seleccionar al tiempo la tecla *ctrl* y dar click izquierdo o haciendo docle click).

### **Episodio 1: La respiración**



Imagen de cómo se ve el *Episodio 1: La respiración*, publicado en Spotify.



Código QR de acceso inmediato a escuchar el *Episodio 1: La respiración*. (Escanear con cámara de celular)

<https://open.spotify.com/episode/6D0IHbJLpg0kdjj5mIuEMJ?si=11wPYGWYTIGePCIFFvErMA>

URL de acceso inmediato a escuchar el *Episodio 1: La respiración*.

(Para acceder: Seleccionar al tiempo la tecla *ctrl* y dar click izquierdo o haciendo docle click)

## Episodio 2: Los resonadores



Imagen de cómo se ve el *Episodio 2: Los resonadores*, publicado en Spotify



Código QR de acceso inmediato a escuchar el *Episodio 2: Los resonadores*. (Escanear con cámara de celular)

[https://open.spotify.com/episode/4fYGAFsU98drg8xQCwI281?si=nbTSfcQdTW6f\\_wuV3Y0BNg](https://open.spotify.com/episode/4fYGAFsU98drg8xQCwI281?si=nbTSfcQdTW6f_wuV3Y0BNg)

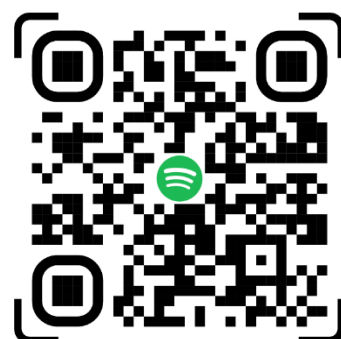
URL de acceso inmediato a escuchar el *Episodio 2: Los resonadores*.

(Para acceder: Seleccionar al tiempo la tecla *ctrl* y dar click izquierdo o haciendo docle click)

## Episodio 3: La dicción



Imagen de cómo se ve el *Episodio 3: La dicción*, publicado en Spotify



Código QR de acceso inmediato a escuchar el *Episodio 3: La dicción*. (Escanear con cámara de celular)

<https://open.spotify.com/episode/0zp6WcesPEPMEiLFoXAODG?si=HjT9fnJjQBOFmuDzDipfmQ>

URL de acceso inmediato a escuchar el *Episodio 3: La dicción*.

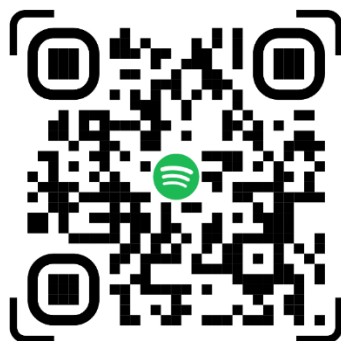
(Para acceder: Seleccionar al tiempo la tecla *ctrl* y dar click izquierdo o haciendo docle click)



### ***Episodio 4: La acción vocal o verbal***



Imagen de cómo se ve  
*el Episodio 4: La  
acción vocal o verbal,*  
publicado en Spotify



Código QR de acceso  
inmediato a escuchar  
*el Episodio 4: La  
acción vocal o verbal.*  
(Escanear con cámara  
de celular)

<https://open.spotify.com/episode/3ZNv3L0XbJ2LkuMjbEEhyr?si=l3qrO06uSmeipilHndQuoQ>

URL de acceso inmediato a  
escuchar *el Episodio 4: La acción  
vocal o verbal.*

(Para acceder: Seleccionar al  
tiempo la tecla *ctrl* y dar click  
izquierdo o haciendo docle click)