

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



PUCP

**La voz del personaje: Construyendo imágenes sonoras a través de la
combinación de las cualidades acústicas de la voz en un proceso creativo**

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN TEATRO

AUTORAS

Sandra Ximena Muenta Bayona
Vanessa Klara Zeuner

ASESORA

Marissa Violeta Bejar Miranda

LIMA – PERÚ

2018

Resumen

Esta investigación basada en la práctica escénica se enfoca en el estudio de las cualidades acústicas de la voz como herramientas para generar imágenes sonoras en el proceso de construcción de personajes y su aplicación en escena, tanto en un texto teatral como en un texto musical. La investigación surge de nuestras reflexiones acerca del manejo vocal de los actores y cantantes en la actualidad y la necesidad de encontrar herramientas que permitan potenciar las posibilidades del actor respecto al manejo de su voz. La relevancia de este proyecto es de carácter artístico y académico. Nuestra intención es producir material informativo a partir de una aproximación práctica a la exploración escénica, así como reflexiones acerca del quehacer actoral, sus demandas y posibilidades en torno al trabajo vocal. Este trabajo tiene implicancias teóricas y prácticas en el área de construcción de personajes, búsqueda de imágenes sonoras y manejo de texto a través de la combinación de las cualidades acústicas de la voz. Nuestra investigación busca contribuir con herramientas técnicas para colaborar con el desenvolvimiento vocal del actor. Asimismo, se basa en una metodología de trabajo a partir de la implementación de ejercicios que guiarán el trabajo de formación de imágenes sonoras para el personaje. Estas imágenes serán el resultado de la investigación y experimentación del actor en su proceso creativo desde impulsos vocales y sonoros.

Palabras clave

Cualidades acústicas de la voz, Imágenes sonoras, Construcción del personaje, Técnica vocal, Teatro musical.

Dedicamos este trabajo a todos aquellos seres con ganas de aprender todos los días algo nuevo. A aquellos que a pesar de las dificultades que se les presenten, trabajan todos los días con amor, respeto y mucho entusiasmo dando lo mejor para cumplir sus sueños. A nuestras familias, a nuestros amigos, a nuestros mentores y maestros, a ustedes, todo de nosotras.

S. Muenta y V. Zeuner

Lima 2018



Agradecimientos

Gracias Ricardo, Raúl y Andrés, por su generosidad, dedicación, compromiso y compañía en todo este proceso que ha sido hermoso gracias a ustedes. Gracias Jesús, por regalarnos un soporte para poner todo esto en escena y por la confianza y apertura para permitirnos volar con tu creación. Gracias Josué, Mario, Jimena, Joaquina, Vian, Volki y a todo el Pandemonio Sináptico por su esfuerzo, dedicación y compromiso. Gracias por soportar nuestra locura. Gracias al Teatro de Lucía y a todo su equipo por abrirnos sus puertas con tanto cariño. Gracias José Manuel, por tu disposición, experiencia y capacidad. Siempre te estaremos agradecidas.

Gracias a nuestra admirada y querida maestra Jacqueline Terry, a los maravillosos Oscar Meza y Miguel Álvarez y a la extraordinaria Pamela Llosa por contarnos sus historias. Gracias por sus aportes, por regalarnos su tiempo, por su interés en nuestra investigación y por resolver muchas de nuestras inquietudes. Queremos agradecer también a todos y cada uno de nuestros maestros por este hermoso viaje en el que hemos aprendido tanto de ellos, dentro y fuera de los salones de clase. Siempre llevaremos sus lecciones con nosotras. A nuestros compañeros, nuestros amigos, los verdaderos, los fieles. Gracias por tanto hermanos del teatro, hermanos de la música, hermanos para siempre.

Gracias infinitas a nuestra asesora Marissa Béjar, por confiar en nosotras, por el rigor y la pulcritud con la que nos ha acompañado en este camino, gracias por guiarnos, por sacrificar tiempo con la familia, por las largas noches de revisión, por alentarnos y darnos ánimo todos los días. Por los resolver cada una de nuestras preguntas con esmero y paciencia, por ser una extraordinaria maestra y por llegar a nuestras vidas con un enfoque distinto, honesto y lleno de luz. Gracias por la generosidad, la paciencia, la sinceridad y por estar ahí siempre.

Finalmente, debemos decir que no hubiéramos podido llegar hasta aquí sin el cariño, el soporte y el esfuerzo de nuestras familias. A nuestros padres, hermanos, y amores un universo de agradecimientos no bastaría para terminar de devolver todo lo que nos han dado y todo lo que significan en nuestras vidas. Gracias por inspirarnos, por comprender nuestras ausencias, nuestras angustias, los llantos, los ensayos tardíos y las horas sin dormir. Gracias por las manos extra y por las largas conversaciones para motivarnos. A nuestras madres, porque ambas se involucraron en este proceso con todo su amor, porque nos acompañaron (como siempre) y fueron el soporte principal de nuestros días de angustia. Desde lo más profundo de nosotras, siempre ¡Gracias!

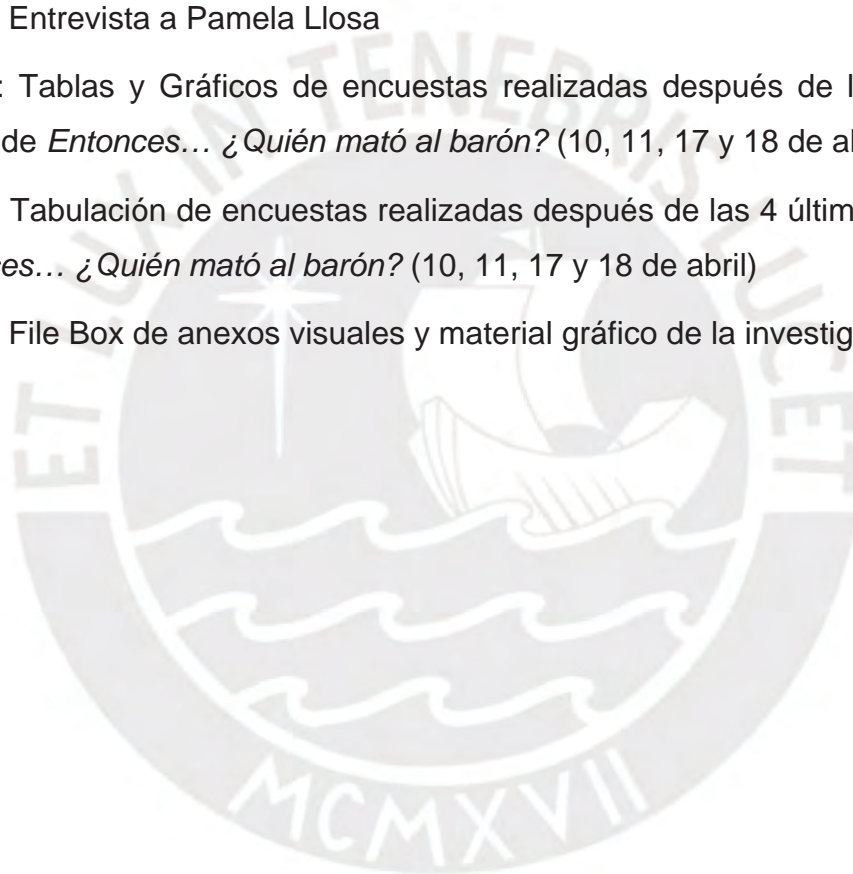
Tabla de contenidos

Resumen	2
Palabras clave	2
1. Presentación del tema y el problema de investigación	9
1.1 Justificación	11
1.2 Preguntas de Investigación	12
1.2.1 Pregunta principal	12
1.2.2 Preguntas específicas	12
1.3 Hipótesis	13
1.4 Objetivos de la investigación	13
2. Estado de la cuestión y marco conceptual	14
2.1 El aspecto fisiológico de la voz como vehículo de comunicación	15
2.2 El dominio de la técnica y la conciencia respecto al funcionamiento del instrumento vocal	17
2.3 La voz como reflejo del estado emocional de un actor	20
2.4 Cualidades acústicas y sensaciones sonoras	21
2.5 Las Cualidades acústicas de la voz	22
2.5.1 Timbre	22
2.5.2 Altura	24
2.5.3 Intensidad	25
2.5.4 Ritmo	26
2.5.5 Volumen	27
2.6 Imágenes sonoras	28
2.7 Imágenes sonoras enfocadas en la construcción del personaje	30
2.8 Contextualización de temas específicos sobre la puesta en escena	32

2.8.1 Teatro Musical	32
2.8.2 La técnica vocal en el teatro musical	35
2.8.3 Información referencial sobre radionovelas	38
2.9 Conceptos adquiridos durante el <i>Seminario de actualización en los cuidados del profesional de la voz</i> en la Facultad de Música PUCP	40
3. Diseño metodológico	45
3.1 Descripción de la investigación basada en la práctica escénica	45
3.1.1 Presentación del montaje teatral realizado para confrontar los resultados de la investigación con un público real	46
3.1.2 Integrantes del proyecto y sus funciones	46
3.1.3 Dinámica de la exploración escénica	47
3.2 Objetivos del proceso de laboratorio	47
3.3 Metodología de la investigación basada en la práctica	48
3.4 Guía de observación de recopilación de datos	50
4. El laboratorio	52
4.1 Análisis de resultados del laboratorio	58
4.1.1. El proceso de construcción de personajes a través de la investigación vocal	58
4.1.2. Logros adquiridos en el laboratorio.	59
4.1.3 Tablas de resultados del proceso de laboratorio	61
Tabla 1: Rutina de transiciones entre los personajes	61
Tabla 2: Delimitación del registro vocal de los participantes del laboratorio. (Reconocimiento de los propios límites del registro vocal)	62
Tabla 3: Registro de la Capacidad Vital de los participantes sosteniendo un papel en la pared únicamente con la fuerza de la columna de aire	62
Tablas de Variables Observables	63
Personajes de Vanessa	63
Personajes de Sandra:	67

5. La puesta en escena	72
5.1 Entonces... ¿Quién mató al barón?	75
5.2 Etapa de ensayos para la puesta en escena	76
5.3. Montaje	81
5.3.1 Ensayo general	81
5.3.2 Función 1: martes 3 de abril del 2018	84
5.3.3 Función 2: miércoles 4 de abril del 2018	87
5.3.4 Función 3: martes 10 de abril del 2018	89
5.3.5 Función 4: miércoles 11 de abril del 2018	91
5.3.6 Función 5: martes 17 de abril del 2018	92
5.3.7 Función 6: miércoles 18 de abril del 2018	93
6. Hallazgos de la investigación basada en la práctica	96
6.1. Selección y posicionamiento de ejercicios en relación a las cualidades acústicas	97
6.2. Interacción entre la voz, la corporalidad y la acción del personaje	104
6.3. Los procesos emocionales y sus efectos en las imágenes sonoras	108
6.4. Incorporación de tecnología sonora en la propuesta vocal	111
6.4.1 Tecnología utilizada en la grabación	112
6.4.2 Tecnología utilizada en la puesta en escena	114
7. Conclusiones	115
Referencias Bibliográficas:	120
Anexos	125
Anexo 1: Ejercicios de Locución publicitaria	125
Anexo 2: Aproximaciones al gráfico de cualidades acústicas	126
Anexo 3: Referencias de video acerca del funcionamiento del aparato fonador y propuestas de locución en base a la modificación de la voz.	127
Anexo 4: Matriz de entrevista para actores	129

Anexo 5: Matriz de entrevista para cantantes	130
Anexo 6: Entrevista a Óscar Meza	131
Anexo 7: Entrevista a Miguel Álvarez	137
Anexo 8: Entrevista a Andrés Salas	142
Anexo 9: Entrevista a Raúl Sánchez	148
Anexo 10: Entrevista a Ricardo Núñez	154
Anexo 11: Entrevista a Jacqueline Terry	160
Anexo 12: Entrevista a Pamela Llosa	167
Anexo 13: Tablas y Gráficos de encuestas realizadas después de las 4 últimas funciones de <i>Entonces... ¿Quién mató al barón?</i> (10, 11, 17 y 18 de abril)	174
Anexo 14: Tabulación de encuestas realizadas después de las 4 últimas funciones de <i>Entonces... ¿Quién mató al barón?</i> (10, 11, 17 y 18 de abril)	183
Anexo 15: File Box de anexos visuales y material gráfico de la investigación.	200



1. Presentación del tema y el problema de investigación

La presente tesis pone a prueba el conocimiento y dominio de las cualidades acústicas de la voz: timbre, altura, intensidad, ritmo y volumen, como herramientas que al combinarse, permiten generar imágenes sonoras de utilidad en el proceso creativo del actor, especialmente en cuanto a la construcción de personajes tanto en un texto hablado como en teatro musical.

Por lo general cada actor tiene un proceso creativo distinto basado en las herramientas que ha adquirido en su preparación artística. No todos los procesos creativos son iguales y no todos siguen una misma metodología, sin embargo, creemos que mientras más recursos creativos tenga el actor, mejor será su desenvolvimiento. Recursos como la investigación literaria, la búsqueda de referencias visuales o sonoras, la construcción corporal a través de pruebas con distintos movimientos, traslados de peso, gestualidad, entre otros, resultan enriquecedores para el personaje. En este sentido, buscamos promover una búsqueda minuciosa y una metodología que permita abordar estos procesos desde el aspecto vocal con la misma determinación.

Emprendimos esta investigación por la inquietud académica que surgió en nosotras respecto a la necesidad de aumentar la atención en el área de educación de la voz respecto al entrenamiento técnico, el conocimiento anatómico del aparato fonador y la capacidad del actor para producir distintas voces particulares al enfrentar la construcción de sus personajes.

Cuando hablamos de “Cualidades acústicas de la voz” nos referimos a las cinco cualidades sonoras principales, bajo terminologías científicas que se apoyan sobre las investigaciones acerca de las teorías físicas del sonido. Tomamos como punto de partida el estudio de Emma Rodero respecto a las diferencias en la calidad sonora de la voz masculina y femenina. En él, la voz es descrita como un viaje de ondas que vibran con distintas cualidades denominadas como: timbre, altura, volumen, intensidad y ritmo. (Rodero, 2001, p.2) Este estudio explica que cada voz tiene una particularidad que asigna una personalidad al individuo que la posee. Nuestro interés es encontrar más imágenes, partiendo de distintas combinaciones realizadas entre las cualidades acústicas que permitan generar voces con diferentes personalidades a

disposición de un mismo individuo, en este caso un actor, y que esto pueda plasmarse de manera clara en el trabajo escénico. Así, esperamos complementar las maneras de abordar el trabajo vocal en la actualidad. En el Perú, el aspecto vocal relacionado a la construcción de personajes aún se ve limitado por distintos factores, principalmente la falta de recursos y el difícil acceso a un entrenamiento vocal minucioso para el actor. Es por eso que esta investigación pretende brindar nuevas posibilidades en esa línea. Uno de nuestros objetivos es diseñar un sistema metodológico en base a tablas para clasificar las cualidades acústicas e identificar las posibilidades de combinaciones que un actor puede realizar, tablas de registro del rango vocal, tablas para definir las imágenes sonoras desagregadas, entre otras. En este sentido, tomamos como referencia al cubo o tabla de movimientos propuestos por Laban, a quien también acudimos como referente en el aspecto práctico, para organizar la combinación de variedades que él aplica en el movimiento, llevándolo en éste caso a las cualidades acústicas de la voz para generar un repertorio vocal con amplias posibilidades interpretativas.

Para dicha investigación, tomamos los aportes teóricos disponibles y al mismo tiempo, desarrollamos un proyecto propio, basado en la práctica como ejercicio de exploración, una obra original creada específicamente para este fin y cuya ancla principal es una radionovela que incluye canciones para aplicar esta investigación tanto en el aspecto hablado como en el musical. Presentamos una historia que pueda generar una conexión con el público, más allá de crear una puesta en escena que hable sobre técnica. La obra "*Entonces... ¿Quién mató al barón?*" se encuentra ligada al aspecto musical del teatro, ya que pone en evidencia el manejo de las posibilidades antes mencionadas, tanto en el texto hablado, como en la voz cantada de cada personaje. Para finalizar la presentación de nuestro problema de investigación, queremos recalcar la importancia de atender los principales conceptos que desarrollaremos con mayor especificidad en el marco conceptual, para ayudar a nuestros lectores a entrar en el contexto y comprender las referencias que se hacen en el cuerpo de este documento.

1.1 Justificación

El cuerpo y la voz son los principales instrumentos para el trabajo del actor. Sin embargo hemos observado que hay un conocimiento limitado acerca del funcionamiento y la correcta ejecución vocal apoyada en los mecanismos corporales. Es primordial conocer estos mecanismos para una correcta y sana ejecución en la práctica. La exploración y el entrenamiento colaboran con el aprendizaje a nivel práctico, pero en cuanto a teoría, aún existen vacíos respecto a la conceptualización y claridad de los procesos por los que el actor debe pasar para dominar mejor su voz.

Uno de los aportes de esta investigación es la sistematización metodológica de un proceso de exploración que estudia el aspecto vocal y el rol de las imágenes sonoras en la construcción del personaje durante el proceso creativo del actor, y que así mismo plantea una reflexión sobre este particular. Esta investigación busca favorecer a actores en formación, actores profesionales, cantantes, locutores y a cualquier profesional de la voz, tanto en el campo teatral como cinematográfico, radial, audiovisual o pedagógico. Sin embargo, enfocamos el estudio en las artes escénicas, específicamente dentro del área del teatro y el canto, ya que encontramos que frecuentemente la voz cantada se asemeja en gran medida a la voz hablada del propio actor, pero hay algunas restricciones y temores acerca de la importancia de crear y mantener la voz de un personaje en particular sobre todo al momento de cantar.

Otro punto importante que motiva nuestra investigación, es la necesidad de aplicar técnicas que no perjudiquen la salud vocal de los actores, que frecuentemente, debido a la falta de conocimiento, terminan dañando su instrumento vocal por la incorrecta utilización de la voz al ejecutar un trabajo escénico. En este sentido, consideramos que es primordial desarrollar metodologías que acerquen al actor a un entrenamiento más específico de su voz para encontrar mayores y mejores posibilidades al momento de crear personajes en el aspecto sonoro. Pretendemos complementar la preparación actoral con los conceptos teórico-prácticos de la técnica vocal para profundizar en la construcción del personaje.

Con relación a esto último, coincidimos en que la formación respecto al trabajo del cuerpo ha sido profundizada en mayor medida que la formación vocal tanto hablada

como cantada. Es por eso que la mayor parte del tiempo son los actores que se dedican al canto o a la locución los que buscan una formación práctica más específica que aporte en el aspecto vocal de su trabajo, sin embargo, en cuanto a los estudios teóricos específicos para actores, hay poco material disponible. Creemos que es importante recalcar la importancia del uso de la voz a nivel metodológico, reflexivo, práctico y crítico.

Afirmamos que mediante la práctica adecuada y el entrenamiento vocal, surge la confianza del individuo y de esta manera disminuye el temor a emitir algunos sonidos con los cuales no se encuentra cómodo o no le sean familiares. Así, mediante la exploración del propio instrumento vocal y de estas combinaciones al momento de la improvisación con personajes, el actor dejará de sentirse cohibido y restringido por sus limitaciones, tanto psicológicas como físicas con relación a la voz.

1.2 Preguntas de Investigación

1.2.1 Pregunta principal

¿De qué manera las combinaciones de las cualidades acústicas de la voz permiten generar imágenes sonoras que colaboran con el proceso de construcción de personajes en el montaje teatral “Entonces... ¿Quién mató al barón?” tanto en el guion musical como textual?

1.2.2 Preguntas específicas

- ¿Existe algún procedimiento que se aplique actualmente para realizar combinaciones de las cualidades acústicas para la construcción de personajes?
- ¿Cómo se refleja el uso de las cualidades acústicas en la voz cantada de las actrices de la obra: “Entonces... ¿Quién mató al barón?”
- ¿Qué resultados se obtienen de los ejercicios particulares del laboratorio de exploración de las actrices para mantener la consciencia de las imágenes creadas para los personajes al confrontar la experiencia escénica frente a un público?

1.3 Hipótesis

El conocimiento y dominio de las distintas combinaciones que pueden darse en las cualidades acústicas de la voz, generan imágenes sonoras que funcionan como herramientas útiles en el proceso de construcción de personajes. Estas herramientas servirán para que el actor pueda entrelazar la técnica vocal con la construcción de sus personajes, para darles particularidades y especificidad a nivel vocal.

1.4 Objetivos de la investigación

1.4.1 Objetivo General: Analizar la manera en la que las combinaciones de las cualidades acústicas y el entrenamiento vocal, permiten la construcción de imágenes sonoras con la finalidad de enriquecer el proceso de construcción de personajes, tanto en la voz hablada como en la voz cantada, dentro del montaje "*Entonces... ¿Quién mató al barón?*".

1.4.2 Sub Objetivo 1: Investigar sobre los procedimientos que se aplican actualmente en el trabajo vocal de los actores poniendo a prueba un sistema metodológico complementario que desarrolle las combinaciones vocales para abordar la construcción de personajes, a través de las posibilidades que brinda el dominio de las cualidades acústicas de la voz.

1.4.3 Sub Objetivo 2: Identificar la manera en la que las combinaciones de las cualidades acústicas, que realizan las actrices, se mantienen o modifican en los momentos en los que los personajes cantan.

1.4.4 Sub Objetivo 3: Confrontar los resultados obtenidos en los ejercicios en el laboratorio de exploración de las actrices, que buscan mantener la conciencia de las imágenes creadas aún en los cambios repentinos entre personajes en una puesta en escena frente a un público.

2. Estado de la cuestión y marco conceptual

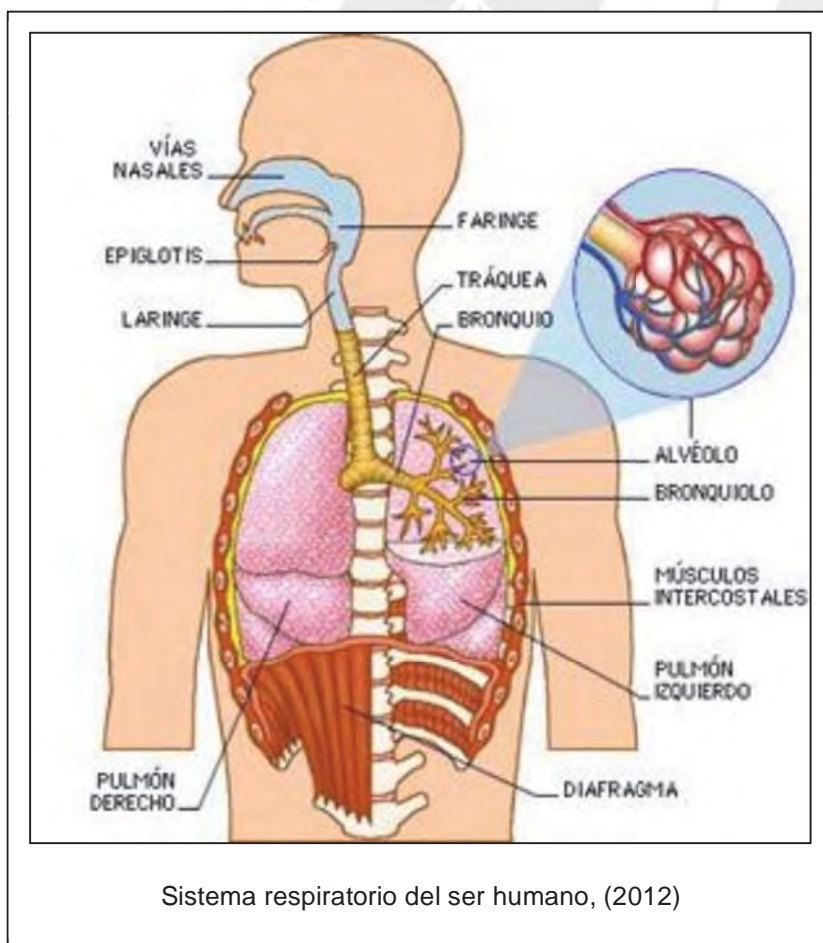
Los temas principales que se han abordado en relación con nuestra investigación respecto a las cualidades acústicas de la voz están clasificados en distintos aspectos. En cuanto al funcionamiento del aparato vocal, tenemos a los autores Serguei Naidich (1981) Guy Cornut (1985) Inés Bustos (2003) y Begoña Torres (2016) como referentes principales. En cuanto a la definición de las cualidades acústicas de la voz y descripciones acerca de las mismas, un estudio de Rodero (2001) fue la fuente principal. Con respecto al conocimiento, dominio y experimentación con la voz, los autores Marta Vázquez (2008), Tamara Chubarovsky (2008), Ingrid Pelicori (2007), Cicely Berry (2006) y Peter Brook (2006) nos acercaron a sus propios estudios y experiencias. Por último, enlazamos todo lo visto con los principios de construcción del personaje que hemos estudiado en nuestro rubro, en los cursos de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, sobre todo basándonos en el trabajo de Konstantin Stanislavski y algunas ideas de Peter Brook que también se exponen en nuestras fuentes.

El tema que abordamos en esta investigación es la relación que tiene el conocimiento y dominio de las cualidades acústicas de la voz (timbre, altura, intensidad, duración y volumen) con las imágenes sonoras que aportan en el proceso de construcción de personajes. Para contextualizar este estudio es importante recalcar la importancia de conocer aspectos tanto científicos como artísticos del trabajo vocal, necesarios en el proceso de creación del actor. En cuanto a esto, las fuentes consultadas para sustentar nuestra investigación nos dieron información relevante a nivel teórico y práctico, de manera que pudimos observar en los trabajos de los autores y artistas consultados, aportes y conclusiones desde una perspectiva científica y técnica, desde una perspectiva empírica artística y aportes que vinculan la voz con las emociones humanas. (Pelicori, 2007)

2.1 El aspecto fisiológico de la voz como vehículo de comunicación

Para comenzar con el aspecto científico y técnico, tomamos en cuenta aquello en lo que los autores han coincidido acerca del funcionamiento técnico del aparato fonador, y es que este se encuentra delante del esófago, en la parte medial y anterior del cuello y está constituido principalmente por cartílago. (Pérez Lu, 2017) En cuanto a esto, una de las cosas más importantes que debemos considerar cuando queremos hablar de la voz, es conocer la anatomía vocal. Con esto nos referimos a la fisiología de la voz.

Al respecto, los autores denominan algunos ejemplos para clasificar sus investigaciones. Entre los términos que se presentan en el libro *Principios de foniatría* de Sergei Naidich se mencionan los conceptos “la voz que corre” y “la voz que no corre”. Por medio de estas etiquetas, el autor separa una voz que se encuentra



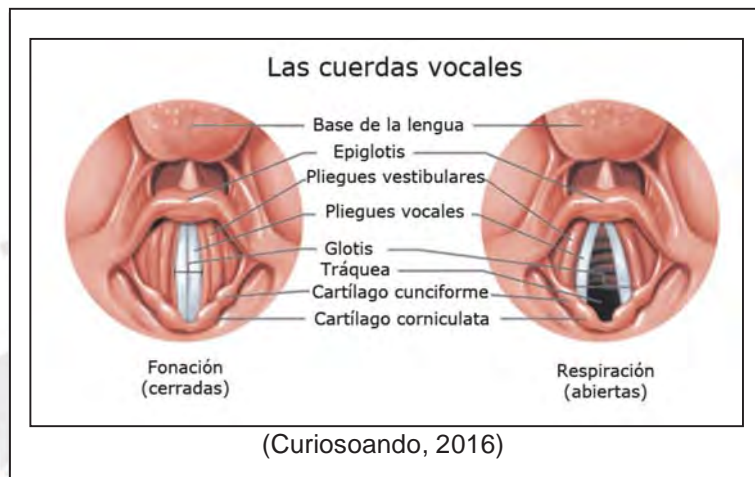
impostada de otra voz que no lo está. La primera se debe al buen empleo del aire, el diafragma y la tensión necesaria de los músculos involucrados en la emisión de sonido y la segunda es la voz que se utiliza en un estado cotidiano, sin involucrar mayor esfuerzo técnico. (Naidich, 1981, p.99)

Del mismo modo, Guy Cornut en su libro “La voz”, distingue “la voz hablada” de “la voz cantada” exponiendo los mecanismos que se

emplean de manera particular para emitir sonidos de manera consciente. Además,

menciona los parámetros de la voz, concluyendo que la voz que se emplea para cantar demanda un esfuerzo mayor. (Cornut, 1985, p.75) Ambos recalcan que la consciencia corporal y mental es un factor de vital importancia para comprender y ejecutar los mecanismos de la voz.

En este sentido, los autores coinciden también con Bustos (2003). Ella habla acerca de la voz como un vehículo de comunicación en comunión con el cuerpo y la mente. Menciona, además, la importancia de conocer anatómicamente todas las funciones del aparato vocal

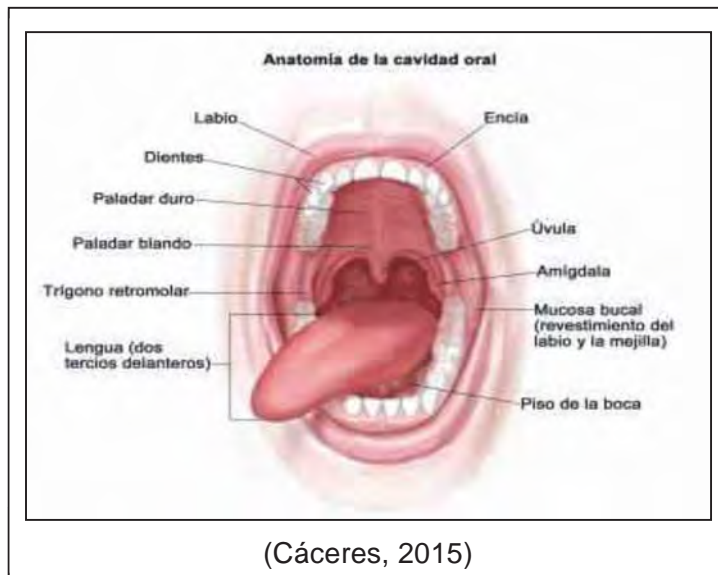


presentando esquemas y ejemplos acerca del funcionamiento de las cuerdas vocales, el diafragma, y mencionando los distintos cuidados que hay que tener con la voz. (Bustos, 2003, p.156) De esta manera también coincide con Serge Naidich quien explica que, gracias a un buen uso de la técnica vocal, sería posible gritar en escena sin causar lesiones graves a las cuerdas vocales, y asimismo se pueda susurrar de manera que todo el público llegue a escuchar y comprender con facilidad. (1981, p.110)

Nos referimos a ese tipo de mecanismo cuando hablamos de “proyectar la voz” con intensidad y potencia sin lastimar el instrumento vocal. Asimismo según Robert Sataloff, la expresión “pliegues vocales” sería un término más exacto en la actualidad para referirnos a las “cuerdas vocales” y es por eso que lo integramos a nuestra investigación. (2017, p.79)

De la misma manera, Begoña Torres, en su artículo “Anatomía Funcional de la voz”, recalca la importancia del conocimiento de los órganos que conforman dicha anatomía y su funcionamiento, como base para generar una técnica que sirva de soporte para

el correcto uso del instrumento vocal. Sin embargo, menciona las características vocales específicas como fonación, tono, timbre e intensidad para clasificar los mecanismos vocales sin hacer separaciones entre una voz y otra, ya que considera que la voz es una y el trabajo de entrenamiento debe ser igual tanto para el habla como para el canto. (Torres, 2016)



Para definir con mayor detalle el funcionamiento del aparato fonador y complementar la información que encontramos en estos escritos, asistimos a un *Seminario de actualización de los cuidados del profesional de la voz*. En los siguientes acápites definiremos con mayor precisión la información que obtuvimos respecto a lo antes mencionado.

Entendemos de esta manera, que la técnica a la que se refieren estos autores, ayuda a que un texto escénico o una canción pueda abordarse de diferentes maneras, sin dañar el instrumento, sin perder verosimilitud y si es que se logra interiorizar, el individuo podrá ejecutar su trabajo escénico con soltura y libertad.

Asimismo, encontramos un nicho interesante en la investigación para buscar una metodología sistematizada del uso de las cualidades acústicas vocales, como elemento de construcción para el actor, ya que se presentan carencias entre los autores respecto a la clasificación de características de la voz.

2.2 El dominio de la técnica y la conciencia respecto al funcionamiento del instrumento vocal

Según Stanislavski, únicamente si es que el actor puede dominar los distintos músculos y es consciente de todas las partes que debe emplear para hacer funcionar su instrumento vocal con técnica, podrá interpretar su papel. Esto se complementa con el hecho que solo si es que el actor lleva un entrenamiento riguroso de la técnica vocal, podrá concentrarse por completo en la construcción de personajes y ya no en

la técnica vocal, que impediría que sea creíble para el espectador. (Stanislavski, 2011, p. 164). De cierta manera, Berry en su libro *“La voz y el actor”* coincide con el pensamiento de Stanislavski, pero lo expresa de un modo diferente. Ella revela que si el actor no domina su instrumento, al momento de la representación sus músculos vocales se tensarán y esto se trasladará a todo el cuerpo. De esta forma el personaje quedará oculto detrás de la tensión excesiva del cuerpo del actor. (Berry, 2006, p. 43) A su vez, Pelicori también complementa esta idea y explica que el actor no debe revelar su técnica ante el público, sino simplemente ser el personaje en escena. (Pelicori, 2007) Deavere, por otro lado, no habla de la técnica como algo escondido, sino como algo que se emplea para ser evidenciado, como por ejemplo el hecho de extremar gestos faciales que llevan a cambiar de cierta manera la voz (Deavere, 2005), partiendo así de un impulso físico y no de un texto escrito. A su vez, Washington nos muestra que la técnica debe ser mostrada y adaptada para poder sobrellevar los impedimentos que cada actor tiene, tanto psicológicos como físicos. Si bien algunos autores revelan que la técnica no debería evidenciarse y otros enuncian que sí, todas las fuentes concuerdan con que una técnica vocal es fundamental y deberían aplicarse de preferencia, tanto en el proceso creativo del actor como en el de la representación, pero muchas veces es aplicada únicamente al proceso final o no es aplicada en modo alguno. (Washington, 2014) Este aspecto genera una problemática muy relevante, ya que usualmente no se le da la debida importancia a la técnica vocal con respecto al personaje, más allá de cuidar principios básicos de dicción, proyección y modismos particulares.

Con relación a la idea tratada anteriormente, Stanislavski nos habla sobre la especificidad que debe buscarse al tener una voz y en el momento de jugar con ella. Debido a que la voz empleada para el personaje no siempre es la misma que la del actor, este debe trabajar para ampliar su registro y que la voz que emplee, si bien no es la que utiliza en su día a día, suene natural y no impuesta. (2011, p. 159) Berry concuerda con él en el aspecto del registro, que para que el actor pueda interpretar personajes diversos, este se ve en la obligación de ampliar su registro y que de esta forma su voz sea más moldeable. (2006, p.33). Sin embargo, contrasta con Stanislavski, ya que ella no parte de un impulso a partir de la voz del actor y cómo este juega con ella, sino que aclara que la transformación de la voz parte siempre de un texto. (Berry, 2006, p.11) Por otro lado, a diferencia de los autores anteriores,

Deavere (2005) propone, como primer impulso de creación vocal para el actor, un trabajo que aborda el tema desde un aspecto antropológico. Ella revela lo importante que es para el actor observar distintos círculos sociales y cómo esta observación llega a ser de vital importancia para la elaboración de una voz con distintas cualidades que las que utiliza el actor a menudo, para así encarnar al personaje. Una idea fundamental que plantea esta autora es el hecho de ir encontrando, mediante las diversas exploraciones de creación de personaje, una voz que se adecúe al registro ganado del actor y que esta esté estrechamente relacionada al personaje y todo lo que esto involucre; por ejemplo, su edad, condiciones de vida, lugar de origen, entre otros. (Deavere, 2005) Los autores anteriores recurren a explicar específicamente en qué consiste la relación entre la voz moldeable, tanto en registro como en forma. De esta manera, nos damos cuenta de una segunda problemática y es que usualmente, los actores no relacionan directamente su entrenamiento vocal con la construcción de personaje, tanto en el caso de la voz hablada como el de la voz cantada. La voz debería estar en concordancia con la del personaje y las características que este tiene. De esta manera, la construcción vocal aporta a la historia, al personaje y se da de manera verosímil.

Para complementar, sobre el aspecto educativo de la técnica vocal en el área profesional tanto en espacios de entrenamiento como en universidades, Vicki D. Baker y Nicki Cohen presentan en un artículo para la Asociación Nacional de Educación Musical (*National Association for Music Education*) las inquietudes que surgen a partir de la falta de estrategias para perfeccionar la manera en la que la técnica vocal se imparte a los ejecutantes. Ellas citan a Manternach (2015), que sugiere que la auto preservación de la voz de los profesores y alumnos podría ampliarse y asegurarse con entrenamiento y conocimiento del aspecto anatómico, psicológico, emocional, de salud física y técnicas, diseñadas para mayor efectividad vocal y para evitar fatigas y daños de la misma. De esta manera, los entrenadores vocales y profesores estarán mejor preparados, para además de enseñar la técnica, funcionar como ejemplo para sus propios alumnos. (Baker & Cohen, 2017)

2.3 La voz como reflejo del estado emocional de un actor

Respecto al vínculo de la voz con las emociones, son varios los aportes y referencias tanto teóricas como empíricas. En el libro *“La voz, la técnica y la expresión”* de Inés Bustos, encontramos capítulos dedicados al factor emocional y social vinculado con la voz. Los autores recopilados en este libro hacen mención al uso de la voz en distintos contextos sociales y emocionales, en los que los individuos van educándose continuamente, para poder desarrollar habilidades comunicativas, utilizando la voz como herramienta de trabajo. (2003, p.37) Una de las prioridades mencionadas es mantener una salud y estabilidad emocional que permita proteger la voz de cuadros depresivos, que puedan involucrar enfermedades afectivas, bloqueos, irritaciones, inflamaciones o incapacidad de emitir sonidos, a causa de estrés o frustraciones diversas. (Bustos, 2003, p. 156) En este sentido, la actriz Ingrid Pelicori, complementa la idea con su testimonio en *“Pensar la voz, una perspectiva actoral”*, relatando los conflictos emocionales que se generaban durante su proceso de aprendizaje, a causa de los comentarios negativos de profesores y compañeros, que le generaban inseguridades frustraciones y bloqueos vocales en el proceso de encontrar una voz funcional en su desarrollo profesional. (Pelicori, 2007, p. 3) Este tipo de procesos se vincula directamente con el autoconocimiento del aparato vocal y la importancia de mantener la estabilidad emocional justa para enfrentarse a dichas frustraciones. (Vásquez, 2008)

Los autores recopilados en el libro de Bustos se refieren a la voz como el reflejo de nuestro estado mental, emocional y físico. (Dewhursch, 1993, p. 181) Presentan a la voz como un vehículo de expresión de emociones que para ser efectivo en la comunicación, se complementa con gestos, movimientos corporales o sonidos que construyen imágenes. (Bustos, 2003, p. 230) Respecto a dicha afirmación, Emma Roderó, en su análisis comparativo *“El tono de la voz masculina y femenina”* cita al filósofo griego Galeno, diciendo que tenía total razón cuando defendía que todo lo que sucede en la cabeza y en el corazón se manifiesta en nuestra voz, ya que la considera el espejo del alma. (2001, p.1) Asimismo, Pelicori complementa esta idea afirmando que la voz es la presencia de un otro y que la considera un vehículo de lenguaje y significación. (2007, p.2) Además, explica que la verdadera experiencia en la que comulgan la voz y las emociones, la conexión que se genera a partir del habla, es cuando la palabra puede ser *“habitada”*, cuando se produce una concordancia en lo

que uno mismo necesita decir a otro y la manera en la que necesita decirlo. El poder emocional del decir deriva de esa conexión, tanto para el que habla como para el que escucha. (Pelicori, 2007, p.4) De esta manera, lo que Rodero explica y complementa en cuanto a estas conclusiones, es que nuestra propia personalidad se manifiesta en las cualidades de nuestra voz y de esta forma, afecta indiscutiblemente nuestras relaciones sociales. (Rodero, 2001, p.1) Con relación a esto último, O'Bryan, en el artículo "*We are our instrument!, Forming a singer identity*" enfatiza esta transmisión de sentimientos en la voz cantada con relación a la mente de la persona. Este destaca el trabajo minucioso y delicado que debe hacer un profesor de canto o un entrenador vocal que tienen a su cargo la voz de una persona. El aspecto mental, siempre combinado con las nociones del funcionamiento del aparato vocal, es algo fundamental, ya que mediante la técnica, uno llegará a las notas requeridas. Asimismo, O' Bryan recalca varias veces, que al ser un instrumento tan íntimo, uno tiene que trabajarlo con mucho cuidado, no solo porque se puede dañar, sino también porque se trata de algo muy personal, que involucra sentimientos de manera directa y a veces, si no se lleva con cuidado, puede desembocar en confusiones y desconfianzas, que perjudicarán el sistema vocal. (O'Bryan, 2015)

2.4 Cualidades acústicas y sensaciones sonoras

En cuanto a las sensaciones que un sonido puede generar en el oyente, vinculamos los testimonios anteriores con el análisis comparativo que Emma Rodero realiza en cuanto a las cualidades acústicas de la voz y las sensaciones que generan las voces masculinas y femeninas en sus respectivos rangos de altura vocal. Ella especifica el tono, timbre, intensidad y duración, como características que le dan una personalidad o "color" a la voz, la personalidad que ya hemos mencionado. En dicho análisis, concluye que las reflexiones teóricas demuestran que por lo general, las voces preferidas son las de tonalidad grave ya que resultan más cálidas. Ante esto, hay una respuesta positiva o negativa del oyente desde un aspecto fisiológico, psicológico y social. (Rodero, 2001, p.3)

Podemos concluir entonces, que a partir de la información que se maneja respecto al vínculo de la voz con las emociones, con las responsabilidades laborales y con el autoconocimiento del propio instrumento vocal, el trabajo de construcción de

personajes mediante imágenes sonoras verosímiles tiene grandes posibilidades de ser además de una herramienta útil para la comunicación, una herramienta actoral a desarrollar con mayor facilidad, para obtener resultados nuevos y convenientes dentro de la actuación.

2.5 Las Cualidades acústicas de la voz

En esta investigación es de notable relevancia recalcar y profundizar en conceptos teóricos que ya se han mencionado de manera más breve y concisa, anteriormente. Es por esta razón que comenzamos explicando aquello que denominamos nosotras como cualidades acústicas de la voz, ya que ha sido un concepto encontrado en el texto de Rodero, pero presentado de manera incompleta, puesto que se enfoca solo en algunas cualidades y se omiten otras. Como ya se mencionó anteriormente, el concepto “cualidades acústicas de la voz” fue extraído del estudio de Emma Rodero.

Gracias a todas las fuentes que hemos encontrado acerca de la voz hablada y cantada, de la foniatría y de cómo funciona el aparato vocal anatómicamente, hemos podido hacer una recopilación de las cualidades acústicas de la voz para que en nuestra investigación se cubran estas cinco sin exclusión. Estas cualidades acústicas responden a terminologías científicas y brindan una forma específica de análisis del instrumento vocal. Este instrumento, al emitir sonido, hace una especie de viaje de ondas, que permite dividirse en las siguientes cualidades: timbre, altura, intensidad, ritmo y volumen.

2.5.1 Timbre

La primera cualidad acústica que abordaremos en este estudio es el timbre, y se refiere a las características que tiene un sonido con relación al efecto que ocasiona en el oyente. Para profundizar más en el tema de artes escénicas es preciso hacer referencia a la explicación de Inés Bustos en su libro *La voz. La técnica y la expresión*. Ella nos revela la importancia del balance funcional de la voz y es que gracias a los avances tecnológicos que existen hoy en día es más fácil que el intérprete llegue a tener una idea clara y gráfica de su propio timbre vocal. (Bustos, 2003, p.69) Por otro lado, ella clasifica el timbre de la siguiente manera: velado, rasposo, mate y metálico, dependiendo en todo momento de la sensibilidad auditiva del espectador. Asimismo, divide el timbre en dos partes: frecuencia e intensidad de los armónicos de la voz y la

relación del sonido con el ruido. (Bustos, 2003, p. 69) Es importante entender de esta forma los armónicos como sonidos que se desprenden fácilmente del sonido base, como una especie de eco. Volviendo a la explicación de Bustos, ella se refiere al timbre como una característica que le brinda una “gráfica” a la voz. Además revela la necesidad de provocar una mayor consciencia de los espacios de resonancia para que el timbre no pierda su brillo. (Bustos, 2003, p. 381) Esto coincide con la definición de que el timbre es el resultado de la combinación del tono de la voz y la colocación de la misma, es decir, los puntos donde el aire es llevado antes de ser expulsado por la boca. (Torres, 2016, p.14) Cicely Berry concuerda con la definición de Bustos, porque también explica la relevancia de estos puntos, que ella define como los espacios de resonancia, ya que según las condiciones óseas del individuo su timbre será distinto. (Berry, 2006, p.45) Asimismo, Cornut también concuerda con las anteriores, ya que para este, la colocación correcta en los órganos resonadores y la apertura de la laringe es lo más relevante para detectar el timbre y cómo este es afectado por la altura del sonido. (Cornut, 1985, p.40) Complementando esta última idea, Cornut hace evidente que el concepto “timbre” puede llegar a reemplazarse por “color” (Cornut, 1985, p.104), una palabra bastante utilizada para graficar el sonido. Respecto a esto, Laura Neira explica, en el libro “La voz hablada y cantada”, que el timbre es algo propio de cada instrumento y por lo tanto si nos referimos a la voz humana, se relaciona específicamente al individuo y sus características. El timbre es aquello que podemos distinguir en un sonido y entre dos o más sonidos cuando ambos se encuentran a la misma altura y tienen la misma intensidad. El timbre entonces es el resultado de la unión de armónicos al sonido base. (Neira, 1996, p.80) Para finalizar, Serge Naidich explica, en el libro *Principios de foniatría*, que el timbre es el carácter acústico y estético de la voz que depende fundamentalmente de la nota emitida y la cantidad de armónicos que complementa la nota base. (Naidich, 1981, p.96) Los armónicos agudos dan un timbre claro por lo general y los armónicos graves dan un color oscuro a la voz. (Naidich, 1981, p.89) Esta es la clasificación que utilizamos para la investigación.

2.5.2 Altura

La segunda cualidad acústica que describiremos en este estudio es la altura, que se encuentra dependiente de su frecuencia y permite organizar los sonidos en notas agudas, medias y graves. En cuanto a los significados específicos que se relacionan con nuestra investigación, nos referimos al rango de sonidos de grave a agudo que es capaz de emitir un instrumento, a dicho rango también se le conoce como tono. La altura de la voz se determina por el número de vibraciones de los pliegues vocales, a mayor vibración, más agudo es el sonido, a menor vibración, más grave será. (Rodero, 2001, p.2) Inés Bustos Sánchez se refiere a la altura de la voz como la característica que se obtiene por la combinación de procesos físicos resultantes del paso de la columna aérea y la variación del grado de tensión. Este proceso, regulado de una manera determinada, será el que permitirá emitir tonos agudos, graves o medios, según corresponda. Para ubicarnos en un contexto fisiológico y anatómico, Bustos determina que los pliegues vocales se encuentran ubicados delante del aparato fonador, en la cara interna del cartílago tiroides (posición fija) y por detrás, en la apófisis vocal de los cartílagos aritenoides (posición móvil). Cuando uno pretende emitir sonidos, estos pliegues comienzan a moverse y el mecanismo se da por propiedades aerodinámicas, elásticas y físicas, provocadas por la combinación de aire e impulsos sonoros. Estos se aproximan en aducción o se separan entre sí (abducción), es decir que se abren y cierran constantemente. (Bustos, 2003, p.45) De esta manera, el movimiento y la apertura de los pliegues vocales es proporcional a la altura del sonido. En cuanto a la emisión de sonidos más agudos, los pliegues se estiran y se alargan, mientras que al emitir sonidos graves, los pliegues vocales se engrosan y se encogen. Otra manera de comprender mejor la forma en la que esta cualidad funciona, es refiriéndonos a la emisión de sonidos cuando hablamos. En este sentido, hay un término que permite conocer la altura sobre la cual la voz se emite de manera más frecuente al hablar. Ese término es el de "Frecuencia Fundamental Media" que básicamente se refiere a la nota musical o frecuencia medida en Hercios (Hz) y es aquella que la voz humana produce de manera cotidiana según las cualidades físicas de cada individuo. La relación de medidas es bastante simple de explicar, ya que una voz grave se corresponde con una frecuencia fundamental disminuida y una voz aguda se corresponde con una aumentada. Para ejemplificar esto musicalmente, pensando en las octavas de un piano, en el hombre, la voz

hablada se sitúa entre La 1 y Mi 2, mientras que en la mujer se sitúa una octava por encima, es decir, entre La2 y Mi 3. (Bustos, 2003, p. 68) Respecto a la última idea, Laura Neira explica que la altura depende del número de vibraciones que se producen en un segundo, a mayor número de vibraciones, más aguda será la nota y a menor más grave sería. Este concepto se clasifica en grave o baja, media y aguda o alta. (Neira, 1996, p. 80) Si combinamos estos conceptos, con lo visto anteriormente respecto al grosor de la cavidad entre los pliegues vocales, entendemos que: a mayor número de vibraciones y menor espacio de amplitud entre los pliegues, el resultado del agudo será más potente y limpio, mientras que a menor número de vibraciones y mayor espacio de amplitud entre los pliegues, más grueso y pesado será el sonido grave.

2.5.3 Intensidad

La tercera cualidad acústica que explicamos es la intensidad. Entendemos por intensidad, los niveles de fuerza, brillo, potencia y amplitud que la voz adquiere dependiendo de la energía con la que se emitan los sonidos. (Canuyt, 1958, p.199) Esta cualidad se refiere precisamente a la amplitud que las ondas sonoras pueden llegar a tener respecto a un sonido en específico. La definición específica de esta cualidad, en cuanto al trabajo vocal, es explicada por Inés Bustos en distintas situaciones. Por un lado, habla de la intensidad en la voz hablada conversacional y por otro, de la intensidad en la voz proyectada para una comunicación pública o profesional. La voz es un instrumento humano, entonces el estado de la salud de una persona tiene total relación con las cualidades acústicas de su voz y todo es un círculo que se retroalimenta. En este sentido, se menciona que la intensidad de la voz, se puede ver afectada cuando las hormonas se encuentran afectadas. (Bustos, 2003, p.75) Además, se explica que las tensiones musculares, posturas incorrectas y modelos de estética vocal, imitados y mal utilizados, pueden llevar a una incorrecta aplicación y descompensación de unos y otros resonadores, disminuyendo la riqueza armónica de la voz y sus posibilidades de intensidad, generando un esfuerzo excesivo de los pliegues vocales. (Bustos, 2003, p.77) Esto se refleja como un mal uso de la técnica y no permite una correcta concentración de la energía en las zonas en las que el sonido se apoya. Como complemento a esta definición de conceptos, tenemos los aportes de Cornut, quien indica que la intensidad del sonido es proporcional a la

amplitud vibratoria y de esta depende siempre si los sonidos son graves o agudos, fuertes o débiles. (Cornut, 1985, p.39) De la misma manera, Laura Neira explica que la intensidad depende de la fuerza que el individuo emplee para expulsar el sonido y de la manera en la que llega a afectar el oído. Esto tiene un rango bastante amplio, que va desde “muy fuerte” a “muy débil”. Puede considerarse como la energía que se emplea al momento de emitir sonidos. La intensidad vendría a ser algo separado del concepto del volumen ya que este último no mide la fuerza de la energía sino de los decibeles. (Neira, 1996, p.80) Consideramos importante aclarar, que el término intensidad es frecuentemente confundido con el de volumen. La claridad de esto radica en que uno puede producir sonidos con intensidad fuerte en un volumen bajo, que puede incluso ser controlado por elementos electrónicos, sin embargo, la energía se mantiene en un nivel elevado dentro del performance del mismo instrumento.

2.5.4 Ritmo

La cuarta cualidad acústica a la que haremos referencia es el ritmo. A este también se le denomina como duración y se refiere principalmente a la forma en la que los sonidos y silencios se alternan, suceden y se repiten de forma periódica en un determinado intervalo de tiempo. (Pérez, 2014) Esta cualidad se refiere al lapso desde que inicia un sonido hasta que llega a su fin. Este término está asociado con el tiempo de duración y la cadencia de determinados sonidos. Inés Bustos afirma que el ritmo es el tiempo que podemos controlar el sonido, el aire y la emisión de lo que nuestro aparato fonador puede expresar. Se relaciona también con la velocidad en la que hablamos, cantamos o pronunciamos las palabras. En cuanto a estas variaciones de tiempo, se habla sobre el control de la columna de aire aspirado, que en combinación con el control de la colocación de la voz en los resonadores, permite la aparición del timbre propio de cada voz. Bustos menciona que los mecanismos de coordinación de la respiración y el esfuerzo muscular necesario del diafragma y la zona abdominal, permitirán emitir la voz con calidad, modificar las características del timbre y ampliar o reducir la duración del sonido sin esfuerzos extras en la garganta. Es decir, que la respiración permitirá realizar el llamado “apoyo vocal” para modificar la voz en cuanto a su intensidad y la duración del sonido emitido. (Bustos, 2003, p.50)

2.5.5 Volumen

Por último, la quinta cualidad de la que hablaremos, es la del volumen. Este término se refiere a la presión de aire que fue espirado y es impulsado desde los pulmones, aire que provocará a su vez una vibración a mayor o menor velocidad de los pliegues vocales y un aumento en los decibeles. (Torres, 2016, p15) Asimismo, "volumen" se refiere al nivel de fuerza que se encuentra presente en la aparición de los sonidos, en cuanto a amplitud y profundidad (potencia), se clasifica con denominaciones como piano (suave) y *forte* (fuerte). Por otro lado, Inés Bustos menciona que en el ámbito del teatro musical y los cantantes de música ligera, hay una valoración más importante de la calidad del sonido, donde se exige una tesitura más amplia e incluso la aplicación de un volumen con mayor determinación. Si bien hoy en día existen mecanismos de amplificación de sonido, como micrófonos, se puede hacer variaciones de volumen técnicas y electrónicas, volviendo el dominio de variaciones vocales, de actores y cantantes, algo fundamental. (Bustos, 2003, p.90) La medición del volumen, se hace por medio de aparatos técnicos, como los sonómetros. En general, en nuestra cultura, la voz hablada se sitúa entre los 65 y 75 Decibeles (db) y la voz proyectada entre los 85 y 90 db. (Bustos, 2003, p.68) Es sumamente necesario aplicar una técnica adecuada cuando uno intenta elevar el volumen que se emplea al cantar o hablar, para no provocar una hipertensión muscular que dañe la garganta. (Bustos, 2003, p.47) Para delimitar aún más las diferencias entre intensidad y volumen, Neira explica que el volumen vendría a ser considerado como la densidad que tiene la voz y exige una amplitud y el correcto entrenamiento de los órganos fonatorios. De esta manera se puede observar la diferencia entre la intensidad y el volumen, ya que la primera depende de la energía empleada en el manejo de expulsión de aire y la segunda involucra todo el cuerpo sonoro. (Neira, 1996, p.82) Es aquí donde encontramos una contradicción con Serge Naidich, que afirma que muchas veces no existe una separación exacta entre intensidad y volumen y que en realidad, estos siempre se dan en conjunto. (Naidich, 1981, p.98) Nosotras pensamos, que esta afirmación es un tanto confusa y arriesgada. Por las definiciones anteriores, creemos que es posible hacer una diferenciación entre los decibeles y la intensidad de la energía de un sonido emitido.

Estas cualidades se combinan y generan sonidos particulares para la voz de cada individuo. Algo importante para considerar es el rol de la colocación de esos sonidos, principalmente vinculada a la posición de resonancia del sonido, y que se expresa comúnmente como “registro de cabeza”, “registro de pecho”, y “registro mixto”, lo cual tiene que ver con el lugar donde se lleva el sonido dentro del cuerpo para ayudarse a alcanzar las notas deseadas. (Canuyt, 1958, p. 147- 148) Cuando un sonido está colocado correctamente, el resultado tiende a ser sano y placentero, tanto para el emisor como para el receptor, lo que nos lleva a pensar en las imágenes sonoras.

2.6 Imágenes sonoras

Habiendo definido ya las características de las cualidades mencionadas, explicaremos su relación con las “imágenes sonoras” a las que acudimos para constituir nuestra investigación. Nuestras fuentes indican que la percepción del pensamiento, se ve intervenida de diferentes maneras a través de estímulos variados. Por ejemplo, el pensamiento visual se conecta con estímulos visuales, que se transcriben en información almacenada en la memoria, en el mismo sector donde se encuentran los procesos de conducta de cada individuo. (Villafañe, 2003, p.88) Estos procesos pasan por una fase de selección de datos, que se almacenan en nuestra memoria de manera depurada. (Villafañe, 2003, p.89) En este sentido, hacemos referencia a la introducción a la teoría de la imagen relacionada con el trabajo del actor. Estas fuentes revelan la importancia de las imágenes como estímulos para la creación de personajes. Hablan de la manera en la que los actores deben valerse de una variedad de recursos como la observación detallada de su entorno, referencias de materiales audiovisuales, recuerdos de vivencias, exploraciones y observación de objetos, obras plásticas, escuchar música, entre otros. Todos estos recursos, se catalogan como imágenes que le sirven al actor como impulso para la caracterización de su personaje. En cuanto a escuchar música o evocar recuerdos sonoros, relacionamos esas imágenes y muchas más posibilidades de experimentación a través del sonido, con esta investigación, ya que encontramos un vacío en cuanto a la explicación o profundización del uso de estos recursos.

Respecto a las imágenes sonoras, Martín Rosso también explica que la mente ha desarrollado la capacidad de exhibir imágenes internamente, de ordenar estas imágenes en el proceso del pensamiento y a partir de eso, manipularlas al servicio de los intereses del organismo. (Rosso, 2010, p.3) La capacidad de transformar y combinar imágenes de acciones y escenarios es lo que podemos entender como imaginación. (Rosso, 2010, p.4) Para entender el concepto de imágenes sonoras debemos tener claro en primera instancia que en la mente existen dos tipos de imágenes: las perceptivas y las evocadas. Martín Rosso dice que las imágenes perceptivas son las que nos permiten estar en contacto directo con los estímulos del medio ambiente a través de los sentidos, en el caso de la sonoridad, las imágenes que parten de escuchar música, una voz específica o un ruido que impacte al sistema nervioso, mientras que las imágenes evocadas, son aquellas que derivan del pensamiento. Estas son producto de recordar el pasado, planear el futuro o son producidas automáticamente al recibir un estímulo que despierte de nuevo la parte sensorial. Estas imágenes, se almacenan en el cerebro, en el momento en el que la experiencia se produce. Rosso relaciona esto con el ejemplo de escuchar una melodía y explica que en el momento exacto en el que la estamos escuchando, la información sonora ingresa al cerebro por medio de los corticales auditivos y se almacena ahí. Cuando recordemos esa melodía, se activa exactamente la misma función que se produjo al momento de escucharla, lo que se guarda en el recuerdo, no es una imagen concreta, sino un medio para construir y reconstruir un esbozo de ese estímulo. (Rosso, 2010, p.4) Nosotras denominamos “imágenes sonoras” al resultado del proceso que se da al recordar o identificar un sonido o melodía que ha sido percibido con anterioridad y se evoca a través de la reproducción de una nueva sonoridad, de tal manera que estaríamos usando este proceso para construir una imagen nueva. Por otro lado, a diferencia de Rosso (2010), Liao (2016) nos muestra un enfoque más corporal, con respecto a las imágenes sonoras. Este hace una investigación con niños y jóvenes estudiantes de coro en Taiwán y los divide en tres grupos, los cuales hacen los mismos ejercicios vocales, solo que unos hacen únicamente los ejercicios, otros lo complementan con un entrenamiento gestual y el tercer grupo con un entrenamiento gestual y de movimientos. Con respecto a estos movimientos se nos explica que el primero, el de gestos, sirve como complemento al calentamiento usual de la voz y consiste en hacer movimientos estáticos de brazos,

manos y eventualmente rodillas, movimientos que no incluyan desplazamientos. Respecto al último entrenamiento, el de movimientos, consiste en hacer que la persona se desplace en el espacio mientras elabora los ejercicios vocales, incluyendo de esta manera movimientos estáticos también. De esta manera el investigador Liao llegó a comprobar, en tres grupos de jóvenes coristas, que el entrenamiento de gestos reforzaba las imágenes motoras de estos jóvenes y de esta manera reforzaban su técnica vocal. Ellos pudieron reforzar no solo su afinación sino también su colocación gracias a la elaboración de imágenes motoras. Asimismo, quienes habían complementado este último entrenamiento con el de movimientos, incrementaron aún más su afinación y colocación vocal, ya que trabajaron directamente con imágenes sonoras provocadas por el desplazamiento en el espacio y el juego del espacio con relación al tiempo y la energía. (Liao, 2016)

Por otro lado, Rosso (2010) explica que hay una necesidad constante de descubrir el proceso de los impulsos eléctricos de las neuronas hasta formar una imagen en el cerebro. Esta función cerebral permite que los actores puedan crear a partir de estos estímulos. (Rosso, 2010, p.6) En nuestra investigación, nos hemos centrado específicamente en las imágenes que permiten la construcción de un personaje desde la voz y los sonidos.

2.7 Imágenes sonoras enfocadas en la construcción del personaje

Respecto al rol de las imágenes sonoras en el proceso de construcción del personaje, Rodenburg explica que la voz y el texto se relacionan todo el tiempo con el personaje, ya que este decide utilizar determinadas palabras para expresarse, lo cual nos brinda mucha información acerca de cómo es este y donde se encuentra situado en la sociedad. No se habla directamente de imágenes pero se explica que a partir del texto se va creando la voz y de esta surge entonces la percepción del mundo que tiene el personaje, su estatus y sus creencias. (Rodenburg, 2000, p.222) Se llega a entender que el texto y la voz en la puesta en escena, sirven como aproximación a una imagen o impulso bastante efectivo para que el actor pueda reencarnar un personaje, que se encuentra en la sonoridad de esa voz y ese texto, así como en la imaginación. (Rodenburg, 2000, p.223) Gracias al aprendizaje y manejo de técnicas específicas, el actor puede hacer mejor uso de su imaginación. Para Rodenburg, existen dos

maneras de abordar la voz y el texto: una es partiendo de la imaginación y otra del texto en sí. (Rodenburg, 2000, p.232) El actor debe poder ser capaz de construir imágenes, a partir de su caracterización de personaje, en el proceso de creación y sobre todo al momento de encontrarse en escena. Stanislavski nos dice que solo se puede considerar artistas creadores a aquellos que elaboren imágenes que puedan percibir los espectadores y que permitan presenciar una encarnación. (Stanislavski, 2011, p.66) En cierta manera, proponer el uso vocal como impulso creador de imágenes se relaciona estrechamente con esta idea, ya que el texto y las cualidades acústicas de la voz serían el motor de creación en el proceso imaginativo y el objetivo sería conseguir un nuevo camino hacia la creación de imágenes antes de la caracterización. Además, las imágenes podrían crecer y evolucionar, complementándose con la caracterización corporal para crear un personaje constituido desde diferentes perspectivas particulares. En este sentido, encontramos en *La voz y el actor* importantes afirmaciones de Cicely Berry, quien menciona que la transformación vocal del actor, deberá siempre surgir del texto. Partiendo de las características del texto es que uno puede hacer una transformación, ya que de esta forma el cambio de calidad vocal estaría justificado con el texto. (Berry, 2006, p.11) De esta forma entendemos que se crea una construcción vocal verosímil a las circunstancias del personaje y así podrían crearse imágenes muchísimo más concretas para la caracterización de este.

Lo mismo piensa Ingrid Pelicori, que explica que el contenido del texto es lo que da forma a la voz. Ella aborda la cuestión del decir y la manera en la que la voz tiene un accionar sobre la palabra, logrando transmitir su sentido. Pelicori afirma que la voz es en sí una posibilidad para penetrar en la palabra. Ella sostiene que en el trabajo del actor, para poder decir, lo primero que hay que hacer es comprender y mantenerse dentro de lo que uno ha comprendido. En este sentido, explica que no basta con ser “espontáneo” o “sincero”. Pelicori cree firmemente en la exploración de recursos para enriquecer esa espontaneidad y esa sinceridad. Ella explica que en el trabajo del actor se puede entrenar esa facultad de conexión íntima con la palabra, hacer que la voz sea el instrumento que se ofrece para que la palabra diga con un sentido y una profundidad reales. Ella lo describe en cuanto a una posición gráfica como la voz no sobre, ni debajo ni al costado del texto, sino dentro de él. (Pelicori, 2007, p.4)

Respecto al reconocimiento de la propia voz, Cicely Berry presenta una observación, que es importante tomar en cuenta en todo este proceso de exploración, conocimiento y relación en la construcción actoral. Existe una imagen de la voz propia, completamente distinta a la imagen que tienen otras personas de esta misma voz. Esto se da por el tema perceptivo y porque en nuestro organismo, escuchamos los rebotes de esa voz de una manera muy distinta a como suenan por fuera de nuestro instrumento. (Berry, 2006, p.19) De esta manera, es relevante no solo ser consciente de la propia voz del actor, sino también en cómo es escuchada por otros.

2.8 Contextualización de temas específicos sobre la puesta en escena

Uno de los aspectos importantes de nuestra investigación, es el hecho de abordar todos estos aspectos de manera práctica, experimentando con la voz y la creación de imágenes sonoras, pasando por distintos procesos relacionados con el trabajo actoral. Es por eso que antes de referirnos a esta experimentación, abordaremos algunos conceptos relacionados de manera directa con la obra que utilizaremos como medio de exploración práctica.

2.8.1 Teatro Musical

Para contextualizar el término teatro musical de manera universal, lo sintetizamos como el género teatral que se produce desde la combinación interdisciplinaria de teatro, música y danza. En este tipo de teatro encontramos diferentes géneros y subgéneros, entre los que se encuentran La Ópera, El *Burlesque*, Mega-Musicales, *Jukebox Musicals*, La Ópera Rock, entre otros. El teatro musical ha sido reconocido internacionalmente gracias a las creaciones estadounidenses y europeas. Hoy en día, en Latinoamérica, el gusto por el teatro musical es algo que se ha ido incrementando notablemente. Algunos autores y productores latinos están apostando por creaciones originales del género musical. Creemos que hoy en día en el Perú, hay una creciente necesidad de escribir y generar obras teatrales originales, el teatro musical es una de esas áreas en las que los autores peruanos están explorando nuevas posibilidades.



Algunos ejemplos de musicales en nuestro medio son: *Déjame que te cuente*, *El musical de Chabuca*, escrito y dirigido por Mateo Chiarella basado en la vida y obra de la cantautora peruana Chabuca Granda, *Zapping*, *tres musicales en uno*, un proyecto conformado por tres historias cortas de los jóvenes dramaturgos Ivana Pedreschi, Mario Mendoza, Federico Abril y los compositores Antonio Gervasoni, Sebastián Abad y José Miguel Ríos y *1968 historias en Soul* del director y dramaturgo Mateo Chiarella, entre otros.

La aplicación de los conocimientos sobre las cualidades acústicas de la voz, en relación con el teatro musical tiene relevancia, ya que busca colaborar con el proceso

de construcción e ir más allá en la exploración de la técnica vocal en sí. La forma más relacionada a lo que se conoce hoy en día como “teatro musical” nace en Francia e Inglaterra con las óperas cómicas y con un formato más grande en las operetas vienesas y francesas. (Gorlero, 2011, p. 19)

Este es un género teatral que es considerado por muchos como no-realista, ya que implica elementos como el canto y el baile, que a diferencia de la actuación, se alejan de la vida real. Antes de mencionar los distintos géneros que se encuentran todavía divididos de forma tentativa es importante recalcar que es un tipo de teatro donde la legitimidad del lenguaje se encuentra por el sentimiento interno. (Gorlero, 2011, p.20) Dentro de este género, hay subgéneros que le han otorgado el peso y la variedad que genera la espectacularidad diversa en la interdisciplinariedad del arte musical. Estos subgéneros se clasifican con diferentes terminologías. La Ópera es uno de los primeros estilos teatrales musicales que existieron. Su particularidad es que toda la acción se representa a través de la actuación cantada. La orquestación es por lo general clásica y majestuosa y el canto aplicado es lírico. Algunos subgéneros que se relacionan con la ópera son: La zarzuela española, el *Singspiel* alemán, la ópera cómica francesa y la opereta vienesa. (Parker, 1994) La Ópera Rock es un género musical nacido en el siglo XX. Las composiciones son distintas de las expresiones

convencionales de rock, ya que tienen una temática determinada en las letras de las canciones y su estructura es cíclica. Por lo general es teatralizada y el canto no se sostiene de los principios clásicos, es popular y requiere de otros elementos. Algunos de los musicales de Broadway en el género, comenzaron como álbumes musicales que se trasladaron después a escena. (Kenrick, 1996) El *Burlesque* o también llamado Teatro de Variedades era un estilo popular, porque buscaba resaltar lo extravagante, lo sensual, lo erótico y jugaba con los roles y las parodias para exagerar rasgos, para ridiculizar los estándares impuestos por la sociedad, así como dignificar lo que había sido denigrado. El *Burlesque* tuvo éxito en América y Europa, ya que entre sus actos incluía rutinas eróticas. En nuestros días, aún existen representaciones del tipo, que se relacionan más con el teatro de Cabaret. (Kenrick, 1996) El término “*Mega Musical*”, en inglés, hace referencia a un espectáculo teatral, que es interpretado por completo a través de diálogos cantados y una orquestación magnífica e importante. En estos espectáculos las producciones son a gran escala, en las que la escenografía, luces, orquesta, vestuarios y efectos son igual de importantes que el canto, la actuación y el guion escrito y compuesto por autores de trayectoria. Obras como *Los Miserables*, *El Fantasma de la Ópera*, *Cats* y algunos referentes del estilo, se clasifican como “Mega Musicales”. (Jones, 2003) Por otro lado están los “*Jukebox Musicals*”, que se refiere a musicales que utilizan canciones ya conocidas, de publicación previa o bandas sonoras que se transforman en puestas en escena. Las canciones están usualmente relacionadas con un artista o una banda específica por interpretación o por composición. Las canciones se contextualizan en una trama dramática, que por lo general se relaciona con la vida de ese artista o las utilizan como hilos conductores. Ejemplos de estos “musicales de tocadiscos” o “musicales de rocola”, como se diría en castellano, son: *Mamma Mia!* (2008), basado en la música de ABBA, *Rock of Ages* (2012), basada en una corriente rock-metalera de la década de los 80's, *American Idiot* (2010), basado en la música de Green Day o el éxito



Rock of Ages – Buenos Aires.
(Falcone,2017)

español *Hoy No Me Puedo Levantar* (2005), basado en las canciones de Mecano. (Bradford, 2017)

Estos distintos subgéneros musicales se relacionan estrechamente con lo que se explicará a continuación, la técnica y manejo vocal enfocado en el teatro musical. En el libro *Singing in Musical Theatre*, escrito por Joan Melton se nos explica un poco que según el género de música que se encuentre dominando en la pieza de teatro musical el canto y su técnica se verá afectados. De esta forma se entiende que los actores no pueden hacer un mismo proceso de creación vocal de personaje si es que en la obra predomina la música R&B o si es que predomina el Rock. Es aún más específico, ya que nos revela que las construcciones vocales que hacen los actores son distintas si es que se encuentran en una obra con un tipo de R&B y otra variante de R&B. (Melton, 2007)

2.8.2 La técnica vocal en el teatro musical

Para abordar el tema del uso de la voz en cuanto al teatro musical, acudimos al artículo “*Music Theater Voice: Production, Physiology and Pedagogy*” de la revista *Popular Song and music Theater*, escrito por las autoras Tracy Bourne (cantante, actriz, escritora e investigadora), Maeva Garnier (investigadora en comunicaciones, sonido y acústica) y Diana Kenny (profesora de psicología y canto y directora del Centro Australiano para Investigación Aplicada en Performance Musical). El editor asociado, Robert Edwin reúne los testimonios y estudios de estas tres autoras, que hablan sobre la voz relacionada directamente al teatro musical. (Edwin, 2011) Las autoras dicen que la “voz de teatro musical” es un estilo dentro del campo de la *Contemporary Commercial Music*, que se refiere a la música contemporánea que se aleja de los estándares clásicos. Ellas mencionan que para el canto en Teatro Musical, se utilizan frecuentemente tres tipos de términos para clasificar las calidades de sonido en cuanto al canto. El “*Belting*” (voz de pecho), el “*Legit*” (voz de cabeza), el “*Mix*” (Una mezcla de ambas) sobre las cuales hay especificidades importantes a tomar en cuenta cuando hablamos de aplicarlas en escena. Del mismo modo, hacen referencia al *belting* como un sonido que según sus estudios, puede haberse originado en los inicios del siglo veinte con el *vodevil* y la aparición de intérpretes como May Irwin, Stella Maythew, Ethel Levey y Sophie Tucker, quienes cantaban con un estilo similar al de las mujeres afroamericanas. Algo interesante respecto a las melodías de los

musicales es que debido a la creciente importancia de las adaptaciones y el gran éxito de los musicales en las décadas de 1940 y 1950, los compositores se interesaron en escribir melodías de tonalidades más accesibles y restringidas en cuanto al rango vocal para lograr que los textos y las palabras fueran más fáciles de comprender. Al mismo tiempo, los equipos de autores y compositores como los famosos Rodgers y Hammerstein, quienes escribieron personajes más realistas, fueron requiriendo frecuentemente la intervención de artistas que pudieran interpretar y expresar con verdad, antes que con virtuosismo. (Edwin, 2011)



Wicked
(Gans, 2006)

El sonido del teatro musical cambió de manera radical con la introducción del rock en 1960 y 1970. Los personajes principales en obras como *Hair* (1967), *Jesucristo Super Estrella* (1971) y *Rent* (1994) requerían a cantantes e intérpretes que manejen la energía y la fuerza vocal suficiente para mantener ocho presentaciones a la semana con altísimos niveles de exigencia corporal y vocal. Recientemente, en el musical *Wicked* (2003) los requerimientos vocales para los personajes principales se extendieron, ya que por ejemplo el personaje principal (Elphaba), tiene que aplicar la técnica del *belting*. En la canción principal de

éste personaje *Defying Gravity* se exige que la cantante emita un Fa5 de pecho o mezclado, nota que usualmente se encuentra en el registro más alto de la voz y para el que sería requerido usar la llamada “voz de cabeza”. Respecto a esto, indican que hasta el principio del siglo 20, el canto para teatro musical era principalmente clásico, a pesar de que la tesitura o rango vocal de los cantantes se utilizaba para el repertorio operístico. De esto parte la terminología del “*Legit*” (voz de cabeza), que utiliza resonadores de la zona trasera y superior de la cabeza, generando notas agudas y sobreagudas sin la necesidad de involucrar esfuerzos adicionales en la laringe, para evitar dañar la garganta. (Edwin 2011) El “*Legit*” es un sonido que aún se aplica en nuestros días para algunos tipos de personajes específicos que lo requieren. (Edwin, 2011)

En el artículo, se habla de una confusión que está presente entre estudiantes y maestros de canto respecto a las cualidades acústicas de las técnicas “*belting*” “*legit*” y “*mix*”. Respecto a esto, la autora Tracy Bourne realizó una entrevista a doce maestros expertos en el tema. Ellos describieron el *belting*, en las mujeres, como una manera de emitir sonidos apoyando la resonancia en el pecho, sonidos que se colocan en los resonadores frontales, con peso y vocales intensas. Estos expertos también mencionaron que había una gran confusión respecto al “*belting*” aplicado en los hombres, quienes pueden aplicarlo totalmente en sus tonos bajos y medios y dependiendo de la tesitura que manejen, hay una posibilidad de ejecutarlas en el rango agudo, en el que por lo general utilizarán el falsetto. (Bourne, 2010) La mayoría de los maestros coincidieron en que el *belting* puede tener “*vibrato*”, es generalmente intenso y puede utilizar una resonancia nasal de ser necesaria en el desarrollo y construcción del personaje. El “*Legit*”, por otro lado es un estilo de canto más clásico con cualidades brillantes, sostenidas y en algunos casos con variables de intensidad bastante notorias. Por último, el *Mix* es la utilización de las notas altas con sonoridad e intensidad, resonadas en una zona media, un sonido balanceado entre la voz de pecho y la voz de cabeza. (Edwin, 2011) La evidencia mostrada en estos estudios indica que los cantantes de teatro musical necesitan un entrenamiento que les permita flexibilidad y versatilidad en sus capacidades vocales, para así particularizar al personaje. La voz de un cantante de teatro musical debe ser capaz de producir sonidos brillantes e intensos, al mismo tiempo que sonidos balanceados, cálidos, suaves y mezclados. (Edwin, 2011)

Con respecto al manejo de la técnica es muy relevante recalcar lo que dice Elizabeth Howard, en el libro de Melton (2007) y es que solo gracias al dominio de esta es que el actor va a poder lograr una libertad vocal, expresión y un cierto amor por cantar, que es fundamental para la interpretación de su personaje y la transmisión de su discurso. (Melton, 2007, p.9) También en ese mismo libro, “*Singing in Musical Theatre*” Wendy Leborgne nos explica que el dominio de la técnica, para ella es fundamental, ya que el artista se encuentra trabajando una voz única. Esto es fundamental, no solo para tener una voz de personaje peculiar, sino poder estar apto para emitir un sonido que sea “natural”, en el sentido que sea orgánico. (Melton, 2007, p.13) Con relación a este mismo tema, Joan Lader le da otro enfoque y es que ella parte del espectáculo y según este analiza el entrenamiento del actor. Ella nos revela la importancia del

dominio del instrumento, por parte de cada actor y la necesidad de que cada uno sepa anatómicamente qué es lo que se encuentra empleando en los ensayos para emitir la voz, para que luego en el escenario no se denote un esfuerzo por utilizar la técnica. De esta manera, ella también recalca que cada actor debe conocer su cuerpo de tal forma que pueda determinar qué calentamientos y ejercicios vocales, para aplicarlos al teatro musical, les resultan más apropiados y eficientes. (Melton, 2007, p.29)

A partir de lo estudiado y de lo que ya se conoce del tema, podemos inferir que el dominio vocal y el conocimiento a profundidad de las cualidades acústicas de la voz y sus combinaciones pueden ser una herramienta provechosa para la construcción de imágenes sonoras, que posteriormente contribuyan con la construcción de personajes, de una manera más específica, particular y verosímil. En el trabajo del actor de teatro musical, este conocimiento será mucho más importante, ya que permitirá la caracterización particular de la voz cantada con la misma importancia que con la voz hablada.

2.8.3 Información referencial sobre radionovelas

Para contextualizar la obra que se hará y experimentar estos aportes teóricos en la práctica, hablaremos específicamente de lo que fueron las radionovelas que se emitieron en habla hispana, sobre todo en el Perú, ya que la puesta en escena se basa en un programa de radio, cuyo éxito se debía a las radionovelas que se transmitían y los personajes que en ellas se desarrollaban.

Las radionovelas se comenzaron a emitir a partir de la década de 1930 en el Perú, como una manera de distracción para las amas de casa, el modelo había funcionado de igual manera en otros países a mediados de los años 20. (Leñero V. 1996) Los programas duraban menos de media hora y normalmente se emitían en una sola emisora particular, debido a la importancia que tenían. Gracias a esto, las radionovelas también eran auspiciadas por varias marcas que aprovechaban los cortes comerciales para promocionar sus productos. Los artistas que trabajaban en las radionovelas captaron la atención, porque sus voces podían expresar el real sentimiento del libreto. Los sonidos de apoyo o efectos sonoros se hacían con elementos diferentes como vasos, zapatos, agua, tablas de metal, madera e incluso

las propias voces o cuerpos de los actores. Los guiones eran escritos en México, Colombia, Argentina y Cuba principalmente. (Leñero, 1996) (Calandria, 2009)

El éxito de las radionovelas se debía a que la producción era ingeniosa respecto a la creación de atmósferas, mientras los actores interpretaban sus líneas. Normalmente narraban la vida cotidiana, tristezas, amores y tragedias, haciendo que el público se identifique y comparta con ellos las diferentes situaciones que pasaban en sus vidas. En el Perú, la emisora "Radio la crónica" fue la más trascendental en la dramatización y calidad de narración de sus historias; esta se consolidó como la estación radial principal de las radionovelas. (Barea, 1994) Las radionovelas se vieron amenazadas con la aparición de la televisión y el surgimiento de las telenovelas: el público prefería ver y escuchar antes que solamente escuchar y es por eso que perdieron importancia. Así, con el tiempo, la popularidad que habían ganado, desapareció. Poder ver a los actores que interpretaban a sus personajes era más atractivo que solamente escucharlos. (Velasco, 2017) (Samayoa, 2007)

Por otro lado, el radioteatro aparece gracias a la radionovela y su éxito entre 1920 y 1940, y se convirtió en una forma de entretenimiento popular a nivel mundial. La popularidad del radioteatro en castellano se dio principalmente en Argentina y España durante el 2003 y 2004. En Perú se realizó un breve ciclo de radioteatro durante los años 2005 y 2006, en CPN radio, en horario nocturno, primero en vivo y luego grabado en estudio y lanzado al aire en vivo. (Velasco, 2017)

Actualmente, se están organizando proyectos para potenciar las radionovelas en lugares donde los medios televisivos no tienen mayor alcance. Se realizó en el 2012 una radionovela que mezcla las culturas, "*Etsa Nantu*, pasión en la Amazonía", la primera radionovela bilingüe trabajada en awajún y castellano. Esta fue producida en Bagua, narra la vida de las comunidades awajún y wampís, y tiene una versión en cada idioma. Para realizarla, los jóvenes indígenas awajún, wampís y quechuas, que fueron parte del proyecto recibieron capacitaciones en producción de medios y en uso de nuevas tecnologías de la información. La radionovela está conformada por 24 capítulos de 15 minutos cada uno y se transmitió por seis radios de Amazonas y Cajamarca. (Servindi, 2016)

En conclusión, los conceptos claves que se han explicado y el enfoque que estamos dando del teatro musical explicado anteriormente, permiten comprender la manera en la que todos estos se complementan para brindar un sustento teórico al funcionamiento vocal de la voz cantada y hablada, para hacerla más accesible y comprensible en el aspecto práctico.

2.9 Conceptos adquiridos durante el *Seminario de actualización en los cuidados del profesional de la voz* en la Facultad de Música PUCP



(PUCP, 2017)

Un aporte importante para complementar nuestros conceptos fue el *Seminario de Actualización en los cuidados del profesional de la voz*, que fue organizado por la Especialidad de Música de la PUCP y presentado gracias a la gestión de las profesoras del Área de Canto de la Especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas PUCP. El seminario se llevó a cabo el viernes 6 y el sábado 7 de octubre del 2017 y estuvo a cargo de dos médicos especialistas de la voz, el Dr. Javier Corrales y el Dr. Julio Pérez Lu.

El primer día se explicó lo que es la voz y las características principales de la emisión vocal. El seminario se dividió en dos módulos: el primero fue acerca de la anatomía funcional del aparato fono articulador y el segundo, la fisiología del mismo.

Creemos relevante hacer una compilación de lo que fue parte de la información adquirida en este seminario ya que la misma ha sido fundamental para poner en práctica ejercicios y recomendaciones que hemos usado como herramientas de trabajo en nuestro laboratorio. Como se ha ido explicando a lo largo del trabajo es primordial para el profesional de la voz estar actualizado en el funcionamiento de su

tracto vocal, su sensibilidad, su importancia, los riesgos al no cuidar este instrumento y la higiene vocal que debería mantener constantemente.

El Dr. Javier Corrales, médico y actor profesional, comenzó el seminario haciendo una pequeña introducción acerca de la voz hablada y cantada, en la cual se explicó que evidentemente en la voz cantada se necesita hacer mucho más esfuerzo que en la hablada, ya que en la primera se utiliza más aire.

También enfatiza la necesidad de conocer la anatomía del aparato vocal, debido a que sin este no seríamos capaces de seccionar las distintas partes del tracto vocal, lo que impide poder corregir algunas posturas o manías en el momento de la fonación. Además, se habló de la caja torácica y su expansión, activando la pared torácica, que

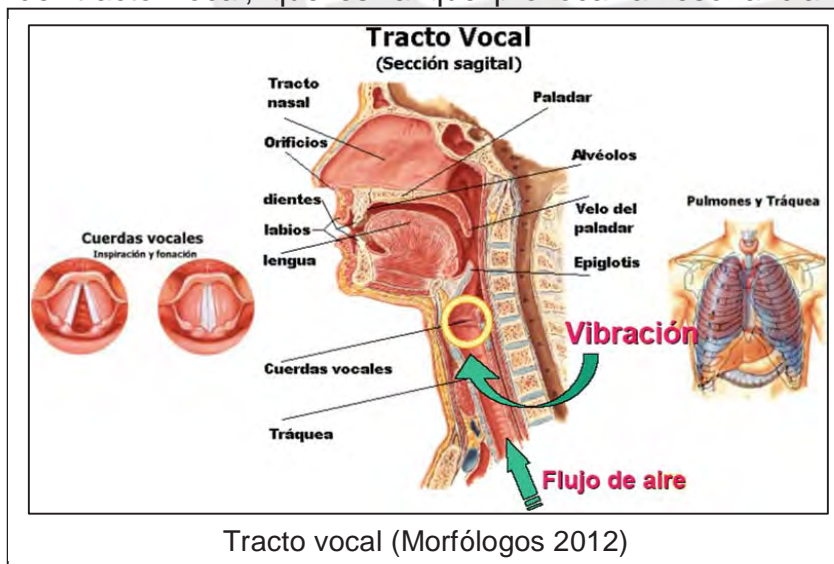


comprime las vértebras, costillas y el esternón. Gracias a esta noción, es posible poder distinguir entonces entre los tres tipos de respiración, la superior, que involucra la clavícula y parte superior de los pulmones, la intercostal que involucra la parte media de los pulmones y la abdominal que activa la parte

inferior de los abdominales, creando una expansión temporal del abdomen como resultado del almacenamiento del aire. El diafragma es el músculo principal para apoyar la respiración, ya que debido a este se puede llegar a almacenar un 70 a 75% del aire para nuestro cuerpo en los pulmones. Se recalcó la importancia que tiene la flexibilidad de este músculo, ya que debe moverse para permitir a los pulmones almacenar la cantidad de aire necesaria, de lo contrario, si es que se encuentra en tensión, los pulmones sólo podrán almacenar una cantidad mínima de aire ya que físicamente faltaría espacio para que puedan expandirse. (Corrales, 2017)

Por otro lado, se habló de la importancia de la nariz y su rol en la purificación del aire y la regulación de la temperatura del mismo. Si es que uno respira por la boca, el aire ingresa más frío de lo que debería sin estar purificado, por lo tanto contamina los pliegues vocales. Además, se hizo referencia a la cavidad oral, explicando la función del paladar blando y duro, donde rebota finalmente el sonido antes de salir, así como el rol de los labios, que forman los moldes vocales junto a la lengua. Asimismo, los senos nasales frontales son sumamente importantes para la resonancia y si es que estos se encuentran obstruidos no provocan el mismo sonido limpio que cuando el aire está purificado. La importancia de la laringe, por otro lado, radica en que es el órgano de intersección entre la vía aérea y la digestiva, que comunica la faringe con la tráquea y nos brinda la posibilidad de realizar variaciones de tono al momento de cantar o hablar. Gracias a este órgano se llega a efectuar la respiración, la fonación y se protege la vía aérea. (Corrales, 2017)

Según ambos especialistas, existen dos tipos de musculatura en el tracto vocal: por un lado los músculos extrínsecos, que se encuentran alrededor del tracto vocal a modo de soporte y por otro lado, los músculos intrínsecos, que se encuentran dentro del aparato fonador y permiten tensar los pliegues vocales. Algo relevante es la mucosa del tracto vocal, que es la que provoca la resonancia al vibrar nuestros pliegues



vocales. De esta manera, el aire se transforma en sonido, debido a que la energía aerodinámica se transforma en energía acústica a partir de esa vibración a nivel glótico. Esta mucosa debe mantenerse hidratada constantemente porque

de lo contrario, se provocarán pequeñas alteraciones en el sonido. Esta es una de las razones por las cuales un profesional de la voz debe tomar agua pura constantemente y evitar fumar ya que esta práctica genera una retención de líquidos que deshidrata la mucosa corporal. (Corrales, 2017)

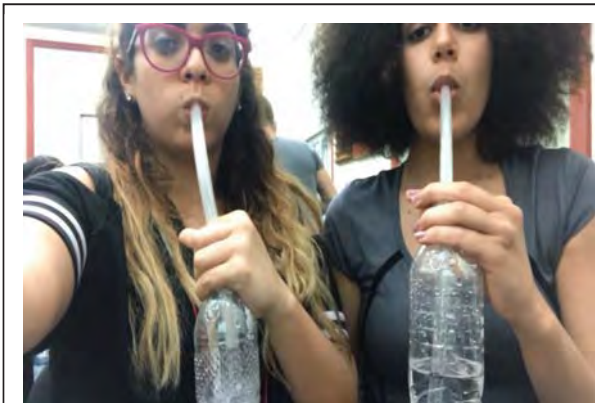
Así también, en el seminario se enfatizó acerca de las nociones anatómicas del aparato fonador, ya que si no se lo conoce en detalle nunca podrá dominarse a cabalidad. Con referencia a la técnica y los músculos, al momento de inspirar se expanden los músculos y por oposición se genera una leve tensión. Por el contrario, al momento de la expiración, estos músculos se sueltan de manera pareja, mientras que se relajan. (Corrales, 2017)

Ambos explicaron los distintos procedimientos para realizar estudios en los pliegues vocales, ya que como profesionales de la voz y debido a la exigencia que se le hace a los mismos, estos deben ser cuidados y examinados por un médico mínimo cada año. El Dr. Julio Pérez Lu brindó información detallada sobre algunas patologías como por ejemplo: los quistes, nódulos, pólipos, surcos vocales, entre otros problemas, que pueden llegar a presentarse por mal uso de la técnica vocal y malos hábitos con respecto al cuerpo en conjunto. (Pérez, 2017)

Además, el Dr. Corrales explicó los factores anatómicos, tanto las dimensiones de los pliegues vocales, como la forma y grosor de las cavidades vocales, el fuelle pulmonar y el tórax, la talla del individuo, características etnológicas y sexuales y el estado neuro-psíquico. Todas estas características se involucran en la producción y calidad del sonido, es por eso que por más expertos que seamos en el dominio de nuestro aparato fonador, no será posible que una persona emita una voz idéntica a otra persona. Sin embargo, mediante la práctica con técnica es posible que una persona llegue a expandir notoriamente su rango vocal. (Corrales, 2017)

Con relación a la higiene vocal, que es algo que se relaciona directamente con nuestra investigación debido a los cuidados que deben tomarse en cuenta, los expositores mencionaron algunas conductas y factores que llegan a ser perjudiciales para quienes trabajan con su voz, como por ejemplo el tabaco, el alcohol, el estrés, los ambientes ruidosos, la falta de sueño y el mal uso de la técnica vocal en la ejecución diaria. Por otro lado, indican que es importante seguir una conducta comprometida como profesionales de la voz y llevar un ritmo de vida saludable, una alimentación equilibrada, el reposo de la voz en los momentos de ocio, la ingesta de 2 litros de agua al día como mínimo, evitar alergias y mantener una conciencia activa de la técnica

vocal en todo momento. Con respecto a las infusiones, recomendó el jengibre para desinflamar el tracto vocal en general ya sea en infusión bebida como en aspiración del vapor producido al hervirlo. Además, es fundamental tener plena conciencia de nuestra postura, ya que si es correcta podemos almacenar más aire y por lo tanto hay menos tensión muscular. (Corrales, 2017)



*“Lax Vox”
Registro fotográfico de la realización del ejercicio durante el seminario.*

En el taller, nos facilitaron información y materiales para realizar ejercicios de “Lax Vox”, una técnica antigua originada en Turquía. El “Lax Vox”, puede aplicarse a cualquier estilo, según las necesidades y dificultades que cada uno de ellos pueda tener. Este ejercicio se lleva a cabo con una pipeta de silicona y una botella de agua, llena hasta la mitad. Se tenía que sostener la pipeta a dos

centímetros de profundidad y soplar por el otro extremo, de esta manera logramos generar una vibración de las mejillas como resultado de las burbujas que se generan al soplar en el agua. Mediante el “Lax Vox” llegamos a emitir un sonido de “u”, resonando en los labios, de manera relajada pero a la vez tonificada, para que las paredes internas de la cavidad bucal vibren con moderación pero a un ritmo constante. Esta técnica regula la presión del aire, masajea los pliegues vocales, abre la garganta, humedece las paredes y la mucosa, entre otros beneficios. (Corrales, 2017)



*“Lax Vox”
Registro fotográfico de la realización del ejercicio durante el seminario.*

El último ejercicio que realizamos fue el de emitir un sonido de sirena ascendente y descendente, su nombre se debe a que hay que imitar el sonido de la sirena de una ambulancia, un sonido que va desde lo grave a lo agudo (ascendente) y desde lo más agudo a lo más grave (descendente). El aire debe salir con la misma relajación y

constancia, tanto en el proceso del “*Lax Voz*” como en los ejercicios de calentamiento sin la botella ni la pipeta. Evaluando la calidad de sonido de nuestras voces, pudimos notar que la voz había aumentado en claridad, se encontraba muchísimo más timbrada y el uso del aire era el correcto, no se sentía una voz aireada. (Corrales, 2017)

3. Diseño metodológico

Nuestra investigación nos permitió diseñar un sistema en base a tablas para clasificar las cualidades acústicas e identificar las posibilidades de combinaciones que un actor puede realizar para construir personajes desde la dimensión vocal. Así, este sistema se puso a prueba en un laboratorio de experimentación escénica y se confrontó con un público real en un montaje teatral creado con este objetivo específico.

3.1 Descripción de la investigación basada en la práctica escénica

La primera parte del proceso se centró en la exploración práctica del estudio respecto al trabajo vocal, en un laboratorio cuyo objetivo central fue experimentar con las distintas cualidades acústicas de la voz, realizar ejercicios de exploración que pongan a prueba lo investigado a nivel teórico y ensayar una obra que fue escrita específicamente para nuestra tesis. Los ensayos funcionaron para interiorizar lo aprendido. Siendo esta una experimentación basada en la práctica está relacionada estrechamente con aquello que queremos mostrar respecto al trabajo vocal en todas sus formas. Realizamos el laboratorio como parte del proceso de investigación que culminó en una puesta en escena que a su vez, fue una herramienta más para experimentar y estudiar estos aspectos desde la confrontación con el público. Tuvimos sesiones específicas para realizar ejercicios vocales que pusieran a prueba lo antes investigado.

3.1.1 Presentación del montaje teatral realizado para confrontar los resultados de la investigación con un público real

El montaje teatral que elaboramos como última etapa de nuestra investigación puso en funcionamiento la combinación de recursos teatrales, la técnica vocal para abordar escenas musicales y un minucioso trabajo vocal de imágenes sonoras, apoyado en la dramaturgia que está diseñada a modo de radionovela. Esto se realizó con el objetivo de que las actrices puedan abordar distintos personajes, particularizando la construcción de los mismos por medio de la combinación de las cualidades acústicas de sus respectivas voces. Se buscó estudiar la manera en la que dicha particularización se hacía posible mediante el nuevo conocimiento adquirido y la experimentación en sus respectivos instrumentos vocales.

3.1.2 Integrantes del proyecto y sus funciones

El equipo de trabajo que seleccionamos, nos acompañó en todo el proceso. Cada uno de sus miembros tuvo funciones específicas a desarrollar en las distintas etapas y cumplieron roles determinados para una mejor organización del trabajo. El equipo se vio enriquecido posteriormente con los avances de producción y la incorporación de elementos técnicos que se presentaron para el montaje.

- **Director y productor musical:** Ricardo (Rik) Núñez
- **Director adjunto:** Raúl Sánchez McMillan
- **Actores:** Sandra Munte, Vanessa Zeuner y Andrés Salas
- **Dramaturgo:** Jesús Álvarez Betancourt
- **Productor de Campo:** Josué Castañeda Campos
- **Producción general:** Soundpainting Perú ft. Pandemonio Sináptico
- **Producción ejecutiva y jefas del proyecto:** Sandra Munte y Vanessa Zeuner
- **Asesora de Tesis:** Marissa Béjar
- **Escenografía:** Jimena Castaños

Los directores decidieron los procesos y ejercicios a los que se sometieron las actrices en base a la evolución en el avance y el proceso de creación del proyecto. Asimismo,

designaron ejercicios y actividades para poner a prueba y obtener de las actrices los resultados esperados. Además, las actrices propusieron ejercicios y compartieron con ellos información teórica y práctica que aportó en su proceso. Estos ejercicios colaboraron con la aproximación al personaje, construyendo imágenes vocales estereotipadas de personajes y cambiando el estereotipo a través de la combinación de las cualidades acústicas. Además, realizamos ejercicios de aproximación vocal al estilo de locutores de radio (concentrándose únicamente en la voz) para luego complementarlo con el trabajo físico que se construyó a partir de las imágenes propuestas por la voz y a través de esos ejercicios ligamos esas imágenes a la acción de los personajes en la obra.

3.1.3 Dinámica de la exploración escénica

Como ya hemos mencionado, la dinámica de la exploración estuvo dividida en dos etapas principales, el laboratorio y la puesta en escena, esta última estuvo dividida en dos etapas secundarias: los ensayos y el montaje. Todo este proceso ha sido el respaldo para esta investigación. El laboratorio estuvo conformado por 10 bloques de 3 a 4 sesiones cada uno, así como talleres, seminarios y charlas entre octubre y diciembre del 2017. La puesta en escena fue el resultado de los ensayos que se llevaron a cabo en los meses de febrero y marzo hasta la presentación de la puesta en escena que se llevó a cabo del 3 al 17 de abril del 2018. Posteriormente se analizaron los resultados de la puesta en escena y de las encuestas realizadas al público asistente.

3.2 Objetivos del proceso de laboratorio

El laboratorio tuvo objetivos específicos a seguir por semana. El progreso del laboratorio se registró en la bitácora virtual de las actrices, así como en un archivo de video que documenta las sesiones en su totalidad y funciona como material de consulta para la construcción de los capítulos. Los objetivos fueron:

- Tener mayor claridad sobre el estado en el que se encuentra nuestro aparato fonador al inicio de este proceso.

- Trabajar la relajación de los músculos y aparato fonador al exhalar y al emitir sonidos.
- Encontrar nuevas maneras de utilizar una respiración activa para la relajación corporal y para entrenar los músculos involucrados con la respiración y fonación.
- Adquirir mayor conocimiento científico sobre la higiene vocal y formas de cuidados de la voz.
- Conocer más acerca de las patologías y alteraciones más frecuentes en el tracto vocal debido al mal uso de la técnica y revisar aspectos base de otorrinolaringología
- Recibir información sobre la rehabilitación del profesional de la voz.
- Trabajar el desbloqueo de máscaras del actor.
- Explorar la relajación de pliegues vocales aplicando el método “Lax Vox” (Rehabilitación vocal)
- Explorar la voz en distintos resonadores para obtener distintas calidades vocales.
- Establecer imágenes sonoras concretas para cada personaje
- Establecer las cualidades acústicas para cada personaje en específico
- Incorporar palabras claves, modismos, tics, gags, movimientos, desplazamientos y posturas en las improvisaciones de cada personaje
- Lograr hacer cambios ágiles y rápidos al intercalar personajes en el ritmo de la improvisación.

3.3 Metodología de la investigación basada en la práctica

La investigación práctica se realizó de distintas maneras según los requerimientos de cada etapa en particular. En las sesiones de laboratorio se llevó a cabo por medio de ejercicios específicos que ayudaron a cumplir los objetivos de cada semana. En los ensayos se procuró ahondar en la historia aplicando los resultados del laboratorio, y finalmente, en la puesta en escena buscamos confrontar esta investigación con el público. Además, asistimos a seminarios y recopilamos información de médicos profesionales de la voz, actores, cantantes y del público que asistió, a través de entrevistas y encuestas.

A continuación presentamos el detalle de los ejercicios que se aplicaron en las sesiones prácticas y algunos aportes para ejercicios que obtuvimos asistiendo al *Seminario de actualización en los cuidados del profesional de la voz* que ofreció La Especialidad de Música PUCP, por la conmemoración de la segunda semana internacional de la salud y la música a cargo de los doctores Julio Enrique Pérez Lu y Javier Corrales.

- Explorar “sonidos humanos” (aceptando todos los sonidos) con movimientos estáticos y movimientos de desplazamiento
- Método Roy Hart “Variaciones de exhalación”
- Estimulación del diafragma, respiración: Superior, intercostal, diafragmática abdominal
- Respiración activa: *Pranayama* y *El arte de vivir*. Tres tipos de ejercicios de respiración que activan cuerpo y mente. Relajación activa, concentración de energía a disposición de la creación
- Resonancia y conexión de músculos del aparato vocal a través de la respiración. Ejercicios que involucran mecanismos físicos con la respiración, para identificar puntos de apoyo
- Calentamiento físico simple, identificación de puntos de tensión y relajación por medio de respiración y estiramiento
- Observación de postura en parejas y revisión de movimiento que acompaña la respiración
- Ejercicio de método Alexander: La tensión versus el control del cuerpo: Al sentarse (ir con el peso de la cabeza, postura, respiración)
- Ejercicio “*Lax Vox*”: Rehabilitación de la voz por medio de la espiración a través de un tubo flexible dentro de una botella de agua (Vibración de mejillas y resonadores superiores. Aire sin sonido y aire con sonido)

Algunos ejercicios adicionales que fueron posicionándose en nuestra rutina a lo largo del proceso fueron:

- Exploración de resonadores, relacionando el sonido y la colocación con imágenes sensoriales (evocación de colores y sensaciones)
- Calentamientos vocales y ejercicios de dicción y deconstrucción de la dicción
- Ejercicios de construcción de personajes con voces habladas particulares (Formato de casting radial y locuciones)
- Ejercicios de canto para la construcción de personajes con voces cantadas particulares (Formato casting teatro musical)
- Práctica vocal y corporal: El reflejo de la voz en el cuerpo y el reflejo de la emoción en el cuerpo y en la voz
- Improvisaciones de cada personaje e interacción con otro.
- Lectura dramatizada de una noticia según el personaje
- Cambios rápidos de un personaje a otro en improvisaciones - Fluidez en las transiciones

Todo esto fue de gran utilidad en los ensayos del montaje, donde pudimos plasmar las investigaciones teóricas en el texto que fue diseñado para la puesta; de esa manera fue factible probar las diferentes posibilidades para abordar las áreas estudiadas respecto a la técnica vocal, apoyándonos en la dramaturgia particular de este montaje.

La finalidad de esto fue reflexionar y visibilizar las diferentes maneras que existen de abordar estos procesos, comprobando la utilidad de las combinaciones de las cualidades acústicas, corrigiendo los posibles errores que pudieran surgir en el proceso de la construcción de imágenes sonoras.

3.4 Guía de observación de recopilación de datos

Para organizar la información que registramos durante este proceso de investigación basada en la práctica escénica, realizamos una guía de observación y recopilación de datos observables que nos ayudó a medir los avances alcanzados a nivel vocal en el laboratorio. Esto, con la finalidad de registrar e identificar los cambios que se presentaron en nuestro desempeño durante el laboratorio. Algunos de esos datos fueron:

- Incremento de la capacidad vital
(Capacidad de acumulación de aire en los pulmones)
- Duración de la columna de aire en control
(Medición del aire exhalado en continuidad y temperatura)
- Identificación de tensiones corporales
- Efectividad de relajación muscular a través de la respiración
- Delimitación de registro vocal personal
(Medición según la escala tonal del piano)
- Clasificación de las cualidades acústicas de las actrices
- Clasificación de las cualidades acústicas de los personajes
- Incorporación de modismos por nacionalidad de personajes.

Abordamos la exploración de la técnica vocal para canto lírico y canto popular. Hicimos exploraciones de colocación de voz cantada en distintas calidades y exploraciones de colocación de voz hablada en resonadores específicos. Posteriormente, analizamos los datos de nuestra investigación integrando a la lectura de fuentes, encuestas al público y entrevistas a actores, cantantes y profesionales de la voz como Miguel Álvarez, Oscar Meza, Jacqueline Terry, Pamela Llosa, Rik Núñez, Raúl Sánchez y Andrés Salas. De esta manera logramos mayor claridad para articular la investigación y los resultados que obtuvimos de ella.

Esto nos permitió explorar desde fuentes cercanas al área de interés y complementar las herramientas actorales con la opinión y experiencia de otros compañeros para comprobar la necesidad de agregar recursos teórico-prácticos y nuevos caminos para acercarse al sonido y la voz del personaje.

4. El laboratorio

Durante este proceso de laboratorio nos centramos en la aplicación de los aspectos técnicos investigados en un inicio para observar el funcionamiento y la evolución de nuestra capacidad vocal a nivel anatómico.



Realizamos ejercicios de respiración seleccionando una rutina funcional y práctica para los inicios de cada ensayo, con la finalidad de preparar nuestro aparato vocal para la exigencia del trabajo de cada sesión. Así mismo, dedicamos varias sesiones a la revisión

y edición del texto teatral que nuestro dramaturgo nos brindó como medio de investigación para realizar la combinación de cualidades acústicas en base a los personajes que queríamos construir.

Durante el proceso tuvimos la participación activa de nuestros directores, quienes estuvieron siempre al tanto de nuestra investigación y aportaron con observaciones, propuestas y sugerencias para que nuestro desempeño escénico se mantuviera ligado a la investigación teórica y así la puesta en escena fuera un resultado práctico de la misma. Al inicio se



comenzó la investigación con la intención de enfocarnos únicamente en el aspecto vocal de la construcción del personaje, pero poco a poco fueron surgiendo impulsos físicos y cuestionamientos que enriquecieron las propuestas vocales, ayudándonos a encontrar imágenes sonoras más consistentes. Sin embargo logramos conservar la idea de que se partiera desde un impulso vocal.

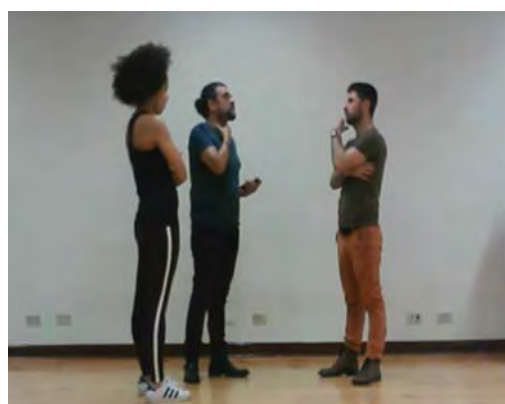
Respecto a la guía de recopilación de datos, nuestras variables principales fueron modificándose a medida en que adaptamos nuestras voces y sus cualidades acústicas para construir las imágenes sonoras principales de los personajes de la obra en cuestión. Los resultados de esa guía se encuentran



*Registro fotográfico del laboratorio.
Respiraciones del PRANAYAMA.*

esquemáticos en las tablas de resultados del proceso de laboratorio. Al inicio nuestra propuesta era considerar como una variable la expansión del registro vocal en el laboratorio, pero en el transcurso de las sesiones notamos que resultaría de mayor utilidad delimitar nuestro propio rango vocal y ajustarlo a las necesidades sonoras de cada personaje propuesto, por medio de las combinaciones de las cualidades acústicas generando así las imágenes sonoras de los mismos.

Comenzamos con la búsqueda de la neutralidad y la relajación muscular por medio



*Registro fotográfico del laboratorio.
Respiraciones del PRANAYAMA.*

de una secuencia de respiraciones características del yoga, propuesta por nuestro director Rik Núñez, quien tiene conocimientos de la técnica respiratoria del *Pranayama*. Esta técnica se ha difundido a partir de los mensajes de distintos maestros de yoga, entre ellos André Van Lysebeth, quien describe estos y otros ejercicios respiratorios en su libro *Pranayama*, a la serenidad por el yoga. Las respiraciones

“*Ujjayi*” (Ser victorioso), “*Bhastrika*” (Fuelle) y “*Agni Prasana*” (inhalación de fuego) nos ayudaron a activar nuestro sistema respiratorio, manteniéndonos al mismo tiempo atentos y alerta a los estímulos de nuestro cuerpo y el espacio en el que nos encontrábamos. De esta manera logramos una relajación consciente y un estado atento, pero libre de tensiones corporales. “*Ujjayi*” es la inhalación de aire por la boca con la contracción de la glotis del cuello y luego se exhala suave y profundamente, formando un “HMM” cerrado y mudo o un “HA”, mientras el aire sale. Puede realizarse

en casi cualquier postura y según el folclore hindú la continuada práctica de *Ujjayi* puede calentar el cuerpo y llenarlo de *prana* (fuerza vital o energía). De esta manera, nuestros cuerpos se oxigenan y se relajan, aspecto fundamental para una buena emisión del aire. (Van Lysebeth, 2014)

“*Bhastrika*” es la inhalación y exhalación rápida pero profunda de aire a los pulmones, en intervalos de diez veces, seguida por una respiración profunda con retención larga y posteriormente una exhalación rápida dirigiendo la atención al corazón. En esta respiración se



*Registro fotográfico del laboratorio.
Respiraciones del PRANAYAMA.*

necesita visualizar la energía que sube por la columna vertebral y baja al corazón. Es un método que presume de tener el poder de purificar los *nadis* y los *chakras* para su buen funcionamiento. (Van Lysebeth, 2014) Con esta respiración, nos fuimos dando cuenta de que aquella nos ponía en un estado de alerta, listas para hacer un buen empleo del diafragma, para que de esta manera nuestra voz se encuentre siempre apoyada.

“*Agni Prasana*” es la inhalación y exhalación rítmica muy rápida. Se cree que sirve para absorber calor y energía. (Van Lysebeth, 2014) En nuestro caso, nos percatamos de que era la respiración con resultados más variados, ya que en el caso de Rik y Sandra se daba relajación en el aparato vocal y en el caso de Raúl y Vanessa, provocaba una leve tensión en los hombros, lo cual permitía que el sonido se sostenga en la garganta y no en el diafragma.



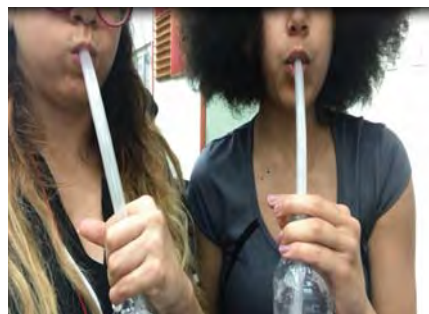
*Registro fotográfico del laboratorio.
Respiraciones del PRANAYAMA.*

Posteriormente a la rutina de ejercicios de respiración activa, realizamos la medición de la capacidad vital adquirida en base a las comparaciones realizadas a partir de una medición semanal. La manera de contabilizar esta medición fue por medio de

la colocación de un pequeño recuadro de papel en la pared y solamente con el aire

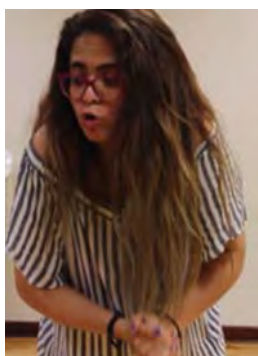
espirado, lograr que el papel se mantenga en su lugar sin tocarlo con las manos. Los resultados de esta medición se encuentran esquematizados más adelante, en las tablas de resultados del laboratorio.

Uno de los ejercicios que incorporamos al laboratorio después de asistir al *Seminario de actualización de los cuidados para el profesional de la voz*, por recomendación del Dr. Javier Corrales fue el de “*bocca chiusa*”, resonancias con la letra “m”, “n” y “g”, con los labios pegados pero las mandíbulas separadas. Incrementamos ejercicios de vibración de labios, para calentar el aparato fonador y los resonadores y como era de esperarse, también decidimos aplicar la técnica “*Lax Vox*” en nuestro calentamiento.



Registro fotográfico. “Lax Vox” Ejercicio vocal aplicado en el laboratorio.

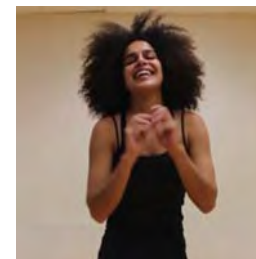
Luego de establecer la dinámica de calentamiento para todas las sesiones, comenzamos a hacer un trabajo de mesa bastante profundo, sobre el guion de la obra. Además, descubrimos nuestras propias cualidades acústicas, para generar propuestas que se deslignen de nuestra propia voz y otras que se asemejen. En el caso de Vanessa por lo general sus cualidades se clasifican como altura grave, timbre



Registro fotográfico del laboratorio. Sandra personifica al ama de llaves.

oscuro, intensidad media, ritmo lento y volumen alto. En el caso de Sandra ella usualmente maneja una altura media, el timbre claro, intensidad suave, ritmo

rápido y volumen alto. Después se comenzó a investigar sobre la combinación de cualidades acústicas que tendría cada personaje, en conjunto con las referencias de imágenes sonoras que íbamos incorporando a nuestra investigación. La recopilación de características de las imágenes sonoras de cada personaje se encuentra esquematizada en las tablas de



Registro fotográfico del laboratorio. Vanessa construye la voz de Elena.

resultados del laboratorio para explicar las variables observables de lo investigado.

Con relación a esto, compartimos opiniones en conjunto sobre cada personaje, sus características principales y sus referentes entre los que se encontraban algunos videos y debido a que decidimos trabajar con las nacionalidades y regionalismos, fue muy relevante hacer una búsqueda detenida de las palabras clave y expresiones que podían utilizar nuestros personajes con frecuencia.

Posteriormente, hicimos una deconstrucción del texto, según las maneras de hablar de cada personaje. De esta forma se comenzó un calentamiento con las cualidades acústicas, en conjunto con los acentos de cada personaje, los fonemas que pronunciaba cada uno y los estados emocionales que influyen en su expresión, como por ejemplo la molestia, felicidad, entre otros.

Luego de obtener las características principales de cada personaje, exploramos bajo una dinámica que se fue adaptando como una rutina para abordar los personajes intercalando la interacción en diálogos improvisados asignando turnos y separando a los personajes de la radionovela en parejas que pudieran entablar una conversación fluida. Esta rutina se dividió en cuatro fases. La primera consistía en estar sentadas en una silla mirando hacia el frente, hablando de cualquier tema y haciendo cambios de personaje, a medida que el director lo iba pidiendo. La segunda fase incorporó la anterior y le sumó la interacción de ambas actrices, explorando no solo los cambios de personaje, sino también sus gestos y corporalidades. En la tercera fase se realizó la misma dinámica que la anterior, solo que sin movimiento. Finalmente, en la última fase las actrices realizaron la dinámica previa, pasando por estados anímicos llevados al extremo, como por ejemplo alegría, tristeza, enojo, entre otros.



*Registro visual del laboratorio.
Fresno y El Coronel Landa.*



Registro fotográfico del laboratorio.

Bajo esa rutina decidimos agrupar estratégicamente a los personajes de la radionovela por parejas de la siguiente manera:

Elena/Mayte, Ana/Detective, Baronesa/Detective, Mayordomo/Ama de llaves, Coronel Landa/Fresno y por último, en la combinación de todos los personajes se llegó a incorporar la imitación que Elena hace del Ama de llaves.

De este modo, los personajes tenían temas concretos sobre los cuales podían improvisar sin imponerse algo que no fuera parte de la naturaleza del personaje siendo fiel a la propuesta planteada por cada una en base al texto. Finalmente, para poner a prueba los resultados encontrados se establecieron varios ejercicios de improvisación entre personajes y lectura de noticias con las voces particulares que habíamos encontrado. Esto consistía en que ambas debíamos intercalar nuestros personajes para que lean una noticia, utilizando los regionalismos que se habían investigado previamente para cada personaje e incorporando todas las observaciones de los directores y las propias combinaciones de las cualidades acústicas de la voz.



Registro fotográfico del laboratorio. Lectura de noticias. Vanessa lee como Fresno.

4.1 Análisis de resultados del laboratorio

En el transcurso del laboratorio y mediante los ejercicios de cambio de personaje fuimos estableciendo una mayor precisión en las cualidades acústicas de cada personaje. Asimismo, se fueron amoldando las imágenes sonoras de cada personaje, para así establecer modismos fijos y particulares para cada uno. Durante las sesiones nos fuimos percatando de la importancia que tenía el orden y los grupos de personajes en los ejercicios. En estas dinámicas, los personajes principales Elena y Mayte, eran quienes se volvían los personajes de base en el ejercicio, ya que eran estos a los que íbamos a tener que mantener la mayor parte de la obra, junto con sus propuestas vocales. Además, los grupos de personajes según sus afinidades y relaciones, permitían una mayor soltura al momento de improvisar, ya que se podía seguir un hilo más lógico de cada personaje, enfocándonos en el aspecto corporal y vocal, sin juzgar sus reacciones o sus respuestas frente a los estímulos del otro personaje. Para esquematizar los resultados de este proceso, hemos diseñado las tablas de variables observables que estarán disponibles al final de este análisis. Los directores realizaron una evaluación sobre nuestro proceso en esta primera etapa de laboratorio y al discutir sus observaciones en grupo logramos sintetizar las conclusiones de análisis de las variables en los resultados de esta primera etapa de laboratorio en el siguiente informe.



*Registro fotográfico del laboratorio.
Conversación entre personajes.*

4.1.1. El proceso de construcción de personajes a través de la investigación vocal

Tomando como punto de inicio de la exploración el texto, hemos podido desglosar los personajes, diferenciándolos por sus cualidades sonoras tonalidad, ritmo, timbre, intensidad, volumen, así como por la cadencia, personalidad e incluso el desarrollo de los personajes por regionalismos y acentos de nacionalidades distintas.

Se asignaron los personajes a cada actriz, y se fueron trabajando en detalle enfatizando los procesos respecto a la voz y el cuerpo, desde los propios recursos de las actrices y la modificación de sus propias cualidades acústicas, intentando generar características especiales de cada personaje. Investigamos y aplicamos recursos como nasalidad, formas guturales, colocación de la voz y distribución del aire, para generar matices vocales muy distintos a las voces de las actrices.



*Registro fotográfico del laboratorio.
Ejercicios de exploración vocal y corporal.*

Esto se pudo llevar a cabo de manera saludable para ellas, ya que antes de reproducir el sonido, se hacían ejercicios de calentamiento y respiración con técnicas de respiraciones activas del yoga, unidos a movimientos corporales. Gracias a estos ejercicios, el aparato vocal de cada actriz obtuvo mayor fuerza y amplitud para emitir los sonidos, generar modulaciones radicalmente distintas a su voz cotidiana y controlar efectos de tensión y distensión sin dañar los pliegues vocales.

4.1.2. Logros adquiridos en el laboratorio.



*Registro fotográfico del laboratorio.
Ejercicios de respiración y fonación.*

La diferenciación de cualidades acústicas de las propias voces de las actrices con respecto a los personajes, se pudo percibir de manera más concreta y particular en algunos de ellos al finalizar el laboratorio. En cuanto a la complejidad en la interpretación de los personajes, esta no generó daños físicos en los pliegues vocales de las actrices.

La empatía y comunicación de las actrices logró una buena predisposición y compromiso hacia el trabajo y la exploración. Por esta razón, ambas actrices se permitieron constantemente proponer cambios que nutren al personaje, sin juzgar la forma de emisión ni los sonidos con los que se encuentren explorando.

Al principio se logró investigar y profundizar en las características de cada personaje, obteniendo resultados óptimos a favor del guion propuesto.



*Registro fotográfico del laboratorio.
Ama de llaves y mayordomo.*

Una vez encontradas las diferencias entre los personajes, el lado práctico se avanzó más lento de lo que pensábamos, ya que requerimos tiempo extra para explorar con más detalle los conceptos plasmados para cada uno, fuera de los horarios de ensayo y eso siempre resulta difícil de lograr. Sin embargo, se cumplieron los objetivos principales y las metas del laboratorio de exploración y eso fue de vital importancia para el proceso de la puesta en escena.

4.1.3 Tablas de resultados del proceso de laboratorio

A continuación presentamos la sistematización de los resultados del proceso de laboratorio y el resumen de las variables observables más importantes halladas en el laboratorio.

Tabla 1: Rutina de transiciones entre los personajes

Tabla de Proceso creativo: La construcción de personajes en base a las imágenes sonoras que se generan con las combinaciones de cualidades acústicas de la voz	
Fase 1	Cada actriz, sentada en una silla y viendo hacia el frente habla de un tema cualquiera con su propia voz. Poco a poco, el director da comandos para que las actrices realicen los cambios entre los personajes que les correspondan, siguiendo con el mismo tema que han propuesto en un inicio.
Fase 2	Las actrices, sentadas en sus sillas y viéndose frente a frente mantienen una conversación sobre cualquier tema, realizando los cambios de personajes y siguiendo con el mismo tema. En esta fase exploran movimientos, posturas o expresiones faciales que colaboren con su investigación, para respaldar la creación de los personajes. No hay un límite definido de realismo o caracterización, para permitir que las actrices utilicen sus propios impulsos para sostener cada personaje en los cambios, que paulatinamente se vuelven más repentinos.
Fase 3	Se realiza el mismo ejercicio que en la Fase 2, sin hacer cambios físicos y utilizando como único medio la voz.
Fase 4	Las actrices atraviesan por el mismo proceso de comandos, pero ahora pasando por distintos estados anímicos llevados al extremo, como por ejemplo: alegría, tristeza, enojo, melancolía, entre otros. Esto debe darse de manera instantánea al escuchar la indicación del director.

**Tabla 2: Delimitación del registro vocal de los participantes del laboratorio.
(Reconocimiento de los propios límites del registro vocal)**

Medición de registro vocal. Notas al piano	Sandra Munte	Vanessa Zeuner	Rik Núñez	Raúl Sánchez
Nota más grave	Re 3	Re 3	Do 2	La 2
Nota más aguda de pecho	Mi 5	Do 5	Re 5	Mi 4
Nota inicio voz mixta	Mi 5	Re 5	Fa # 5	Fa 4
Nota inicio voz de cabeza	La #5	Fa5	Si 4	Sol4
Nota fin voz de cabeza	Do 6	La 5	Mi 5	Sol 5

Tabla 3: Registro de la Capacidad Vital de los participantes sosteniendo un papel en la pared únicamente con la fuerza de la columna de aire

Fecha de Registro	Raúl Sánchez	Vanessa Zeuner	Rik Núñez	Sandra Munte
26/10/ 2017	16 segundos	17 segundos	6 segundos	21 Segundos
31/10/ 2017	13 segundos	16 segundos	12 segundos	23 segundos
09/11/ 2017	15 segundos	15 segundos	16 segundos	26 segundos
07/12 / 2017	19 segundos	25 segundos	20 segundos	28 segundos

Tablas de Variables Observables

Construyendo las imágenes sonoras de los personajes.

Personajes de Vanessa

Actriz	Vanessa Zeuner	Edad de la actriz	22 años
Personaje	Elena	Edad del personaje	23 años
Referencias de imágenes físicas y sonoras a las que acudimos	<p>Bob esponja/ Arenita: https://www.youtube.com/watch?v=mqAbqRwntos Arenita: https://www.youtube.com/watch?v=MFiZA1zdpFc Glinda (Wicked): https://www.youtube.com/watch?v=CsKH2tqoFJ8</p> <p>Su voz es aguda y nasal. Es muy alegre, jovial, entusiasta e ingenua, o al menos eso parece ser. Es bromista, graciosa, le gusta quedar bien con todos. Corporalmente es bastante inquieta, sonriente, es como una campanita aguda.</p> <p>Links de apoyo: Zuricatos - https://www.youtube.com/watch?v=mJ-Qpdqtqyl&t=114s</p>		
Particularidades al hablar	<p>Su voz casi siempre es aguda, tiene la costumbre de emitir un sonido agudo colocado en los resonadores altos cuando se emociona por algo.</p> <p>Pronuncia las palabras con bastante énfasis. Tiende a mover mucho las manos cuando habla sobre algo importante para ella.</p>	Nacionalidad del personaje	Peruana
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Claro Altura: Alta Ritmo: Rápido Intensidad: Fuerte Volumen: Alto</p>		
Característica Laban	SALPICAR: Indirecto, rápido y ligero.	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en ella	<ul style="list-style-type: none"> - sonido agudo de emoción - ¡Ay, si! - Bueno pero... - ¿Tú crees? - No puedo creerlo!

Actriz	Vanessa Zeuner	Edad de la actriz	22 años
Personaje	Detective Dibarbout (Mujer)	Edad del personaje	40 años
Referencias de imágenes físicas y sonora a las que acudimos	<p>Jane Lynch/ Sue Sylvester: Glee: https://www.youtube.com/watch?v=970yJGLpot0 Jane Lynch entrevista: https://www.youtube.com/watch?v=lymLQaTIUZs</p> <p>El problema de pronunciación en castellano es una de sus características más relevantes. Ella es seria, totalmente enfocada en su trabajo y no la distraen fácilmente. Tiene mucha presencia y es bastante práctica y decidida. Físicamente, tiene una tendencia a colocar las manos detrás de su espalda y es bastante firme. En situaciones de enojo o de incomodidad se encuentra vulnerable, ya que no tiene el control.</p> <p>Links de apoyo:</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=ipO98P7IKKE - El esposo que no habla español https://www.youtube.com/watch?v=4eJJF11blxM – Canción en español de alumnas.</p>		
Particularidades al hablar	Usualmente se mantiene monótona en cuanto a la altura de su voz. Cuando pasa por estados de ánimo fuertes genera una variedad particular en la altura, que es atractiva de oír.	Nacionalidad del personaje	Estadounidense
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Oscuro Altura: Media Ritmo: Medio/Lento Intensidad: Media/ Fuerte Volumen: Alto</p>		
Característica Laban	LATIGUEAR: Indirecto, rápido y pesado	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en ella	<ul style="list-style-type: none"> - So - Interesante - Sumamente - Como decir - <i>Right</i>

Actriz	Vanessa Zeuner	Edad de la actriz	22 años
Personaje	Fresno	Edad del personaje	34 años
Referencias de imágenes físicas y sonora a las que acudimos	<p>Argentino “Grasa” (de barrio bajo) Tipo desagradable y grosero, mañoso: https://youtu.be/KFx-BjIALww</p> <p>El Facha (Floricienta): El chico cool argentino. Irreverente, rebelde.</p> <p>Es un argentino barriobajero, de mal comportamiento, es un “nuevo rico” es pareja de Ana. Es mal hablado, flojo y desagradable Físicamente buscamos que tenga una postura laxa, piernas abiertas, movimiento en los brazos y manos. Un peso en las manos y mucha gesticulación.</p> <p>Este personaje suena un tanto ronco, coloca el sonido detrás del paladar.</p>		
Particularidades al hablar	Tuerce la mandíbula, arrastra las palabras, refuerza sus ideas con movimientos de manos, gestos bruscos y se apoya mucho en los fonarticuladores de la mandíbula y nariz.	Nacionalidad del personaje	Argentina
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Oscuro Altura: Bajo Ritmo: Medio Intensidad: Fuerte Volumen: Alto</p>		
Característica Laban	GOLPETEA : rápido, directo, ligero	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en él	- Boludo - Viste - Y bueno - Me <i>tenés</i> podrido

Actriz	Vanessa Zeuner	Edad de la actriz	22 años
Personaje	El Mayordomo Pierre	Edad del personaje	55 años
Referencias de imágenes físicas y sonora a las que acudimos	<p>Es un hombre bastante erguido y estático. Tiene una pata de palo. Es un hombre educado, propio y correcto a la hora de expresarse. Por lo general habla poco, depende de su estado de ánimo.</p> <p>Cocinero de ratatouille</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=Y25-KpUmIVE</p> <p>Pepe Le Pieu</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=qhxTMaNzO70</p> <p>Lumiere</p> <p>Dibujos animados de la bella y la bestia (Nuestro huésped)</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=Uxkfst0gQmg</p>		
Particularidades al hablar	Usualmente lleva un brazo flexionado hacia delante y agacha constantemente la cabeza, para crear este efecto de engolamiento en su voz. Asimismo, emite la "r" de manera más glótica y al terminar algunas palabras o frases termina con mayor altura.	Nacionalidad del personaje	Francesa
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Medio</p> <p>Altura: Grave (lo máximo posible para la actriz)</p> <p>Intensidad: Baja</p> <p>Ritmo: Medio</p> <p>Volumen: Medio</p>		
Característica Laban	EMPUJAR: pesado, lento y directo	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en él	<ul style="list-style-type: none"> - mmmm - öööö - Bueno - increíble

Personajes de Sandra:

Actriz	Sandra Muenta	Edad de la actriz	27 años
Personaje	Mayte	Edad del personaje	36 años
Referencias de imágenes físicas y sonoras a las que acudimos	<p>Sandra Bullock / The Blind Side: https://www.youtube.com/watch?v=1OCmZuUVZfA https://www.youtube.com/watch?v=jTD6yE008GM</p> <p>Su voz es grave/media y colocada. Tiende a conservar la calma casi siempre. Es autoritaria, esa autoridad se nota en su voz. Es firme, decidida, concreta, brutalmente honesta.</p> <p>Tiene mucha experiencia en la vida, ordenada, pulcra, necesita que todo siempre esté bajo control y en orden. Por lo general tiene bastante presencia, cuando se pone nerviosa busca resolver con desesperación. Por lo general es creativa, se regodea de sus logros.</p>		
Particularidades al hablar	<p>Pronuncia las palabras con mucha claridad. Es intensa al hablar, sus gestos son muy pronunciados. Es muy expresiva facialmente. Tiene un aire de autosuficiencia en algunos momentos. Modifica su voz con frecuencia.</p>	Nacionalidad del personaje	Peruana
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Oscuro Altura: Media Ritmo: Medio/Rápido Intensidad: Fuerte Volumen: Medio/Alto</p>		
Característica Laban	GOLPEAR: Directo, rápido y pesado	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en ella	<ul style="list-style-type: none"> - Así es esto - ¡Ay, Por favor! - Es ridículo. - Obviamente. - Lo tengo bajo control. - En orden.

Actriz	Sandra Muentente	Edad de la actriz	27 años
Personaje	Ana	Edad del personaje	25 años
Referencias de imágenes físicas y sonora a las que se acudieron	<p>Nicole (En Alias JJ, Santa María Escobar) sobreviviedo a Alexandra: https://www.youtube.com/watch?v=jws6dZMNXpl</p> <p>Es la chica regia, sobrina del Barón Landa, millonaria casada con el nuevo rico. (Fresno) Sus gestos son muy pronunciados, es ondulante, rápida, enérgica.</p> <p>Cecilia Navia: https://www.youtube.com/watch?v=by-AOpddPBk</p>		
Particularidades al hablar	<p>Usualmente aplica modismos colombianos, intenta ser amable o parecerlo y es ácida y directa cuando se molesta.</p> <p>El personaje se transformará y llevará los reclamos de Mayte a la ficción. Esto provocará intercambios en las cualidades acústicas propuestas para ambas imágenes sonoras.</p>	Nacionalidad del personaje	Colombiana
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Claro Altura: Alta Ritmo: Acelerado Intensidad: Media Volumen: Alto</p> <p>Su sonoridad es nasal, tiene la voz siempre muy aguda, por lo general es una chica dulce y tranquila, pero cuando se exalta puede ser muy estridente.</p>		
Característica Laban	GOLPETEAR (rápido directo y ligero)	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en ella	<ul style="list-style-type: none"> - Usted - vea pues - eh ave maría - pues sepa bien

Actriz	Sandra Muento	Edad de la actriz	27 años
Personaje	La Baronesa de Landa	Edad del personaje	65 años
Referencias de imágenes físicas y sonora a las que acudimos	<p>Maggie Smith The dowager countess: https://www.youtube.com/watch?v=BvqgboWKV9E&t=13s</p> <p>Rupaul's drag race imitación Graciosa de Maggie Smith https://youtu.be/d6ss9MhI3w4</p> <p>La modificación facial ayuda a tener ese estilo de pronunciación, Físicamente ayuda la postura de su cuerpo, los movimientos de cabeza, la inclinación hacia un costado.</p>		
Particularidades al hablar	<p>Su voz será aireada pero cuando se inquiete se pondrá más lírica o estridente.</p> <p>“Nou nou nou” “Si Si si” (La “S” tendrá un ligero soplido y la “T” será bastante marcada como en el inglés Británico) (Tendrá un pequeño gallito al terminar las palabras)</p>	Nacionalidad del personaje	Británica
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Claro Altura: Media Ritmo: Lento Intensidad: Suave / Media Volumen: Medio / Bajo</p> <p>Ella se mantiene flotando entre las tonalidades altas y bajas, fluctúa entre graves y agudos por falta de estabilidad vocal por la edad. Da la impresión de que tiene siempre la boca en una expresión de media sonrisa, y entrecerrada.</p>		
Característica Laban	FLOTAR (ligero , indirecto, lento)	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en el:	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Dear Lord</i> - <i>Certainly</i> - <i>Quite Good</i> - <i>Ciertamente</i>

Actriz	Sandra Muent	Edad de la actriz	27 años
Personaje	El Coronel Landa	Edad del personaje	58 años
Referencias de imágenes físicas y sonora a las que acudimos	<p>Hombre un tanto rígido y grandilocuente. Es un Ex Coronel retirado de la marina. El personaje es entusiasta y encantador. Tiene una pasión oculta: Cantar.</p> <p>Referentes de idioma y acento:</p> <p>Benigni: https://www.youtube.com/watch?v=HToNQ6VZHkM</p> <p>Musolili: https://www.youtube.com/watch?v=OQO6rnReZxE</p> <p>Referentes sonoros vocales:</p> <p>Imagen sonora familiar: Acudió a un recuerdo, a la imitación de la voz ronca y engolada que su hermano menor proyectaba cuando era pequeño.</p> <p>También se respalda colocación de la voz detrás del paladar blando. El acento italiano colabora para exagerar las inflexiones vocales.</p>		
Particularidades al hablar	Su voz es constantemente engolada y colocada hacia atrás. Tiene un ligero <i>vibrato</i> al momento de cantar y una leve ronquera constante. Su postura rígida a la colocación impostada.	Nacionalidad del personaje	Italiana
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Oscuro Altura: Grave Ritmo: Rápido Intensidad: Media/Alta Volumen: Alto</p>		
Característica Laban	LATIGUEAR (pesado , directo, rápido)	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en ella:	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Dío Mío</i> - <i>Avanti</i> - <i>Perfavore</i> - <i>lo comprendo</i>

Actriz	Sandra Muenté	Edad de la actriz	27 años
Personaje	Ama de llaves, Trinidad.	Edad del personaje	80 años
Referencias de imágenes físicas y sonora a las que acudimos	<p>Mujer flamenca de estatura pequeña y espalda encorvada. Es una mujer mayor, lleva años trabajando en la mansión de los Landa. Es ágil, conoce todos los secretos de la familia y tiene un vínculo fuerte con la astrología y la fortuna. En ocasiones zapatea, mueve mucho las manos al hablar, sobre todo en alusión al flamenco.</p> <p>Sofía: https://www.youtube.com/watch?v=6vpJaSJkb4A</p> <p>Sofía 2: https://www.youtube.com/watch?v=d78aT9SOoBw</p> <p><i>Doblao'</i> Flamenco (Canto): https://www.youtube.com/watch?v=O8XJP-xSKak</p>		
Particularidades al hablar	Su voz será aireada y ronca, colocada hacia atrás. Frecuentemente redondea la boca para articular las palabras, todo está colocado detrás del paladar. Su cuerpo siempre se involucra en su manera de hablar. Es expresiva.	Nacionalidad del personaje	Española.
Cualidades acústicas de la voz modificadas hacia el personaje	<p>Timbre: Oscuro Altura: Grave / Media Ritmo: Media Intensidad: Baja Volumen: Medio</p>		
Característica Laban	RETORCER (pesado , indirecto, lento)	Términos y palabras que podrían ser recurrentes en ella	- Ostia - Pues hombre - Yo lo sabía -¡Que calamidad!

5. La puesta en escena

El objetivo central de realizar una puesta en escena fue colocar a las actrices en una situación real para la aplicación de todo lo experimentado y hallado durante el laboratorio ante una audiencia, de manera que los efectos, retos y resultados de haber realizado una experimentación con la voz para construir imágenes sonoras en la construcción de un personaje, pudieran comprobarse en el campo real donde desempeñamos nuestra labor. El hecho de ponernos a prueba como objeto de estudio e involucrarnos en una experimentación más enfática y explícita con la voz, trajo una diversidad de beneficios para nuestra propia investigación. Tener que pasar por la variedad de personajes que decidimos abordar requirió de nosotras una exigencia a gran escala durante el laboratorio, pero romper esa barrera de seguridad que genera el espacio de aprendizaje y confrontarlo con el público y estar fuera de la burbuja de protección del laboratorio, fue aquello a lo que apuntamos para realizar una puesta en escena. Queríamos aplicar estos estudios más allá de un espacio seguro dentro del laboratorio, nuestro interés en esta etapa fue lograr que nuestros resultados se pudiesen comprobar de manera práctica en una obra de teatro. Esto implicó incorporar la presencia de otro actor, Andrés Salas, quien interpretó al personaje de Pedro, y se sumó al proyecto aportando mucho más a nuestra investigación. Experimentar con los ritmos y velocidades que también se ven afectados por la reacción de una audiencia fue algo necesario para nosotras. Demostrar que éramos capaces de sostener toda una función con lo que habíamos puesto a prueba durante todo ese proceso fue primordial en nuestra búsqueda.

Como complemento de la estrategia metodológica de esta investigación basada en la práctica, en esta etapa buscamos generar reflexión en el público acerca de las posibilidades que existen respecto al manejo de la voz, especialmente en aquellos interesados en la importancia del dominio vocal del artista escénico, ya que posteriormente realizaríamos una encuesta para conocer sus opiniones respecto a este tema, para así obtener datos importantes para nuestra investigación a partir de sus reflexiones.

Como ya lo hemos mencionado con anterioridad, nosotras, Vanessa Zeuner y Sandra Muelle fuimos las actrices y cantantes que funcionaron como sujeto de

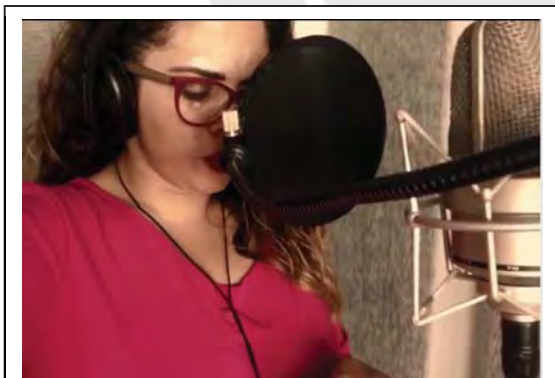
experimentación en el laboratorio, y al mismo tiempo fuimos las encargadas de supervisar la realización de esta puesta en escena. Sin embargo, el director Rik Núñez, el director adjunto Raúl Sánchez McMillan y el equipo de producción guiaron el proceso y cada persona involucrada tuvo un rol específico a seguir para una óptima realización del montaje que serviría como una herramienta para confrontar nuestra investigación frente a un público.

Incluimos además elementos técnicos como micrófonos y equipos de sonido, desplazamientos en escena, utilería realizada bajo la dirección de arte de Jimena Castaños, entre otros factores como la grabación de efectos de sonido, la grabación de voces en la primera escena, la producción musical de las piezas musicales de la radionovela en *VINYLO SOUND* un



Registro fotográfico de la puesta en escena. Teatro de Lucía. Escenografía: Jimena Castaños.

estudio de audio profesional etc. De hecho pudimos pasar por el proceso de grabar los textos de algunos personajes y ser testigos de la creación de efectos de sonido.



Registro fotográfico. Grabación en VINYLO SOUND. Sandra canta como el Coronel Landa.

Adicionalmente incluimos en escena aparatos reproductores de música y sonido. Gracias a José Manuel Ballón, nuestro sonidista y proveedor de equipos, logramos conseguir los artefactos para realizar efectos de sonido en vivo, parlantes de retorno de piso, etc. Con la ayuda de nuestros directores buscamos generar juegos de luces que colaboraron con el trabajo en escena, y logramos adaptarnos para que la

escenografía fuera funcional para contar la historia. Los vestuarios específicos, que siempre aportan una atmósfera real a la escena, también fueron parte importante de esta etapa.

La integración de estos elementos no hubiese sido posible en la etapa de exploración en el laboratorio, sin embargo estos mismos se convirtieron en variables fundamentales para aprehender y descartar algunas propuestas de ejercicios y dinámicas surgidas en el laboratorio y los ensayos, así como para entrar a la ficción con la mayor preparación posible. Algunos ejercicios se fueron descartando en el camino. Esto ocurrió debido a que era necesario decidir lo que resultaba más útil en el momento para sistematizar una rutina efectiva. El proceso de montaje ayudó a priorizar las dinámicas vocales y corporales que habían funcionado en el laboratorio y enfocarnos principalmente en las que generaban una evolución más visible en tiempo reducido, ya que solo teníamos dos meses para realizar la puesta en escena.

Otro factor importante fue nuestra necesidad inicial de generar reflexión e interés por parte del público con respecto al estudio vocal y las infinitas posibilidades que tiene nuestro instrumento. Este proceso nos ayudó también a confrontar nuestros hallazgos con el público, recopilando información en la opinión de la audiencia, sobre todo acerca de la reflexión que haya generado en ellos el aspecto vocal, sean artistas escénicos o no. Además, pudimos vincular los resultados de nuestra investigación a hallazgos y descubrimientos analizando las diferencias entre los ensayos para el montaje y las funciones frente al



*Registro fotográfico de la puesta en escena.
Mayte y Elena llegan a cabina.*

público, que se convertía en una variable importante para las propuestas de cada actor en cada función ya que surgían nuevas propuestas en cuanto a ritmo y gestualidad dentro de lo establecido dependiendo de la reacción de la audiencia en cada función.

5.1 Entonces... ¿Quién mató al barón?

Para situar al lector y precisar nuestra investigación, creemos relevante explicar la trama de la obra que se sitúa en la época de las radionovelas. Esta, gira en torno a Mayte, Elena y Pedro, compañeros de trabajo en una corporación radial. El dramaturgo quería plasmar en el guion la importancia de revalorizar el arte y todo el trabajo que implica construir material artístico, en oposición con la facilidad con la que hoy en día el escándalo se posiciona en los principales intereses de la audiencia. Por lo tanto, la obra se empapó de esa atmósfera llevada a lo que denominamos como “la muerte del arte” y “el nacimiento de una nueva tendencia publicitaria” a través de los medios de comunicación.

Esta obra se sitúa a finales de la década de 1970 en Lima, Perú. Pedro es uno de los trabajadores que más años tiene en la radio “AZX”, la principal emisora de



Afiche publicitario de la obra
Entonces... ¿Quién mató al barón?

radionovelas y radio teatro del país. A sus 85 años es el encargado de realizar todos los efectos de sonido en vivo y acompaña a las locutoras/actrices, generando la atmósfera de las historias que los guionistas presentan a la gerencia de la radio periódicamente. Estos guionistas, son contratados por Ricardo, el productor general, pero no aparecen en la obra. Mayte y Elena son las actrices de esta radionovela. Cada una de ellas puede interpretar distintos personajes a partir de la modificación de sus cualidades acústicas y es por eso que el programa funciona con únicamente dos actrices en cabina. Mayte tiene 35 años de edad, lleva más de 10 años trabajando en “AZX” y es

una de las más experimentadas y cotizadas actrices de radio teatro de la época. Elena en cambio, lleva solo algunos meses trabajando en “AZX” y es una optimista y fresca jovencita de 21 años, con muchas ganas de ganar terreno en la radio. Ambas son

buenas amigas y comparten divertidos momentos en la cabina junto al entrañable Pedro, quien debido a su edad tiene algunos inconvenientes físicos.

La historia cambia cuando al finalizar la temporada de la radionovela, “Morir para vivir”, justo antes de que el público se entere del misterio que rodea a la muerte del Barón Landa y todos sus familiares, dentro de la cabina radial, Ricardo, le cuenta a Mayte que hay algunos cambios en la radio y que algunos contratos no serán renovados. El conflicto, que comienza a crearse en la vida real se mezcla con el conflicto de la radionovela y el medidor de audiencia comienza a reflejar lo que todos temían. *Entonces... ¿Quién mató al barón?* es una obra que busca despertar la reflexión del público, respecto a la necesidad de rescatar el arte apreciando el trabajo y el respeto al esfuerzo por generar productos que buscan unir a las familias por encima del escándalo que lastimosamente en la actualidad se ha posicionado en los medios de comunicación por encima de cualquier manifestación cultural.

5.2 Etapa de ensayos para la puesta en escena



Registro fotográfico de la puesta en escena. Mayte y Elena llegan a la cabina. Pedro las saluda.

En las primeras sesiones de esta etapa retomamos el trabajo respecto a la dramaturgia de la obra, en base a la construcción de imágenes sonoras que generamos durante el proceso de laboratorio. Jesús Álvarez Betancourt, el dramaturgo de esta obra, permitió que modificáramos el texto original en función a lo que fuera de ayuda para nuestra exploración e investigación

escénica. La consigna fue reunirnos periódicamente con ambos directores para realizar estos cambios, de esa manera, el proceso creativo comenzó a volverse colectivo basado en el guion del autor. Realizamos cortes y cambios particulares en el texto, partiendo de la investigación sonora y de todos los elementos de construcción del personaje que obtuvimos durante el laboratorio. Comenzamos realizando sesiones de lectura de guion en voz alta, intercalando los personajes que habíamos creado en el laboratorio a través de las imágenes sonoras que resultaban de la combinación de cualidades acústicas. En esta etapa fue necesario particularizar y profundizar en la

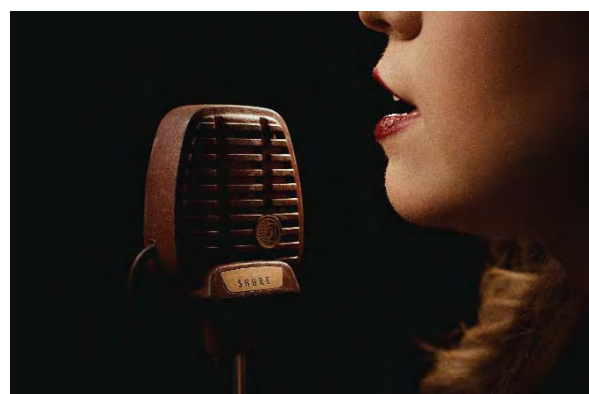
manera de hablar específica de los personajes, basándonos en sus intervenciones dentro del guion. El objetivo era priorizar la historia y la acción, sin abandonar la creación vocal que ya habíamos realizado.

Esta obra en especial resultó de vital importancia para nuestra investigación por la variedad de personajes que exigen distintos tipos de voz, variación en las cualidades acústicas como cambios de volumen, distinción de timbres, variación en la altura e intensidad, por el cambio vertiginoso que se da de personaje a personaje en ciertos momentos de la obra, modificando a su vez el ritmo entre uno y otro, etc. Fue un proceso de mucha retroalimentación en cuanto a los objetivos de la obra, no solo a nivel de la investigación sino también, respecto a lo que queríamos transmitirle al público, que es a nuestro criterio, algo muy importante para un artista escénico más allá de lo académico.

En el transcurso del proceso creativo, junto al dramaturgo y a los directores, fuimos concluyendo que esta obra podía tomarse varias licencias en cuanto al formato, la atmósfera y los acontecimientos presentados en ella, al ser una comedia que aborda varios temas de actualidad en una época anterior a la nuestra. Esto se debió a que priorizamos el mensaje que daríamos al público, por medio de la construcción de personajes que habíamos realizado desde lo vocal hasta lo físico.

En esta etapa de la investigación comenzaron a aclararse muchas suposiciones que desde un principio tuvimos, pero también logramos refutar algunas ideas iniciales respecto a tomar las imágenes vocales como prioridad. En el transcurso de la

investigación se fue observando que tomar estas combinaciones de cualidades acústicas, combinadas con la acción que está detrás de la palabra, funcionaba como un primer impulso o acercamiento a la voz de los personajes. Asimismo, en los ensayos fuimos percatándonos que no nos podíamos restringir estrictamente en

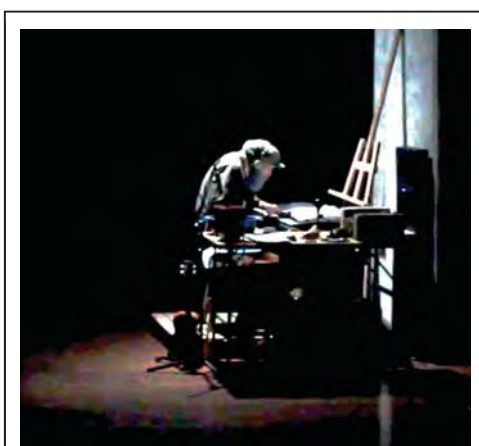


*Registro fotográfico para difusión de la obra.
Fotógrafo: Alonso Valdivia.*

las propuestas de combinaciones de cualidades acústicas que teníamos; Ya que nuestros personajes tenían un objetivo claro, estos pasaban por diversos estados

emocionales, e influenciados por estos, con la necesidad de cumplir su acción, los matices vocales sufrían variaciones. Los estados emocionales, justificados en los procesos y acciones de cada personaje, eran también variables fundamentales en las combinaciones acústicas.

Durante este tiempo de edición en el guion, para lograr adaptar las nuevas indicaciones de los directores y pasar por la exploración de la voz hablada a la voz cantada de los personajes, contamos con la colaboración y guía de Rik, nuestro director vocal y musical. Mientras trabajábamos marcaciones y profundizamos en las acciones del personaje con Raúl Sánchez, nuestro director adjunto, Rik aprovechó el



Registro fotográfico de la puesta en escena. Pedro realiza los efectos del capítulo anterior de la radionovela.

tiempo para avanzar con el entrenamiento de Andrés Salas, nuestro actor invitado, para generar los efectos de sonido, *folios* para la radionovela y armonización en piano y ukelele para las canciones de la radionovela. Además, Rik realizó la composición de las piezas musicales para los momentos cantados de la obra, generando algunas pistas que permitieron jugar con las cualidades acústicas y modificar las imágenes sonoras entre los personajes, dentro de una misma pieza sin perder la línea de acción. Al mismo tiempo, buscamos dar importancia a las

transformaciones faciales y corporales para interiorizar los procesos de transición y aplicar los cambios con fluidez, casi como si estuviéramos presionando un botón, tomando los distintos estímulos que generan estos cambios instantáneos para hacer transiciones vocales y corporales entre personaje y personaje, y apoyándonos siempre en la acción y en los intereses de cada uno de ellos.

Los ensayos se desarrollaron en tres distintos espacios. El estudio de grabación de nuestro director, las aulas que muy amablemente la Pontificia Universidad Católica del Perú nos permitió reservar y el Teatro de Lucía. Estos ensayos sirvieron para que nuestros directores Raúl Sánchez McMillan y Rik Núñez, nos ayuden a definir la partitura escénica, los desplazamientos y encontrar en el texto, la profundidad y verosimilitud que necesitaba cada personaje. Fue en la etapa de ensayos y una vez

que terminamos de realizar todos los ajustes en el texto, que Andrés comenzó a integrarse a las sesiones con nosotras. El proceso con él nos llenó de tranquilidad y al mismo tiempo de mucha ansiedad. Andrés es uno de los actores que, a nuestro parecer, aplica más recursos en cuanto a la construcción de personajes y siempre tiene una manera particular de modular y asignarles una voz. Como además necesitábamos un actor-cantante, nos entusiasmó su experiencia en obras musicales y lo consideramos el más indicado para acompañarnos en esta investigación. Al inicio nos sentimos intimidadas y nerviosas, pensamos que no le gustaría este proceso, ya que al principio parecía que buscábamos alentar la creación desde la forma, crítica principal que se recibió durante el proceso de planteamiento y nos ayudó a especificar mucho más el enfoque de investigación. Al llegar Andrés, se sumergió también en el proceso de investigación presentando varias propuestas en las que fue desarrollando un sonido y una caracterización física partiendo de impulsos que surgieron de su propio proceso de investigación a través de la observación de distintos referentes y la retroalimentación de la información que recibía del equipo respecto a todo este proceso.

De esta manera él propuso también una voz acorde a la corporalidad y expresiones faciales clave que resultaron de su proceso individual y fue evolucionando en los ensayos por medio de la interacción entre nuestros personajes. Él comenzó a entrar en este código con nosotras, encontrándose siempre a disposición para ayudarnos y tratando nuestro trabajo con mucho respeto. Además, en este proceso, nosotras logramos empalmar nuestra construcción con la de Andrés, pulir detalles de cada uno, mejorar el ritmo,



Registro fotográfico de la puesta en escena. Sandra, Vanessa y Andrés antes de comenzar función.

aclarar los cambios de personaje, vocal y corporalmente, entrelazar el trabajo de la voz hablada con la voz cantada y ahondar en la acción de la obra cada vez más.

La productora Pandemonio Sináptico se encargó de generar un espacio de trabajo amigable y se encontró continuamente a disposición. Por factores de producción del montaje y algunos inconvenientes que surgieron al respecto, comenzamos a experimentar el aspecto emocional que implica este tipo de dinámicas en el propio actor y en este caso también como gestoras del proyecto. A puertas del estreno, nos dimos cuenta que a mayor nivel de estrés, angustia y frustración y menor posibilidad de descanso, la tensión corporal causaba dolores de garganta, afonía, modificaciones en el timbre de la voz y malestar general en toda la zona abdominal. Cuando esto sucedía, volvíamos a ejecutar los calentamientos del laboratorio con mayor incisión. Nos dimos cuenta también de que cada uno necesitaba abordar los momentos previos a las pasadas a su propia manera. Las respiraciones fueron salvaciones fuertes, pasar letra con un lápiz entre los dientes y hacer ejercicios de cambio entre personajes antes de hacer las pasadas ayudaba a reconectarnos a nivel mental y emocional también. De esta manera, al concentrarnos en nuestro calentamiento, dejamos de prestar atención a otros distractores que podían perjudicar el desempeño vocal. La calma de Andrés y su forma de trabajo fueron parte importante para aligerar tensiones. Entonces, como actrices, enfocándonos en los propios ejercicios vocales, logramos despejar tensiones y disminuir las consecuencias del estrés.

En la obra, los personajes también pasan por varios picos emocionales. En los momentos de conflicto, Mayte y Elena se ven obligadas a mantener un programa radial



Registro fotográfico de la puesta en escena. Mayte y Elena pelean como nunca antes.

al aire, aunque el guion completo de “Morir para vivir” sufra alteraciones a causa del enojo de Mayte respecto a su posible salida de la radio. La pelea se incrementa de tal manera que los personajes, que en primera instancia se mantenían definidos y correctos, van cambiando según el estado emocional de las actrices. Estas recuerdan que están en vivo, tratan de sostener el personaje y terminan combinando las voces.

De esta manera, intentan imitar sus voces, compitiendo por quitarse los personajes de la otra. Al momento de cantar, pierden la colocación de su propuesta vocal, salen del ritmo y de la estructura, improvisan con

sus propias voces y terminan en una pelea física que desestabiliza el diafragma de ambas.

Esos fueron los momentos más complejos, pues tuvimos que cuidar particularmente que tanto la construcción vocal como la acción de los personajes fueran lo suficientemente claras para realizar las transiciones entre uno y otro. Cuando la baronesa dejaba de ser baronesa, para ser Mayte, o el mayordomo dejaba de ser mayordomo para ser Elena, debido a la intensidad del conflicto, eran momentos en los que se evidenciaban las consecuencias de esos cambios emocionales. El trabajo de construcción de personaje de Andrés fue un proceso que aportó a nuestra investigación en gran medida. Él también realizaba cambios dentro de la construcción del personaje de Pedro; Mientras la situación se iba complicando más el personaje comenzó a adquirir mucha más profundidad. El factor de la edad de Pedro y el cansancio corporal que este personaje presentaba, se proyectaba claramente en su voz. Los ensayos se dieron en un ambiente de trabajo muy amable y de mucho profesionalismo y compromiso hacia el proyecto. Esto ayudó a que emocionalmente existiera mayor control de los efectos que estas sensaciones tienen sobre la voz.

5. 3. Montaje

En la etapa del montaje el objetivo principal fue confrontar lo estudiado frente al público y reflexionar acerca de la manera en la que se mantenían, se modificaban, se afirmaban o negaban los principales puntos de esta investigación, al estar dentro de este nuevo código en el que no había posibilidad de salir de la convención para resolver percances.

5.3.1 Ensayo general

En el último ensayo general, un día antes del estreno, priorizamos la pasada entera de la obra y es por eso que realizamos un calentamiento corto que consistía únicamente en la vibración de labios, estiramiento de lengua y gestualidad para calentar los músculos faciales.

En ese ensayo, los personajes principales Elena y Mayte se encontraban bastante cercanos y casi idénticos a la propuesta que se mantuvo durante los ensayos. En cuanto a Elena, lo más característico a nivel técnico vocal es la colocación nasal y

una mayor altura, que daba al personaje un timbre más claro frente a la voz de Vanessa. En el caso de Mayte, lo más notorio se da en sus resonadores bajos, una voz colocada en una tonalidad más grave y con mayor peso y madurez en un timbre más oscuro, a diferencia de la voz suave y clara de Sandra. Este ensayo develó algunos aspectos importantes de nuestra investigación. Logramos comprobar que el manejo de esas voces y la construcción de los personajes estaba ya interiorizada. Sin embargo, en los momentos en los cuales Elena y Mayte se confrontaban tanto verbalmente como físicamente, resultaba más difícil mantener la colocación exacta al momento de proyectar la voz. Esto se debe a que era la primera vez que se ensayaba la confrontación física en ese espacio en específico, que era de amplitud intermedia si se le compara con el estudio y el salón de la PUCP donde se llevaron a cabo los ensayos y el laboratorio.

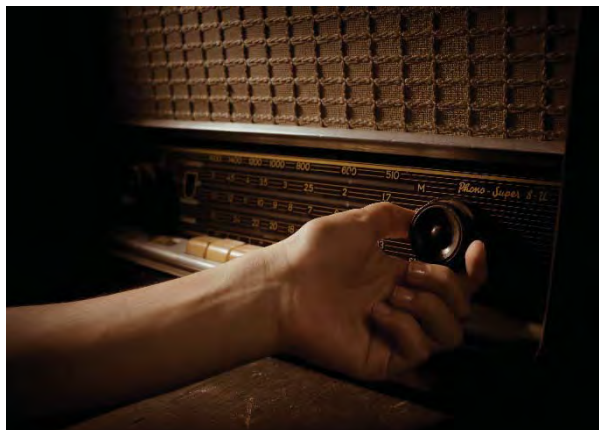
Asimismo, se evidenció la relevancia que tenía el estado anímico de cada personaje, debido a la trama y cómo esto influye notoriamente en la entonación y volumen de cada una de las voces que habíamos propuesto. Era como un proceso inverso, ahora las emociones y lo que estaba ocurriendo en escena, alimentaba y afectaba las voces propuestas al inicio y las hacían más honestas. Así comprobamos también que era necesario enfatizar el aspecto corporal de cada personaje, ya que a través de las posturas de cada uno de ellos, resultaba más fácil emitir la voz correspondiente. Respecto a esto, nuestros directores Ricardo y Raúl, insistieron en enfatizar la postura y gestualidad de los personajes, pero también en el cambio casi instantáneo que debíamos hacer de uno al otro. Era necesario que cada transición y cambio de personaje fuera limpio y conciso para que se pudiera apreciar la calidad vocal que se había fijado. Al hacer el cambio de postura de manera tajante y segura se llegaba a una propuesta que se podía sostener más tiempo. En la confrontación física entre Elena y Mayte, notamos que la acción demandaba un cuidado particular, pues nuestras voces perdían colocación por momentos. Nos sentíamos agitadas, cansadas y la proyección pasaba a ser un grito, ya que nos costaba mantener el apoyo vocal con el cuidado respectivo por el movimiento. Esto definitivamente perjudicaba la emisión de cualquier propuesta vocal que quisiera hacerse en ese momento. Así nos dimos cuenta de que enfocarnos en la respiración para que esta sea más pronunciada que en otros momentos era necesario para tener más control sobre cada propuesta

vocal. Resolvimos esta situación, coreografiando la pelea casi como una danza y marcando las respiraciones al ritmo de la música que acompañaba esa escena. Eso fue de gran ayuda para lograr una pelea limpia, sin perder dicción o dañar nuestros instrumentos.

La segunda pelea entre los personajes principales, donde se jalan los cabellos hasta salir de escena se presentó de manera desordenada y no se entendían bien los textos, debido a que era la primera vez que se ensayaba en el espacio. Si bien debía transmitirse cierto caos, este necesitaba limpiarse para que se pueda entender y visualmente pueda apreciarse los movimientos de lucha y forcejeo. Asimismo, como en la otra pelea, debíamos concentrarnos en nuestra respiración, ya que teníamos que inhalar mucho más aire de lo habitual para emitir un sonido fuerte y proyectado.

Respecto al factor emocional, este ensayo general se dio en circunstancias tensas para nosotras como actrices y gestoras del proyecto. Siempre ocurren imprevistos antes de un estreno y como era de esperarse, estuvimos físicamente más tensas de lo habitual. Al estar corporalmente afectadas por la tensión, esto se vio reflejado en la voz, ya que el tracto vocal se tensaba más de lo requerido. Esto también perjudicaba en cierta medida la combinación de cualidades acústicas y hacía que los personajes sonaran forzados a nivel vocal, porque el aire se encontraba obstruido en la garganta. Sandra tuvo algunos episodios donde perdía la imagen sonora de Mayte, pues la tensión le impedía resonar la voz y apoyarla en los momentos más intensos. Vanessa comenzó a sentir irritación y comezón en la zona nasal y en la garganta, producto de la tensión corporal.

5.3.2 Función 1: martes 3 de abril del 2018



*Registro fotográfico para difusión de la obra.
Fotógrafo: Alonso Valdivia.*

El primer día de función siempre tiene una carga emocional particular. Desde el inicio del día sabíamos que sería así, pero cada persona afronta los nervios de una manera muy distinta y particular. En el caso de Sandra había un manejo más controlado de los nervios. A ella le servía quedarse en silencio y respirar mientras se caracterizaba. En el proceso de

caracterización del personaje ambas realizaron un calentamiento de resonadores y vibración del aparato fonador, respiración lenta y medida y pasada de texto. Andrés aligeraba las tensiones cantando y tocando ukulele, conversando o entrando en personaje, haciendo chistes con la voz con una gestualidad particular. En cuanto a Vanessa, como es habitual en su caso, por ser la primera presentación en público, la tensión corporal se encontraba en los hombros y le causó dolores estomacales. Estas sensaciones fueron incrementándose hasta que comenzó la obra y segundos antes de salir a escena lograron controlarse a través de respiraciones y ejercicios que ambas practicaron para concentrarse. La tranquilidad que proporcionaron los directores y Andrés colaboraron para que ese nerviosismo se reenfoque hacia un juego en escena. En el caso de Vanessa, debido a la rutina de calentamiento que tiene ella como actriz, comenzó a repasar el texto de toda la obra, jugando, de manera personal, con los matices que podía generar en la voz de sus personajes. Así, teniendo el texto de la obra en mente, podía tener mayor confianza al entrar en escena, porque si es que ocurría un inconveniente, su mente y cuerpo estaban dispuestos a resolverlo de manera más espontánea. En el caso de Sandra, comenzó a practicar las voces de mayor dificultad y enfocarse en los acentos y nacionalidades de sus personajes, después acompañó a Vanessa en el repaso del texto de la obra, todo de manera neutral para estar ambas en disposición de resolver cualquier inconveniente, y es que justamente en el transcurso de la obra, se presentaron muchos inconvenientes técnicos, el medidor de rating no funcionaba correctamente y los parlantes de retorno tuvieron algunos problemas de niveles y volumen, cosa que impidió que logremos

entrar a tiempo, en algunas ocasiones. Todo esto generó que los nervios y tensiones aumenten también para los personajes, haciendo que los transformen en motivaciones para sacar adelante la radionovela.

Asimismo, la tensión generó un obstáculo para recordar el texto exacto y esto provocó furcios en los diálogos. Por un lado, las voces de algunos personajes de Vanessa comenzaron a temblar y por otro lado Sandra resolvió impases por medio de propuestas de improvisaciones, generando mayor firmeza y proyección a su voz. En este caso, era necesario ser flexibles y abrir un canal de escucha más agudo de lo normal, ya que podrían generarse cambios de texto en escena y las respuestas debían estar justificadas. Vanessa se encuentra acostumbrada a decir el texto como aparece exactamente escrito en la obra y cuando estos cambiaban debía exigirse mayor escucha y atención. Esto último también hacía que las actrices focalicen su atención en los objetivos de sus textos para que todo tuviera sentido siempre y así mantener la claridad para el público.

Respecto al volumen de la voz, Vanessa se percató de que su volumen particular se había elevado a comparación con el volumen de Sandra. Reconocimos que debía generarse mayor equilibrio en la proyección vocal de Sandra y el control sobre la de Vanessa, que se encontraba influenciado por la tensión corporal del estreno y el sonido se emitía con mayor fuerza. En cuanto al aspecto musical, también se presentaron algunos inconvenientes técnicos. A pesar de haberse realizado una prueba de sonido, hubo problemas de rebote en los retornos sobre el escenario y el

sonido de la pista musical salía más hacia el público que desde el escenario. Por esto, Vanessa no logró entrar al inicio del compás que debía y tuvo que modificar su texto para que calzara con la parte final de su intervención en el compás correcto. Después de ese incidente, la canción tuvo bastante escucha, para poder entrar en el tiempo y



*Registro fotográfico para difusión de la obra.
Fotógrafo: Alonso Valdivia.*

poder guiarnos mutuamente, al no tener el soporte técnico. Otro momento particular fue cuando la baronesa decide resolver todo cantando, Sandra tenía que acompañarse tocando el piano y el piano se había apagado sin que ella se diera cuenta. Este asunto generó una urgencia en ella a resolver cantando, sin respaldo musical. Ese hecho se convirtió en algo que al final se decidió conservar, ya que generó reacciones positivas en el público. Por eso nos percatamos de la importancia de la prueba de sonido, involucrando cada momento musical, para trabajar los niveles de los parlantes y micrófonos, además de las voces y el teclado.

Con relación al espacio, decidimos ahorrar movimientos y focalizarnos en las acciones de los compañeros. Asimismo, al tener acciones más concretas en los momentos en los que solo se debía escuchar al otro personaje, el texto se volvía mucho más fluido y más orgánico, lo que permitía al personaje estar en el “aquí y ahora”, accionando en el momento preciso. Este fue el momento en el que todo el mecanismo comenzó a funcionar solo, los resultados positivos comenzaron a darse una vez que logramos vencer esa barrera de nervios. Las voces salían claras y reales, a partir de lo que estaba sucediendo entre los personajes en ese momento. La relación entre ellos tuvo también mucha influencia en los resultados a nivel vocal, este vínculo creció en gran medida gracias a las intervenciones de Pedro, el personaje de Andrés Salas. Esto se debía fundamentalmente al nivel de escucha que uno podía tener con él, a pesar de tener pocos textos y más acciones físicas. Sus reacciones ante todo lo que ocurría en escena y la manera en la que permitía jugar hizo que la escucha hacia ese personaje estuviera mucho más enfatizada. Esto se daba a través de



*Registro fotográfico de la puesta en escena.
Elena, Pedro y Mayte en la escena final.*

códigos y miradas, que fueron útiles sobre todo en los momentos musicales en los que Pedro interactuaba con las actrices y se necesitaba estar atento al tempo, compás y los efectos que él haría en determinados momentos. Fue en la segunda parte de la

obra, una vez que habíamos logrado dominar las situaciones que nos pusieron en problemas, gracias a esa relación establecida y al encontrarnos más en confianza con respecto al público, que nuestros cuerpos llegaron a tener mayor soltura, y al soltarse el cuerpo, esto trajo beneficios también a nivel vocal. Por esta razón decidimos que podía ser bastante provechoso retomar las respiraciones del *Pranayama* que aprendimos al inicio del laboratorio, lo cual nos permitió comenzar las funciones en un mejor estado físico y vocal. En cuanto a Sandra, ella se centraba más en reforzar las tonalidades graves, que son las que más requerían su atención para lograr la proyección y volumen deseados. En el caso de Vanessa, una vez caracterizada, comenzó a realizar a mayor conciencia los ejercicios de calentamiento con vibraciones de labios y variedad en la sirena ascendente y descendente, que Javier Corrales nos enseñó en el seminario para una mayor fluidez de cambios de altura.

5.3.3 Función 2: miércoles 4 de abril del 2018

En esta función decidimos modificar un poco las marcaciones y aprovechar los errores e inconvenientes que acontecieron en la primera función. Los directores decidieron



que esos momentos de conflicto enriquecen la historia y las acciones de nuestros personajes y era necesario adaptarlas a lo que ya se tenía. Se decidió incorporar marcaciones del calentamiento vocal de Mayte y Elena, sin perder la acción de cada una. De esta manera se harían evidentes algunos ejercicios que han servido durante nuestro proceso. Uno de esos ejercicios es el Lax Vox, explicado anteriormente. Al hacer más evidentes estos momentos de calentamiento en la ficción logramos complementar las acciones físicas para solo escuchar a nuestros compañeros. Al finalizar la función decidimos hacer que las actrices Elena

y Mayte realicen algunos ejercicios de respiración y vibración de labios dentro de la obra mientras se preparan para enfrentar sus textos, esto con la intención de presentar

un calentamiento más coherente al ojo del público. Uno de los obstáculos que aparecieron en esta segunda función fue el hecho de que Vanessa estaba resfriada. Este asunto, afectaba físicamente su desempeño, ya que se encontraba agotada y le resultaba más difícil respirar y emitir los sonidos. Esto afectaba también su estado de ánimo, que se encontraba denso y negativo. Para lograr activarse a nivel energético y corporal comenzó a caminar por todo el teatro y activar una respiración consciente. Por esta razón, comenzó un calentamiento vocal de manera más ligera y suave, empezando con un volumen muy bajo para no forzar los pliegues vocales. Una vez que el aparato fonador estaba más activo, incrementó la intensidad y volumen para expandir las posibilidades vocales, sin dañar su instrumento, midiendo siempre la capacidad vocal y los límites que el resfrío presentaba. La vibración de labios y el sonido de sirena ascendente y descendente, fueron ejercicios que resultaron muy útiles en todo el proceso, especialmente en las funciones.

Una vez habiendo enfrentado el primer episodio con público, ya no era necesario preocuparse por las marcaciones y desplazamientos en el espacio, esto permitió que la acción de los personajes, las imágenes sonoras y las voces logren emitirse de manera más fluida que la función anterior.

Las canciones se llevaron a cabo con precisión, en los tiempos correctos y los personajes encontraron firmeza en sus voces, unificando las propuestas vocales específicas para cada imagen sonora. Se realizó una mejor prueba de sonido, José Manuel Ballón, nuestro sonidista, consiguió nivelar todos los micrófonos y pasamos las dos canciones que se cantaban en vivo. Así pudimos percibir algunos arreglos que tenían que hacerse a nivel de sonido y con respecto a la segunda canción, logramos regular el rebote de los parlantes que estaban detrás de escena, para así poder escuchar la pista musical dentro del escenario.



*Registro fotográfico para difusión de la obra.
Fotógrafo: Alonso Valdivia.*

La complicidad entre los actores fue creciendo cada vez más y esto ayudó a generar mayor conexión con el público. El cuerpo logró liberarse de tensiones y fue por eso que la voz de Fresno se emitía de manera sana, ya que la tensión era la adecuada para que la voz suene aireada, tensa y que tenga buena dicción. Con respecto a la relación con el público, comenzamos a jugar un poco más con sus reacciones y modificar el ritmo de los textos, agregando pausas en base a sus reacciones. De esta manera se respetaban las risas del público sin interrumpirlos, invitándolos a soltarse y conectarse más con la historia. Al escuchar las risas del público, muchas veces teníamos que hacer una breve pausa, de cuestión de segundos, para poder concentrarnos y no romper el personaje y la propuesta vocal, ya que había partes de la obra en las cuales, por estar muy vivas y presentes, podíamos reírnos.

5.3.4 Función 3: martes 10 de abril del 2018

Comenzamos esta función en niveles muy altos de estrés, ya que por algunas coordinaciones con producción, solo pudimos tomar 45 minutos para poder calentar



la voz y cuerpo, cambiarnos y caracterizarnos y por eso adaptamos el calentamiento. Vanessa comenzó tensa, pero se permitió jugar y romper su propia estructura en escena. Sandra conectó mucho más con Vanessa a partir de este juego, a pesar de las tensiones. La energía subió, nos dejamos afectar y sorprender mucho más, tanto por lo que ocurría entre los personajes, como por acciones físicas o cambios de desplazamiento. Esto se llegó a dar de manera similar con respecto al

público y es que supimos disfrutar del juego y la complicidad que se había generado. Logramos disfrutar de cada “gag” de los personajes y generar, a partir de estos, otros estímulos movilizadores para el público, sin descuidar la trama y los objetivos de la obra. Consideramos que una de las variables con respecto al volumen de nuestras voces fue indudablemente la presencia del público y el cambio de espacio, ya que al

albergar a personas en el teatro hay menos resonancia en el espacio y por lo tanto uno debe aumentar el volumen al momento de proyectar la voz. En cuanto a la relación e interacción con Pedro, esta se dio de manera más fluida, Pedro fue el elemento principal para vincular todo lo que ocurría entre Mayte y Elena y sus propuestas innovadoras generaban un entorno agradable, arriesgado y mayor disfrute por parte de los actores. Este disfrute se debía al incremento de la soltura corporal y por lo tanto hubo mayor juego y confianza en la propuesta vocal. Cuando el público se reía, se desencajaba levemente la colocación vocal del Mayordomo y la Baronesa, pero al momento de serenarnos volvíamos a la propuesta inicial. En la canción, el personaje del mayordomo disminuyó aún más su ritmo y tuvo que acelerar levemente al final para terminar la frase a tiempo.

En el caso de Fresno, el argentino, se encontró en él un “gag” físico y vocal muy valioso al momento de decir “¿Por qué estamos secuestrados?” y “Se va a poner a cantar... así de la nada se va a poner a cantar.”, ya que en esos momentos las pausas del personaje ayudaban a generar un ritmo propicio para la comedia. En esos momentos Vanessa comenzó a jugar un poco con el ritmo que tenía que tener ese momento para que funcione y qué entonaciones tenía que hacer este personaje para

que causara risa. Su aspecto físico era muy claro y es por eso que la voz propuesta lograba sostenerse del cuerpo y la gestualidad de manera directa.

En cuanto al personaje de la Detective, se presentaron algunos cruces corporales, ya que era el personaje que aún costaba mantener con claridad. Este personaje comenzó a encontrar mayor soporte en el aspecto corporal para no parecerse tanto al mayordomo, que era el personaje al que más comenzaba a parecerse por momentos. En el caso de Sandra, el Coronel Landa logró mantenerse lo más cercano posible a la imagen vocal que diseñó, sin embargo en los



Registro fotográfico de la puesta en escena. Elena interpreta el personaje de Fresno cantando.

momentos más álgidos había que generar mayor rigidez firmeza en la postura, disminuir el entusiasmo, y anclar la propuesta vocal en el movimiento de brazos.

En el conversatorio que se realizó posteriormente comprendimos que el aspecto corporal no solo resultó de gran ayuda para nosotras como actrices, que comenzamos a utilizar el cuerpo como medio de soporte para una propuesta vocal más exacta y un cambio más limpio, sino que ayudaba al público a entender rápidamente qué personaje se estaba proponiendo con mayor claridad. La transformación inmediata de manera física también les resultaba bastante atractiva y fue algo que algunos asistentes recalcaron.

5.3.5 Función 4: miércoles 11 de abril del 2018

Desde nuestro punto de vista, esta fue una de las mejores funciones. El trabajo vocal logró encontrar un equilibrio natural y orgánico con la propuesta corporal, tanto en los momentos hablados, como en los momentos cantados. Asimismo, la escucha constante incrementó y de esta manera las respuestas de cada personaje resultaron más orgánicas, sosteniéndose de la acción y los objetivos de los personajes.

El aspecto físico también se encontraba mucho más limpio y nos permitía disfrutar más y jugar con el público. Solo utilizamos la tensión necesaria para ejecutar las propuestas vocales de manera clara y proyectada. El aspecto físico, no solo fue fundamental para lo mencionado anteriormente, sino que se lograron transiciones de personaje sumamente rápidas y limpias. Rik, nuestro director, nos había propuesto enfatizar los cambios de personajes como si estuviésemos apretando un botón generando automáticamente un



Registro fotográfico de la puesta en escena. Elena intenta salvar la situación. Mayte la pone en problemas.

cambio de postura corporal, que iba de la mano con el cambio vocal. Estos cambios rápidos y precisos fueron la consecuencia de las dinámicas de laboratorio. Raúl, nuestro director adjunto, enfatizó la importancia de estos ejercicios y de mantener el ritmo que estábamos ganando. Gracias a esto, la propuesta vocal y corporal se consolidó en las funciones y generó un cierto asombro y respeto por parte del público, a quienes les generó reflexión en este tema.

Algunos comentarios que recibimos del público nos permitieron medir que Ana, colombiana y Fresno, argentino eran los personajes favoritos, porque eran los más fluidos y con mayor precisión en los acentos. Sandra utilizaba sus fonoarticuladores de manera cerrada y pronunciada para emitir una altura particular y una resonancia nasal. Vanessa logró modificar sus fonoarticuladores al torcer la mandíbula, fruncir el ceño y provocando una ronquera saludable, llevando el aire a la parte trasera del paladar. Ambas propuestas eran radicalmente distintas a nuestras propias voces.

5.3.6 Función 5: martes 17 de abril del 2018

La penúltima función siempre viene cargada de algunas cuestiones emocionales que nos hacen pensar que no queremos finalizar los procesos cuando estamos disfrutando



Registro fotográfico de la puesta en escena. Mayte y Elena tienen un primer enfrentamiento.

tanto de ellos. Vanessa sentía que su voz estaba levemente cansada, por haber tenido clases de canto con la maestra Jacqueline Terry en la mañana. Un aspecto singular que detectó de su desempeño vocal fue que como había hecho estiramientos más enfáticos en clase, había fortalecido músculos de la lengua que normalmente no activaba de esa manera. Esto generó algunas tensiones en su lengua, así que trabajó en relajar toda la zona maxilar. No realizó el calentamiento con el lápiz, porque le pareció más necesario relajar la lengua y

realizar la vibración de labios con la sirena ascendente y descendente. Se sentía nerviosa, porque no estaba llegando a las notas de su registro agudo, así que

comenzó a practicar intervalos de tono y los ejercicios de relajación del laboratorio. Algo que funcionó mucho en esta función fue cantar para relajar los músculos. Andrés aplicó esta técnica durante todas las funciones, siempre cantaba una parte de algún tema con la voz de Pedro y eso generaba una conexión inmediata con su personaje. Por momentos cantaban todos juntos algún tema en particular, esto ayudaba a controlar el nerviosismo, generando vínculos más cercanos y amables entre ellos.

Respecto al primer tema cantado de la obra, que estaba a cargo de Vanessa, y la participación musical de Andrés, se repasó dos veces en la prueba de sonido. La primera vez con un tempo muchísimo más rápido de lo normal y la segunda en el tempo normal. Esto obligó a la actriz a articular más las palabras en la canción, ya que al cantar se presentaba mayor exigencia para hacerse entender. En esta función hubo un problema con el primer audio grabado de la presentación y es por eso que Andrés tuvo que entrar antes a escena y nosotras también, lo que provocó una alteración leve en nuestra concentración, causando un tensión corporal y vocal durante los primeros minutos. Cuando una propuesta vocal se encontraba un poco inestable, los actores procuraron sostenerse en la corporalidad y las acciones físicas de ese personaje.

5.3.7 Función 6: miércoles 18 de abril del 2018

Basándonos en las notas de los directores, las reacciones del público y la experiencia que los tres actores tuvimos juntos en escena, concluimos que esta última función fue sin duda la más cuajada y completa. Desde el inicio de la obra hasta el final, entramos en esta atmósfera que generó que las propuestas vocales, corporales y gestuales de cada personaje se presenten de manera orgánica, bajo los parámetros que habíamos investigado y propuesto durante todo este tiempo de investigación práctica. Después de 5 funciones, esta fue donde nos permitimos jugar mucho más, sobre todo con Pedro, ya que había mayor escucha, más soltura, habíamos logrado



Registro fotográfico de la puesta en escena. Mayte le roba personajes a Elena.

interiorizar los ritmos con el público y había mayor claridad respecto a las imágenes sonoras. Al sentir la seguridad respecto al dominio de la situación, dejamos de enfocarnos en la propuesta vocal y nos centramos en la acción del personaje. Pudimos percibir cambios corporales y vocales concretos y ágiles. Todo se daba de manera muy limpia y rápida, lo cual nos enfatizó la importancia de la práctica y el dominio de las situaciones que se habían presentado en las funciones anteriores frente al público, ya que el público y el espacio modificaron y estimularon nuestra propuesta. Estos cambios también se hacían evidentes en las canciones, permitiendo que se estableciera un soporte físico, en cuestión de segundos para ejecutar la propuesta vocal.



*Registro fotográfico para difusión de la obra.
Foto: Alonso Valdivia*

Según las notas de nuestros directores y lo recogido en el conversatorio, hubo un equilibrio entre la proyección vocal de las actrices, en la medida en la que sus personajes lo exigían. La misma observación se reflejó en la opinión del público respecto al trabajo de Andrés. Así, afirmamos que se logró una apropiación total de cada uno de los personajes

propuestos. En el caso de Elena, esta se encontraba en la altura y timbre correctos, ya que debía ser agudo, claro y proyectado con intensidad, sin dejar de ser nasal. Su conexión fue constante y tuvo claridad en todo momento. En el caso del mayordomo Pierre, este respetó su altura grave, su ritmo lento y físicamente logró explayarse más en la rigidez característica. En el caso de la Detective Dibarbout también se encontraba mucho más segura en el aspecto vocal y corporal. Por último, refiriéndonos a los personajes de Vanessa, Fresno, el argentino, fue el personaje que se permitió mayores posibilidades de juego dentro de los picos de la trama. Sandra pudo observar lo mismo con sus personajes. Mayte había adquirido mayor fuerza y potencia, pudo mantener la firmeza que tanto le costaba sostener en la propuesta vocal al principio del proceso. El coronel Landa se apoyaba en la imagen sonora clara

que Sandra tenía respecto a la voz ronca y potente de su hermano menor, la entonación italiana y los gestos en las manos. La baronesa fue adquiriendo un tono más ágil con el paso de las funciones, logrando mayor fluidez que se mantuvo gracias a la modificación de los fono-articuladores. En cuanto a Trinidad, el ama de llaves de la mansión de los Landa, la española, un factor importantísimo fue recuperar los estímulos corporales que se habían planteado durante los ejercicios del laboratorio, ya que cuando se jugaba físicamente, la voz adquiría mayor energía. Por último, surgió un juego de intervalos entre Ana y Mayte, lo que permitía que Sandra realice transiciones limpias apoyándose en las acciones físicas y la gestualidad de estos dos personajes.

Respecto a Pedro, en esta última función, Andrés presentó propuestas nuevas de movimiento y urgencia. En todas las funciones, Pedro era el encargado de dar el mensaje final al público y la oposición entre las risas que provoca durante toda la obra y la reflexión que genera con su discurso final siempre impactó de una manera positiva en el público. Fue bastante provechoso comprobar que el trabajo de imágenes sonoras y el complemento con las referencias visuales, musicales y auditivas que acumulamos durante todo este proceso tuvo resultados positivos en este proyecto escénico.



Registro fotográfico de la puesta en escena. Sandra, Rik, Vanessa y Andrés antes de comenzar la última función.

De esta manera podemos afirmar que a Vanessa le sirvió haberse familiarizado tanto con el acento argentino, al ver series de televisión argentina como “Floricienta”, permitiéndose aprehender la musicalidad y fono-articuladores de este. A Sandra le resultó útil observar los movimientos y escuchar atentamente los distintos tipos de acento colombiano a través de

series como “Pablo Escobar”. Andrés también realizó un trabajo arduo de observación a referentes de ancianos y la realización de efectos sonoros y “folies”.

Nuestros directores Rik Núñez y Raúl Sánchez McMillan, fueron los guías ejemplares para lograr un montaje que tuviera un nivel de verosimilitud importante a pesar del formato de la obra, que permitía de alguna manera caricaturizar a los personajes. Ellos buscaron en todo momento que logremos sumergirnos en este espacio de transiciones para dar vida a distintos personajes a través de nuestras voces. Eso fue gratificante y nos motivó a seguir investigando nuestras posibilidades vocales más allá de este proceso.

6. Hallazgos de la investigación basada en la práctica

A lo largo de nuestro proceso de estudio, se presentaron hallazgos puntuales con respecto a las cualidades acústicas y cómo estas pueden llegar a abordarse de una manera funcional para una investigación, tanto de laboratorio, como también de montaje. Las observaciones que partieron de nuestro análisis del proceso, constituyeron indicadores fundamentales para comprender el rol que juegan las cualidades acústicas de la voz en la construcción de personajes. Para lograr que esta investigación sea de utilidad para quienes se encuentren interesados en el tema, consideramos relevante sistematizar las dinámicas y ejercicios que nos resultaron más útiles para cumplir nuestros objetivos, ya que creemos que serán de ayuda directa para artistas escénicos que participen en este tipo de propuestas. Otro de los pilares de nuestros descubrimientos llegó al ahondar en la relación que tenía la propuesta vocal con la corporalidad y la acción de cada personaje, esto permitió encontrar algo más profundo y evitó que nos quedemos atrapadas en una “forma” superficial impuesta, cosa que nos preocupaba mucho al comenzar con este proceso. Asimismo, los procesos emocionales ligados a las imágenes sonoras fueron un aspecto imprescindible en la investigación y gracias a la toma de conciencia acerca de la influencia que estos tienen en el aspecto sonoro, pudimos enfocar mejor las propuestas vocales de nuestros personajes. Del mismo modo, creemos relevante explicar las soluciones que dimos como equipo al momento de incorporar tecnología de sonido a la propuesta, por lo que incluimos un acápite dedicado al aspecto técnico del aparataje que nos acompañó en esta obra.

Finalmente, algo muy importante dentro de este proceso de hallazgos, fue contrastar nuestro aprendizaje con la experiencia de otros actores, cantantes, maestros y expertos en el manejo de la voz, por esa razón entrevistamos a los actores Oscar Meza y Miguel Álvarez, quienes contaron sus experiencias respecto al trabajo vocal en el quehacer teatral, el primero desde un aspecto más actoral alejado de la música, y el segundo completamente relacionado al teatro musical. Asimismo entrevistamos a la cantautora e intérprete Pamela Llosa, quien es también profesora de canto en la UPC y es conocida por su excelente desempeño como cantante de rock, como una de las artistas con mayor dominio del “*belting*” en el Perú. Del mismo modo, tuvimos la oportunidad de entrevistar a la soprano lírica Jacqueline Terry, quien además ha sido nuestra maestra de canto y entrenadora en distintas épocas de formación artística y muy amablemente resolvió nuestras dudas además de asistir a nuestra obra y compartir con nosotras el interés por incentivar este tipo de exploración para entrelazar las distintas disciplinas artísticas.

Por último decidimos entrevistar a nuestros directores y a nuestro compañero de escena Andrés Salas, a quien ya hemos descrito como uno de los actores que mayores recursos vocales ha presentado en los proyectos donde ha participado; nuestro director adjunto Raúl Sánchez McMillan, quien a su vez es actor y director de teatro, ofreció una visión bastante personal respecto al trabajo vocal y los miedos que se generan respecto a la pérdida de la verdad en el proceso de modificación de una voz; y por supuesto, a Rik Núñez, nuestro director, quien ha trabajado el aspecto vocal por muchos años como director de cantantes, locutores y realizadores de doblaje cinematográfico. Todos estos testimonios, así como lo investigado en el estado del arte y marco conceptual de este documento, respaldan y ayudan a comprobar los factores investigados desde nuestra práctica escénica.

6.1. Selección y posicionamiento de ejercicios en relación a las cualidades acústicas

Uno de los ejercicios más relevantes para llegar a la relajación muscular necesaria para emitir de manera limpia y saludable las cualidades acústicas de la voz fue la

respiración de yoga, *Pranayama*. Estos ejercicios provocaron mayor relajación corporal y permitieron expulsar la energía negativa acumulada de manera activa y atenta. Con relación a esto, podríamos afirmar que los objetivos con respecto a la relajación corporal para una mejora en la emisión de sonido se han visto satisfactoriamente logrados. En esta serie de ejercicios, ya explicados anteriormente, se llegó a aplicar una mayor conciencia de la anatomía del sistema vocal y gracias a esta conciencia fuimos capaces de establecer un soporte para una posterior emisión vocal. Al respecto, concordamos con Torres, quien afirma que mediante la técnica y la conciencia anatómica se llega a establecer una base sólida para una saludable emisión vocal. (2016) Gracias a esto, se llegaba a establecer una relajación precisa para poder ejercer el esfuerzo muscular necesario del diafragma. Esto comprueba lo que dice Bustos con respecto al esfuerzo necesario del diafragma, ya que se tiene que generar un equilibrio entre tensión y distensión para emitir las cualidades acústicas de manera limpia. (2003, p.50) Además, dialoga también con lo que dice Raúl Sánchez, ya que no debemos sentir esfuerzos innecesarios ni apoyar la voz en la garganta. (R. Sánchez, comunicación personal, 17 de mayo de 2018) Asimismo, el ejercicio de respiración de soplar y mantener por más de 15 segundos un papel contra la pared con el aire de nuestro cuerpo, fue uno de los principales aportes a la sección de calentamiento en el laboratorio. Se generó también mayor amplitud en la capacidad vital en la columna de aire expirado de cada uno de los integrantes del proyecto, teniendo como resultado un incremento aproximado de 10 segundos más de la capacidad que se tenía en un inicio, esto nos obligó a incrementar nuestra capacidad vital aún más para luego aplicar lo adquirido en propuestas agudas de nuestros personajes y para cantar sin mayor tensión muscular. Esto se encontraba constantemente de la mano con lo que dice Cornut, ya que al momento de cantar se requería un mayor esfuerzo del diafragma para impulsar la columna de aire. (1985, p.75) Si bien no se llegó a dar un cambio sumamente notorio, ya que este se logra durante un proceso largo y constante, se convirtió en un aspecto importante, ya que al darnos mayor capacidad vital podíamos albergar un registro más agudo, encontrándonos más preparadas para la interpretación de un personaje, como lo diría Stanislavski. (2011, p.159) El uso de las técnicas de Laban como medio para establecer las diferentes características de la interpretación, aplicadas a la voz en cuanto a las cualidades acústicas principales de los personajes, ha sido un gran

refuerzo para la idea general de la creación en cuanto a la comparación y clasificación de voces respecto a la descripción gráfica de las mismas. Un ejercicio que se encontraba directamente ligado al anterior fue el “*Lax Vox*”, que provocó un significativo cambio en nuestros pliegues vocales. Estos se encontraban mucho más relajados y dispuestos a emitir las cualidades acústicas de manera limpia y sana. Al descubrir los cambios evidentes en nuestros pliegues vocales, gracias a a este ejercicio, fuimos aplicándolo tanto en nuestros ensayos como en la propia propuesta escénica, ya que además de ser el mejor mecanismo para preparar los pliegues vocales para la emisión de sonido, se encontraba completamente justificado en nuestras acciones físicas en escena. Con relación a la salud vocal, que debe estar presente en todo momento, los ejercicios de respiración comprobaron lo que afirma el actor Miguel Álvarez quién después de una operación a la que tuvo que someterse, debido a un quiste causado por el mal uso de su aparato vocal, generó una mayor conciencia de la dinámica de respiración y un mejor calentamiento antes del trabajo vocal. (M. Álvarez, comunicación personal, 20 de mayo de 2018)

Otra dinámica imprescindible para la investigación de las cualidades acústicas fue la revisión de los registros vocales de cada una de nosotras, y la identificación de nuestras cualidades acústicas particulares generó una noción concreta de qué cualidades se encontraban opuestas y cuáles se encontraban alineadas a nosotras para así establecer qué personajes podría interpretar cada una. Asimismo, respecto a la noción de las características propias de la voz nos encontramos completamente de acuerdo con nuestro director Rik, ya que señala que es imprescindible analizar el registro y las calidades vocales de cada actor, para poder examinar sus habilidades y las propuestas que pueden hacerse. (R. Núñez, comunicación personal, 28 de mayo de 2018)

Por otro lado, el entrenamiento e investigación de fono-articuladores fue fundamental para un trabajo más minucioso de los acentos de cada uno de los personajes, relacionamos estos conocimientos adquiridos con lo que nos explicó la cantautora Pamela Llosa respecto a la modificación de articulaciones que surgen a veces debido a los distintos idiomas o acentos. (P. Llosa, comunicación personal, 14 de mayo del 2018) En relación a esto, nos percatamos que la dicción de cada una cambiaba según

los acentos que queríamos emitir, sin necesariamente tener en cuenta los matices vocales de cada personaje. La lengua y el rostro se modifican al interpretar un personaje en específico y así se cambiaban también los resonadores que estábamos utilizando. Además, se fueron encontrando diversas gestualidades para aportar una calidad vocal a cada personaje, como por ejemplo el posicionamiento lateral de la mandíbula, estiramiento vertical de la mandíbula, levantamiento de cejas, llevar la mandíbula hacia la laringe, entre otros. Estas gestualidades modificaron las cualidades acústicas le daban a cada personaje mayor particularidad al hablar y reflejaba de manera más notoria el contexto y personalidad de cada uno. Esto no hubiera podido darse de manera tan concreta si es que no se hacía un trabajo previo de tablas de personajes, donde se definía las cualidades acústicas de cada uno, su historia, su personalidad, aquello que quiere en la obra y cuáles son sus estrategias para conseguirlas. Además, el cambio súbito entre personajes nos enseñó a aplicar con la misma rapidez todas las modulaciones y gestos, para lograr la independencia que necesitábamos. Esto se comprobó en las encuestas que hicimos a 188 personas, en las últimas cuatro funciones. Los encuestados se encontraban en un rango de edad entre los 14 y los 90 años, de los cuales 35% eran artistas escénicos. El 22.15% de los encuestados enfatizaron las transiciones de personaje como algo fundamental para percibir las distintas propuestas vocales, 26.70% resaltaron los distintos acentos y timbres que se proponían y 23.29% los distintos tonos entre los personajes. (Munte & Zeuner, 2018)

El lapso entre el laboratorio y los ensayos de funciones, en donde nos centramos en la investigación minuciosa de modismos, cualidades acústicas, fono-articuladores, posturas y gestualidades de cada personaje, fue de vital importancia para la creación de personajes que no se estancaran en la forma. Se profundizó y aplicó todo lo referente a los detalles de cada personaje, además de la voz, tanto la corporalidad, como la gestualidad y personalidad de los mismos. Asimismo, se investigó sobre los perfiles personales de cada uno de los personajes, para darle la riqueza y diferenciación que precisaban. Esto se encontró estrechamente relacionado con el “alfabeto fonético internacional”, que Raúl Sánchez había estudiado en el conservatorio y consistía en la modulación de articuladores para hacer diferentes dejes. Con esto concluimos que nuestra variable de incorporación de los modismos

por nacionalidades de los personajes y la de combinaciones de cualidades acústicas de la voz de cada personaje se llegó a implantar de manera positiva en nuestro laboratorio. Aun así, más allá de los acentos, regionalismos o formas de hablar de cada nacionalidad, buscamos ahondar en las cualidades acústicas de los mismos para no perdernos en los cambios repentinos de personaje. Esto se encontraba siempre respaldado por una buena dinámica de respiración y colocación para que no ocurriera lo que había pasado con Raúl, quedarse afónico por una propuesta vocal que no se apoyaba en la técnica o con Miguel, quien tuvo que operarse de un pólipo por sostener una propuesta vocal que se encontraba apoyada en la garganta. (R. Sánchez, comunicación personal, 17 de mayo de 2018) (M. Álvarez, comunicación personal, 20 de mayo de 2018) Asimismo, por la información obtenida en las encuestas que realizamos, nos percatamos de que un 15.15% de los artistas escénicos encuestados no realizaban un cuidado de la voz a pesar de la información con la que contaban respecto al tema y un preocupante 57.57% no sabía la importancia ni poseía suficiente información sobre los cuidados del instrumento vocal. (Munte & Zeuner, 2018)

Si tuviésemos que elegir el ejercicio más pertinente en nuestro estudio, abarcando la mayoría de aspectos investigados, incluyendo la limpia ejecución de timbre, altura, intensidad, ritmo y volumen de nuestros personajes, sería la dinámica de improvisación y cambios de personajes, en sus cuatro fases. A medida que se daban las dinámicas de improvisación, fuimos entrenando la escucha entre los personajes y los textos que cada actriz inventaba con respecto a la situación. Las improvisaciones siempre estuvieron basadas en la investigación previa que se había hecho de los personajes, ya que de esta manera la investigación estaba directamente dirigida hacia nuestro objeto de estudio y no divagaba con propuestas muy alejadas a lo que el texto exigía. De esta manera, nos encontramos de acuerdo con lo que dice Berry con respecto al trabajo vocal, ya que se partió siempre de las características del texto de la obra, para que los cambios vocales se encuentren justificados y que posteriormente no se quedase en la forma. (2006, p.11) Esto se relaciona con la necesidad constante de nuestros directores en crear propuestas vocales que, si bien pueden ser radicalmente distintas a nuestras voces, que estas se encuentren ligadas al código de la propuesta. Ambos directores buscaron constantemente una voz justificada con el texto y priorizando la salud y humanidad del personaje. (R. Núñez, comunicación

personal, 28 de mayo de 2018) (R. Sánchez, comunicación personal, 17 de mayo de 2018) Sin embargo, un hallazgo importante en estas improvisaciones, en las que se incorpora el cambio de estados anímicos del personaje, es que esto se relaciona con lo que dice Rodenburg, quien nos dice que existen dos posibilidades de abordar la voz, la primera partiendo de la imaginación y la segunda del propio texto. (2000, p.232) En nuestro caso creímos pertinente abordar las dos formas, primero desde el texto para focalizar nuestro estudio y luego desde la improvisación para permitirnos desestructurar esa propuesta de cualidades acústicas. Algunos personajes cambiaron algunas cualidades acústicas propuestas al inicio, ya que estas nuevas surgían de manera más orgánica al escuchar a la otra persona y situarse en estas circunstancias en concreto. Esto coincide con lo que Oscar Meza nos revelaba respecto a que una posibilidad de trabajo funcional con la voz, era enfrentarla tanto desde la comprensión del texto como desde el juego de prueba y error en los ensayos. (O. Meza, comunicación personal, 20 de abril del 2018) De la misma manera, Miguel Álvarez enfatiza en el trabajo intuitivo, ya que no se trata solo del trabajo de investigación de la técnica, sino que se trata de que esta se encuentre complementada por un juego en las propuestas. (M. Álvarez, comunicación personal, 20 de mayo de 2018) Así, nos percatamos también de la importancia que tenía que el espacio de trabajo sea amable y libre de prejuicios, ya que al principio, al no tener tanta confianza con los integrantes del equipo, surgían risas que denotaban prejuicios y miedos con relación a las propuestas vocales. Conforme fueron avanzando los ensayos y ya se habían ejecutado diversas dinámicas de exploración vocal, las propuestas fueron juzgadas en menor medida y se llegaron a ejecutar propuestas de mayor riesgo. De esta manera coincidimos con la idea de Andrés Salas respecto a la importancia del espacio de trabajo para un mayor juego en las propuestas vocales. (A. Salas, comunicación personal, 3 de mayo del 2018) Esta importancia de la buena disposición al trabajo y la creación de un ambiente amable fue algo que Núñez también resaltó, ya que sin esto no se hubieran llegado a los plazos y metas que se tenían con respecto a la propuesta y todo el trabajo corporal, actoral y vocal que esto implicaba. (R. Núñez, comunicación personal, 28 de mayo de 2018) Además, la progresión de exploraciones, como diría Meza, ayudó a entrar en confianza con nuestros directores y también con la propia dinámica de trabajo, permitiéndonos juzgarnos en menor medida y generar propuestas más arriesgadas. Acudiendo nuevamente al testimonio

de Oscar Meza, coincidimos en que hay que ir encontrando la importancia del complemento del cuerpo con respecto a la voz, ya que en estas dinámicas las posturas corporales se retroalimentan con las propuestas vocales. (O. Meza, comunicación personal, 20 de abril de 2018) Otro ejercicio fundamental, sobre todo para consolidar lo encontrado en las improvisaciones, fue la lectura de noticias. Estas noticias eran excusa para hacer una lectura de un texto que se encuentra desligado completamente de nuestros personajes y que, al leerlo, denotemos cierto grado de urgencia en los personajes.

Por último, el entrenamiento personal de cada uno de nosotros fue crucial, sobre todo en la etapa de funciones. Cada actor tenía su propia forma de calentar su cuerpo, voz y mente para encontrarse dispuesto al trabajo en escena y en este, percibiendo los estímulos de los compañeros y del espacio, poder contar la historia de manera clara y fluida. Estos calentamientos consistían para algunos, en pasar texto, hacer vibración de labios en un tono y en escalas descendentes y ascienden y para otros, en articular con un lápiz en la boca para mayor dicción o generar una relajación muscular, por medio del canto. Algo importante respecto a este tema como un hallazgo, es que muchas veces hemos pasado por procesos en los que se sistematiza un calentamiento como algo obligatorio que tiene una rutina específica, nosotras notamos que en este proceso, así como en muchos otros, cada uno es libre de conectarse a su acción como mejor siente que debe hacerlo, el calentamiento es algo personal que puede compartirse pero el resultado final será en relación a cuan conectado se encuentre uno con su accionar. Esto es complementado por Andrés Salas en su entrevista, ya que nos revela que para encontrarse dispuesto al trabajo en escena, primero calienta resonadores, luego estira músculos y finalmente, para una mayor relajación, canta. (A. Salas, comunicación personal, 3 de mayo de 2018) Asimismo, Meza enfatiza en la particularidad que tiene el calentamiento personal en su caso específico, el calentamiento de resonadores y los ejercicios de transición en todo el rango vocal, junto a la correcta hidratación. (O. Meza, comunicación personal, 20 de abril de 2018) Todo esto se encuentra siempre influenciado por el estado anímico de cada actor, cosa que explicaremos más adelante.

6.2. Interacción entre la voz, la corporalidad y la acción del personaje

En el transcurso de la investigación nos percatamos de la importancia que tenía la corporalidad de un personaje con respecto a la voz y de que si esta combinación no se encontraba en conjunto con la acción, se evidenciaban propuestas vocales ancladas en la forma. Además, como ya se ha explicado anteriormente, la voz fue un mecanismo para transmitir las características psicológicas y físicas de los personajes, sus deseos y necesidades y su contexto. De esta manera, afirmamos y complementamos la información brindada por Rodenburg, quien entrelaza las propuestas vocales con las sensaciones que el texto genera. (2000, p.222)

Fuimos descubriendo que era posible partir de una idea vocal, teniendo una previa esquematización de lo que eran nuestros personajes, pero esta idea vocal siempre tenía que encontrarse unida a una gestualidad y a movimientos particulares. Por esto, estamos de acuerdo con los resultados propuestos por Liao, ya que este afirmaba que el entrenamiento de gestos y corporalidades del personaje reforzaba constantemente las imágenes vocales. (Liao, 2016) Asimismo, para que estas propuestas fuesen justificadas, estas se debían amoldar a la situación improvisada y complementarse en todo momento con la escucha de las propuestas del otro personaje. Por esto, reforzamos la idea de Stanislavski, de que gracias al minucioso trabajo y entrenamiento vocal del actor, este puede construir un personaje con cambios vocales, sin evidenciar la técnica y de esta manera humanizar esta persona ficticia, como reafirma también Deavere. (2011, p.164) (2005) Así, se comprueba también la importancia de la flexibilidad del actor y la necesidad de no ensimismarse en los mismos ejercicios o en una sola propuesta vocal, como dice Meza. (O. Meza, comunicación personal, 20 de abril de 2018) Al igual que él, Salas explica que el actor debe estar abierto a modificar su propuesta de personaje y lo suficientemente dispuesto a defender esta propuesta. (A. Salas, comunicación personal, 3 de mayo de 2018) Esto se encontrará siempre relacionado a las posibilidades que tiene la propuesta vocal al momento de cantar, ya que como Núñez explica, existen propuestas que no podrán ser del todo afinadas o limpias en el canto, para no perder la coherencia del personaje. (R. Núñez, comunicación personal, 28 de mayo de 2018) Esto era algo que ocurría de manera leve al principio, pero fue la clave para encontrar

una mayor fluidez en el habla de cada personaje y en los matices vocales que involucra cada uno de ellos.

En el proceso de ensayos y puesta en escena, un factor fundamental fueron los momentos de tensión en la obra, en los cuales se encontraba marcada una pelea física entre ambas actrices de la radionovela. Sobre todo en estos momentos, y es por eso también que el proceso de montaje fue tan importante, nos percatamos de la importancia que tenía el control de centro y diafragma. Al igual que lo que dice la maestra Jacqueline Terry, respecto a que al momento de hacer determinadas acciones físicas el diafragma no se encontraba en su postura ideal y era difícil emitir un sonido apoyado, nosotras tuvimos que reducir las acciones de nuestra pelea para no descuidar el canto. (J. Terry, comunicación personal, 27 de abril del 2018) Como la pelea era al momento de la canción, y el diafragma no se encontraba en posición horizontal según nuestras marcaciones, tuvimos que replantear movimientos y tener mayor control sobre estos. A pesar de haber coreografiado los movimientos en los momentos de pelea, para permitir una emisión vocal limpia y apoyada, ella nos sugirió mayor prolijidad en las coreografías y noción de la emisión vocal en el momento óptimo. (J. Terry, comunicación personal, 27 de abril del 2018) De esta manera hacemos hincapié en que existe una mayor exigencia respecto al dominio del cuerpo, control del aire y conocimiento de la anatomía del aparato fonador al momento de cantar, como lo dice también Corrales y que se debe tener una conciencia continua de nuestra postura corporal. (2017) Álvarez complementa esta información sugiriendo que un coach vocal especializado acompañe siempre el proceso artístico para que los actores no se dañen el instrumento por una propuesta arriesgada. (M. Álvarez, comunicación personal, 27 de abril del 2018) Gracias a esta dinámica, reparamos en que la expansión de nuestra capacidad vital era fundamental para cantar en medio de la agitación y para recuperarse rápidamente. Además, la vocalización debía ser más pronunciada, tanto en la voz hablada como en la cantada. Esto llegó a comprobarse mediante las encuestas también, ya que varias personas recalcaron la buena dicción y vocalización en las actrices, además de que un 66.66% de los encuestados afirmaron que las voces cantadas se correspondían con las voces habladas de los mismos personajes. (Munte & Zeuner, 2018) Con respecto a las canciones, evidenciamos en algunos momentos la necesidad de aplicar distintas técnicas de

canto, como se había explicado anteriormente con respecto al teatro musical. Algunos personajes, en los momentos de mayor tensión dramática y debido a su propuesta vocal, debían hacer uso del “*Belting*” para llegar a notas agudas con mayor intensidad y algunos personajes debieron utilizar la voz mixta, según como lo explica Edwin, para poder cantar respetando la propuesta establecida en la voz hablada. (Edwin, 2011)

Como pudimos apreciar también en las encuestas, donde un 73.93% entendió y percibió la propuesta vocal de cada personaje, la corporalidad de estos no solo nos ayudó a nosotras a mantener una constante propuesta vocal, sino que ayudó al espectador a entender de manera clara y rápida a qué personajes nos referíamos. (Munte & Zeuner, 2018) Como dice Meza, debíamos dotar a nuestros personajes de herramientas que lo permitieran defender lo que tenía que defender y es así que utilizamos como medio principal el cuerpo. (O. Meza, comunicación personal, 20 de abril del 2018) La propuesta vocal, al tener que cambiarse constantemente de manera rápida y casi automática, debía tener una especie de soporte, que funcione como guía para los cambios y las gestualidades y posturas que ejercían ese rol. Asimismo, se les fue incorporando una cierta nasalidad a algunos y otras colocaciones de la voz y distribución de aire que generaban variaciones respecto las propuestas iniciales. Con relación a la acción de cada personaje, el público llegaba a percibir un cambio en las cualidades acústicas de los personajes, cuando estos debían conseguir algo específico del otro o se encontraban en momentos picos de la obra. Gracias a las encuestas pudimos confirmar que esos cambios eran los que les daban veracidad y humanidad a los personajes, ya que ocurrían también en la vida real. (Munte & Zeuner, 2018)

Con respecto a las cualidades vocales propuestas para cada personaje, estas también podrían verse afectadas debido a la reacción del público. El ritmo y el volumen fueron aquellas cualidades que más cambios sufrieron, ya que se debía aumentar el volumen por la presencia del público y debido a las risas y comentarios del espectador, los actores debíamos incrementar silencios para no superponer nuestros textos. Las partes cantadas eran aquellas en las que debimos tener mayor precisión con respecto al ritmo, ya que debíamos entrar en los tiempos que nos obligaba la canción. Asimismo, teníamos que cumplir no solo con los tiempos sino también con los cambios

limpios de personaje, sin perder la corporalidad de cada uno, cosa que debimos repetir numerosas veces para que se genere una especie de ensamble con los tres actores en escena. Esto no se hubiera podido dar sin los conocimientos anatómicos y técnicos que obtuvimos en el proceso de laboratorio y en nuestra formación artística. (J. Terry, comunicación personal, 27 de abril del 2018) Si no tuviéramos un buen manejo de la técnica vocal, este tipo de dinámicas hubieran sido perjudiciales para nosotras o simplemente no hubiésemos sido capaces de ejercerlo. Jacqueline Terry, al presenciar nuestro montaje percibió una variedad de voces que se encontraban sustentadas en un buen manejo de la técnica, lo cual no se llega a presenciar en todos los montajes profesionales. (Terry 2018) Esto también se relaciona con aquello de que gracias a la técnica llegamos a emitir sonidos con menor tensión y llegamos a controlar la musculatura. (Llosa 2018) Creemos que este tipo de hallazgos pueden motivar a otros artistas escénicos a investigar más sobre la voz, como afirma también Terry, ya que hay un escaso acceso a material similar en nuestro medio. (Terry 2018) Andrés también confirma que este tipo de hallazgos son cruciales para futuras propuestas escénicas similares y para aquellas que quieran involucrar la voz en mayor o menor medida. (Salas, 2018) Miguel y Raúl lo complementan diciendo que si el artista tiene una base sólida de la técnica tendrá menos temores de hacer una propuesta vocal distinta a la propia. (Álvarez, 2018) (Sánchez, 2018) Así, se podrían ejecutar innumerables propuestas vocales de manera saludable, sin llevar el aire y sonido a la garganta. Este asunto se comprueba también con las encuestas realizadas, ya que con un 9.1 sobre 10 en una de las preguntas, se reafirmó la importancia y necesidad de emprender investigaciones de este tipo. Esto radicó en un 35.87% en la formación artística y en un 19.08% en la posibilidad de construir personajes. (Munte & Zeuner, 2018) Otro aspecto que consideramos fundamental para este tipo de propuestas fue el trabajo focalizado en la voz, durante varios meses de trabajo. Uno de los contratiempos que podría tenerse en este tipo de propuestas en nuestro medio es el tiempo reducido de los ensayos. Si bien solo tuvimos dos meses para ensayar el montaje final, se logró que los objetivos del proceso se cumplieran a profundidad ya que se había hecho un minucioso trabajo de investigación práctica reforzado con una gran cantidad de horas de ensayo. Los resultados fueron positivos según los comentarios de nuestros directores así como también las opiniones del público reflejadas en las encuestas. Ellos consideraron este material como un canal innovador

para nuevas propuestas teatrales. Asimismo, mediante estas encuestas nos percatamos el impacto positivo que había causado cada construcción vocal y corporal de cada personaje y la precisión que cada uno había tenido. (Muentel & Zeuner, 2018)

Finalmente, nuestro hallazgo más importante con respecto a la voz, la corporalidad y la acción de los personajes fue un esquema gráfico del proceso de retroalimentación de las cualidades acústicas, respecto a la construcción de personajes. En este sentido, descubrimos que las propuestas de cualidades acústicas generaban imágenes sonoras, que en las improvisaciones se traducen a una voz de personaje específica. Sucesivamente esto llevaba al surgimiento de palabras características de los personajes, que generaban luego impulsos corporales que establecen sus posturas y gestos. De esta manera, se llegaba a evidenciar las acciones físicas de cada personaje, siempre complementado por las sugerencias del texto y esto modifica en menor o mayor medida las cualidades acústicas iniciales. Esto se llegó a evidenciar por parte de Raúl Sánchez, ya que rescataba de nuestra propuesta las acciones claras de cada personaje, que provocaba una verosimilitud constante dentro del formato de la obra. (2018) Finalmente, de esta manera se llegaba a generar una propuesta vocal y una imagen vocal más consolidada y gracias a esto, nos dimos cuenta de que debido al largo proceso de investigación que realizamos sobre las cualidades acústicas para profundizar acerca de estos cambios vocales hacia nuevas imágenes sonoras, nuestras propuestas no se quedaban en la forma sino que se volvían parte de la intención dentro de la acción. Así, la información de Pellicori, que revela la voz como un mecanismo que revela la palabra y su profundidad se encuentra alineado a nuestros resultados. (2007, p.4)

6.3. Los procesos emocionales y sus efectos en las imágenes sonoras

Las imágenes sonoras, como hemos explicado anteriormente, se fueron estableciendo de manera concreta, después del laboratorio, al realizar un minucioso trabajo de investigación personal de cada personaje con respecto a su nacionalidad y características planteadas. Según las observaciones de Rik, se nos hizo más fácil concretar las imágenes sonoras más alejadas de nuestras voces, ya que la diferencia era radical y no se prestaba a confusiones. Esto se vio complementado de manera

directa con el proceso retroalimentativo de las cualidades acústicas, donde se generaron las primeras aproximaciones de imágenes sonoras, que se fueron relacionando con las acciones de los personajes y en donde se exploraron todos los personajes. Por esta razón, enfatizamos la importancia de acudir a distintas imágenes como estímulo para la creación de personajes ya que es información fundamental para enriquecer un proceso creativo, aunque en algunos casos, como en el del actor Miguel Álvarez, el proceso de construcción de un personaje no siempre se encuentra ligado a la búsqueda de imágenes que hemos mencionado y ocurre también que se enfrenta al personaje de una manera más intuitiva, lo cual es completamente válido según lo requerido para el personaje en cuestión. Cada actor puede decidir a qué imágenes necesita acudir según su sentido común. (M. Álvarez, comunicación personal, 20 de mayo del 2018)

En este sentido, nuestra investigación se encontró estrechamente relacionada con lo que dice Deavere, ya que ella también recalca la importancia de la observación de las imágenes sugeridas para una creación de personaje creíble, con la que el público pueda empatizar. (2005) Esto lo vimos reflejado en las encuestas que realizamos al finalizar las funciones, las mismas que nos permitieron medir el impacto que nuestras imágenes sonoras habían generado en el público. La primera escena de la obra se desarrolló con el escenario oscuro mientras el público escuchaba las voces de los personajes en interacción y fue así que un 53.23% llegó a detectar todos los personajes implicados y pensaba que eran más personas las que se encontraban interpretando estos personajes antes de ver que éramos solo dos actrices emitiendo todas las voces de la radionovela. Ellos también consideraron, calificando con un promedio de 8.09 sobre 10 puntos, que los cambios de cualidades acústicas se habían dado de manera satisfactoria. (Munte & Zeuner, 2018)

Además de percatarnos de que las dinámicas exploradas traían un resultado positivo a las imágenes sonoras de nuestros personajes, al tratar constantemente de humanizarlos a través de propuestas de corporalidad y acciones físicas, nos dimos cuenta de la influencia que tenían los procesos emocionales, tanto en nosotras como actrices como en los personajes. Sobre todo en el proceso de laboratorio, fue fundamental, como se detalló previamente, la comodidad de ambas actrices y el

espacio amigable de trabajo. De esta forma, se llegaron a proponer calidades vocales mucho más arriesgadas, sin juzgar los sonidos y así crear imágenes vocales atractivas para contar una historia y crear su atmósfera. Afirmando lo que dice Meza al respecto, nosotras fuimos cambiando nuestro calentamiento vocal y corporal previo a las funciones, según el estado anímico en el que nos encontrábamos. (2018) Es por eso también que el proceso de funciones fue fundamental en nuestra investigación, ya que al tener la variable del público existía una mayor tensión de las actrices, cosa que no había ocurrido en los procesos anteriores. Por el alto nivel de tensión que teníamos, esta se trasladaba a nuestra garganta, lo que nos provocaba dolor en esa zona, un cambio en nuestro timbre vocal, mayor dificultad al respirar y en el peor de los casos ronquera, cosa que se asemeja a lo que dice Bustos. (2003, p.77)

De esta manera, antes de cada función, debíamos focalizar nuestra atención en relajar los músculos, ya que nos percatamos de que, como dicen Stanislavski y Berry, si nuestro cuerpo se encontraba tenso por nuestras propias preocupaciones, estas afectan la corporalidad y hasta la calidad vocal de nuestros personajes. (2011) (2006, p.43) En todo momento se buscó una relajación del tracto vocal, ya que si trasladamos tensiones a nuestro instrumento, éste podría sufrir una irritación y a su vez, provocar lesiones graves, como menciona Bustos. (2003, p. 156) Debido a este tipo de variables, que uno no necesariamente puede manejar en su totalidad, es de vital importancia el control preciso del instrumento para que la emisión del sonido se encuentre apoyada siempre en la técnica, pero a la vez escondida dentro de la misma para que se logre la verosimilitud y profundidad que se requiere en nuestra labor. Esto siempre se encontraba sujeto a encontrar una estabilidad emocional para estar dispuestos al trabajo actoral y la encarnación de un personaje, como dice Vásquez. (2008)

Por otro lado, según la progresión dramática de la obra y los personajes, estos comenzaron a generar contradicciones, volviéndose más humanos, gracias a las acciones claras que tenían. En este aspecto, varias cualidades comenzaron a cambiar, como por ejemplo el ritmo del personaje, debido a la urgencia del momento. Al igual que el ritmo, la intensidad fue una de las cualidades que más se llegó a modificar, con lo que se comprobó que lo que el personaje quiere hacerle al otro y

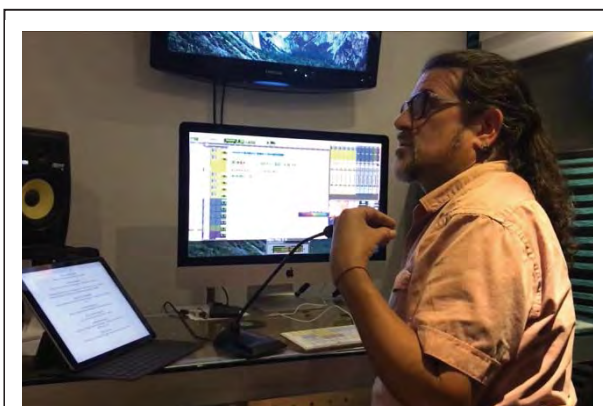
cómo lo consigue, se ve claramente influenciado en su calidad vocal. Esto, cotejado con las encuestas al público, nos hizo conscientes de la influencia que tienen nuestras acciones en la voz, al igual que nuestro estado anímico y el contexto en el que nos encontremos. En las encuestas realizadas, un 46.27% del público afirmó que su estado anímico era lo que cambiaba sus cualidades acústicas y un 30.31% dijo que dependía del grupo de personas del que estuvieran rodeados o el contexto particular en el que se encuentren. (Munte & Zeuner, 2018) Esto va de la mano con lo que nos dicen los actores Miguel Álvarez y Raúl Sánchez, ya que concuerdan en el estado anímico influye directamente en la voz y cuerpo del actor y todo esto se traslada al personaje. (Álvarez, 2018) (Sánchez, 2018) El estado anímico puede ser un impulso que ayude o un obstáculo que se interponga en el trabajo escénico y es por eso que el artista debe poder controlar la dinámica del diafragma y la respiración para así aliviar las tensiones en la mayor medida posible.

6.4. Incorporación de tecnología sonora en la propuesta vocal

En esta obra se combinaron elementos de sonidos desarrollados en vivo y elementos de sonidos grabados. Los directores decidieron que esos elementos resultaban funcionales para el objetivo de la historia y fue por eso que se implementaron estos formatos de sonido en distintas partes de la obra. Reflexionamos acerca de la manera en la que el aparataje técnico podría afectar o cambiar nuestro desempeño, pero concluimos que en realidad no debería generar mayores cambios. Lo que aconteció en nuestro caso fue que la experiencia frente a los micrófonos y la respuesta en cuanto a la acústica del espacio influyó en la intensidad y volumen que debíamos usar en ciertos momentos para no generar golpes en el sonido o acoples (rebotes de sonido). El aparataje técnico es algo que por lo general está presente para colaborar y facilitar el trabajo vocal. La finalidad era que contribuya a un mejor desempeño y no provoque desconcentración y molestias en el público. Por eso tomó un tiempo realizar la adaptación de este aparataje a nuestro proceso por medio de pruebas de sonido minuciosas, ediciones de audio, entre otras cosas.

6.4.1 Tecnología utilizada en la grabación

Las partes grabadas de la obra fueron la escena 1 de la radionovela, los cortes comerciales y los mensajes de presentación de obra y advertencias de INDECI. Estas grabaciones se realizaron y editaron en *Vinylo Sound*, un estudio de grabación profesional. La música y los efectos grabados, también se trabajaron en este estudio. Con respecto al aparataje técnico, mencionamos los instrumentos y programas que



Registro fotográfico del proceso de grabaciones. Vinylo Sound. Rik Núñez dirige a las actrices.

se utilizaron pues creemos que es importante que dentro de estos procesos de grabación o edición de voz, se considere siempre que los instrumentos deben colaborar con la construcción vocal del actor y ser herramientas de calidad manejadas por un experto que pueda traducir al material grabado, todo lo que se ha propuesto. En este caso, grabamos con un micrófono *Newmann*, en una sala de grabación provista por un

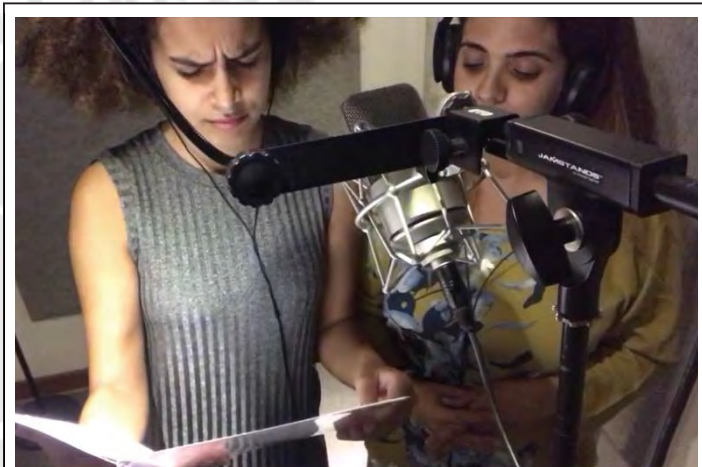
preamplificador y un convertidor *AD AVID* y la computadora donde se almacenó todo el registro, así como la edición del mismo, a través de *Protools* fue una *IMAC*.

Las grabaciones se realizaron en un tiempo aproximado de 4 horas en una de las cabinas de grabación del estudio. Primero se grabó con ambas actrices leyendo el texto de la primera escena, registrándola dos veces seguidas. Después enfatizamos los detalles y grabamos las intervenciones de cada actriz por separado. Nos dimos cuenta de que el proceso de grabación era mucho más conciso que el proceso de ensayos para la obra, ya que existía la opción de repetir o editar el material.

La mayor dificultad respecto al proceso de grabación de Sandra y Vanessa fue lograr que poco a poco se genere la sensación de que eran varios los personajes dentro una habitación y la superposición de estos textos debían darse con la misma fluidez que en las siguientes escenas. Cada actriz realizó al menos 3 tomas de cada texto. Luego se escogieron los mejores fragmentos de esa toma y se unieron los textos en coherencia con el sentido de la obra. La última grabación que se realizó fue la canción

del Coronel Landa. Sandra tuvo que probar algunos niveles distintos de volumen para lograr uniformidad en la propuesta vocal hablada y cantada del personaje. Físicamente se apoyó en la modificación de sus fonoarticuladores, inclinación del mentón hacia abajo, engrosamiento de la voz y sostenimiento de una apertura vocal distinta a la que ella maneja cuando canta con su propia voz. No se utilizaron efectos para modificar las voces digitalmente, todo fue creado naturalmente por las actrices quienes se basaron en su construcción vocal.

El objetivo principal de este proceso fue lograr que las actrices logren interpretar a sus personajes, adaptándose al uso del micrófono, utilizando como soporte la gestualidad, corporalidad y personalidad de cada uno. Buscamos que las intervenciones tengan la continuidad necesaria para lograr esa naturalidad en las respuestas entre personaje y personaje, que obligaba a las actrices a hacer cambios rápidos. Respecto a las transiciones seguidas de personajes, lo que más importaba era que los cambios fuesen rápidos y precisos con respecto a



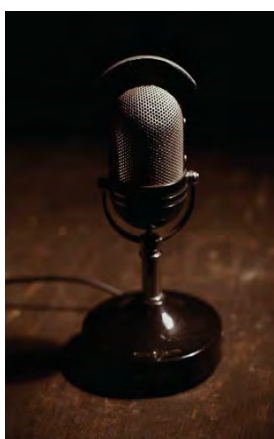
Registro fotográfico del proceso de grabaciones. Vinylo Sound. Sandra Miente y Vanessa Zeuner graban la primera escena de la obra.

la propuesta. Primero se grabó una toma maestra de toda la escena para tener una idea de la dinámica de la interacción que los personajes deberían tener y luego, en la grabación por separado, se buscó enfatizar lo importante, corregir detalles de dicción y generar una correcta ilación entre los inicios y finales de sus frases.

Para el proceso de mezcla entre la grabación de voces y efectos de sonido, lo primero que hicimos fue compilar los textos de los personajes en el programa de edición, por “tracks” separados. Luego se crearon los espacios para los tracks, donde se colocaron los efectos que requería la obra, siguiendo las indicaciones del guion y las propuestas de dirección. El reto fue siempre el hacer pensar que todo sucedía en tiempo real, colocando los efectos en lugares que ayuden a contar la historia.

6.4.2 Tecnología utilizada en la puesta en escena

Además de las grabaciones, para ejecutar la propuesta de la obra de situarse en una cabina radial fue necesario implementar equipo técnico, micrófonos y parlantes en todas las funciones. Se usaron 2 micrófonos unidireccionales para las voces, un micrófono para la voz del productor, cuyo sonido salía por un parlante a espaldas del público, un micrófono ambiental para los *foleys*, monitores de referencia en la parte trasera del escenario y el equipamiento normal de sala. El micrófono principal se adaptó a uno de época que no funcionaba. Al ser un micrófono diseñado particularmente para amplificar sonidos de percusión, el sonidista tuvo que realizar algunos ajustes para adaptarlo al trabajo vocal, sin embargo esto sí generó que las actrices tuvieran que modificar el volumen de sus voces y la intensidad para no provocar golpes en el sonido ni descompensaciones en la propuesta inicial.



Registro fotográfico para difusión de la obra.

José Manuel Ballón, nuestro sonidista, después de recibir la explicación sobre las necesidades de la propuesta, nos asesoró tanto a nivel vocal como musical e indicó el tipo de material que necesitábamos. Los directores fueron enfáticos en el control del volumen de las voces en determinados momentos respecto a estos nuevos elementos. Esto coincide con lo que indicó Inés Bustos y es que si bien hoy en día existen mecanismos electrónicos para lograr la amplificación del sonido vocal, a veces deben realizarse variaciones de volumen y es por eso de gran importancia el dominio del instrumento. (2003, p.90)

Lo óptimo hubiera sido conseguir micrófonos especiales para cada una para no modificar la intensidad propuesta en su actuación. Sin embargo, al utilizar micrófonos dinámicos de largo alcance, debido a los requerimientos estéticos de la época, fue necesario trabajar sin espumas protectoras de la pastilla principal del micrófono, lo que obligó a un mayor cuidado en la emisión de las consonantes “P” y “B” para no provocar pequeños golpes en los parlantes. En todas las funciones se modificaban los niveles de la consola en tiempo real junto a nosotras en escena. Asimismo fue

necesario marcar una distancia de la boca de las actrices al micrófono en determinadas escenas para evitar saturación de volumen.

7. Conclusiones

Nuestro proceso de investigación basado en la práctica escénica, ha sido minucioso y específico desde el inicio. Al principio, la delimitación del tema fue sumamente compleja ya que cada una de nosotras había realizado primero un abordaje más general respecto a la voz y la construcción del personaje. En cuanto este proceso, mencionaremos una a una las conclusiones a las que llegamos a partir de las preguntas que nos planteamos al inicio de investigación y algunas otras conclusiones que aparecieron en el camino de la investigación y consideramos prudente mencionar para dejar constancia de las mismas.

- El conocimiento adquirido respecto a una nueva posibilidad de generar imágenes sonoras en la construcción de personajes a través de las combinaciones de las cualidades acústicas de la voz, nos permitió experimentar distintos matices para crear personajes partiendo desde impulsos vocales, con lo cual cumplimos un objetivo importante para nuestra investigación.
- Los ejercicios de mayor relevancia en la ejecución práctica fueron varios. Los mencionaremos a continuación.
- La respiración activa del *PRANAYAMA*. Estos ejercicios generaron mayor conciencia en la respiración por parte de las actrices y también un mayor manejo del apoyo del diafragma. Así, pudimos llevar a cabo un proceso de ejecución de propuestas vocales de una forma sana y que no perjudicara el instrumento vocal de cada una.
- “*Lax Vox*” el ejercicio para relajar los pliegues vocales y emitir sonidos de manera saludable, además de permitir que se genere un sonido donde predomina la limpieza y claridad del timbre de cada personaje, renueva y purifica la mucosa de los pliegues vocales.
- Investigación de fonemas, acentos, modismos y regionalismos para ampliar el vocabulario de cada personaje y de éste modo, hacer que ellos se expresen de maneras particulares. Los personajes van más allá, y muestran parte de su

contexto e historia en su forma de hablar. De esta manera se llegaba a una imagen sonora basada en una minuciosa investigación, la cual la volvía un soporte estable para cada personaje.

- Observar las modificaciones físicas y escuchar con atención los distintos acentos relacionados con nuestros personajes fue esencial. Las series de televisión, películas, charlas y videos de referencia fueron piezas claves en el proceso de familiarización con dichos acentos.
- Las lecturas de noticias para cada personaje en búsqueda de una corporalidad, fue importante para las actrices ya que este ejercicio permitió recordar de manera práctica y directa las propuestas vocales junto a un referente físico. Durante estas lecturas se descubrió la madurez en la que se encontraba el léxico de cada personaje y la familiaridad que se tenía con cada acento particular, ya que centramos nuestra atención en el vocabulario y colocación vocal de cada uno de ellos.
- Otro ejercicio de gran aporte para lograr velocidad en las transiciones de personajes y la especificidad de estas fueron las improvisaciones que realizamos para interactuar con todos los personajes. Estas improvisaciones fueron ejecutadas en el proceso de laboratorio y se mantuvo la misma dinámica durante los ensayos hacia la puesta en escena.
- Respecto a los conocimientos más específicos sobre las cualidades acústicas de la voz, concluimos que hay algo que poca gente toma en cuenta y es que existe una diferencia más clara entre intensidad y volumen al momento de ejecutar una propuesta vocal. Esto es algo muy importante ya que un actor que aborda personajes con gran carga vocal podría poner en riesgo su salud si no tiene la conciencia y la claridad del manejo de esas diferencias, perjudicando su instrumento severamente.
- Con respecto a las otras cualidades acústicas, al principio la combinación llega a ser un poco confusa, ya que no se logra disociar de manera tan precisa cada una de las cualidades sino hasta que comienza a tratarse con mayor especificidad y se emprende una búsqueda comprometida dentro de la propia gama de posibilidades vocales. La soltura y el desprendimiento de los propios prejuicios sonoros es clave en este tipo de exploración.

- Debido a la práctica constante de la combinación de estas cualidades se observan resultados más limpios y rápidos en cuanto a los cambios y transiciones vocales. Su importancia radica en la pluralidad de cualidades vocales que un actor puede generar si es que tiene la conciencia de la distinción de estas. De esta manera puede particularizar más y generar más matices y detalles en sus personajes.
- Si es que no existe un proceso de retroalimentación de las combinaciones de cualidades acústicas con la corporalidad, gestualidad y acción del personaje, los actores pueden quedarse en la “forma” con respecto a la propuesta vocal.
- El aspecto emocional y su repercusión en la voz causaron un impacto tanto negativo como positivo en las voces de los actores. El factor del estrés y la ansiedad por la presencia del público generó en varios casos una tensión innecesaria en los músculos del aparato fonador, lo cual llegaba a percibirse en las cualidades vocales de los personajes y de manera más notoria en el volumen de los mismos. Sin embargo, un efecto positivo respecto a las emociones que se desataban en relación con la presencia del público y la ansiedad que provocó en los actores, fue que este hecho los obligó a escucharse más entre ellos y al final, las tensiones iniciales se tradujeron en impulsos interesantes para llevar a cabo las propuestas.
- Los ejercicios de respiración y relajación muscular fueron los que más ayudaron a calmar las tensiones y así generar un sonido más limpio. Por otro lado, enfermedades como los resfríos afectaron el timbre y la dicción de los personajes, así fuimos modulando el grado de volumen para que al tener estos inconvenientes no forcemos una salida de aire mayor a la necesaria provocando gritos o tensión en la garganta. Además, resolvimos estas situaciones poniendo mayor cuidado en la ejecución vocal y en el estado de salud de nuestro instrumento. Seguimos las recomendaciones de los expertos tomando bebidas tibias y nos dedicamos a condensar la energía del diafragma en nuestros calentamientos para que tanto este como el tracto vocal se encontraran en las mejores condiciones posibles antes de comenzar la función.
- Acerca de la voz cantada de cada personaje, esta debía encontrarse equilibrada con la voz hablada y la tonalidad de la canción, para que así el actor pudiese llegar a las notas más altas y más bajas de la canción sin perder su propuesta

vocal. Esta voz hablada debía tener la misma calidad vocal que la voz hablada del personaje, para así evitar confundir al público respecto a los personajes que participaban.

- La acción influye de manera notoria en el cambio de cualidades acústicas, ya que al encontrarse el personaje en un pico importante de la historia, este cambiaba no solo su volumen sino también la intensidad que empleaba al cantar o hablar.
- Con respecto a la tecnología sonora, esta nos ayudó a seguir con algunas propuestas vocales un poco más aireadas y de esta manera nos permitió emitir el sonido propuesto en los ensayos sin tener que forzar a expulsar mayor cantidad de aire para que nuestras voces sean escuchadas por todo el público en la sala. Gracias a los micrófonos estas propuestas se llegaban a dar de manera bastante clara para cada espectador y estas propuestas no representaban un riesgo de salud para los actores.
- Con relación al proceso de grabación, este fue fundamental para pulir detalles de personalidades de cada personaje y algunos acentos que todavía no estaban del todo claros. Mediante estas repeticiones se obtuvo un trabajo más detallado y minucioso en cada uno de ellos.
- Descubrimos que el concepto de “cualidades acústicas de la voz” en favor de la construcción de personajes a través de combinaciones vocales, resultaba algo lejano para muchos de nuestros compañeros por lo que consideramos necesario informar sobre las mismas y animar a los artistas escénicos a explorarlas a un nivel más detallado. Las modificaciones que pueden darse de manera voluntaria respecto a la calidad vocal de un personaje, son identificables y enfocar el trabajo vocal desde la perspectiva de las cualidades acústicas puede generar nuevas experiencias sonoras como ocurrió en nuestro caso después de un año de búsqueda escénica.
- Si bien existen ejercicios y procedimientos que colaboran con el entrenamiento vocal del actor, no hay fuentes que muestren una sistematización y organización de los mismos orientados a poner a prueba las cualidades acústicas de la voz en la construcción de personajes. Por ejemplo, tener en cuenta la medición de la columna de aire y la capacidad vital a través de las tablas que compartimos en nuestra tesis, medir las notas musicales a la que nuestras voces llegan y registrar

los referentes y cambios que haríamos para construir las imágenes sonoras de cada personaje que tuviéramos que interpretar, constituye un aporte sustancial al trabajo del actor para enfrentar las demandas vocales de los personajes, y consideramos que pueden enriquecer el planteamiento y ejecución escénica de los mismos desde un trabajo técnico que siempre es fundamental en el quehacer actoral.

Hemos presentado los detalles de nuestra experiencia escénica, los aportes más importantes de los expertos, las variables observables dentro de un proceso práctico, los resultados de cada elemento escénico explorado desde la combinación de cualidades acústicas tanto en nuestras voces habladas como cantadas, y la comprobación de nuestros hallazgos con los datos obtenidos de la lectura e investigación de fuentes, encuestas realizadas al público y entrevistas a especialistas.

De esta manera, concluimos una investigación importante para nosotras, que comprobó que la voz es más que una forma, que dentro de la voz y sus posibilidades hay un fondo más importante, que sabemos poco sobre aquello que podemos hacer, no solo como artistas escénicos si no como seres humanos, con el magnífico instrumento que tenemos y sus posibilidades. Nuestra voz es un canal más fuerte de comunicación de lo que pensamos. Es una puerta, que si realmente nos interesa abrir, puede generar un vínculo más profundo entre aquellos que quieren hablar, y aquellos que necesitan creer y escuchar.

Referencias Bibliográficas:

Álvarez, M. (2018, mayo 20). Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo. Comunicación personal con Sandra Muenta.

Baker, V. & Cohen, N. (2017) *University Vocal Training and Vocal Health of Music Educators and Music Therapists*. National Association for Music Education.

Berry, C., V. Fuentes & P. Brook (2006). *La voz y el actor*. Tercera Edición. Barcelona: Alba Editorial.

Bradford, W. (2017) *The Top 10 Best Jukebox Musicals of All Time*. Nueva York: Thought Co. Recuperado de: <https://www.thoughtco.com/jukebox-musicals-of-all-time-2713325>

Bustos, I. (2003) *La voz: La técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.

Cáceres, M. (2015). *Fundamentos de salud bucal*. (Imagen) Recuperado de <http://odontologiaparapacientes.blogspot.com/2016/12/promocion-y-prevencion-en-salud-bucal.html>

Calandria, M. (2009) *Lenguaje radial y guion de radionovelas*. Lima: Asociación de Comunicadores Sociales Calandria. Recuperado de: www.calandria.org.pe

Canuyt, G. (1958) *La voz: técnica vocal*. Buenos Aires: Librería Hachette S. A.

Chubarovsky, T. (2008) Qué es el arte de la palabra. Voz y movimiento. Recuperado de: <http://www.vozymovimiento.com/entrevista-a-t-chubarovsky-revista-coplanet/>

Cornut, G. (1985) *La voz*. Traducción de Antonio Garst. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Corrales, J. (2017) *Seminario de Actualización en los cuidados del profesional de la voz*. Especialidad de Música PUCP.

Curiosoando (2016) *¿Qué son las cuerdas vocales falsas?* (Imagen). Recuperado de <https://curiosoando.com/que-son-las-cuerdas-vocales-falsas>

Deavere, A. (2005) *On the road: A search for American Character*. California: TED Ideas worth spreading. Recuperado de: https://www.ted.com/talks/anna_deavere_dmith_s_american_character

Edwin, R. (2011) *Music Theater Voice: Production, Physiology and Pedagogy Popular song and Music Theater*. Journal of Singing Vol.67, No. 4

Falcone, D. (2017) *Crítica: Rock of Ages*. (Imagen) Recuperado de <http://www.musicalesbaires.com.ar/critica-rock-of-ages-muy-buena/>

Filarmonía (2017) *Musical: Déjame que te cuente, en el Teatro Municipal*. (Imagen) Recuperado de <http://www.filarmonia.org/post/Musical-7c-Dejame-que-te-Cuente-en-el-Teatro-Municipal.aspx>

Gorlero P. (2011) *Teatro Musical I Broadway*. Buenos Aires: Emergentes Editorial

Kenton, T. (2006) *Broadway hit WICKED opens in London*. (Imagen) Recuperado de <http://www.playbill.com/article/broadway-hit-wicked-opens-in-london-sept-27-com-135207>

Kenrick J. (1996) *A History of the Musical Burlesque*. Nueva York: Methuen Drama.

Lara (2011) *La respiración torácica* (2011) Técnicas de respiración Recuperado de: <http://tecnicasderespiracion.com/tecnicas/respiracion-abdominal/>

Leñero V. (1996) *Las telenovelas y la generación 1962*. La Jornada Semanal p.4, México, 24 de noviembre de 1996,

Liao M. y Davidson J. (2016) *The effects of gesture and movement training on the intonation of children's singing vocal warm-up sessions*. International Journal of Music Education. The Authors.

Llosa, P. (2018, Mayo 14). Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo. Comunicación personal con Sandra Muenta.

Melton, J. (2007) *Singing in Musical Theatre* Nueva York: All Worth Press

Meza, O. (2018, Abril 20). Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo. Comunicación personal con Vanessa Zeuner.

Muenta, S. & Zeuner, V. (2018, abril) Encuesta: *Entonces... ¿Quién mató al barón?* Encuesta realizada en el Teatro de Lucia, Lima Perú.

Naidich, S. (1981) *Principios de foniatría: para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.

Núñez, R. (2018, Mayo 28). Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo. Comunicación personal con Sandra Muenta.

O'Bryan J. (2015) *"We are our instrument! Forming a singer identity"* .University of Queensland, Australia.

Pelicori, I. (2007) *Pensar la voz, una perspectiva actoral*. Buenos Aires: Leviatán.

Pérez, J. y A. Gardey (2014) *Definición de ritmo musical. Definición*. Recuperado de: <http://definicion.de/ritmo-musical/>

Pérez Lu, J. (2017) *Actualización en los cuidados del profesional de la voz*. Especialidad de Música PUCP.

Rodero, E. (2001) *El tono de la voz masculina y femenina en los informativos radiofónicos: un análisis comparativo*. Ponencia presentada Congreso Internacional Mujeres, Hombres y Medios de Comunicación, Junta de Castilla y León Valladolid. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

Rosso, M. (2010) *Cuerpo Teatral. Forma y/o Emoción en el trabajo creativo del actor. VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-027/637.pdf>

Salas, A. (2018, Mayo 3). Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo. Comunicación personal con Vanessa Zeuner.

Samayoa, J. (2007) *Las radionovelas en México y Latinoamérica*. Edo. Mex: Comunicación Acatlan. Recuperado de: <http://comunicacionacatlan.blogspot.pe/2007/11/las-radionovelas-en-mxico-y.html>

Sánchez, R. (2018, Mayo 17). Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo. Comunicación personal con Vanessa Zeuner.

Servindi (2016) *Comunicación intercultural para un mundo más humano y diverso*. Recuperado de: <https://www.servindi.org/actualidad/66400>

Sistema Respiratorio del ser humano (2012). Sistema Respiratorio. (Imagen). Recuperado de <http://sistemarespiratoriodelhumano.blogspot.com/2012/04/sistema-respiratorio.html>

Sataloff R. (2017) *Vocal Health and Pedagogy*. Science, Assesment and Treatment.

Stanislavski, C. (2011) *La construcción del personaje*. Tercera edición. Madrid: Alianza Editorial.

Terry, J. (2018, Abril 27). Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo. Comunicación personal con Vanessa Zeuner.

Torres, B. (2016) *La voz y nuestro Cuerpo: Anatomía funcional de la voz*. Barcelona: Editorial Horsori.

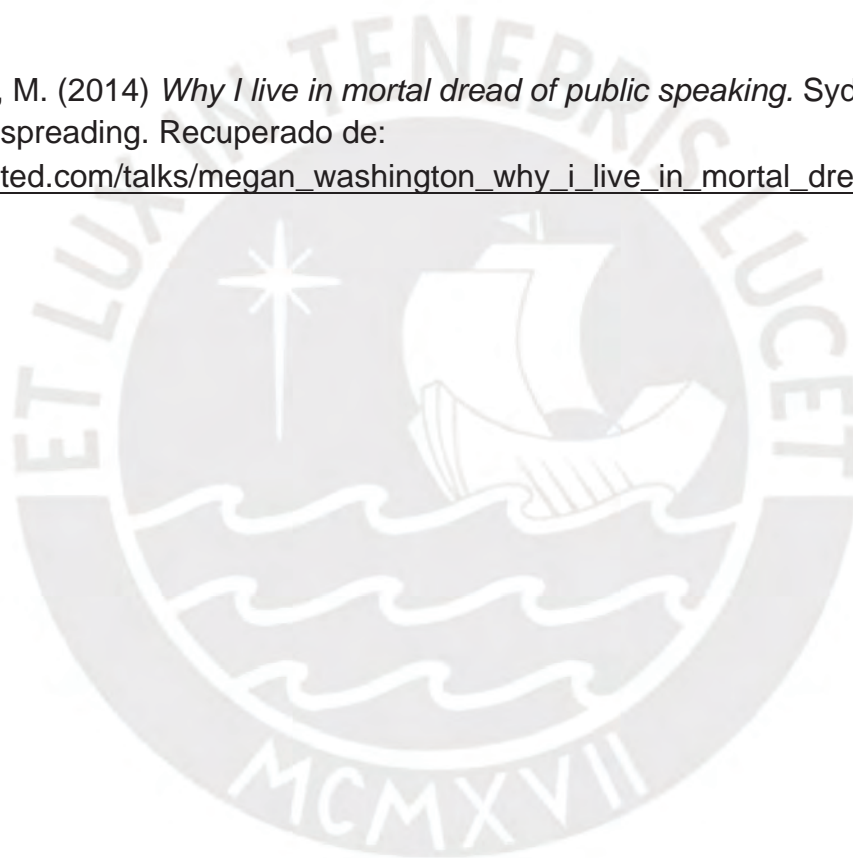
Parker, R. (1994) *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford: Oxford University Press.

Van Lysebeth, A. (2014) *Pranayama La Dinámica del Aliento*. Barcelona: Ediciones Urano.

Vázquez Piatti, M. (2008) *El autoconocimiento, la base de la autoestima*. ABC Color. Recuperado de:
<http://www.abc.com.py/articulos/el-autoconocimiento-la-base-de-la-autoestima-1059212.html>

Velasco, G. (2017) *La coctelera*. Recopilación documental para el sitio de Radio teatro de La Coctelera.

Washington, M. (2014) *Why I live in mortal dread of public speaking*. Sydney: TED Ideas worth spreading. Recuperado de:
https://www.ted.com/talks/megan_washington_why_i_live_in_mortal_dread_of_public_speaking



Anexos

Anexo 1: Ejercicios de Locución publicitaria

Cada actriz tiene que decir este texto con las cualidades que más les sean familiares y después con las cualidades que les sean más ajenas. Basándose en nuestra tabla Sandra Munte se encontraría explorando su registro vocal más agudo, con un timbre claro, altura media, intensidad suave, ritmo rápido y volumen medio. Ella tendría que hacer en la segunda parte, los matices contrarios de las cualidades acústicas propuestas. Por otro lado, Vanessa Zeuner dirá estos textos utilizando su rango vocal más bajo, usando de esta manera un timbre oscuro, una altura grave, intensidad fuerte, ritmo lento y volumen alto. En la segunda parte de la exploración tendrá que

1.- Holding

Gracias por llamar a Tiendas Peruanas, si necesita comunicarse con: Compras, marketing o gerencia general marque "1" Contabilidad, finanzas y sistemas marque "2" Recursos humanos, operaciones y comercio exterior marque "3".

2.- Narrativa

Sólo tenían cinco años cuando ambas rompieron ese florero. Y Patty con más valentía que tamaño dijo: fui yo tía. A los trece se enamoraron del mismo chico, y ella te dijo: Ustedes hacen bonita pareja, es para ti. Y ya de grandes el clásico "Si tía, se quedó a dormir en mi casa" te salvó de varias regañadas. Tú siempre te quejas por haber sido hija única y mira... tienes la mejor hermana de todas.

Cuando lo sientas, dilo con Princesa.

utilizar los matices de recursos vocales que sean contrarios a los ya explorados.

3.- Cuentos y caracterización

Hace muchos años existía una bella princesa que vivía en un lugar muy cerca a las nubes, su casita era de un oro brillante y calentita, como los primeros rayos del sol al amanecer. La princesa vivía con su mejor amiga, una paloma blanca que sabía leer y escribir.

Anexo 2: Aproximaciones al gráfico de cualidades acústicas

FORMA	TIMBRE	ALTURA	INTENSIDAD	RITMO	VOLUMEN	RESULTADO
CLARO	1					
MEDIO	2					
OSCURO	3					
AGUDO		1				
MEDIO		2				
GRAVE		3				
SUAVE			1			
MEDIO			2			
FUERTE			3			
LENTO				1		
MEDIO				2		
RÁPIDO				3		
BAJO					1	
MEDIO					2	
ALTO					3	

Al inicio intentamos esquematizar las posibilidades por medio de una tabla de combinaciones que cubriera todo el registro vocal. Debido a que había una infinidad de opciones de combinaciones acústicas decidimos utilizar de manera más frecuente la clasificación que cada cualidad tenía, como se indica en las pequeñas tablas de descripción que presentamos a continuación:

TIMBRE		ALTURA		VOLUMEN		RITMO		INTENSIDAD	
Claro		Agudo		Bajo		Lento		Suave	
Medio		Medio		Medio		Medio		Medio	
Obscuro		Grave		Alto		Rápido		Fuerte	

Comenzamos a clasificar las cualidades acústicas en pequeños recuadros para analizar las propiedades individuales en cada voz, pero tampoco resultó útil hacerlo de manera segmentada, el proceso de combinación hubiera sido demasiado largo.

Lo más útil al final fue crear la tabla final y así permitir al actor clasificar sus propias cualidades acústicas de modo esquematizado por medio de un sistema de marcación de casillas. Este proceso podría resultar de utilidad para otros actores, tanto para

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Obscuro <input type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input type="checkbox"/>	Media <input type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Rápido <input type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Alto <input type="checkbox"/>

clasificar las cualidades de su voz cotidiana, como para identificar las modificaciones realizadas hacia las voces de los personajes. Al entender cuáles son las características de la propia voz, el actor será capaz de hacer propuestas distintas a lo que acostumbra a hacer en el cotidiano.

Anexo 3: Referencias de video acerca del funcionamiento del aparato fonador y propuestas de locución en base a la modificación de la voz.

Laringoscopia: (cuerdas vocales en acción)

<https://www.youtube.com/watch?v=jLJeBB3wXQg>

En este primer video se logró hacer una observación exhaustiva del funcionamiento de los músculos del aparato vocal dado que en él puede ver el aparato fonador en detalle. En esta laringoscopia, los movimientos que se dan por dentro y la manera en la que el aire a presión y con distinta intensidad de emisión produce la vibración de los pliegues vocales con diferentes cualidades de sonido, lo que da pie a posibilidades de creación para múltiples imágenes sonoras. Además este video invita a la toma de conciencia acerca de la importancia de mantenerse al tanto de la salud y el estado óptimo de nuestros pliegues vocales y aparato fonador.



Locutores y actores: (Doblaje) Las voces detrás de las caricaturas.

<https://www.youtube.com/watch?v=TnFjZX-vjlc>



En este segundo video se puede observar a los locutores y también actores que se encuentran entrenados vocalmente emitiendo distintas “voces” de personajes. La voz es el único instrumento que puede emitir toda esta gama de sonidos. Es por esto también que en el video llegamos a detectar, aunque no se especifique en el mismo, las distintas combinaciones de cualidades acústicas que se están utilizando para generar nuevas imágenes sonoras y personajes distintos.

Locutor (Cantante): *Disney and Pixar sings Let it Go.*

<https://www.youtube.com/watch?v=hjbPszSt5Pc>

En el tercer video que complementa la investigación se observa algo similar al video anterior solo que este profundiza en la voz cantada del actor. Las transiciones entre cada personaje son limpias y claras en el aspecto musical. De esta forma podemos ver cómo las cualidades acústicas de la voz se combinan creando diversos tipos de imágenes sonoras en la voz cantada para la construcción de estos personajes sin perder a su vez las distintas intensidades del texto.



Anexo 4: Matriz de entrevista para actores

Matriz de entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

1. Durante tu etapa de formación artística ¿has asistido a cursos directamente enfocados al desarrollo vocal?
2. ¿De qué manera aplicas el trabajo vocal en la construcción de tus personajes?
3. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz? ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?
4. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas? ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?
5. ¿Qué tipo de imágenes utilizas en tu proceso creativo y como priorizas sus funciones en la creación de un personaje?
6. ¿Cuáles son los personajes que han demandado mayor exigencia vocal en tu carrera?
7. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz? ¿Alguna vez has sentido temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal? ¿A qué crees que se debe?

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Obscuro <input type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input type="checkbox"/>	Media <input type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Rápido <input type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Alto <input type="checkbox"/>

8. ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas?

¿En qué circunstancias de tu vida consideras que se modifican estas cualidades?

9. ¿Hablas otros idiomas? ¿Consideras que cuando hablas otros idiomas las cualidades acústicas se modifican?

Anexo 5: Matriz de entrevista para cantantes

Matriz de entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

1. ¿Cuáles consideras que son las herramientas principales que has adquirido durante tu formación artística?
2. ¿Cuán largo consideras que debe ser el proceso de formación de un cantante para poder comenzar a ejercer la carrera de manera profesional?
3. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz? ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?
4. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas? ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?
5. ¿Qué herramientas escénicas, además del canto y la música, utilizas al ejercer tu profesión? ¿Consideras que los cantantes deberían complementar su preparación con otras herramientas escénicas? ¿Cuáles?
6. ¿Qué tipo de imágenes utilizas en tu proceso creativo y cómo priorizas sus funciones en tu ejecución e interpretación?
7. ¿Cuáles han sido las experiencias o procesos que han demandado mayor exigencia vocal en tu carrera?
8. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz? ¿De qué manera te has visto afectado por alguna opinión sobre tu voz? ¿Cómo enfrentas los temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal?

9. ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas? ¿En qué circunstancias de tu vida consideras que se modifican estas cualidades?

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Obscuro <input type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input type="checkbox"/>	Media <input type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Rápido <input type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Alto <input type="checkbox"/>

10. ¿Percibes cambios en tu voz al momento de cantar en otro idioma o género musical? ¿Adaptas tu voz al género musical que interpretes?

Anexo 6: Entrevista a Óscar Meza

Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

Entrevistado: Oscar Meza

20 de abril 2018

Entrevistadora: Vanessa Zeuner

Transcripción: Sandra Munte

1. Durante tu etapa de formación artística ¿has asistido a cursos directamente enfocados al desarrollo vocal?

Directamente como si fueran el centro del estudio no. Soy un actor de taller, “tallerista”. Hay muchas cosas que yo considero que no he formado a profundidad, como creo que se puede hacer en un proceso universitario o en escuelas superiores. No considero que haya tenido una formación centrada específicamente en la voz, sin embargo en algunos talleres se ha hecho énfasis en el trabajo de la voz. En el taller de David Carrillo recuerdo que desde la aproximación a la acción, David decía que para abordar un personaje había que partir de la neutralidad sin imponer una voz desde los ensayos, sin dar por sentado algo desde el inicio y eso implicaba que la voz se encontrara progresivamente. Él planteaba que dejáramos que la voz vaya apareciendo y no imponer una y quedarnos en esa. Probar diferentes maneras de llegar, pero que naturalmente y orgánicamente apareciera una voz, desde el juego, del error, de las equivocaciones, pero sin ponerle un parche de frente. Dejar que fluya.



En cuanto al taller de Roberto él habla un poco del dominio del actor sobre la palabra, pero como ser humano. Él se refería al día a día, en el cotidiano. Consideraba que un actor debía ser prolijo al expresar una idea, formular un argumento y defenderlo. Debía tener una destreza verbal. No solo en el escenario, si no en la vida cotidiana. Aprender a dominar el lenguaje más que la voz.

El uso de la palabra, que creo que en paralelo implicaba ejercitar la manera de modular tu voz, pero no únicamente en el quehacer actoral, sino algo primordial para tu día a día y para estar mejor capacitado.

2. ¿De qué manera aplicas el trabajo vocal en la construcción de tus personajes?

Creo que no hay un trabajo específico en la voz, si no en probar cosas distintas y que como consecuencia uno pueda llegar a una velocidad distinta, tono distinto, prontitud distinta, entre otros. Es algo que creo que no tiene un espacio predominante en mi trabajo. Yo enfrento el personaje desde la comprensión del texto y la prueba intuitiva, eso implica no programar a mi cabeza para ejecutar tal tipo de voz, si no probar lo que orgánicamente sale. En etapa de exploración va saliendo. No es algo preconcebido. Voy tomando en cuenta qué quiere el personaje, cuáles son sus valores, qué le disgusta, donde está su conflicto más importante y en base a eso, veo cómo reacciona mi cuerpo y mi voz, como algo que me va a llevar al resultado. Para mí es difícil dissociar el cuerpo de la voz, yo hice una obra que se llamaba “Tu voz persiste”, en la casa recurso. Esta era una creación colectiva basada en la técnica de Lecoq. Trabajamos mucho el cuerpo por horas y luego Fernando Castro, el director, después de todo ese tiempo de explorar con el cuerpo, nos daba algunas asignaciones de situaciones y nos pedía que soltemos el texto. Yo considero que ese texto salía del mismo impulso del cuerpo. La motivación, el motor, era el cuerpo del que salía una voz que iba encontrando un camino sin estar pre programado. Para mí, todo es una consecuencia de toda esa exploración, donde además tiene mucho que ver cómo estás ese día, de qué está pasando por tu mente, de cómo tú te asocias con ese texto, con qué cosas simpatizas, con qué cosas no. Yo creo que desde allí sale algo y hay que dejar que se acomode solo.

3. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz?

Primero, yo lo he entendido así durante mucho tiempo, prefiero siempre calentar mi cuerpo antes que pasar por la voz. El último mes que he estado participando en “Astronautas”, que es una obra con un nivel de exigencia muy fuerte, lo que hago desde que me levanto es hacer estiramientos cercanos al yoga, los típicos estiramientos de cuerpo, antes de hacer cualquier cosa, antes de levantarme de mi cama. Lo he hecho así durante un mes entero y creo que también sirve eso para despertar la voz, porque a veces pensamos que están dissociados, pero creo que son todo un conjunto y hay que esperar a que se articule todo para no dañar nada. Conforme voy avanzando en esos estiramientos voy dejando salir la voz de a poquitos.

Alberto Ísola decía algo que me encantaba y era que al momento de calentar, debíamos hacerlo desde donde estábamos, desde los nervios, o la flojera, cualquier cosas que estemos sintiendo, la energía, etc. Hacer esto sin negar lo que está pasando con el cuerpo en ese momento. A partir de ahí darle el proceso al cuerpo para que vaya despertándose en todo sentido. Creo que hay que ser consciente que cada día es distinto y cada día puedes necesitar una cosa distinta. Yo no llego a mis funciones con la certeza de qué voy a hacer para calentar, creo que va de acuerdo a

lo que necesito ese día para la obra, para mí, cada día hay distintas necesidades que hay que asumir.

4. ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?

Además de esta rutina que tengo al despertar, no hay una distinta. En ese proceso de despertar y estirar voy calentando mis graves, acomodándome un poco a eso. Cuando tengo días en los cuales tengo dos funciones cuido mi voz mucho más, porque se cansa. Trato de hidratarme bastante y si mi voz está cansada, antes de función trato de calentar resonadores, concientizarme del rango de mi voz llevándola de lo más grave a lo más agudo, graduándola y volviendo a tomar conciencia de en qué rango puede fluctuar y que se apoye en el diafragma. Dependiendo de la obra y de mi necesidad en el momento, hago ejercicios que mezclan estiramiento y respiración, más hacia la concentración, escuchar mi ritmo respiratorio y dominar mi respiración para re enfocarme.

5. ¿Crees que cuando llegas estresado o corriendo, ese estrés se refleja en tu cuerpo y en tu voz en función?

Sí, por supuesto. Totalmente. Se va para algún otro lado, cuando uno está estresado tiene energía no utilizada que necesita apoyarse en algo y a veces se va para la garganta o la nariz o para el grito o el chillido, no sé. Existe una necesidad de recuperarla y dominarla al igual que tu cuerpo, que debe estar disponible. Tratar a tu voz como a tu cuerpo, activarlo con amabilidad, despertarlo de a pocos, sin imponerle algo brusco.

6. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas?

Al menos en lo que yo he visto aquí y he podido escuchar, se ha hecho poco. No conozco a muchos actores que estén preocupados tanto por ese tema. Sin embargo, por ejemplo creo que Roberto Ángeles hace mucho énfasis en la imagen vocal para sus personajes por ejemplo. Es bastante exigente en ese sentido, pero siempre parte de otras cosas. Nunca es la voz por la voz, no es la forma, no es hacer una voz para hacer un personaje raro, es buscar lo que el personaje siente, quiere, etc. Para a partir de eso, tomar ciertas decisiones sobre cómo es su voz. La voz al final debe darme esa información para tipificar al personaje en un lugar específico y hacer que el público pueda entender de dónde viene ese personaje y todo el bagaje que tiene. La exigencia de Roberto es fuerte, pero pide que uno busque la información que le da especificidad al personaje y que luego eso se transfiera a la voz. Que la voz logre decirte todas las cosas que el texto no dice. A mi parecer, la voz es la esencia de las personas, en la vida real, la voz tiene la carga de la historia de la gente. Las familias tienen una voz,

una cadencia, un registro particular, que a mí particularmente me parece que definen quienes son, lo que han vivido, etc. Para que la voz pueda expresar esto, hay que saber ese bagaje.

7. ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?

Creo que es necesario en la medida en la que uno entiende que la voz es la esencia del personaje, que uno tiene que dominarla porque en la medida en la que domines más tu voz y amplíes más tu rango vocal, además de ser más consciente de todas las cosas que puedas hacer con ella, vas a poder darle mayores matices y dimensiones profundas a tu personaje, ya que podrás cubrir un territorio muy grande que reúne muchas características de esa persona que de alguna manera hacen eco en el público.

8. ¿Qué tipo de imágenes utilizas en tu proceso creativo y cómo priorizas sus funciones en la creación de un personaje?

A mí me sirve mucho partir de Lecoq y de la improvisación. He encontrado una técnica que a mí me sirve, que es entrar al ruedo sin tener las cosas decididas de antemano. A mí me parece que es importante, haber leído, entendido la obra y el personaje, además de darle un buen espacio al inconsciente para que todo surja. A mí me hacía mucha gracia como un movimiento particular en Lecoq podía convertirse en algo muy específico, al llevarlo a la escena. Hay siempre una razón muy en el fondo, por la que hacemos algo y creo que luego podemos conectarlo de manera consciente. Darle espacio a la sinrazón, para que luego vayan tomando forma. Ir probando según lo que siento que puede pasar. Darle espacio a la sorpresa. Dejarte sorprender cuando no lo piensas tanto.

Cuando leo, siempre me salta alguna imagen de referencia. Por ejemplo en *Ubu Rey*, cuando hacía el Rey Venceslao, vino a mi mente la imagen de Alan García, vi varios videos de él en conferencias, etc. Después me di cuenta de que eso no funcionaba. Me di cuenta que no tenía humor, que era muy pomposo y lento y de pronto fueron surgiendo otras cosas que resultaron en un pituco actual, del Sur chico etc. Esto partió de la observación de un amigo mío. En un momento salió, pero tuve que probar y llevar varias opciones, hasta que salió. En mi proceso de "*Tu voz persiste*", yo leía muchos poemas de Eielson. Además, leí muchos poemas de Ribeyro, porque me encanta Ribeyro, lo leía y pensaba en la carga que sus poemas tenían sobre la gente común en Lima. Me alimentaba leer sobre Lima antigua, actual, la gente de clase media, bares, historias de fracasos, historias de cómo algunos peruanos se sentían destinados a fracasar, etc. Creo que había algo en esa lectura que inspiraba mi espíritu y al mismo tiempo se trasladaba a mi voz y a mi cuerpo. Uno tiene que ser excesivamente flexible para construir artísticamente, ya que no todo el tiempo necesitas el mismo calentamiento, no siempre tienes que acudir a las mismas

imágenes, etc. Existen distintas cosas que pueden servir, como por ejemplo: videos, observar gente, etc. Lo principal para mí es seguir tu instinto puro, pero no ser esquemático todo el tiempo. Hay que definir estructuras, sí, pero también ser flexibles sobre esas estructuras.

9. ¿Cuáles son los personajes que han demandado mayor exigencia vocal en tu carrera?

Principalmente las obras en las que he interpretado varios personajes, como en *Ubu Rey* o en *Ciudad Cualquiera*. Al tener tantos personajes en una obra había que darle a cada uno su lugar, permitir que cada personaje floreciera, darle una propia voz y un espacio, darle una verdad. Dotarlo de las capacidades para defender lo que quiera defender.

10. Al momento de ensayar, ¿algunas veces se mezclaban los matices vocales o siempre los tenías claros?

Creo que en este caso la cadencia y la imagen vocal no son lo que yo estoy buscando en cuanto a la forma. Creo que en cuanto a la búsqueda de la acción es lo que me ha permitido tener mayor claridad en esas circunstancias y ese contexto. Todo eso me permite activar una voz determinada. No entro a hacer una voz, entro a hacer algo específico, que ya de por sí activa una voz. Técnicamente uno sabe qué va a hacer y cómo va a sonar, pero el entrenamiento creo que parte del hacer y no del sonido como una nota o como una forma. Tomo en cuenta siempre, qué es lo que quiero y qué nivel de urgencia tengo. Toda esa información alimenta esa forma en la que se desarrolla la voz.

11. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz?

He tenido varias clases de canto, pero siempre me han dicho algo bueno sobre mi voz, que creo que yo nunca he reconocido. Que tengo un buen rango de voz para cantar. Es algo que algunos amigos también me han dicho, pero es algo que yo siento que aún no domino. Puedo ser entonado pero no domino mi voz para cantar. Hay todo un universo ahí que siento que no estoy en capacidad aún para explorar a profundidad. Hay mucho por hacer que no siento que tenga las herramientas para poder abordar todavía.

12. ¿Alguna vez has sentido temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal? ¿A qué crees que se debe?

Sí, pero tiene que ver con mi confianza en ese momento, la confianza con el director o directora, con mi propia capacidad de aventurarme a equivocarme o no. Sobre todo de más chico, he reprimido ciertos impulsos porque no sabía si iban a ser bien vistos, correctos, aceptables, si iban a servir o no o si iban a ser una tontería o una cosa mal hecha. Apostaba por lo general a algo más neutral, pero eso tenía que ver con mi propia actitud hacia las personas que encabezan el proyecto. Ya con el tiempo he ido logrando probar sin juzgarme. A crear el espacio para que mi voz encuentre su camino.

13. ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas?

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Obscuro <input type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input checked="" type="checkbox"/>	Media <input type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Rápido <input checked="" type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Alto <input checked="" type="checkbox"/>

¿En qué circunstancias de tu vida consideras que se modifican estas cualidades?

Depende bastante de mi estado de ánimo, pero creo que esto es así por lo general. El estado de ánimo determina la voz y es algo que sí creo que tiene mucho que ver con lo que tú quieres hacer. Y no estoy hablando

de teatro, si no de la vida cotidiana. Si es que necesito que alguien entienda claramente algo cuando doy una indicación, eso me lleva a exigirle a mi boca que sea lo más clara posible y usar el volumen preciso para que me escuche. Sobre todo si estoy en una emergencia o alguien no está prestando atención y necesito que se enfoque, hay algo que se activa en mi voz que modula todo para que el mensaje llegue claro. Dependiendo de las necesidades del momento todo esto puede variar, dependiendo también del estado de ánimo y las circunstancias en las que uno se encuentre en ese momento o lo que haya sucedido durante el día.

9. ¿Hablas otros idiomas? ¿Consideras que cuando hablas otros idiomas las cualidades acústicas se modifican?

No domino otros idiomas, pero hablo inglés y portugués un poquito. No domino ningún otro. Creo que lo que se modifica es la colocación que va obligándote a hacer las cosas más grandes o más nasales. Sobre todo si uno es limeño, sirve pensar que hay que hablar hacia afuera, con algunos golpes, abrir, etc. Es como si el idioma de por sí te pidiera que seas una persona con mucha energía y fuerza. He escuchado de Roberto que también tiene que ver con las condiciones geográficas o climatológicas. Uno respira por la nariz o por la boca, si es que en el lugar hay mucha humedad o no. Hablar otro idioma te permite explorar otros registros creo.

Anexo 7: Entrevista a Miguel Álvarez

Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

Entrevistado: Miguel Álvarez

20 de mayo 2018

Entrevistadora: Sandra Muenta

Transcripción: Sandra Muenta

1. Durante tu etapa de formación artística ¿has asistido a cursos directamente enfocados al desarrollo vocal?

No. Cuando estudié teatro con Bruno Odar en diez-talentos no había un curso de cuidado de la voz, nada de eso. Yo siempre he cantado como aficionado, porque me gusta y la música siempre ha sido muy cercana a mi familia. Yo siempre he sido muy romántico desde niño y siempre me ha gustado. Terminé haciendo teatro musical en el 2008, todo gracias a que yo había llevado un taller con César Vega que dictó para los ex alumnos de Bruno Odar, y de esos ex alumnos, en mi caso se aplica un dicho que dice “en la tierra de ciegos, el tuerto es rey”. Yo era el tuerto. Era el más afinado, por lo tanto destacaba, no porque fuera bueno, sino porque entre lo que había disponible era el más afinado. Así que después de un tiempo me llama César Vega porque necesitaba completar el ensamble de la obra musical “*Cabaret*” que Preludio presentaba ese año. Él necesitaba actores que canten y por eso es que me llaman, es ahí donde comienzo a conocer más acerca de la voz, el diafragma, entre otras cosas, pero no a profundidad.



2. ¿De qué manera aplicas el trabajo vocal en la construcción de tus personajes?

En el proceso siempre pruebo cosas distintas, porque mi registro es muy particular. Si el personaje tiene mucho peso, trato de ponerla más grave. Eso me cuesta un poco más, porque en realidad para mí es mucho más cómodo trabajar con tonalidades medias a agudas. Siempre ayuda la mano del director, que te guía y te dice si se escucha falso o no, pero si trato de modificarlo. Recuerdo que estuve en una temporada en Micro teatro donde hacía una obra de niños en el día y mi voz tenía que colocarse de manera que pareciera la voz de un tipo muy “*pastrulo*”, medio lento y grave y luego en la noche hacía un micro musical con mi voz normal. Yo creo que a raíz de eso, por no saber hacerlo bien y no tener la técnica correspondiente, es que aparece un pólipo en mis cuerdas vocales y tuvieron que operarme. Esa descolocación me malogró todo. No sé si ya venía formándose porque venía dictando un taller en LAN donde hablaba bastante y salía un poco ronco, pero sumándole eso

y el tema de las obras es que ahí se me malogra todo, por no tener la conciencia de cuidarme técnicamente. Yo la voz la ponía porque la ponía, pero no tomé conciencia de eso nunca. A raíz de este problema es que recién comienzo a tomar mayor cuidado al respecto.

3. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz? ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?

A raíz de mi operación he tomado más conciencia y entonces antes de hacer un ensayo vocal, sobre todo en lo musical, siempre hago respiraciones y ejercicios de resonancia, cosas básicas para preparar y relajar las cuerdas antes de hacer. Es como un paralelo en el ejercicio físico, uno no puede bailar sin calentar antes, entonces ahora siento que mi voz está mucho más sensible, por todo lo que me ha ocurrido. Mi voz no quedó al 100% como estaba antes y ahora trato de cuidarla mucho más.

4. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas? ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?

Creo que recién se está tomando conciencia. Yo solo he visto que en los musicales hay una preocupación aliguito mayor por el tema vocal, pero a mi consideración no debería ser solamente en los musicales. Es importante tomar conciencia de eso. Yo hablo desde la orilla de los actores, pero en general los docentes, los cantantes y los trabajan con la voz tienen que investigar y saber más sobre esta. Yo hubiera querido saber lo que sé hoy hace 8 años o cuando recién comenzaba a cantar, y no maltratarme durante tanto tiempo. Ahora van saliendo varios talleres cortos, seminarios, veo por redes sociales que hay mayor interés en el cuidado de la voz, pero realmente creo que es importante y necesario hablar del tema e investigar. Nunca es tarde. La experiencia que tuve con esta operación me hizo reaccionar sobre el tema.

5. ¿Qué tipo de imágenes utilizas en tu proceso creativo y cómo priorizas sus funciones en la creación de un personaje?

Me encanta esa pregunta, porque voy a ser totalmente honesto. No soy mucho en apoyarme en la figura, la imagen, el animal, la materia y todo eso que te enseñan por lo general. Me parece muy bien que se enseñe y creo que hay gente a la que si le funciona, pero yo no lo aplico así. Mis procesos son más bien un poco distintos, yo a diferencia de algunos compañeros, por lo que observo, necesito liberarme del texto rápido, necesito aprenderme la letra rápido, porque necesito saber qué hacer con mi cuerpo. Entonces mientras más rápido aprenda la letra y tenga el cuerpo libre, puedo

ir explorando movimientos del cuerpo, ritmos, etc. ¿Puedo tener referencias que me sugieran en el camino? Sí, pero solo como un aire de ver algo como referencia, más no para inspirarme o para tener un patrón muy marcado de algo. Yo soy de los que piensa que finalmente cada uno trabaja con su cuerpo como es. Yo puedo ver a alguien hacer algo de determinada manera, pero tal vez eso no se calza con lo que yo puedo hacer ni con mi fisionomía o mis posibilidades vocales. Como referencia, en una primera lectura o en esa parte del proceso puedo ver referencias que pueden ser útiles, pero no es que yo vaya a acudir al animal, a la materia y esas cosas. A mí particularmente no me ayuda mucho. No me apoyo en eso. Es más intuitivo. Soy más intuitivo para hablar, voy viendo por donde lo llevo, qué puedo usar de mi cuerpo, de mi voz, de todo lo que tengo para construir. A veces puedo equivocarme, pero para eso está el director. Yo hago propuestas y el director decide y a veces hago lo que me dicen y voy encontrando más cosas.

6. ¿Cuáles son los personajes que han demandado mayor exigencia vocal en tu carrera?

A mí, las obras de niños, cuando hay que hacer personajes caricatura o que salen de la fantasía o de la ilusión me cuesta, porque darle ligereza y falsete es difícil. En un ensayo lo encuentro, pero en una temporada, mantenerlo, me resulta muy difícil.

Creo que sería muy necesario que los procesos actorales vengan acompañados de entrenamiento vocal, alguien que te acompañe en el camino de cada proceso actoral desde la época previa a ensayos, porque a veces vemos actores y pensamos que podrían estar lastimándose la voz. En este proceso actual de “*Cabaret*”, hemos contado con la asesoría de Javier Corrales, quien ha venido a colaborar con nuestro entrenamiento, sin embargo ha llegado en un momento bastante tardío del proceso, donde todo ya estaba demasiado formado. Funciona mucho y sus consejos han sido muy tomados en cuenta, pero creo que el coaching vocal debe partir desde el inicio de cada proceso actoral y sería lo ideal que ocurra estando acompañados de un coach que se especialice en el tema y pueda orientar a los actores a utilizar sus voces correctamente.

7. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz? ¿Alguna vez has sentido temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal? ¿A qué crees que se debe?

Cuando decidí actuar, yo siempre pensé que tenía un excelente instrumento vocal, que tenía una voz potente, que proyectaba mucho. Lo pensé hasta que me fui malogrando el instrumento y fue ahí que me di cuenta que por no tener a alguien que

me guíe en el cuidado de mi voz, todo se deterioró. Ahí fue donde comenzaron los temores, pues no quería seguir dañando mi instrumento de esa manera.

Creo que mi voz es cálida, me gusta mi voz. Desearía que fuera un poco más grave, porque mi colocación natural es de medios a agudos y para mí sería mucho mejor poder ir hacia medios y agudos, pero partir de un registro grave. Sobre todo porque eso me ayudaría para mis personajes. Yo tengo 42 años entonces hago personajes de treinta y pico para arriba, no hago personajes de chiquillos, entonces un registro más grave me ayudaría mucho más.

Pienso que la voz como la tengo ahora, me ayuda a cantar haciendo armonías en una composición vocal sin problema. Eso me gusta, porque además creo que una de mis habilidades es que tengo muy buen oído y puedo percibir con claridad las armonías y juegos con la voz. Me gusta hacerlo. También creo que soy un tipo bastante afinado y puedo captar rápido si la nota se me va o me desafino. No es que yo haya llevado cursos al respecto, pero sí creo que tiene que ver también con la intuición y soy muy consciente de lo que pasa con mi voz. Sin ser una persona que ha llevado esos cursos o ese tipo de entrenamiento, eso me parece que tengo a favor. En contra, siento que después de mi operación mi voz llegó a un límite que no es el mismo que antes de la cirugía. Hice una terapia con foniatra, pero no tuve un proceso de recuperación correcta, yo tenía un estreno quince días después de mi operación, y el descanso que debí tener no fue el que ocurrió.

Si hoy por hoy me toca un solo y noto que el registro no me acomoda, hago que me lo acomoden o veo la manera de que alguien me ayude. Eso me pasaba desde el musical de Chabuca y me pasa hasta ahora, por eso soy bastante consciente y trato de que sea la pieza la que se adapta a mi voz y mis posibilidades, porque no quiero hacerme daño forzando la voz a algo que no sepa hacer correctamente.

8. ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas?

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Obscuro <input type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input checked="" type="checkbox"/>	Media <input type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Rápido <input checked="" type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Alto <input type="checkbox"/>

¿En qué circunstancias de tu vida consideras que se modifican estas cualidades?

Creo que se modifican según las emociones que estoy pasando o el contexto. A veces estoy tenso y la voz no sale como quisiera, cuando estoy tranquilo se abre, es físicamente el reflejo de lo que

siento. Si creo que se conectan las emociones con la voz siempre.

10. ¿Consideras que preocuparse por el tema vocal es preocuparse por una “forma” o por un proceso necesario para la creación?

Yo creo que cuando uno tiene intuición puede hacer muchas cosas, pero para mí es un trabajo al 50% creo que hay que tener el talento y la intuición, pero también la formación y el entrenamiento.

11. ¿Mantener un personaje vocalmente cuando hablas y cuando cantas es posible?

A mí me ha sucedido que en los musicales a veces es necesario modificar la voz hablada a partir del registro de las partes cantadas. Eso me pasó en “*El chico de Oz*”, que tuve un personaje que cantaba en un registro bastante grave y tuve que reconstruir en el proceso, después de pasar esta canción, un mayor peso y un timbre más oscuro en el personaje, al momento de hablar para que no hubiera un choque entre su voz cantada y su voz hablada. Yo me preocupaba por que fuera verosímil. Creo que uno tiene que ser inteligente en la manera en la que construye, tener criterio para saber qué es lo que conviene hacer y acomodarse. Es tener criterio, no esperar que el director te lo diga necesariamente. Yo adapté mi personaje vocalmente en su registro hablado, porque el registro cantado requería que fuera así, sino no iba a ser verosímil. Siempre es importante ver donde están nuestras limitaciones y nuestras virtudes. Siempre lo he intentado hacer con todos mis personajes, buscar el lado que puedo resaltar con fortalezas y hacerlo crecer, en lugar de caer en las limitaciones que tengo para realizarlo. No hay que correr el riesgo de lastimarse, de sonar mal o de romper con la propuesta y lo que se necesita. Hay que pensar bien y buscar.

12. ¿Cuándo te digo las palabras “Cualidades acústicas de la voz” o “imágenes sonoras” sabes a qué me refiero? ¿Si encuentras a alguien que te ofrece darte la información para que aprendas a modificar tus cualidades acústicas, para poder explorar tus personajes desde el aspecto vocal, lo tomarías?

No tengo idea, pero me gustaría saber y lo tomaría totalmente. Me parecería importante que fuera parte del proceso actoral en cada proyecto actoral. Tener un entrenamiento vocal constante dentro del proceso, con especialistas que lo guíen sería maravilloso. No he sabido que suceda mucho en el Perú por lo menos, pero si sería algo muy positivo. Muchas veces uno no cuenta con el tiempo ni con los recursos económicos para llevar talleres sobre estos temas y realmente son importantes.

Anexo 8: Entrevista a Andrés Salas

Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

Entrevistado: Andrés Salas
Entrevistadora: Vanessa Zeuner
Transcripción: Sandra Muenta

3 de mayo 2018

1. Durante tu etapa de formación artística ¿has asistido a cursos directamente enfocados al desarrollo vocal?



Cuando estudiaba en la escuela de arte dramático en Trujillo, así como aquí también, en ambas escuelas hay un curso que es expresión oral, mientras van avanzando los ciclos también aparece el curso de canto, que es el que ayuda a pulir lo que uno ha trabajado, pero aplicado al canto. He llevado talleres con Aldo Miyashiro y Roberto Ángeles y ambos trabajan cosas muy particulares de la voz, como las cualidades acústicas y las variables de tonalidades, velocidades, dirección, etc.

2. ¿De qué manera aplicas el trabajo vocal en la construcción de tus personajes?

Se aplica en todo momento. Se aplica desde la creación, desde la prueba y error, desde que pruebas algún tipo de voz, obviamente manteniendo todos los conceptos aprendidos de la técnica para que no se lastime tu voz, para que se entienda, que se escuche tu voz, etc.

3. ¿Cada vez que construyes un personaje tratas de cambiarle la voz?

Cada proceso es distinto. Hay personajes y cosas que te llevan directo a la voz o hay obras o personajes que ya te indican cómo debe ser la voz del personaje desde las acotaciones del texto, entonces comienzas a abordar el personaje a partir de ese punto, pero si no pasa eso, igual se va dando. Me gusta hacerlo porque no me gusta hacer cosas muy parecidas, que no se parezcan o reconozcan unos personajes entre otros, aunque en algún momento se terminan pareciendo un poco, pero poco a poco vas identificando tus variables y modificándolas, organizando todo para que tenga esa variedad.

4. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz? ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?

Yo soy muy desordenado en la vida diaria. Cuando trabajo, sí tengo una rutina, que es calentar siempre haciendo resonancia primero, estirando todos los músculos, no sigo algún método en específico, pero sí canto antes de las obras. Así no tenga que cantar en la obra, me quedo 20 minutos o media hora cantando con mi guitarra para ampliar más el registro, eso lo hago siempre y me sirve. Lo que procuro hacer es no tomar cosas muy calientes o muy frías, no siempre lo logro, pero lo intento. Antes de ensayos no me afano tanto con alguna rutina, es hacer resonancia y estiramientos.

5. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas? ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?

De que es necesario, es muy necesario porque es nuestra herramienta de trabajo, como parte de todo lo que es el cuerpo. No siento que se explore mucho, por ejemplo podría haber un taller de dirección vocal enfocada a las locuciones o alguna cosa enfocada a la construcción del personaje a partir de la voz, que tampoco hay. Me refiero a que muchas veces te dan las herramientas, pero no hay algo vinculado a ese trabajo. Uno tiene que ordenarlas y embarcarlas en función a lo que tengas que hacer, actuar, cantar o hacer locuciones, etc. Yo creo que falta enfatizar, ya que hay mucho sucediendo, pero solo por encimita. Algo que sería bueno es que se tenga algún tipo de material, porque no hay material escrito que hable de todas estas cosas, o hay muy poco y si hay no hay en castellano. Es difícil encontrar ayuda de ese tipo para la creación.

6. ¿Qué tipo de imágenes utilizas en tu proceso creativo y cómo priorizas sus funciones en la creación de un personaje?

Casi siempre utilizo material visual, fotos. Me encantan las fotos, me parecen increíbles. En segundo lugar, las caricaturas.

Las fotos me gustan porque reflejan muchas cosas, me dan muchas sensaciones y muchas texturas. Ver a una persona real me da un reflejo real de algo a lo que puedo acercarme. Las caricaturas me gustan un montón, porque al no ser reales tienen una gama de posibilidades mayor que no te restringe, puedes irte por todos los polos. No tienes un marco.

No uso muchos videos, porque ya te dicen cómo se mueve, cómo habla, entonces eso ya está predispuesto y me lo dan masticado. Sí uso referencias musicales. Estas

me ayudan a darle un ritmo y un peso corporal a partir de la música y eso mismo sirve para la voz. El mismo peso que usas para uno lo usas para lo otro.

7. ¿Cuáles son los personajes que han demandado mayor exigencia vocal en tu carrera?

Ariel, de *“La Tempestad”* es uno de ellos, porque aparte de tener una voz distinta, el trabajo físico era muy fuerte. Nosotros teníamos que hacer acrobacias, correr por las paredes, colgarnos de todos lados, hacer mortales con un arnés y mantener tu imagen vocal mientras enfatizas el texto. Era bastante difícil. Este personaje fue uno de los más difíciles. Sin ir muy lejos, en las obras *“Av. Larco”* o *“En el barrio”*, sin ser muy distinto a mi propia imagen vocal, el baile era un reto, porque había que mantener todo aunque pudiera estar completamente exhausto. Toda obra te demanda algún tipo de esfuerzo distinto. En esas obras tenías que hacer otros tipos de ejercicios. En *“La Tempestad”* salía a correr todos los días 40 min. Llegaba al teatro a las 6, corría de 6 a 6 y 40, regresaba y ya con el cuerpo caliente comenzaba a estirar, hablar, cantar y hacer movimientos. Así, ya estaba con el cuerpo a mil. Eso me ayudaba a ordenarme y a tener más oxígeno. En los dos musicales también, hacíamos break dance con los chicos. Lo hacía mal, pero me ayudaba a cansarme y a botar lo que los deportistas llaman el segundo aire, botas todo y el segundo aire es el que te da más capacidad. Me servía para eso.

8. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz?

No tengo una opinión sobre mi propia voz, estoy contento con ella, me puedo comunicar, eso es bueno. A veces me enredo un poco, pero es normal ¿no?

Sí he recibido algunas críticas alguna vez, pero no por mi voz, si no por cómo la estaba utilizando, a veces sucede que utilizo una colocación muy nasal y me han dado algunas correcciones para llegar a un tipo de voz particular para un personaje.

9. ¿Alguna vez has sentido temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal? ¿A qué crees que se debe?

Al comienzo sí, por el temor al rechazo. Creo que cuando estás más nervioso hay algo que se altera en la respiración, tiembla la voz, etc. Hay que intentar mantenerse en calma, para que esa propuesta salga al 100%, pero aunque haya temor al rechazo, hay que intentar controlarlo. Si alguien te dice que no le gusta esa voz para ese personaje tienes dos opciones, buscar una nueva, o defender la propuesta y poder justificarla con algo. Ese temor resulta siendo de mucha ayuda al final.

10. ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas?

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Obscuro <input type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input checked="" type="checkbox"/>	Media <input type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Rápido <input checked="" type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Alto <input type="checkbox"/>

¿En qué circunstancias de tu vida consideras que estas cualidades se modifican?

Es loquísimo, porque justo últimamente me hacían bromas de la velocidad y prontitud y agudeza que tiene la voz, y cuando se suaviza rápidamente o cuando quieres conseguir algo

de alguien. Por ejemplo, cuando estás molesto con alguien, cambia totalmente.

11. ¿Hablas otros idiomas? ¿Consideras que cuando hablas otros idiomas las cualidades acústicas se modifican?

No mucho. Hablo pero mal. Creo que mis cualidades cambian. Al no ser lenguas maternas estamos más preocupados por hacernos entender, por hablarlo bien y por decir correctamente la palabra. Si quieres decir algo en quechua imagino que estás más preocupado por pronunciar la J que la Q, no sé. También cambia el timbre según la colocación de la voz, así que sí creo que se modifica todo.

12. ¿Qué fue lo que te convenció más de participar en este proyecto?

Que me llamen para algo tan importante para ustedes, una obra que sustenta una tesis, sobre un tema tan importante y sobre todo dos personas importantes para mí, sentir que confiaron en mí fue algo que me motivó bastante a participar en este proyecto.

13. ¿Crees que es necesario explorar los personajes en el aspecto vocal con mayor precisión?

Sí, para la creación y para el buen entendimiento, es necesario e importante, para el que ejecuta y para el que escucha en la última butaca del teatro.

14. ¿Cuando haces una creación de personaje, cuánto tiempo le dedicas a proponer, investigar y modelar las imágenes vocales que lo acompañan?

Creo que hasta la última semana de ensayos. Voy jugando y proponiendo. Vas generando cosas y descubriendo nuevos caminos sobre la marcha, respecto al

personaje. Llegas al ensayo y vas probando. La última etapa ya debería ser algo más definido, pero vas jugando. Con Pedro en particular, comenzó más grave de lo que terminó y si probé un par de voces antes, hasta que llegamos a este agudito. Es la primera vez que hago un personaje así en serio. Tonteando he hecho cositas parecidas pero este fue el primero en serio con esas características.

15. ¿Al trabajar en esta obra de teatro, cuáles fueron los obstáculos más complicados para llegar al resultado final y cómo crees que se fueron resolviendo en el camino?

Coincidir entre los folios, los efectos grabados y la ejecución en vivo fue una de las cosas más difíciles. En cuanto a ese proceso, comenzamos con las propuestas que me daba Rik, él me enseñaba qué sonidos podían ir, solo que mi personaje tenía que tener atención múltiple en distintos instrumentos a la vez y organizar bien lo que estaba haciendo. Hicimos una especie de partitura, donde estaba el texto y las indicaciones de acciones y folios. Eso lo hizo más sencillo y se fue resolviendo con los ensayos. Fue la primera vez que he hecho efectos de sonido en vivo. Alguna vez hice un personaje que hablaba con tres personajes virtuales desde una pantalla, pero eso era más sencillo. En este montaje la sincronización con el audio en vivo fue lo más retador para mí.

16. ¿Te parece que esta investigación escénica puede servir para otro tipo de procesos? ¿De qué manera puede colaborar en otros procesos artísticos?

Sí creo que es importante, porque queda como un registro escrito y un punto de inicio escrito del tema, tal vez alguien quiera hacer una obra en una caja negra solamente con voces. Un material escrito en físico en español, en esta época y sobre este tema, me parece que puede servir de apoyo para muchos otros proyectos, para diferenciar y para saber llegar a estos objetivos vocales. Un material de este tipo en físico es importantísimo.

17. Sobre tu rol en esta obra: Comenta aquello que hayas disfrutado más o algún aprendizaje nuevo que hayas adquirido en el proceso.

Los ensayos. Fueron mi parte favorita definitivamente. Han sido todos divertidísimos, las funciones también, no hay manera de hacer esto si no nos divertimos. Tensos, no fluye. En cuanto al aprendizaje nuevo podría referirme al tema de los folios, la sincronización, disociar brazos y piernas como una batería, a ser mucho más paciente conmigo, con todos. Si algo no me sale, por lo general soy muy impaciente, pero en este caso he sido muy paciente conmigo, es bueno exigirse pero no volverse loco con todo y este trabajo me ayudó a eso.

18. ¿Tienes algún consejo para otros artistas escénicos respecto al trabajo vocal?

No tenerle miedo a probar. Si no probamos, no llegamos a nada. Puedes pensar mil cosas, pero si no lo haces, si no hay prueba y error, no podemos llegar a nada. Además, es importante que cuiden su instrumento vocal, que lo trabajen, porque si lo abandonas es complicado volver a tener el ritmo y la facilidad para algunas cosas. Los agudos se pierden y los graves se pierden por no practicarlos.

19. Normalmente cuando tú propones algunos matices vocales que son distintos a los tuyos para la construcción de un personaje ¿llegas por las imágenes que utilizas o es por exploraciones y en los ensayos surge?

Depende mucho del proyecto, no hay una misma regla específica o una fórmula exacta. A veces tampoco depende de una de esas. A veces me ponen una canción a la que sé que no voy a llegar, debido a la imagen vocal que estoy planteando desde el inicio, y ahí con el dolor de mi corazón tengo que modificar todo para que logre llegar a lo que debo, planteando algo distinto. A veces no depende de mí, porque tal vez algún compañero no llega a un tono y a mi canción tienen que bajarle la tonalidad, entonces eso también me hace modificar a mí toda la propuesta.

A mí me encanta llenarme de imágenes. Conseguir fotos, papeles, me pongo a analizar todo así como investigador, pegarlas y decir, partimos de aquí, esta imagen me gusta, y voy llegando y armándolo. Lo que me gusta de este proceso y de la tesis de ustedes es que aunque haya canciones, se busca que se pueda mantener la imagen vocal, que no se pierda. El personaje logra mantenerlo. Es muy relativo, eso no siempre sucede de esa manera.

20. Y en una obra que no sea musical ¿tu propuesta vocal se te ocurre, la propones y lo ves con el director?

Si, por lo general después de un trabajo de mesa ya voy teniendo una idea de la personalidad y todo va de la mano. Lo vocal, el texto, lo que quiera contar el director, el trabajo del cuerpo, etc.

Anexo 9: Entrevista a Raúl Sánchez

Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

Entrevista: Raúl Sánchez McMillan

17 de mayo 2018

Entrevistadora: Vanessa Zeuner

Transcripción: Sandra Munte

1. Durante tu etapa de formación artística ¿has asistido a cursos directamente enfocados al desarrollo vocal?

El conservatorio cuando se formó en el 2007, tenía diferentes cursos entre ellos dicción y en el curso de actuación veíamos proyección vocal y calentamientos, pero nunca hubo un curso dedicado a la imagen vocal enfocada al personaje. En el taller de David Carrillo también hacíamos calentamientos vocales, pero no como curso. Era más práctica de técnica vocal, pero no aplicada al personaje. En el conservatorio teníamos esto del “alfabeto fonético internacional”, que funcionaba para modular nuestros articuladores para hacer diferentes dejes, tener una buena dicción, etc. Leonardo se especializó en Nueva York en ese tema y lo trajo desde allá. Esto funciona para ver cómo se dicen las palabras según los acentos específicos.



2. ¿De qué manera aplicas el trabajo vocal en la construcción de tus personajes?

A mí me gusta mucho el realismo. Si algo quisiera que se diga de mi trabajo es que es creíble, pero mi meta máxima es que además de ser real, puedas transformarte, y al hacer esa transformación logres esa verdad. Aplico el trabajo vocal, pero me gustaría llegar a transformarlo con cambios en la voz, que se perciban como algo real. Ser verosímil al transformarte.

Yo recuerdo que uno de los trabajos que más me exigió vocalmente fue el personaje que hice en “*Escenas en la casa de Vasili Beseménov*”, era un código realista pero era un personaje muy alejado de mí. Era un hombre de 50 y pico de años, alcohólico con tifus, era muy alejado a mí y era muy difícil abordarlo. Tuve que separarme de mí mismo y así cambiar la voz para lograr personificarlo. Fue intuitivo pero en algunas funciones terminaba con la voz muy cansada. Sentí que debía estudiar cómo colocar la voz para no terminar así. En un par de ocasiones hice personajes de terror en donde tenía que ser un monje poseído por demonios que pasa por un exorcismo, para esto había un momento en el que debía meter aire frío a mi garganta para lograr el efecto que buscaba pero terminaba con la garganta muy cansada. Me gustaba el efecto que

conseguí, pero no sabía cómo hacer para no dañar mis cuerdas vocales. A la mitad de la temporada tuve que desistir de hacer ese sonido porque no sabía cómo hacer para generar esa succión de aire sin afectar. No sabría a ciencia cierta si hay forma de hacerlo bien o si alguien podría decirme si se puede hacer con alguna técnica especial.

3. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz? ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?

No. No en mi vida diaria, pero al momento de actuar, si caliento mi voz. Dependiendo del personaje veo la forma de calentar. Si mi personaje tiene mucho texto, trato de practicar mucho la dicción y la respiración. Siempre trato de activar mi voz para que se escuche hasta la última fila. Proyectarla sin gritar. Respiración con diafragma, llevar la resonancia a la máscara. No sentir esfuerzos innecesarios. El estado anímico puede afectar no solo en la voz, sino en la forma de enfrentar al personaje que te toca interpretar. En alguna ocasión las cosas que me pasaron durante el día me sirvieron para nutrir a mi personaje y usé mi estado anímico para mejorarlo. Nunca me ha pasado algo negativo al respecto, pero sí considero que es posible que el pecho se te pueda cerrar por alguna emoción o algo que te ha pasado, la tensión misma genera ese tipo de cosas. De hecho cuando entramos a escena debemos ser como una hoja en blanco y olvidarnos de lo que nos ha pasado, eso en una situación ideal.

4. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas? ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?

Es una buena pregunta. Sé que hay libros de dramaturgia en el Perú, pero de investigación respecto a este tema y muchos otros, creo que se quedan en tesis. Yo no conozco texto alguno sobre técnicas vocales o registro sobre investigación que podamos mostrar para que se apliquen las técnicas. Creo que Teresa Ralli y los *Yuyachkani* tienen toda una metodología vocal para construcción de personajes. Ellos tienen un código de actuación, es muy física dimensional, teatral maravillosa. Ahora, ¿qué tan aplicable es todo esto al cine? Creo que el intento de cambiar de voz, depende mucho del tipo de personaje que se tenga que interpretar. Creo que depende de eso.

En el cine, considero que hay 3 actores que logran modificar sus voces claramente en la construcción de sus personajes: Meryl Streep, Sean Penn y Gary Oldman. Ellos también hacen teatro y son los que logran transformación y verdad en sus personajes.

5. ¿Qué tipo de imágenes utilizas en tu proceso creativo y cómo priorizar sus funciones en la creación de un personaje?

Personas, personas reales, olores, música y musicalidad. Alguna vez me dijeron que mi personaje debería hablar como si fuera miel. También se puede usar un animal para construir la acción física y el tiempo en su voz. Yo busco personas, trato de observar a detalle qué tipo de musicalidad tienen. A menos que me pidan que interprete una caricatura o algo muy especial.

Para interpretar personajes muy extremos, me dedico a estudiar a las personas y sus cualidades para encontrar lo mejor y más natural. Me interesa saber qué melodía construye el personaje o los estratos sociales en los que se desarrolla de acuerdo al nivel educativo, como imagen. Siempre voy con propuestas para que de cien logre quedar una.

Quien sé que se enfoca en aspecto vocal es Roberto Ángeles. Él construye y enseña a construir con la imagen vocal a través de la prontitud, el volumen, ritmo y las cadencias. Él hablaba de la imagen vocal en una conferencia en la Universidad de Lima y le pregunté: “¿Si haces un personaje de verdad, no se modifica el volumen automáticamente?” En la vida real, de acuerdo a las circunstancias y con quien hablas o cómo te encuentras, de alguna manera inconsciente modificas tu volumen, ritmo al hablar o hasta la propia manera de hacerlo. Él me contestó que hay que saber manejar las herramientas de un actor, incluidas las opciones vocales que se puedan utilizar conscientemente.

6. ¿Cuáles son los personajes que han demandado mayor exigencia vocal en tu carrera?

Las dos obras cortas de terror que ya mencioné, una obra en el 2014 llamada “*Adiós a Gepetto*”, que tenía un juego en el que dos personas mayores se comportan como niños. No agudizamos nuestra voz, pero se adquirió esa inocencia de niño, que abordamos desde el juego pero no cambiamos las tonalidades a propósito. Lo que surgió a partir de esa inocencia y ese juego fue un cambio natural en la forma de hablar, ya que la dirección nos pidió que no jugáramos a ser niños.

7. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz? ¿Alguna vez has sentido temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal? ¿A qué crees que se debe?

Hace poco me dijeron que cuando actuaba, modifico mi voz. Pero no me gustaría que me digan que porque cambie mi voz, no me creyeron en mi forma de actuar. Perder verdad por cambiar de voz no es algo que me gustaría que suceda. Me sorprende

cuando escucho mi voz grabada y nunca he pensado si mi verdadera voz afecta mi actuación. Pienso que la voz es como los rasgos físicos particulares de una persona. Por mi fisionomía, tengo una voz particular. Me gusta que algunos de los personajes que tenga que interpretar, se apoyen en mi propia voz, claro que quisiera cambiar mi voz e investigar sobre las capacidades vocales, en caso de que deba interpretar un animal o un personaje extremo. Pero en casos humanos, creo que depende del código.

Por ejemplo Hamlet podría tener mi voz también. Las mejores interpretaciones del teatro griego es cuando los personajes tienen tu propia voz. El temor que tengo es que mi personaje deje de ser verdadero. Si pretendo ser demasiado camaleónico, temo perder honestidad. No tengo reparos en cambiar de voz, pero no puede afectar a lo real del personaje. Depende mucho de lo que quiera también el director y del código de la obra.

8. ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas?

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Obscuro <input checked="" type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input type="checkbox"/>	Media <input checked="" type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Rápido <input type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Alto <input type="checkbox"/>

¿En qué circunstancias de tu vida consideras que se modifican estas cualidades?

Depende del entorno o contexto. En esta entrevista han cambiado también. Por las circunstancias, la voz cambia sin darnos cuenta de que eso sucede. Los personajes

cambian su voz dependiendo del contexto en el que están y surgen naturalmente. Más allá de un cambio vocal consciente, quiero llegar a pensar en que todo surge del momento que se está interpretando.

9. ¿Hablas otros idiomas?

Inglés y estoy aprendiendo italiano.

10. ¿Consideras que cuando hablas otros idiomas las cualidades acústicas se modifican?

Sí hay cambios naturales cuando hablamos otros idiomas. En el caso del inglés británico, las vocales son más guturales y al momento de hablar la entonación también cambia, se utilizan otros resonadores.

11. ¿Qué fue lo que te convenció más de Participar de la obra “Entonces...quién mató al barón”?

Principalmente el cariño y también porque esto podría responder muchas interrogantes respecto a cómo hacer para no dañar mis cuerdas vocales si quisiera cambiar mi voz para interpretar a un determinado personaje y que tan verdadero lo puedo hacer.

12. ¿Crees que es necesario explorar los personajes en el aspecto vocal con mayor precisión?

Si lo creo, si el código de la obra te lo permite y si no pierde verdad. Si es algo muy realista, hay que saber hasta dónde llevarlo o de qué manera puede ser útil.

13. ¿Cuánto tiempo le dedicas a la proponer, investigar y modelar las imágenes vocales en tu creación de personaje?

A la par con el proceso de ensayos se investiga el contexto, nacionalidad, psicología del personaje. A veces traes una propuesta y a veces no armoniza con el tono de la obra. El director va equilibrando el código de actuación y va buscando que todos estén en el mismo momento. Hay que encontrarle el código a la obra para poder aplicar la interpretación a nivel de trabajar con otra voz o con nuestra propia voz. En la obra de teatro "Mucho ruido por nada", los hombres no cambiaron su voz para interpretar personajes de mujeres. Es importante saber qué es hacer de mujer para lograr el efecto que se requiere. Buscar la realidad, ya que puede salir algo que represente una mujer estereotipada.

En el caso particular de "*Entonces... ¿quién mató la Barón?*" Es un código que no era al 100 % realista en varios aspectos. Eso permitió que las actrices, que interpretan actrices, que a su vez interpretan los personajes de un melodrama radial, puedan jugar. No había posibilidad de tener miedo de perder la realidad. El hecho de permitirse jugar con las voces generó, que a través del juego pudieran encontrar la verdad. Creo que lo importante fue que los personajes tenían una acción clara, eso fue lo que hizo todo verosímil. Si no se hubiera quedado en la forma.

14. ¿Cuáles fueron los principales obstáculos en este proceso?

Bueno, como en todas las obras, siempre queda una sensación de que falta tiempo. Si bien en exploración hemos tomado un año, el tiempo de ensayos para interiorizar todo corrimos un poco. Aunque creo que llegamos bastante bien y con los objetivos cumplidos. Igual creo que esto es algo que todos piensan, nunca está terminado al 100%

15. ¿Te parece que puede ser necesario o importante para otros artistas escénicos?

A mí me parece, según los comentarios de la gente después de la obra también, que este trabajo va más allá de un gusto personal. Creo que va a servir mucho a otras personas y que esto podría servir para otras disciplinas artísticas.

16. ¿Respecto a la conexión con el público?

Creo que no hay nada más universal que la emoción, el mundo emocional y la empatía que puede surgir entre el actor y el público. Si tú logras modificar tu voz entrando a este mundo de empatía, no importa si cambiaste o no cambiaste tu voz si se logra este nivel de empatía y comunicación.

Disfruté trabajar con ustedes, el reto de tantas cuestiones técnicas y me pareció muy simpático que girara en torno al mensaje que dimos, que es algo que desde hace tiempo creo que es importante mencionar.

Un consejo para otros artistas es que busquen todas las herramientas posibles para aprender a manejar sus voces o sus cuerpos y que sepan elegir y tomar decisiones respecto a cuándo se toma algún tipo de construcción en particular. Saber elegir qué herramientas te sirven para momentos específicos es muy importante.

Creo que este tipo de investigaciones ayudan a generar herramientas que pueden estar disponibles para otras personas. Creo que es importante acudir a esto y tomar todas las herramientas que uno pueda.

Anexo 10: Entrevista a Ricardo Núñez

Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

Entrevista: Ricardo Núñez

28 de mayo 2018

Entrevistadora: Sandra Muenta

Transcripción: Sandra Muenta

1. Durante tu etapa de formación artística ¿has asistido a cursos directamente enfocados al desarrollo vocal?

Un curso no, pero vengo trabajando hace muchísimos años con la voz, en la realización de comerciales publicitarios. El oficio me dio el conocimiento para saber qué tipo de recursos vocales se pueden usar para crear determinados personajes. Un mismo actor debe ser versátil para lograr darle un mejor carácter creativo a los trabajos. Tendría sin duda más trabajo.



Mi oficio como actor y como locutor me indica qué es lo que el actor debería hacer para lograr sus objetivos. Hay que analizar el registro de cada actor, ver donde coloca la voz y examinar en qué registros logra voces diferentes o apoyaturas diferentes y dónde se produce mayor esfuerzo dentro del registro. Es una tarea de rutina en este tipo de trabajo. A diferencia del canto, las posibilidades vocales del habla, son mayores. Al cantar tenemos que tener en cuenta algunas consideraciones que no en todas las voces se pueden mantener estables, como la afinación o el uso de algún timbre especial, que en función de la interpretación e intensidad de aire para emitir notas afinadas, no se puede lograr. Esto no quiere decir que no se puedan crear personajes con voces distintas al cantar, solo que va a depender de la capacidad vocal de cada actor y del objetivo. Un mismo actor puede tener una versión en su voz cantada y otra en su voz hablada.

2. ¿De qué manera crees que se aplicas el trabajo vocal en la construcción de personajes?

Para mi trabajo es prioritario. Creo que es muy importante que un actor pueda investigar en su voz y en sus capacidades para lograr construir un personaje. En la creación, el actor debe tener recursos suficientes para investigar y adoptar corporalidad, ritmo, cadencia de movimientos y tiene que poder proponer en su construcción, un trabajo relacionado a la propuesta de voz y a las posibilidades de adaptación del personaje, aun si los objetivos de la obra no lo requieren. Creo que en la investigación de cada actor para definir su propuesta, debe incluirse la investigación vocal que pueda mejorar la verdad del personaje. Debe enriquecer si es posible, su

construcción. Creo que es un valor agregado que un actor pueda modificar su voz para crear un personaje.

3. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz? ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?

En mi caso, que no he tomado las medidas necesarias, tuve problemas en la laringe. La exigencia que han producido en mí algunos personajes para comerciales, han ocasionado problemas en mi garganta. Ahora tengo mucho más cuidado en tratar de impostar mi voz al hablar o tratar en lo posible de no hablar mucho.

En este proceso de investigación, hemos visto ejercicios para el cuidado de la voz en el quehacer cotidiano. El saber cómo hablamos y cuanto hablamos es importante en nuestro trabajo.

Saber en qué momento debemos descansar la voz y con qué frecuencia debemos respirar o realizar ejercicios para relajar las cuerdas es muy importante para los que usamos la voz como herramienta de trabajo.

El actor debe tener entrenamiento adecuado para el cuidado de sus pliegues vocales, más aún si su propuesta genera exigencia en los mismos. Incluso los locutores publicitarios y los cantantes deben tener una correcta impostación al hablar para no dañar sus pliegues vocales.

4. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas? ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?

Siento que no hay mucha investigación acerca de esto. No he encontrado documentos que hablen de explorar y estudiar las posibilidades vocales para crear un mejor un personaje. Si los hubiera, no creo que haya una difusión muy accesible de los mismos.

Hay referentes que nos han impactado en su actuación, usando la voz como elemento primordial de conexión con su personaje. Cómo la voz toma dominio de su corporalidad y le da un plus significativo a la credibilidad. Siento que se logran mejores resultados de recordación y efecto, cuando un actor incluye cambios de voz para sus personajes. Y no hablo de cambios drásticos. A veces una nasalidad o un cambio de intensidad o timbre, pueden hacer una gran diferencia.

5. ¿Qué tipo de imágenes consideras que son importantes de utilizar al momento de crear un personaje en el aspecto vocal y a qué imágenes acudiste al dirigir?

Esto ha sido un trabajo de equipo. Hemos buscado estilos de acuerdo al planteamiento del guion. Cada personaje ha tenido una búsqueda y hemos decidido cómo debía ser cada uno, buscando corporalidad, formas de hablar y timbres. Incluso eran de otro país y tenían dejos determinados. Qué tipo de altura o intensidad, expresión o características faciales y la velocidad del personaje para hablar, todo eso se tomó en cuenta, además de su forma de vestir o su postura. La idea final de esta investigación es probar que con el uso adecuado de la voz, se pueden generar y construir mejores personajes y sobre todo que mantengan su veracidad.

6. ¿Cuáles son los personajes que demandaron mayor exigencia para lograr el objetivo planteado?

Creo que lo más difícil ha sido mantener un nivel sutil de diferencia con la voz original del actor. Es decir, cuando la marca de uno de los personajes era, solo engrosar la voz y tomar una postura irreverente, las actrices al principio, se caían en la zona de ejecución de sus propias voces. Sin embargo, cuando les pedía que realizaran una voz más extrema o mucho más aguda, bastante más grave o con alguna entonación muy distinta, los objetivos se lograban más rápido.

7. ¿El proceso emocional de un actor influye o afecta el desempeño vocal?

Creo que un actor debe poner la hoja en blanco al momento de adoptar a su personaje. Creo que la formación actoral debe entrar a tallar para que lo que le ocurra al actor, en su vida, no influya en su rendimiento.

Sin embargo somos seres humanos y he visto casos donde los problemas personales del actor han ocasionado tergiversar la experiencia propia del personaje. El control del actor sobre sus emociones y la educación que este tenga, debe poder bloquear cualquier influencia de sí mismo.

Si hablamos de un evento traumático o niveles de estrés muy altos que hagan que las pliegues vocales se afecten, eso puede pasar. Las reacciones físicas a eventos críticos son una realidad y pueden ocasionar muchas cosas en nuestro organismo, no solo en la voz.

8. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz? ¿Alguna vez has sentido temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal? ¿A qué crees que se debe?

Siento que soy muy crítico con mi voz, pero sobre todo con mi voz cantada. Tal vez sea un trauma de infancia, pero nunca estoy conforme cuando escucho mi voz cantada. No me gusta el timbre y critico mucho mi afinación. Creo que es un tema de expectativa, sin embargo agradezco tener un registro vocal muy amplio, que me permite explorar muchas más posibilidades. El manejo natural sobre los distintos lugares de colocación, me ha dado grandes satisfacciones para el trabajo que realizo. Creo que estoy tan acostumbrado a hacer personajes distintos con mi voz que cuando escucho mi verdadera voz, tengo objeciones estéticas.

9. ¿Cómo enfrentas los temores o inseguridad que pueden generar una propuesta?

Creo que hay que estudiar y ensayar mucho lo que vayas a proponer. Esto es de mucho trabajo de exploración y detalle. Creo que cuando has terminado un trabajo minucioso de exploración y práctica, las inseguridades a ese respecto, desaparecen.

10. ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas?

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input checked="" type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Obscuro <input type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input type="checkbox"/>	Media <input checked="" type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Rápido <input type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Alto <input type="checkbox"/>

Depende mucho de las circunstancias. Pero en situaciones normales, va así.

11. ¿Qué fue lo que te convenció más de participar de la obra, “Entonces...quién mató al barón”?

El reto me llamó mucho la atención, que aparte de dirigir mi primera obra de teatro, que era un territorio inexplorado para mí, trabajar con las cualidades acústicas de la voz, era algo de lo que yo sí estaba empapado.

Entonces, fue más fácil aceptar y he aprendido muchísimo de estructura dramática, de procesos actorales, de tiempo y espacio y mi aporte mayor ha sido en tratar de hacer que las actrices definan sus personajes con una propuesta vocal específica e inmediata. La idea era que ellas conectaran con sus personajes con solo un chasquido

de los dedos, que la continuidad del texto sea la plataforma para lograr pensar que son distintos personajes al cambiar tan rápido.

El entorno de la radio novela era el escenario perfecto para la actuación de estos personajes peculiares, que por el hecho de ser tan variados, explicaban mejor el proceso de investigación que estábamos realizando.

12. ¿Crees que es necesario explorar los personajes en el aspecto vocal con mayor precisión?

Tal vez como para auto analizar tus posibilidades actorales con más detalle, puede ser importante un estudio particular sobre cada recurso o herramienta. Sin embargo, en algún momento deben trabajar juntas. En la creación, están incluidas todas tus posibilidades y recursos. Es necesario conectar todo, para lograr las propuestas adecuadas. Mientras más herramientas tenga a su disposición el actor, mejor será su desempeño.

13. ¿Cuánto tiempo crees que debe tomarse un actor en proponer, investigar, moldear y afianzar la voz de determinado personaje?

Tanto tiempo como el actor lo necesite. Tanto por sus capacidades naturales, como por el objetivo de ese personaje en la obra. No necesariamente necesitamos voces extremas o se requiere de creación vocal para todos los personajes.

14. ¿Cuáles fueron los principales obstáculos en este proceso?

Creo que los principales problemas que tuvimos, tienen que ver con el tiempo de ensayos. Imagino que si hubiéramos utilizado más personajes, el tiempo nos hubiera jugado más en contra. Los tiempos de ensayo en el teatro también fueron un motivo de preocupación, ya que al ser una producción independiente los recursos económicos no alcanzaron para generar tranquilidad, con más ensayos en el teatro. Problemas de coordinación para puesta en escena, iluminación y alta demanda del espacio teatral, nos dejaron poco tiempo para probar más cosas en escena.

Creo definitivamente que cualquier proceso artístico necesita de la tranquilidad para poder estar en forma para ejecutar el trabajo. Cuando elementos externos invaden el terreno de la creación, se produce algo que no es saludable para nuestro trabajo.

15. ¿Qué es lo que más disfrutaste o aprendiste de este proceso?

Para mí, todo, desde la convocatoria que me hicieron. El reto era emocionante y estaba seguro que aprendería mucho. Cuando llegó el primer corte del guion, la primera lectura, los ejercicios que hicimos todos, de respiración y colocación de la voz

en los distintos resonadores, fueron experiencias muy gratas. Aprender sobre cómo colocar el aire para emitir ciertos sonidos y todo el proceso de laboratorio fue por demás interesante. La estructura dramática, la interpretación del guion literario y plasmarlo en palabras y acciones, el ensayo general, la conexión con el proceso de construcción de las actrices, el contacto con Andrés Salas y el proceso de construcción de su personaje.

Fue muy interesante su trabajo con los *foleys* de la radionovela y la sincronización que tuvo que hacer, la compañía y complicidad del personaje con las protagonistas, que recurrían a él para sonorizar sus locuras, la dirección de luces y la búsqueda de material para la mesa de *foleys* de Pedro. La relación con producción, buscando las formas de resolver nuestros requerimientos y la complicidad con mi co-director Raúl Sánchez ha representado un gran aprendizaje, y te soy sincero disfruté cada momento.

16. ¿Qué opinas de este equipo de trabajo?

Cuando el objetivo es tan claro como en este caso, todo funciona en armonía. Con la dramaturgia fue igual. Tuvimos que hacer algunas modificaciones en función del objetivo final y Jesús Álvarez Betancourt, el dramaturgo, no tuvo ninguna objeción al respecto. Sandra y Vanessa han demostrado su capacidad y sensibilidad para la actuación y ha sido muy fácil trabajar con ellas. Siempre atentas y cordiales y muy profesionales.

Con Raúl es la primera vez también, me sentí muy cómodo, aprendí mucho de su relación con la estructura dramática. Con Andrés, mucha admiración a un ser humano extraordinario con un talento increíble y demostrando su compromiso y profesión.

Queríamos mostrar el trabajo vocal para la construcción de personajes a través de una historia divertida y también que nos deje un mensaje, que valoraba mucho el trabajo artístico que se hacían en las radionovelas, contra la aparición de una televisión llena de escándalos y conflictos, con el único interés de generar más audiencia.

Creo que este documento ayudará en la formación de futuros actores a que puedan tener todas las herramientas necesarias para crear y construir mejor sus personajes hablados o cantados.

Anexo 11: Entrevista a Jacqueline Terry

Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

Entrevistada: Jacqueline Terry
Entrevistadora: Vanessa Zeuner
Transcripción: Sandra Munte

27 de abril 2018

1. ¿Cuáles consideras que son las herramientas principales que has adquirido durante tu formación artística?

Herramientas para ser cantante, es una pregunta bastante profunda. No sabría cómo decirlo. Cada uno tiene su caso particular. Lo que yo te pueda compartir no es necesariamente el estándar o lo que uno esperaría que pase. A mí me pasó. Para mí, la principal herramienta para mi desarrollo y todo lo que pasó con mi voz, fue la experiencia escénica, porque a mí me llegó el trabajo antes de que yo estuviera 100% formada. Yo tuve una primera incursión en el ámbito laboral y como cumplí con ciertas responsabilidades y expectativas, continuaron llegando los compromisos musicales y esa responsabilidad de salir del escenario, decretó en mí esa necesidad de buscar dentro de mí un ansia de perfeccionar, de corregir. Esto lo hacía a través de maestros, colegas y compañeros de mi entorno en ese momento.



Entonces, yo creo que mi principal herramienta fue el público, el cual estableció en mí una responsabilidad para estar a la altura de aquello a lo que yo tenía que responder. Mi primera etapa de cantante fue un poco inconsciente. Yo no me había planteado ser profesional en la voz y cuando comenzaron a llegar los trabajos pues, se fue dando.

2. ¿Cómo comenzó esa etapa inconsciente?

Cuando yo estudiaba en la universidad, en mis tiempos libres yo cantaba en el coro. Era mi *hobbie*, mi deleite. Pasaba horas de horas cantando, aprendiendo literatura que nunca en mi vida había cantado, de la música clásica. Y fue un *hobbie*, hasta que acabé mi carrera. Yo nunca me planteé ni en sueños que iba a estudiar canto en algún lugar. Era un momento personal, donde yo me sentía feliz. Era música lírica. El coro de la universidad era dirigido por Juana La Rosa y se hacía música clásica.

Antes de entrar a la universidad yo hacía música popular, en mi casa, con mi guitarra. Pero lo que despertó en mí el amor por el canto lírico, fue ser parte de ese coro.

3. ¿Cuán largo consideras que debe ser el proceso de formación de un cantante para poder comenzar a ejercer la carrera de manera profesional?

A pesar de que siempre falta algo, nunca se está del todo completo. Hay un punto en el que uno puede compartir lo que puede hacer, idealmente bajo la guía de alguien. Porque uno solo puede ser o no objetivo respecto al propio desempeño.

Creo que el trabajo te espabila, te motiva e impulsa, te pone en un punto de urgencia a estar listo. Yo siempre digo que cuando hay una fecha para algo todo se revoluciona. Yo recuerdo haber solucionado aspectos técnicos en el plazo de los compromisos, porque ya tocaban o a veces intuitivamente, preguntando, intentando resolver. Cuando tú muestras algo que se percibe que es con respeto, con preparación adecuada y rigurosa, es cuando uno está listo para compartirlo.

Respecto a los alumnos, es variable. No todos los alumnos consiguen su maduración durante el plazo que establece la estructura académica de una universidad. Algunos están listos para mostrarse en segundo año. Otros no, vienen de un punto cero y hay que construir con mucha dedicación hasta que pueden mostrar dentro de la casa, la escuela y a través de exámenes y ya para un séptimo ciclo, pueden mostrar fuera.

Cuando tú ya tomas la decisión de salir de casa a mostrarte, hay ciertas cosas que no pueden dejar de ocurrir. Algo importante es la afinación y la estabilidad en la entonación. Si no se tiene, no se puede mostrar. Si no se tiene rigurosidad en cuanto al aprendizaje musical, no se puede mostrar.

En el tema de la expresividad facial y corporal, yo soy más permisiva en ese sentido, porque lo he vivido. Sé que está en la experiencia personal y hay que motivar al alumno a encontrar sus propias maneras. En ese sentido, puedo permitir un proceso de búsqueda y de mejora, mientras lo otro esté completo.

4. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz? ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?

Voy a confesar que yo no he sido mucho de hacer prácticas diarias, mi metodología ha sido, seguir mis clases de técnica una o dos veces por semana, a lo largo de muchos años ininterrumpidos y agregarle una hora más de repaso con pianista. Luego, cuando ya he sentido que tenía mucha más claridad sobre mi propia voz, he intentado hacer en varios tramos de la vida o del año, según los compromisos musicales, ciertos entrenamientos específicos que podían darse en ciertos momentos del día: calentamiento, dicción, articulación, práctica de los momentos musicales, entre otros.

Esto sucede siempre que hay compromisos musicales. En tiempos más saturados de ocupaciones, como ahora con la maestría, hago calentamientos y ejercicios como mantenimiento. Como ya tengo cierta experticia, lo puedo hacer muy brevemente y con eso me quedo. En las clases que doy, ejemplificar para el alumno también es una manera de recordar.

5. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas? ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?

Yo creo que ni siquiera estamos cerca de la puerta de esta gran habitación donde está el tema de la voz. Hay una suerte de rutas interesantísimas que en nuestro medio aún falta mucho saber. Cada vez hay más gente interesada en el uso de la voz. No existe una escuela de pedagogía vocal en nuestro medio, nosotros los profesores de universidad o taller, transmitimos lo que hemos ido aprendiendo, a nuestros alumnos. Si todos los profesores hacemos eso, hay una diversidad de niveles en esa información y esa diversidad deja que se instalen muchas confusiones respecto a lo que es la preparación vocal, la técnica vocal, el coaching y entrenamiento vocal. Estas denominaciones no siempre están claras en sus principios y hay que tomarlo en cuenta, porque de eso depende la salud vocal. Cuando esa información no está bien transmitida y se sigue dispersando, es peligroso, porque la voz es un instrumento muy noble, que puede hacer cosas que uno no imagina, pero al mismo tiempo sin una buena orientación, puede dañarse de manera drástica.

Creo que nadie enseña con mala intención, pero la ignorancia sobre estos temas y el hecho de no tener orientación pueden ser demasiado perjudiciales para el ejecutante, donde podría haber efectos irreversibles. Creo que estas investigaciones ayudan a ordenar y transmitir información más clara.

Las posibilidades de la voz son infinitas. Es una herramienta muy poderosa. No solo en el aspecto cantado sino también en el hablado. En la obra que ustedes han hecho y en otras obras teatrales siento que la voz es una gran herramienta y hay que seguir conociéndola para saber cómo podemos cuidarla y cuánto podemos pedirle. La exigencia vocal y el tipo de musculatura que se necesita requieren una preparación particular e información técnica. Muy poca gente sabe que podría llegar a cosas extraordinarias con su voz y eso es porque la información no está completa. Hay muchos nichos de dudas.

Pienso que lo que ustedes están proponiendo y lo que estamos proponiendo los que estamos interesados en esto, es abrir un espacio en la universidad para que todos los que trabajamos con la voz, asumamos una responsabilidad. Hay cosas que tienen que cuidarse y corregirse y ahora hay profesionales que pueden ayudar a eso.

6. ¿Qué herramientas escénicas, además del canto y la música utilizas al ejercer tu profesión?

Yo siempre fui muy inquieta porque mientras yo cantaba y trabajaba con el canto, siempre pensaba que era necesario complementarlo, a partir de la crítica que también recibía. A pesar de que me impactaban en el momento en el que llegaban las críticas, me movilizaban, servían como una motivación para buscar y resolver. En ese espíritu, yo he tomado clases particulares de todo. He llevado talleres, cursos, expresión corporal, hice un poco de teatro de ópera con Ruth Escudero, hice danza, además de la formación teórica musical y tenía esa inquietud de vencer mis inhibiciones corporales. Yo lo fui descubriendo y resolviendo en el camino, tal vez no llegué a una profundidad máxima, pero sí busqué que me ayudaran para asumir los roles que me tocaban hacer. Recibí ayuda por ejemplo, de Pilar Núñez, para personificar a una prostituta en la ópera. Yo adoro a los actores, porque tienen herramientas valiosísimas que en el momento que deseen van a salir.

Yo me he dado cuenta que cuando he tenido un buen director, he ido descubriendo cosas nuevas, una guía entre otras cosas, que me han permitido atender a los requerimientos.

El cuerpo influye absolutamente en la voz desde que uno comienza a caminar para entrar a un escenario. En un personaje sobre todo, tienen su corporalidad, su paso, su forma. Hay que saber cuánto puede darle uno a ese personaje para lograr darle su voz y hacer que éste funcione.

El tema del apoyo respiratorio y la coordinación muscular respiratoria es algo que me ha ayudado mucho para poder moverme en escena. Gracias a ese recurso he logrado hacer más de lo que me han pedido, incluso. Yo creo que esto depende de cada uno ya que cada cuerpo tiene su proceso.

7. ¿Qué tipo de imágenes utilizas en tu proceso creativo y cómo priorizas sus funciones en tu ejecución e interpretación?

Eso también lo aprendí con Pilar, que me enseñó lo del *Collage* y la búsqueda de imágenes. En una ópera, es fácil encontrar imágenes o la literatura previa al libreto. Por ejemplo, en "*La Traviata*", yo ya estaba enamorada de "*La dama de las camelias*". Volví a leer el libro. Los personajes reales que inspiran a Alejandro Dumas, el contexto histórico donde el director lo pone y ver videos de otras puestas en escena eran las imágenes que más me ayudaban. Cuando hice "*Il Pagliachi*", me recomendaron ver una película que narraba una historia similar, en blanco y negro. Veías la pobreza real de este payaso ambulante. Esas imágenes producían directamente algo en mí. Me ponía en esa situación. Es decir, utilizo esas imágenes para prepararme, como un

alimento, pero cuando canto, ya no. Ahí, ya estoy en personaje. Y es como contactarme con algo invisible, alimentado por todo aquello que investigué. Busco una emoción, la más profunda posible. Es como un instante donde no existe nada más que yo, la música y la voz que proyecta un texto que dice algo, alimentado por todo lo anterior.

Ahora, yo tengo la teoría personal de que en nuestra cabeza está archivado todo lo que hemos sido, incluso en vidas pasadas. Ustedes los actores, desarrollan técnicas para contactar eso y traerlo al presente. Para mí, hay algo dentro del ADN, vivencias, algo en el fondo de nosotros, algo que nos permite conectarnos con otras emociones. Creo que conocemos aunque no lo sepamos; como de otras vidas. Por eso se puede interpretar un personaje como si fuera alguien que te posee. El ser humano es capaz de hacer muchas cosas.

8. ¿Cuáles han sido las experiencias o procesos que han demandado mayor exigencia vocal en tu carrera?

Indiscutiblemente "*La Traviata*" porque es una soprano cuya voz tiene dos características muy opuestas. En el segundo acto, es una soprano con exigencias de soprano *lírica ligera* o coloratura y en el tercer acto debe interpretar como una soprano *lírica spinto* que pide una voz más llena, no necesariamente con agilidades como la primera. Encontrar esas dos características en una sola voz tiene un alto grado de dificultad técnica.

En ese momento, a mí no me costó tanto la primera, pues mi voz estaba acostumbrada al entrenamiento con coloratura y agilidad vocal. La más difícil para mí fue la segunda, pues sentía que me faltaba llenar un poco la voz y poner más dramatismo. Por el tema vocal, esa sería la experiencia de mayor dificultad. Yo tenía la dotación vocal pero tuve que practicar bastante.

9. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz? ¿De qué manera te has visto afectado por alguna opinión sobre tu voz?

Yo tengo que dar gracias porque nunca me he visto afectada por las opiniones. Mas bien me he sentido reconocida por las opiniones. Eso es bastante gratificante. Sin embargo, uno no siempre satisface todas las expectativas. El hecho es, cómo tú usas tu voz. Esto, tiene que ver con tu concepto técnico y tu entrenamiento. Lo que yo mostré en esos 5 o 7 años de roles operísticos, lo mostré según lo que yo tenía de entrenamiento en ese momento. El tema de mi facilidad para los agudos y la agilidad vocal era lo que sentía que era mi fuerte y eso fue en lo que me concentré.

10. ¿Cómo enfrentas los temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal?

Puede sonar un poco ufano de mi parte pero nunca he tenido duda de que la voz me va a dar o no, la nota. Antes, no tenía tanto conocimiento técnico como tengo ahora. Cuando era más cantante que profesora, convivía con mis intuiciones y ellas me decían que no me iba a fallar la voz. Y no me fallaba. Eso es lo que permitía que yo no tuviera temores o inseguridades respecto a mi propia voz. Esa característica es la que me ha hecho hacer la carrera que he hecho. Yo no tuve mayor asesoramiento técnico. Tenía profesores que me conducían pero, sentía que el mecanismo natural me salía y lo ponía en práctica. Yo no tenía problemas con la voz. Voz y desenvolvimiento fueron casi por intuición.

Cuando hice el “*Barbero de Sevilla*”, con Juan Diego Florez, me llamaron para el personaje de la mucama que por lo general es una mezzo. Querían una soprano que pudiera lograr el Do sobreagudo en el sexteto. Me llamaron a mí y yo me sentí muy feliz, repitiendo, me mandaba con mi nota aguda siempre. Muchos recomiendan no repetir tanto los agudos, más que en pruebas y función. Pero yo no tenía problema en hacerlo. Mi registro central grave es el que más dificultades me ha traído y ese ha sido mi planteamiento de entrenamiento técnico de éstos últimos años: equilibrar mi registro llenando el centro grave a costa de algunas notas sobreagudas, que también por edad, les correspondería hacer a cantantes más jovencitas.

11. ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas?

Altura (Tono)	Agudo <input checked="" type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Obscuro <input type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input type="checkbox"/>	Media <input checked="" type="checkbox"/>	Fuerte <input type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Rápido <input type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Alto <input type="checkbox"/>

¿En qué circunstancias de tu vida consideras que se modifican estas cualidades?

Yo creo que uno tiene esas cualidades inherentes al instrumento con el que hemos nacido. La técnica lo que hace es ponerlos en relieve, ayuda a mostrarlo. Si tú tienes unos

músculos vocales con ciertas características que pueden permitirle a esos músculos mostrar una potencia de voz, no va a haber técnica que te haga mostrar más potencia de voz. Si tú comienzas a cantar sin tener técnica y comienzas a usar la técnica, claro que va a mejorar. La técnica mejora la voz que tienes, no te transforma en otra persona.

Durante los resfriados, gripes o momentos complicados, seguramente la voz se modifica, temporalmente, y tal vez no me entregue lo que yo necesito. A mí en lo personal, el estado de ánimo no afecta tanto la voz pero sí el cansancio mental; se me olvidan las letras, me dan algunas lagunas con los textos.

12. ¿Percibes cambios en tu voz al momento de cantar en otro idioma o género musical? ¿Adaptas tu voz al género musical que interpretas?

Cambios de mi timbre no, pero sí cambios a nivel de articulación y dicción, porque hay fonemas que no utilizamos en el español, así que por ese lado, sí podría surgir alguna modificación.

13. Impresiones generales sobre la obra:

A mí me pareció impresionante ver las posibilidades que tiene la voz y cómo uno puede buscar dentro de sí y sacar esta diversidad, flexibilidad, rarezas y cosas que uno dice “¿De dónde sale esto?”. El sonido es el paso del aire en tus pliegues musculares, pero si no fuera por los filtros, no habría voz. Esto es una cosa única, que tiene una cantidad de posibilidades altísima de producir voces o tipos de voces que demuestra que aquí hay una máxima eficacia muscular.

Estos músculos son capaces de hacer cosas increíbles, por eso yo pienso que la voz es una expresión muy interna. Y me gustaba que los personajes que tenían personalidades tan distintas, a la hora de trabajar, activaban algo que les permitía emular las voces de la radionovela y parecía que habían muchas personas. Si uno no estuviera viendo la escena uno pensaría que habían 6 personas ahí dentro, porque estaban bien logrados los cambios, las inflexiones, las maneras de lograr esas diferencias de acentos, también entre la Colombiana, el Argentino, entre otros.

Percibí que toda esa variabilidad de la voz estaba sustentada en una experiencia técnica, porque otras veces he escuchado voces en los teatros y me preocupo, me produce tensión, ya que percibo que no hay un apoyo técnico detrás de eso. Aquí sí sentí ese respaldo técnico todo el tiempo, salvo en la pelea y la jalada de pelos de los personajes donde incluso físicamente se altera la postura, la laringe se compromete en otra posición y los gritos son más gritos en sí.

Como recomendaciones finales diría que respecto a esto, solo hay que controlar un poco las acciones físicas en cuanto al instante exacto donde cambia la marcación vocal, así como en la corporal, también debe haber una marcación más coreográfica entre personaje y personaje. El mecanismo muscular y disposición vocal que se hace para cambiar entre personajes también puede hacerse más evidente.

Anexo 12: Entrevista a Pamela Llosa

Entrevista: El uso de la voz en el proceso creativo

Entrevistada: Pamela Llosa

14 de mayo 2018

Entrevistadora: Sandra Muenta

Transcripción: Sandra Muenta

1. ¿Cuáles consideras que son las herramientas principales que has adquirido durante tu formación artística?

Las principales herramientas que he adquirido. De hecho es el uso adecuado de la voz, técnica para no lastimarme. Yo hago rock. El uso de mi energía y de mi voz es bastante exigente y gracias a lo que he aprendido puedo controlar mi instrumento y emitir mi sonido de manera sana. Eso es lo principal.



2. ¿Cuán largo consideras que debe ser el proceso de formación de un cantante para poder comenzar a ejercer la carrera de manera profesional?

El proceso de formación depende mucho del alumno. Depende de que tan en control está uno de su aparato. Puede tomar de un año a 5, dependiendo mucho de la persona. Pero si hablamos de entrenamiento, ¿cuánto tiempo sería bueno que un cantante entrene? Para mí, es toda la vida.

Es como un gimnasio, no deberías dejar de entrenar nunca y debe ser algo que ocurra con frecuencia. Para alguien que quiera y no tenga experiencia, para comenzar a aprender y acercarse al tema del canto, aproximadamente desde un proceso de un año intensivo, podría comenzar ya a generar una base profesional en el cantante. Depende también de la actitud, de la capacidad de control muscular, del oído. Hay gente que necesita más tiempo para entrenar el oído al inicio y luego pasar a la parte del canto.

3. ¿De qué manera cuidas o entrenas tu voz? ¿Realizas alguna rutina vocal con frecuencia? ¿En qué momentos?

Yo tomo bastante agua, me hidrato bastante. Dicto clases todos los días y bastantes veces al día. Canto por lo menos dos veces al mes en presentaciones, entonces

necesito estar hidratada. Para cuidarme, obviamente no fumo, dejar el alcohol me sirve bastante, hacer deporte, limpiar el cuerpo es importante. No tengo una rutina diaria, porque al usar mi voz tanto, sobre todo dando clases, ya no quiero sobre usarla o sobre exigirle.

Por lo general, antes de cantar en un show, media hora antes hago mi calentamiento y eso es todo. Los ejercicios de trino, estiramiento y relajamiento de músculos me ayudan mucho. Hacer abdominales me prepara para el esfuerzo físico que haré cuando me presente. Y básicamente cantar con mi guitarra para ir entrando en concentración. Eso es lo que hago como rutina.

4. ¿Qué tanto crees que se investiga en la actualidad sobre la voz y sus posibilidades escénicas?

En este país, no mucho. Nos hemos quedado con información muy antigua y la formación ha sido casi por experiencia propia, entonces no hay mucha gente que tenga un nivel de investigación pura sobre lo que es la voz, sobre los nuevos métodos de enseñanza, las nuevas técnicas de canto, entre otros.

Creo que aún estamos en pañales, recién la gente se está poniendo las pilas y se está aprendiendo lo que es el *speech level singing*, el *belting*, técnicas que ya se usan hace mucho en otros países pero que recién se están aplicando y probando aquí. Hay que tener mucho cuidado con el nivel de investigación y con dónde y cómo se investiga, sobre todo en el aspecto práctico.

5. ¿Qué tan necesario crees que es profundizar sobre este aspecto?

Yo creo que es bastante necesario tener claro un método de enseñanza, un desarrollo específico para voces específicas, porque al no tenerlos, podríamos causar problemas en las pliegues vocales, “fono-traumas” o muchas cosas que pueden perjudicar a un cantante, o a un actor. Si se le enseña a un actor a proyectar su voz de una manera errónea podríamos generarle nódulos, quistes y muchas lesiones peligrosas.

6. ¿Qué herramientas escénicas, además del canto y la música utilizas al ejercer tu profesión?

Me considero pésima en la actuación y todo eso. Yo manejo el tema corporal y escénico de otra manera. No estoy muy consciente de lo que hago físicamente, porque suelo cantar tocando un instrumento y estoy más concentrada en tocar que en moverme de cierta manera.

Lo que a mí me sucede en escena es que mi grado de conexión con una canción, sobre todo porque yo misma escribo mis canciones, es muy fuerte. Yo me encierro mucho en lo que quiero sentir y me conecto con las emociones que estoy tratando de interpretar y eso logra abrir un canal con el público que está escuchando, sin necesidad de hacer tantas cosas. Siento que no soy muy histriónica, no soy una persona muy escénica, creo. Solo fluyo con mis emociones y con lo que estoy expresando en ese momento.

7. ¿Consideras que los cantantes deberían complementar su preparación con otras herramientas escénicas? ¿Cuáles?

Yo creo que siempre es importante tener un plus. Hay un tema con los cantantes hoy en día. Yo lo veo al enseñar. Aquellos que no tienen muchas horas de vuelo y tanta conexión con el público, presentan una tensión muscular, que al final no los deja controlar bien su musculatura y su sonido.

Estas herramientas escénicas podrían desarrollar la relajación no solo muscular, sino mental también. La mente es muy importante para el cantante. La apertura del alma también, a la hora de cantar, funcionaría muy bien tener ese tipo de herramientas escénicas, que en realidad no sé muy bien como son, pero creo que ustedes los actores tienen un portal más cercano a eso.

8. ¿Qué tipo de imágenes utilizas en tu proceso creativo y cómo priorizas sus funciones en tu ejecución e interpretación?

Normalmente yo me remonto al momento exacto en el que compuse el tema que voy a cantar. Voy a la sensación que tuve en el momento en el que la escribí. No pienso en una imagen específica, en una historia o en algo que haya sucedido en el momento, sino intento ir y sentirme como en el momento en el que la escribí. Funciona como una “memoria emotiva”, más que una “memoria visual”. No importa si la canción es para alguien o sobre alguien, porque las caras cambian, los destinatarios cambian, las historias cambian, pero la emoción que tuve al escribir esa canción, eso nunca cambiará. Eso es lo que me lleva a conectarme con lo que hago en escena.

9. ¿Cuáles han sido las experiencias o procesos que han demandado mayor exigencia vocal en tu carrera?

Yo hace 13 años hago una canción con una banda tributo a Pink Floyd. La banda se llama *Big Pink* y la canción que interpreto es “*Great gig in the sky*”. Esta es la más difícil para mí, ya que es un solo, que no tiene letra y está diseñado para que cante una soprano originalmente. Yo soy *mezzosoprano*. Este tema me ha exigido

demasiado. Me ha demandado el hecho de ampliar mi rango vocal y hay momentos en los que es necesario gritar y después de ese esfuerzo, viene una parte ligera, aguda, tranquila y es una canción muy difícil. Es la más difícil que he cantado en mi vida.

10. En ese tema en particular, siendo una canción que no tiene letra y que demanda tanto de ti, ¿qué tipo de imágenes usas para entrar y lograr esa interpretación?

Para esa canción, una imagen, una sensación es la muerte, depende en el momento en el que yo esté y de lo que esté pasando. Como la canto hace muchos años, me ha pasado que he muerto con la canción yo, alguien más ha muerto con esa canción, me ha permitido botar y soltar cosas internas, muerte de situaciones. Siento que es como una ruptura emocional.

Tiene dos partes: la primera es como de mucha desesperación, que yo relaciono con algo que imagino que podría sentir si me encuentro cara a cara con la muerte y la segunda parte, es una cosa más ligera, más tranquila, como de aceptar que esto tiene que pasar, dejarse ir. Siempre tengo algo que “matar” con esa canción. Cada vez que la voy a cantar, antes de ese día me enfermo o somatizo, porque emocionalmente me causa muchas cosas. Después de cantarla siento mucha libertad, es como quitarse una carga de encima. Es muy terapéutica para mí esa canción.

11. ¿Qué opinión tienes sobre tu propia voz? ¿Alguna vez has recibido comentarios u opiniones sobre tu voz? ¿De qué manera te has visto afectado por alguna opinión sobre tu voz?

La opinión que yo misma tengo sobre mi voz, eso es complicado. Yo creo que tengo una voz intensa. Creo que mi voz es tan intensa como mi personalidad y que conecta fácilmente con emociones que quiero soltar. No pienso nada más de mi voz. Si me pides que me describa vocalmente, diría Intensa. Los comentarios que he recibido siempre son muy lindos, lo cual agradezco. Siempre me han dicho que es una voz muy potente y distinta, se centra normalmente en la potencia que tengo.

A mí, lo que me ha pasado con el tiempo es que de niña siempre me decían lo mismo acerca de mi voz y me quedé mucho tiempo en eso, desarrollando mi potencia, mi intensidad, mi volumen y llegó un momento de mi vida en el que me vi un poco encerrada en ese aspecto, así que surgió en mí la necesidad de explorar otras versiones de mi voz para tener y manejar otro tipo de emociones también. Quise comprobar que tan ligera y tan aguda, sin necesidad de tanta potencia, podía ser mi voz. Busqué el opuesto de lo que siempre me decían y gracias a eso, a investigar y encontrar todo eso, siento que he completado un poco más el uso de mi instrumento.

12. ¿Cómo enfrentas los temores o inseguridades al momento de ejecutar una propuesta vocal?

No sé si la palabra correcta sea conchudez o busquemos un sinónimo, pero creo que podría ser la frescura y la decisión.

Yo soy bien arrebatada. Con el “*Great gig in the sky*” me pasó eso, me preguntaron si podía cantarla y yo nunca había intentado siquiera tararearla, pero dije que sí podía. No tengo freno en lo vocal. Tengo freno en mil cosas de mi vida, pero no en lo vocal. Creo que cada situación retadora de mi vida en lo vocal, me gusta. Me gustan los retos muchísimo

13. Sabemos que hay muchas posibilidades y gamas para colocar la voz, tenemos la intención de estandarizarlo ¿Cómo definirías tu voz basándote en las siguientes cualidades acústicas?

Altura (Tono)	Agudo <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Grave <input type="checkbox"/>
Timbre	Claro <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Obscuro <input checked="" type="checkbox"/>
Intensidad	Suave <input type="checkbox"/>	Media <input type="checkbox"/>	Fuerte <input checked="" type="checkbox"/>
Ritmo	Lento <input type="checkbox"/>	Medio <input checked="" type="checkbox"/>	Rápido <input type="checkbox"/>
Volumen	Bajo <input type="checkbox"/>	Medio <input type="checkbox"/>	Alto <input checked="" type="checkbox"/>

En cuanto al ritmo queda en medio por que puedo ir a lento y rápido sin problema. Ahora, para mí, el tema de la voz, siempre es algo que se une. No es la voz cantada por un lado y la voz hablada por otro. Considero que esto de las cualidades y sus combinaciones ocurre en todo el rango vocal.

14. ¿En qué circunstancias de tu vida consideras que se modifican estas cualidades?

Se modifica la emisión de estas cualidades respecto al uso de resonadores. En mi caso cambia cuando dicto clases, cuando estoy con amigos o en sitios donde hay mucho ruido, trato de colocar la voz en un rango más agudo, subir un poquito el sistema para que la frecuencia se escuche y no tener que gritar ni gastar mi voz.

Para mí es el espacio que determina qué tanto modifico mi sonido. Si estoy en el escenario hablo de una manera, si estoy con abuelos hablo de otra manera, pero es la situación la que lo determina.

15. Respecto al rol de las emociones y su reflejo en la voz, ¿Crees que hay una influencia de un estado emocional sobre lo que ejecutas o es la ejecución artística la que hace surgir las emociones con las que conectas?

En mi caso, creo que mi voz hablada es controlada por mis emociones y mi voz cantada controla las emociones. He desarrollado la capacidad de controlarlas y utilizar las emociones para lo que quiero lograr musicalmente.

16. ¿Sientes que tu estado emocional afecta de alguna manera tu performance vocal dependiendo de cómo te encuentres?

El estado emocional en el que me encuentre afecta un poco, pero en mi caso trato de sonar siempre parecido a lo que ya tengo pensado, porque voy a ese momento en el que compuse. Si ese día he tenido un acontecimiento fuerte, dependiendo del impacto emocional me haya generado, mis músculos se tensan.

Yo por lo general soy una persona muy dura corporalmente. Y lo que me sucede cuando paso por mucho estrés o angustia, es que mi timbre se oscurece más, se pone sucio o ronco, se endurece, creo que lo que sucede es que se mimetiza con mi energía personal. Puedo volverme un poco más ronca de lo que normalmente soy.

17. ¿Percibes cambios en tu voz al momento de cantar en otro idioma, o género musical?

En otro idioma no cambia porque justamente he trabajado mucho eso, la articulación en cuanto al cambio del timbre, entonces mi voz en inglés y en castellano suena igual. En inglés canto un montón. En todo caso lo que se modifica es la dicción pero no el timbre. La lengua se mueve distinto y hay algunos cambios de resonadores pero he explorado mucho eso para que mi timbre no cambie. Depende de la apertura de la boca, etc.

18. ¿Adaptas tu voz al género musical que interpretas?

Hay algo que también me han comentado y es que como mi sonido es muy particular, yo tiendo a cantar todo a mi manera, respetando patrones rítmicos, fraseos, cadencias, respetando el género que me toca hacer, por lo general siempre mi sonido sale como es a mi manera. Lo único que cambia es la velocidad con la que canto, la articulación, la cadencia del ritmo particular que esté cantando, etc.

19. ¿Tienes algún ejercicio en particular o herramienta que quisieras compartir con otros artistas que estén interesados en mejorar su desempeño vocal?

Los procesos de formación que he llevado me han dado muchas herramientas. Para quien comienza es básico comenzar a explorar los ejercicios de distribución de aire.

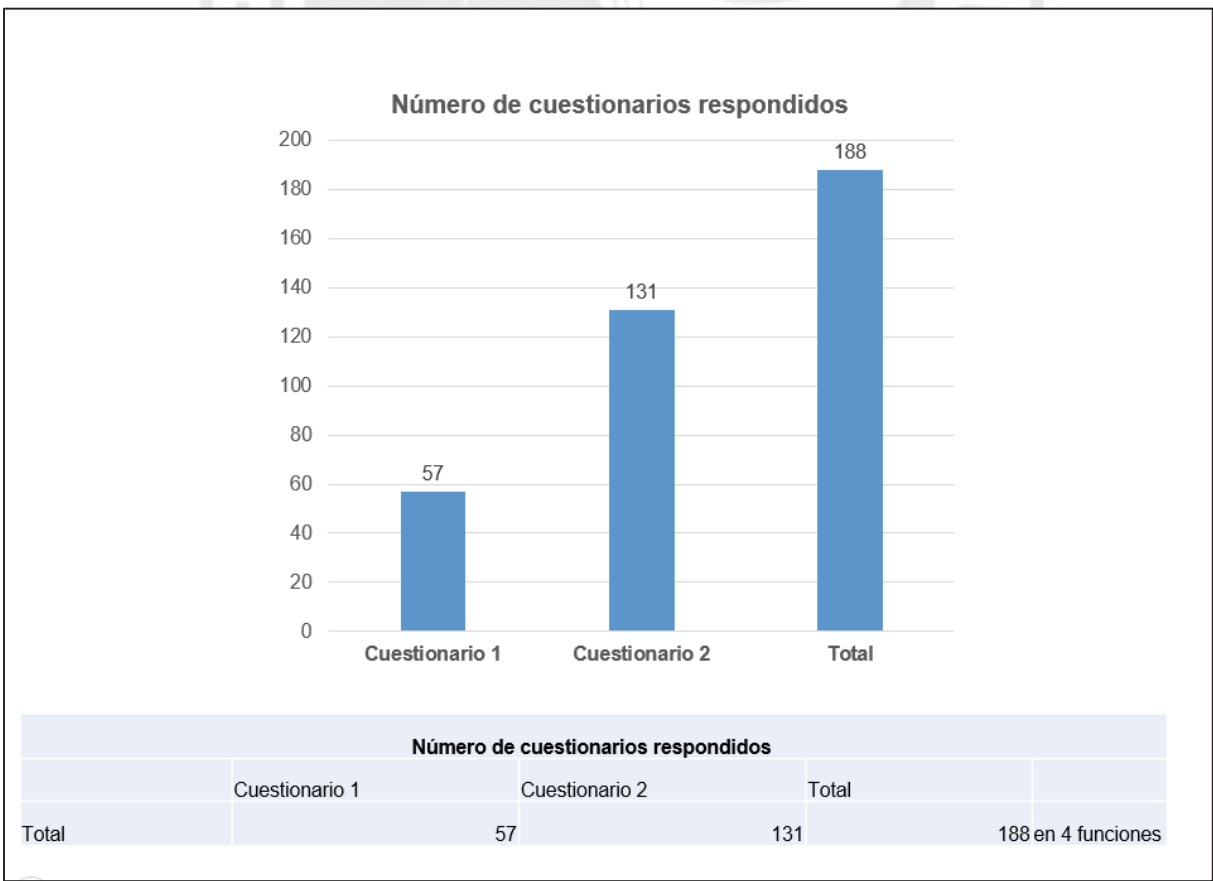
Eso es básico. Yo trabajo bastante con el físico. El trabajo con el diafragma para mí es básico.

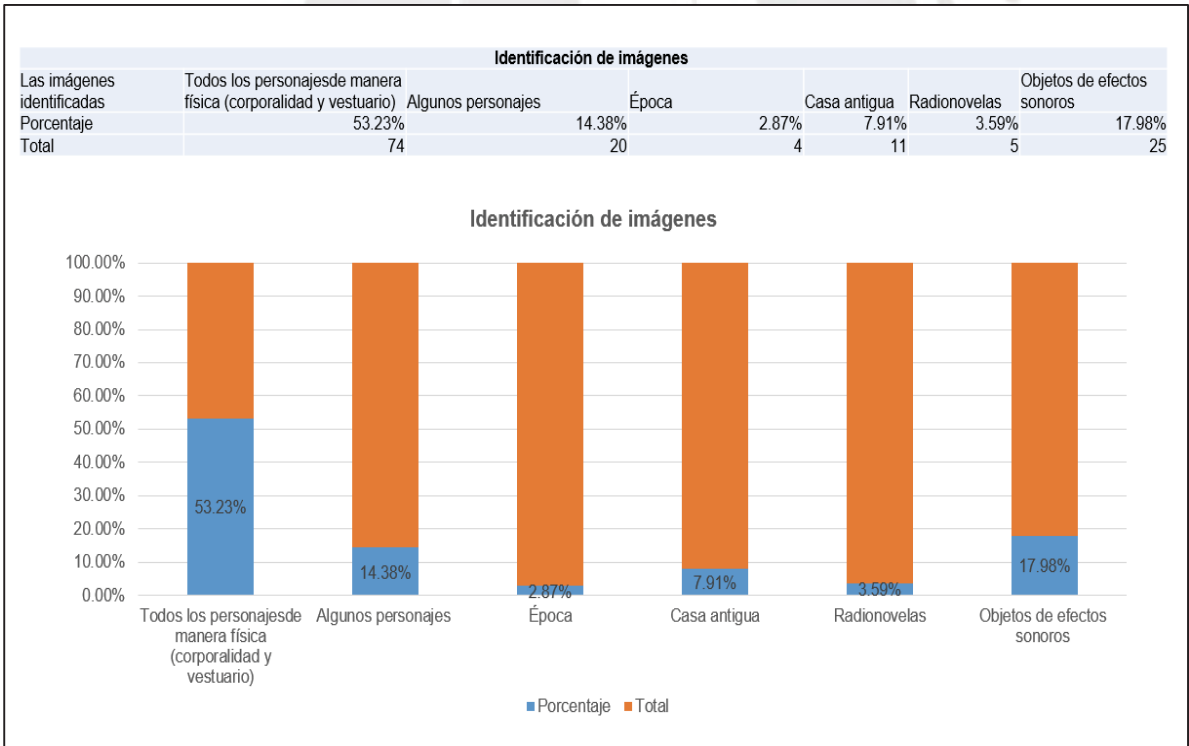
Tengo un ejercicio que funciona con un punto de equilibrio en los isquiones y soporte en el diafragma y sirve para relajar la parte de la garganta. Se trata de sentarse sobre los huesos de equilibrio, levantando las piernas y con el cuerpo en diagonal hacia arriba. El espacio de trabajo se ubica en las piernas, caderas y abdomen y el espacio de transición de sonido es el cuello y toda la parte superior, que se relajan y sirven como un puente para que el sonido salga.

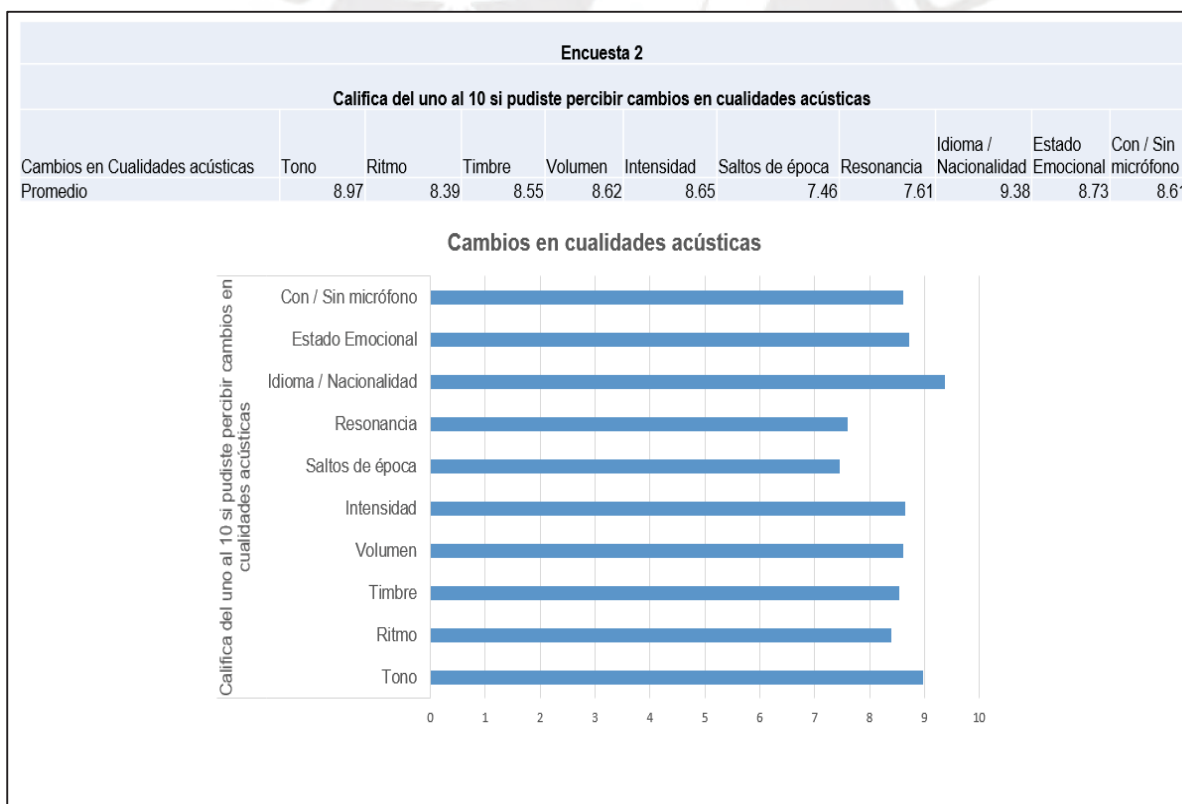
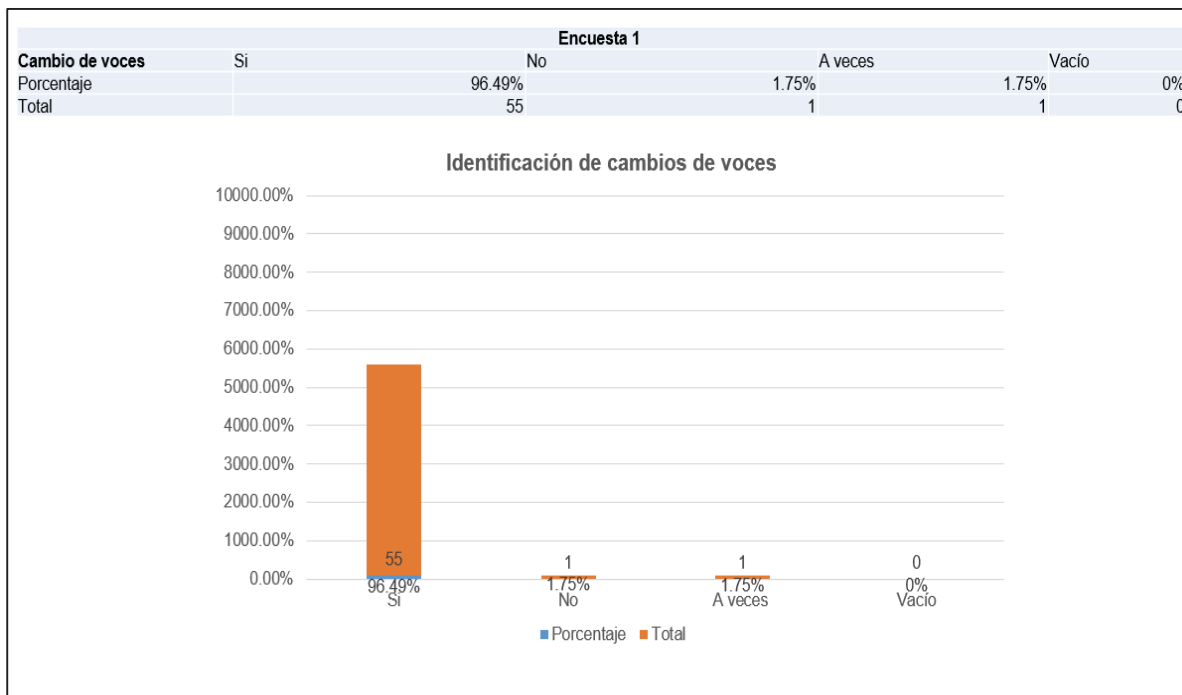
20. ¿Que opinión tienes tú acerca del modo en el que se entiende hoy en día el aspecto del rango vocal y la división de las voces “de pecho” “de cabeza” “mixta, entre otras?

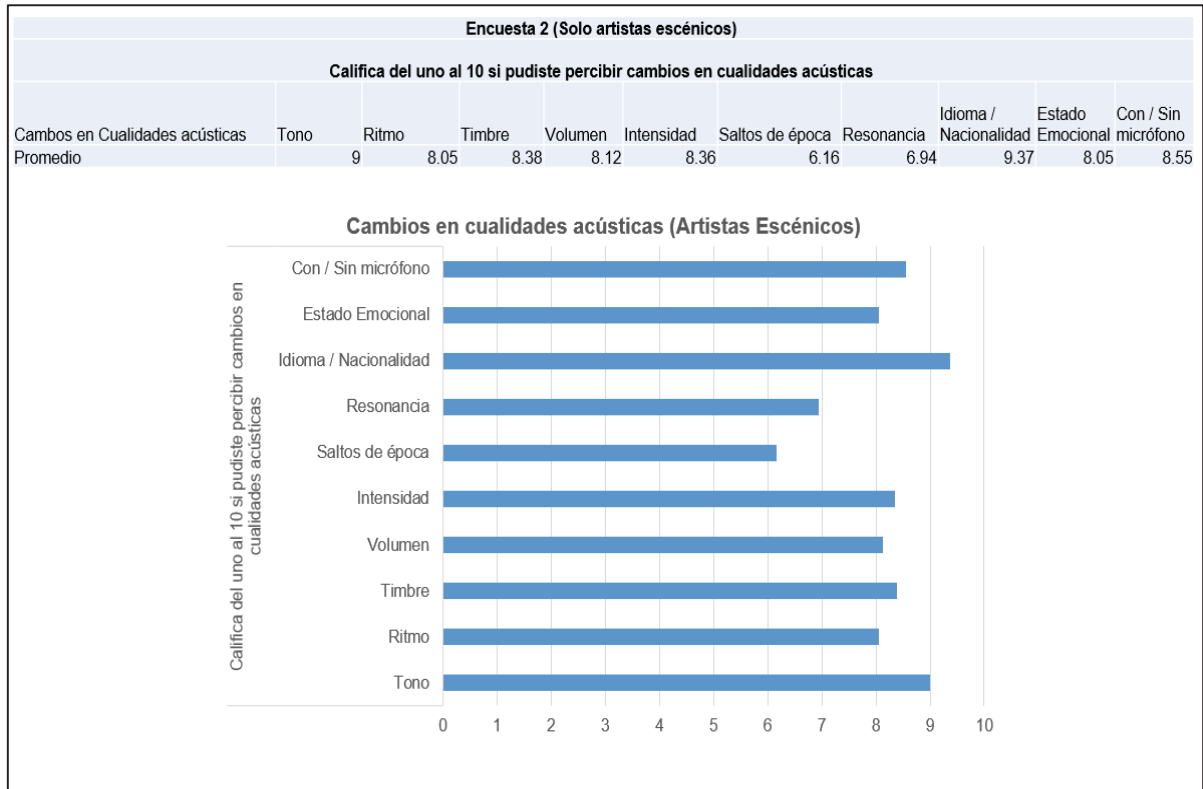
Al respecto de las voces distintas creo que si están seccionadas en cuanto al tipo de canto. Por ejemplo, en el canto lírico tienen muy marcado lo que es la voz de pecho y la voz de cabeza y ellos ven como parte del registro la voz de cabeza. Actualmente tu registro es de donde vas a donde llegas en tu voz de pecho, pero en realidad la búsqueda está en lograr unir todo el registro de la manera más simple posible. Hay personas que tienen muy marcada su nota de transición de pecho a cabeza y lo que yo busco al menos en mi trabajo, es ampliar y generar las condiciones como para que ese pase se logre dar de manera sutil, unificando el registro sin que se note un quiebre tan evidente.

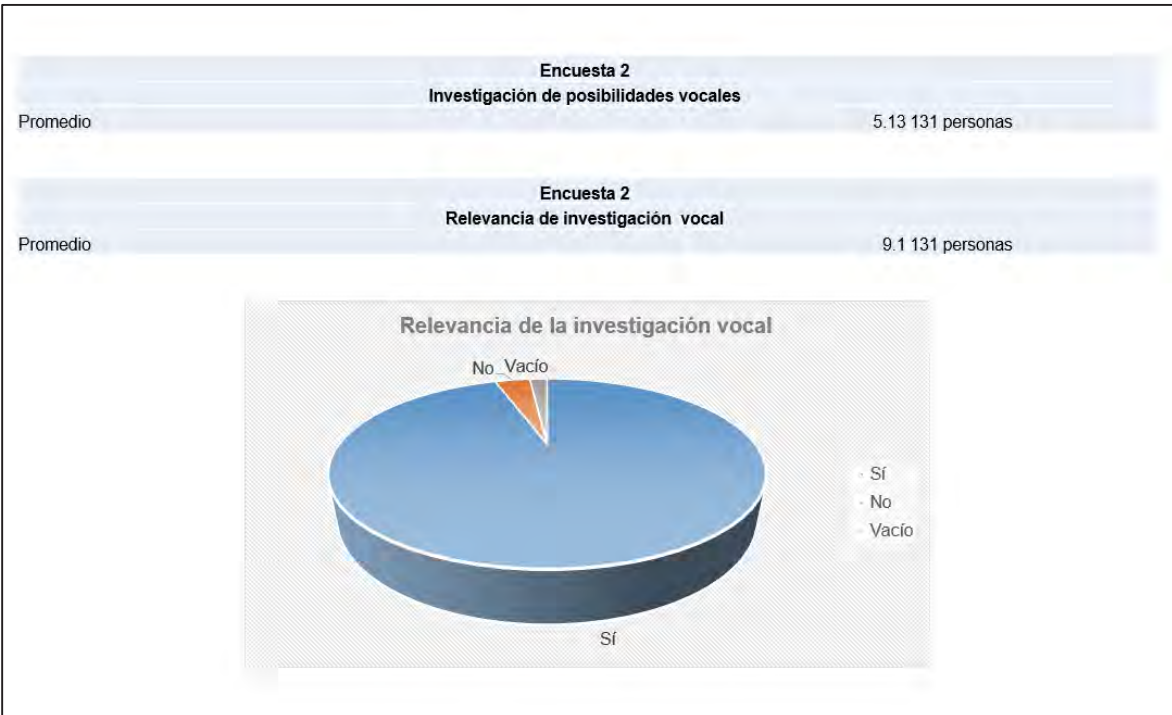
Anexo 13: Tablas y Gráficos de encuestas realizadas después de las 4 últimas funciones de *Entonces... ¿Quién mató al barón?* (10, 11, 17 y 18 de abril)

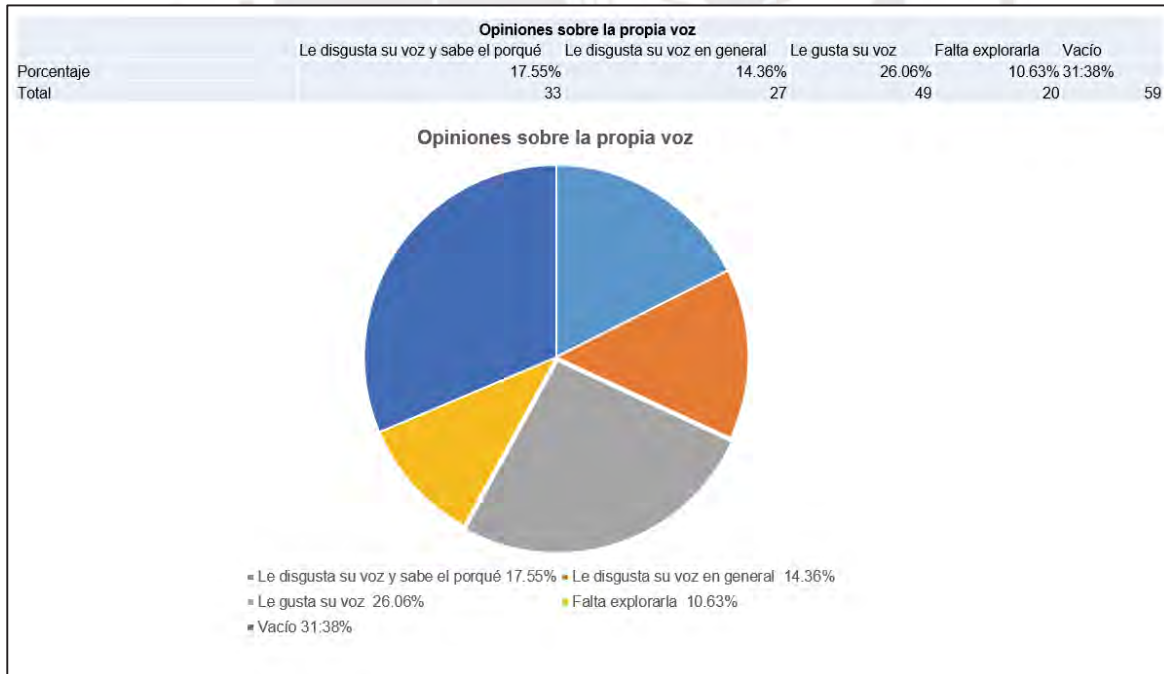




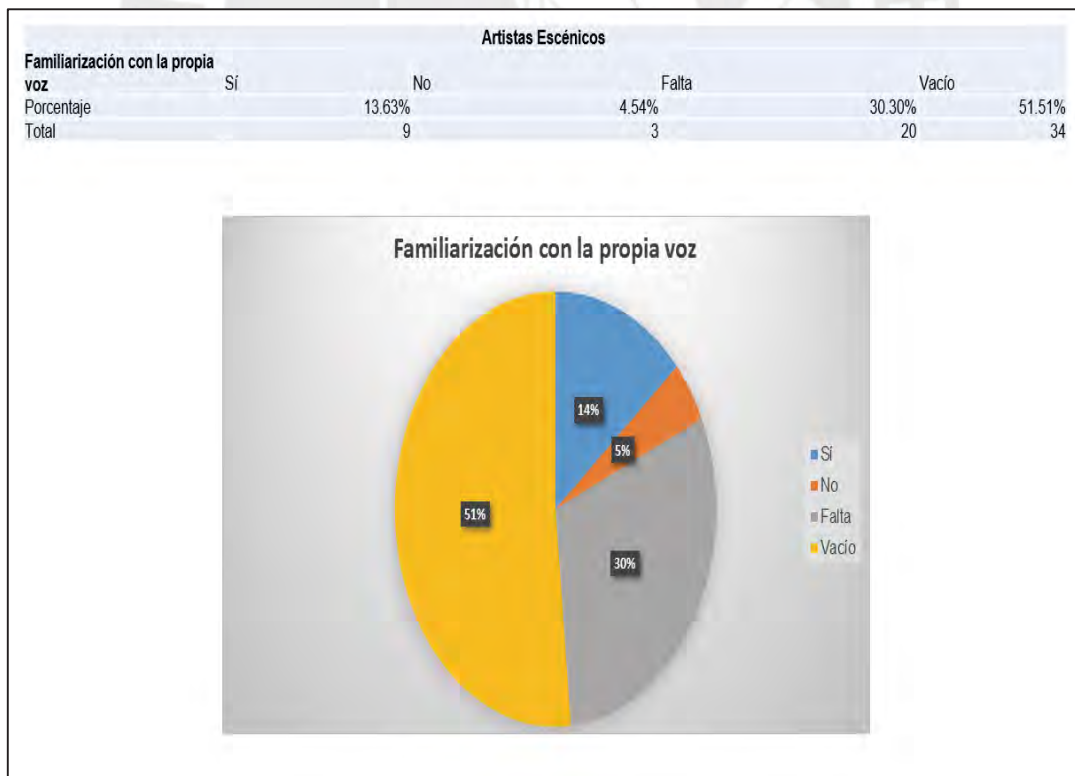
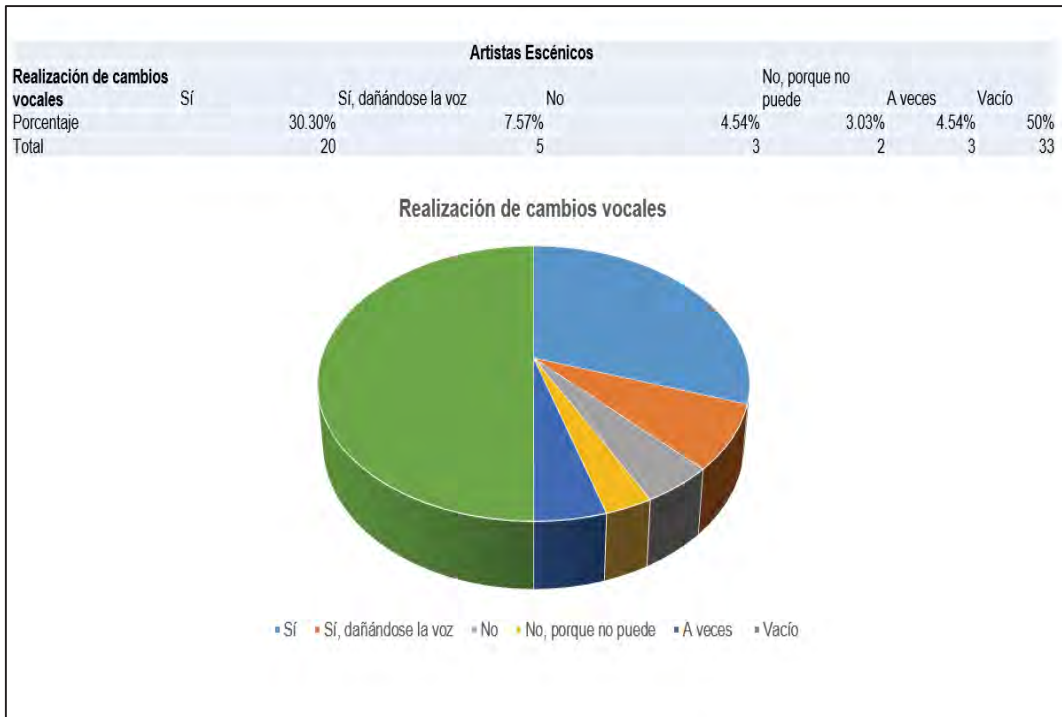








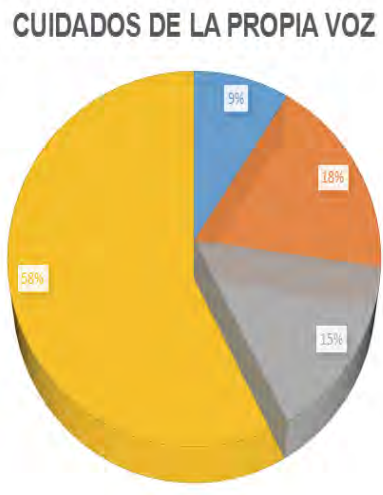




Proceso vocal				
Importancia del proceso vocal	Sí, sumamente importante	Depende de la obra	Vacío	
Porcentaje	39.39%		3.03%	57.57%
Total	26		2	38



Cuidados de la propia voz				
Cuidados vocales	Calentamientos vocales	Cuidar su garganta	No lo hace	Vacío
Porcentaje	9.09%	18.18%		15.15%
Total	6	12		10
				38



Anexo 14: Tabulación de encuestas realizadas después de las 4 últimas funciones de *Entonces... ¿Quién mató al barón?* (10, 11, 17 y 18 de abril)

Questionario	Género	Edad	Ocupación	Artista Escénico	Apreciación de la obra	¿La recomendarías?	¿Por qué?
1	M	60	Actriz	si	7	si	Muy divertida
2	H	26	Músico	si	10	si	Ilustrativa y muy divertida
3	M	20	Cantante	si	10	si	Muestra realidad actual
4	H	36	Músico	si	10	si	Entretenida
5	M	27	Actriz	si	8	si	
6	H	17	Actor	si	10	si	Divertida y representa la realidad actual
7	M	21	Actriz	si	10	si	Divertida y gran trabajo vocal
8	M	22	Actriz	si	6	si	Muy divertida
9	M	32	Actriz	si	9	si	Muestra realidad actual y buen mensaje
10	H	34	Actor	si	9	si	Divertida
11	M	24	Actriz	si	8	si	Buenas actuaciones y trama inesperada
12	H	25	Actor	si	8	si	
13	H	22	Actor	si	7	si	Por el mensaje y contenido
14	H	32	Actor	si	4	si	Por el contenido
15	M	23	Actriz	si	4	si	Interesante reflexión del Rating
16	H	20	Actor	si	6	si	Por el mensaje final
17	M	27	Actriz	si	8	si	Buen mensaje y divertida
18	H	29	Actor	si	6	si	Por el trabajo vocal y musical
19	M	22	Actriz	si	10	si	Propuesta interesante
20	M	22	Comunicadora	si	9	si	Muy entretenida e interesante
21	M	24	Performer	si	8	si	Divertida y nostálgica
22	H	34	Músico	si	10	si	
23	M	29	Comunicadora	si	8	si	Divertida y con un buen mensaje
24	H	26	Artista	no	8	Si	Por ser distinta
25	M	40	Contadora	no	10	si	Excelente mensaje
26	M	57	Ama de casa	no		si	Muy divertida
27	M	60	Profesora	no	8	si	Por su fuerte mensaje
28	M	41	Psicóloga	no	8	si	Trama inesperada e interesante
29	M	39	Contadora	no	10	si	Por el mensaje que da la obra
30	M	40	Contadora	no	10	si	
31	M	60	Ama de casa	no	10	si	Por el mensaje que da la obra
32	M	33	Asesora de ventas	no	9	si	Muy divertida
33	M	21	Estudiante	no	10	si	Comedia divertida
34	M	66	Ama de casa	no	10	si	Por el mensaje que da la obra
35	M	27	Arquitecta	no	10	si	Muy divertida
36	M	46	Comercial	no	9	si	Muy divertida y potente mensaje
37	M	34	Administradora	no	9	si	Interesante ver metateatralidad
38	M	60	Ama de casa	no	9	si	Muy simpática
39	H	27	Docente	no	10	si	Muy divertida
40	M	23	Publicista	no	10	si	Es dinámica y potente mensaje
41	M	25	Publicista	no	8	si	Es graciosa y realista
42	H	47	Jefe de ventas	no	10	si	Muy divertida y potente mensaje
43	M	25	Estudiante	no	7	si	Por su fuerte mensaje
44	M	25	Diseñadora de interiores	no	10	si	Muy divertida
45	H	26	Psicólogo	no	2	no	El guion
46	M	53	Psicóloga	no	10	si	Es distinta
47	H	25		no	5	si	Reflexión interesante
48	M	52	Ventas	no	10	si	Por los actores y el tema
49	M	57	Marketing de ventas	no	8	si	Muy divertida y potente mensaje
50	M	50	Ama de casa	no	7	si	Entretenida y con mensaje positivo
51	M	14	Estudiante	no	10	si	Divertida, mensaje claro y buen juego de voces
52	M	52	Profesora	no	10	si	Amena, ágil y con un fuerte mensaje
53	M	44	Marketing	no	10	si	Grandes juegos vocales
54	H	31	Ing. Electrónico	no	7	si	
55	H	29	Estudiante	no	10	si	Realista
56	M	52	Profesora	no	10	si	Divertida y con un buen mensaje
57	M	20	Estudiante	no	7	si	Por el mensaje final

¿Se logró la identificación de voces distintas?	¿Cómo se identificaron?	¿Se detectaron imágenes al inicio?	¿Cuáles?
si	Acentos variados	si	Todos los personajes
si	Claro y específico	si	Viejita, americana e italiano
a veces		si	
si	Dejos variados y géneros de voces	si	Argentino
si	acompañadas de particularidades corporales	si	Efectos y trama
si	Gestos y vocalización	si	Todos los personajes
si	Claro y específico	si	Viejita, señora y argentino
si	Modulación, tonalidades y aire	si	Todos los personajes
si	Acentos distintos y gestualidades	si	Baronesa, española, argentino, colombiana y francés
si	Sonidos y corporalidades	si	Personas asistiendo a una reunión
si	Senti, escuché y vi la corporalidad de cada personaje	si	Personas entrando a una sala en una noche terrible.
si		no	
si	Cada personaje tenía calidades de voz distintas	si	Edades, Nacionalidades, personalidades y niveles socio-económicos
si		si	Un cuarto con muchas personas
si	Imágenes vocales muy distintas	si	Colombia, Francia y Vieja
no		si	La historia
si	Al inicio de la radionovela	si	La novela y todos sus personajes
si		si	Una casa grande y antigua
si	Tonalidades distintas	si	Una reunión de hombres y mujeres en los 70s
si	Identificaba personajes, pero a veces se confundía	no	
si	Diferentes tonos y matices vocales	no	
si	Distintos acentos y timbres vocales	si	Origen, género y edad
si	Buena pronunciación	no	
si	Diversos acentos	si	Banderas
si	Se pudo vivir la historia	si	Extendida conversación
si	Por las voces	no	
si	Buen seguimiento de escenas	si	Lluvia y disparos
si	Distintos tonos, cadencias y gestualidades	si	Contexturas y edades de todos los personajes
si	Buena entonación y dicción	si	Argentino, pistolas y puertas
si	Por los distintos tonos que se maneja vocalmente	si	La llegada de todos los personajes y la conversación que tienen
si		no	
si	Claridad en vocalización	si	Todos los personajes
si		si	Colombiana y argentino
si		no	
si	Por los distintos tonos que se maneja vocalmente	si	La tormenta y todos los personajes
si	Por distintos gestos y vocalización	si	Todos los personajes
si	Acentos y personalidades bien definidas	si	Una mansión y todos los personajes
si	Por la diferencia de voces	no	
si	Diferencias claras en las voces	si	Todos lo personajes conversando en una casa antigua
si	Dejos variados y buena pronunciación	si	Se imaginaba todos los personajes con mucho detalle
si	Distintos tonos y matices	no	
si	Por distintos acentos	si	Atmósfera de casa antigua
si	Diferencias en colores de voz, dejo e inflexiones	si	Americana, mujer de clase alta, mujer latina y argentino
si	Entonación y acentos utilizados	si	La casa donde sucedía y todos los personajes
si	Voces distintas	si	Todos los personajes
si	Increíble que sean solo 2 actrices haciendo las voces	si	Todos los personajes
si	Acentos y tonos variados	no	
si	Lograron interpretaciones vocales excelentes	si	Todos los personajes
si	Distintos dejos y personalidades	si	La colombiana, la americana y el argentino
si	Distintos dejos y personalidades	si	La baronesa, la colombiana y el mayordomo
si	lograron diferenciar las personalidades de personajes	si	La mansión y los personajes
si	Particularidades en la voz	si	Tormenta y puerta
si	Voces muy particulares	si	La detective
si	Diversos acentos	no	
si	Distintas tonalidades	no	
si	Distintas personalidades en las voces	si	Todos los personajes
si	Distintas cualidades vocales	no	

¿Cambian voces?	¿Voces cantadas son según personaje?	¿Es relevante investigar la voz?	Opinión sobre la propia voz
si	a veces	si	Voz no corresponde a intención
si	si	si	No le gusta su timbre
si	si		
si	si	si	
si	no	si	Herramienta importante para su trabajo
si	si	si	Falta vocalización y técnica
si	si	si	Menos infantil que antes. Voz ligada a emociones y difícil de controlar
si	si	si	Le gusta y la respeta. Se juzga mucho y no explora tanto.
si	si	si	La considera muy aguda
si		si	Muchos prejuicios pero reconoce sus cualidades
si	si	si	Voz fuerte y reconoce su registro . La seguridad en sí misma le ayuda a la exploración vocal.
no	si	si	Relación de amor y odio con voz propia
si	si	si	Herramienta de trabajo, pero no le gusta . Le dijeron que es nasal y debería entrenarla más
si	no	si	No le gusta su voz
no	si	si	Potente, bien colocada. Tiene problemas con las letras T y P
no	si	si	Voz potente, nasal y proyecta bien
a veces	si	si	Su voz es juvenil y le gusta investigar con su voz cantada
si	si	si	Falta explorar mucho y falta dicción
si	si	si	Voz muy aguda. No le gusta cantar y desentona
si	si	si	No está acostumbrada a escucharla. Poca dicción, pero agradable para locuciones
si	si	si	Le gusta su voz y es su herramienta de trabajo
si	si	si	La considera pícaro
si	no	si	
si	si	si	Dicen que su voz es muy alta y proyectada, pero él no lo cree
si	si	si	Voz sin fuerza, pero le falta poder transmitir las intenciones
si	no	si	
si	no	si	Le encanta cantar y escucharse
si	no	si	Domina un poco su voz por un taller de impro
si	si	si	
si	no	si	Tiene voz suave, pero prefiere tener más volumen
si	si	si	
si	si	si	Le parece aguda y fea
si	no	si	Le han dicho que es bonita
si	si	no	No le gusta porque es grave
si	no	si	Cree que es muy aguda
si	si	si	No le gusta porque piensa que no sabe cantar
si	si	si	Marca mucho su estado anímico y es estridente
si		no	No le gusta su voz cuando canta
si	si	si	La considera fuerte
si	si	si	Le dijeron que su voz es muy aguda
si	si	si	Le gusta su voz porque es distinta a la de los demás
si	no	si	
si	si	si	Le falta dicción
si	si	si	Es suave y aguda y cree tener un acento raro
si	no	si	No es muy fuerte
si	si	si	
no	si	si	
si	si	si	Tiene facilidad para imitar otras voces
si	a veces	si	Le encanta su voz, pero le gustaría más potencia
si	no	si	Es muy alta y no puede manejarla
si	si	si	Es aguda normalmente
si	si	si	Odia su voz y cree no tener modulación
si	si	si	No se escucha mucho
no	si	si	Es muy aguda
si	no	si	
si		si	Le agrada su voz
si	no	si	

R	S	T	U	V
¿Modificas tu voz?	¿Cuándo?	¿Leer esta tesis?	Para artistas: ¿Realizas alteraciones de voz?	¿Estás familiarizado?
si	Según su estado de ánimo	tal vez	si	no totalmente
si	Discusiones	si		
si	Alteración o tristeza profunda	si		
si	Estado anímico	si		
si	Dar indicaciones y hablar con cliente	si	si	no totalmente
si	Conversaciones formales	si	no	si
si	Conversaciones de mayor o menor status	si	si	no totalmente
si	Situaciones serias	si	no	no totalmente
si	Molestias o querer convencer a alguien	si		
si	Hablar por teléfono y comprar en la tienda	si		
si	Molestias o amor	tal vez	si	si
si	Con amigos y familia	si	A veces	si
si	Exposiciones y trabajos	si	si	no totalmente
si	Enojo	si		
si	Por caos o miedo	si	si	
si	Por cordialidad o temor	si	si	si
si	Jugar con niños o hablar en una entrevista	si	A veces	no totalmente
si	Como maestro	si	Si	no totalmente
si	Seguridad e imposición de status	si		
si	Hablar por teléfono	tal vez		
si	Cuando recién se conoce a la persona o se pide permiso	si	si	si
si	Situaciones alegres o tristes	si		
si	Para pedir un favor	si		
si	Para pedir un favor	tal vez		
si	Enojo	si		
si	Felicidad	tal vez		
si	Por alegría o molestia	si		
si	Al trabajar con niños o hablar con sus padres	Tal vez		
si	Para pedir un favor	si		
si	Ante un problema o para defender algo	si		
si		si		
si	Situaciones serias	si		
si	Molestias	si		
si	Según su estado de ánimo	no		
si	Según su estado de ánimo	tal vez		
si	Molestias o temores	si		
si	Según su estado de ánimo	si		
si		no		
si	Según su estado de ánimo	tal vez		
si	Según su estado de ánimo	tal vez		
si	En espacio laboral	si		
si	Cuando quiere ser gracioso o convencer a alguien	si		
si	Cuando tiene que exponer	si		
si	Según su estado de ánimo	si		
si	Según su estado de ánimo	si		
si	Situaciones serias	si		
si	Molestias y reclamos	si		
si	Según su estado de ánimo	si		
tal vez				
si	Para pedir un favor	tal vez		
si	Molestias y temores	si		
si	Según su estado de ánimo	tal vez		
si	Para llamar la atención	si		
si	Según su estado de ánimo	tal vez		
si	Enojo	no		
si	Enojo	si		
si	Para pedir un favor	tal vez		

¿Consideras importante el proceso vocal?	¿Cómo cuidas tu voz?
si	Calentamiento
Sumamente importante para la construcción de personajes para darle realidad y situarlo Mucha por el cuidado que se le debe dar Es necesario mayor educación vocal	Infusiones No abusar de ella Explorar la propia voz Ninguno
Sumamente importante por la conexión de ondas con nuestro cuerpo y el espacio Depende de la obra Mucha importancia por los distintos matices que puede darle al personaje	Ejercicios vocales, cantos y evitar corrientes frías No gritar Ninguno
Mucha importancia porque representa mucho del personaje Muy importantes para crear personajes y cantar	No sabe Respiración adecuada y buen calentamiento Evitar llevar la voz a la garganta
Mucha importancia por la transformación que se puede dar para personaje	No tomar gaseosas ni gritar



Questionario	Género	Edad	Ocupación	Artista Escénico	Apreciación de la obra	¿La recomendarías?
1	H	30	Músico	si	10	si
2	M	22	Cantante	si	9	si
3	H	22	Músico	si	10	si
4	M	54	Cantante	si	7	si
5	M	22	Actriz	si	10	si
6	M	23	Actriz	si	7	si
7	M	22	Actor	si	8	si
8	M	19	Actriz	si	8	si
9	M	20	Actriz	si	8	si
10	M	22	Actriz	si	7	si
11	M	27	Actriz	si	7	si
12	M	19	Gestora cultural	si	10	si
13	M	21	Actriz	si		si
14	M	24	Actriz	si	7	si
15	H	28	Actor	si	10	si
16	M	21	Cantante	si	9	si
17	M	25	Actriz	si	9	si
18	M	20	Actriz	si	9	si
19	M	21	Actriz	si	8	si
20	M	22	Actriz	si		si
21	M	22	Actriz	si	8	si
22	M	26	Actriz	si	9	si
23	H	23	Músico	si	7	si
24	H	30	Circo	si	9	si
25	M	23	Actriz	si	9	si
26	H	36	Actor	si	7	si
27	M	17	Actriz	si	10	si
28	H	23	Actor	si	6	si
29	M	32	Cantautora	si	7	si
30	H	49	Profesor	si	9	si
31	H	31	Actor	si	8	si
32	H	22	Actor	si	10	si
33	H	24	Docente	si	9	si
34	M	21	Actriz	si	7	si
35	H	35	Actor	si	9	si
36	M	28	Actriz	si	10	si
37	H	26	Actor	si	8	si
38	H	25	Actor	si	8	si
39	H	23	Músico	si	10	si
40	H	20	Actor	si	10	si
41	M	20	Actriz	si	9	si
42	M	20	gestora cultural	si	9	si
43	M	27	Productora	si	10	si
44	M	28	Profesora	no	7	si
45	M	22	Estudiante	no	8	si
46	H	22	Estudiante	no	10	si
47	M	29	Exportación	no	10	si
48	H	23	Administrador	no	10	si
49	M	22	Psicóloga	no	10	si
50	M	20	Estudiante	no	7	si
51	M	20	Estudiante	no	5	si
52	H	21	Estudiante	no	10	si
53	M	22	Estudiante	no	9	si

54	M	20	Estudiante	no	10	si
55	H	62	Administrador	no	9	si
56	M	56	Abogada	no	8	si
57	M	72	Ama de casa	no	9	si
58	H	31	Administrador	no	10	si
59	M	34	Ama de casa	no	10	si
60	H	25	Estudiante	no	10	si
61	H	54	Gerente	no	10	si
62	M	52	Profesora	no	10	si
63	H	17	Estudiante	no	10	si
64	H	43	Diseñador	no	9	si
65	M	22	Estudiante	no	10	si
66	H	27	Economista	no	9	si
67	M	75	Ama de casa	no	10	si
68	M	73	Ama de casa	no	7	si
69	M		Periodista	no	10	si
70	H	50	Chofer	no	8	si
71	H	28	Administrador	no	10	si
72	M	41	Arquitecta	no	9	si
73	M	29	Abogada	no	8	si
74	H	29	Abogado	no	7	si
75	H	65	Médico	no	8	si
76	H	42	Computación	no	10	si
77	M	85	Contadora	no	10	si
78	M	25	Ing. Industrial	no	8	si
79	M	54	Traductora	no	10	si
80	M	27	Contadora	no	10	si
81	M	43	Bióloga	no	9	si
82	M	33	Administradora	no	10	si
83	M	31	Psicóloga	no	9	si
84	M	26	Médico	no	8	si
85	M	35	Ingeniera	no	10	si
86	M	53	Asistente	no	10	si
87	M	47	Enfermera	no	10	si
88	M	53	Idiomas	no	8	si
89	H	42	Psicólogo	no	7	si
90	M	60	Ama de casa	no	7	si
91	M	45	Comercial	no	10	si
92	M	27	Publicista	no	8	si
93	H	23	Politólogo	no	9	si
94	M	25	Ejecutiva	no	10	si
95	H	34	Periodista	no	7	si
96	M	25	Analista	no	10	si
97	H	28	Odontólogo	no	10	si
98	M	24	Administradora	no	10	si
99	M	19	Estudiante	no	8	si
100	H	25	Estudiante	no	9	si
101	M	22	Estudiante	no	9	si
102	M	25	Profesora	no	6	si
103	H	20	Estudiante	no	7	si
104	M	19	Estudiante	no	7	si
105	H	52	Diseñador	no	9	si
106	M	49	Profesora	no	7	si
107	M	50	Economista	no	10	si
108	H	52	Médico	no	9	si
109	M	47	Profesora	no	10	si
110	H	32	Negociante	no	6	si
111	H	29	Administrador	no	9	si

112	H	28	Administrador	no	8	si
113	M	28	Arquitecta	no	8	si
114	M	51	Profesora	no	10	si
115	H	54	Ingeniero	no	8	si
116	M	22	Estudiante	no	9	si
117	H	22	Analista	no	10	si
118	M	22	Psicóloga	no	10	si
119	H	54	Abogado	no	10	si
120	M	29	Psicóloga	no	7	si
121	M	52	Periodista	no	7	si
122	M	90	Jubilada	no	10	si
123	M	17	Estudiante	no	9	si
124	M	17	Estudiante	no	10	si
125	H	21	Estudiante	no	5	si
126	H	22	Programador	no	10	si
127	H	23	Estudiante	no	9	si
128	M	22	Estudiante	no	10	si
129	H	22	Estudiante	no	10	si
130	H	46	Empresario	no	10	si
131	M	22	Estudiante	no	10	si

¿Por qué?	¿Se logró la identificación de voces distintas?	¿Cómo?
Por el mensaje de la obra	si	Por distintos colores y texturas vocales
Divertida y bien hecha	si	Distintos acentos, volúmenes y gestos
Muy divertida	si	Distintos tonos y timbres
Buen mensaje, es ágil y con un buen despliegue de voces	si	Distintos tonos, timbres e inflexiones
Gran historia, entretenida, grandes personajes y buen trabajo vocal	si	Distintas alturas, acentos distintos y posturas corporales según el personaje
Muestra muchas posibilidades vocales	si	Diferencias vocales
Muy divertida y tiene mensaje	si	Diferencias claras entre personajes
Por la propuesta innovadora	si	Porque me podía imaginar lo que escuchaba
Entretenida y con buen mensaje	si	Actuaciones, gestos variados y expresiones
Muy buen trabajo vocal. Distintos acentos y diferencias claras de personaje	si	Todos los personajes bien diferenciados
Muy divertida y tiene bonito mensaje final	si	Me imaginaba lo que escuchaba y después corporalidad ayudó
Muy divertida, tiene una reflexión final y es muy interesante presenciar el dominio vocal	si	Por distintos dejos y tonos de las voces
Un estilo distinto y mensaje potente	si	Personajes muy particulares
Muy divertida y lúdica	si	Los acentos de los personajes partían de la particularidad en las personalidades
Muy divertida y buen trabajo vocal	si	Distintos tonos, timbres e inflexiones
Muy divertida y entretenida	si	Por distintos timbres
	si	Distintos tonos y timbres
Trabajo vocal muy detallado	si	Por claridad en cambios de personaje y sus gestualidades
Buen trabajo	si	
Uso de la voz	si	Diferentes matices vocales
Para tener mayor consciencia de las posibilidades vocales	si	Corporalidad de personajes y sus distintos timbres vocales
La pasó muy bien, buen manejo vocal y mensaje potente	si	Por distintos timbres
Excelente trabajo vocal y actoral	si	Excelente trabajo vocal y diferencias de dejos
Muy entretenida y atrapante	si	Distintos tonos, timbres e inflexiones
La obra genera consciencia y presenta buen manejo vocal	si	Distintos acentos y corporalidades
Buen trabajo vocal, actoral y corporal. Buen mensaje	si	Buena dicción y exploración vocal
Por mensaje final	si	Evidentes cambios vocales
Interesante de ver y escuchar	si	
Ritmo entretenido y sorprendente de la obra e increíble propuesta vocal	si	Muy bien moduladas las voces
Una propuesta original con buen mensaje	si	Particularidad en la propuesta vocal
Mensaje potente de la realidad peruana	si	Diferentes dejos
Entretenida, reflexiva y ágil	si	Diferentes matices vocales
Por el uso vocal	si	Propuestas vocales específicas
Propuesta original, mensaje y guion	si	
Buen trabajo vocal y potente mensaje	si	Diferentes timbres
Divertida y gratificante de ver	si	Por distintos dejos y tonos de las voces
Propuesta innovadora	si	Diferentes tonos y acentos
Buen trabajo vocal y mensaje potente de la realidad peruana	si	Buena vocalización
Buen mensaje y buena comedia	si	Distintas texturas vocales
Mensaje y trabajo vocal bueno	si	
Muy graciosa y muy buen uso de voces	si	Modulación de voz, distintas corporalidades y buena actuación
Ritmo entretenido y buen mensaje	si	Dicción y distintos acentos
Mensaje potente	no	
Sería genial que otros actores tengan más información de esto	si	
Mensaje actual de la sociedad peruana	si	Cambios de sonidos
Muy entretenida y sorprendente	si	
Excelente trabajo vocal y buen mensaje	si	Diferentes tonos y acentos
Logra una crítica a partir de una comedia que le engancha	si	
Entretenida y con buen mensaje	si	Diferentes tonos y acentos
Tiene trabajo interesante de voz y música	si	Diferentes tonos y acentos
Buenas actuaciones	si	Diferentes voces eran claras
Buena historia	si	Diferentes tonos y acentos

Impacto para televidentes	si	
Buen manejo vocal		
Buen manejo vocal	si	Diferentes deijos
Buen manejo vocal y construcción de personajes	si	
	si	Por lo que las voces transmiten
Divertida y real	si	Claridad en cambios vocales
Buenísimo, me mantuvo en contacto siempre	si	Diferencias vocales
Amena	si	Diferentes tonos y acentos
Le encantó	si	Diferentes deijos
Comedia y crítica de la realidad peruana actual	si	Diferentes acentos
Atmósfera interesante a partir de la voz	si	Musicalidad y tono
Creativa, divertida y las actrices son muy buenas	si	Diferentes tonos y acentos
Muy original y bien hecha	si	Cambio de voces y expresiones de rostro muy claras
Entretenida	si	Por distintas propuestas de personajes
Muy divertida y tiene mensaje		
Buen mensaje y buena comedia	si	Distintos tonos y volúmenes
Entretenida y con buen mensaje	si	Pronunciación
Es fresca , divertida y seria	si	
Divertida y buen juego de voces	si	Diferentes tonos y acentos
Entretenida y con contenido	si	Distintos acentos, volúmenes y gestos
Estupenda	no	
Buenas actuaciones	si	Diferentes acentos
Buenas actuaciones	si	
Propuesta interesante	si	Diferentes deijos
	si	Diferencias vocales
Entretenida y con buen mensaje	si	Interpretaciones de personajes de manera excelente
Fresca y toca un tema real	si	Diferentes acentos
Divertida y toca tema real	si	Distintos tonos y timbres
Muy divertida y tiene mensaje	si	Diferentes acentos
Entretenida y con buen mensaje	si	Diferentes acentos
Refleja problemática actual y recursos figurativos	si	Distintos tonos , timbres e inflexiones
Buenas actuaciones y mensaje	si	Personajes particulares y con acciones definidas
Muy buen trabajo vocal. Distintos acentos y diferencias claras de personaje	si	
Muy buenas actuaciones y sentido del humor	si	Distintos tonos y timbres
Muy divertida, original, inesperada y con buen mensaje final	si	
	si	Diferentes tonos y acentos
Es graciosa, tiene mensaje y es rápida	si	Diferencias claras entre personajes
El viaje de sonido llega a construir el mensaje	si	Buena dicción y exploración vocal
Mensaje claro y buen trabajo vocal	si	Diferentes tonos y acentos
Buenas actuaciones y mensaje	si	Diferencias claras entre personajes
Buenas actuaciones y divertida trama	si	
Muy divertida y tiene mensaje	si	Distintas alturas, acentos distintos y posturas corporales según el personaje
Muy divertida y tiene mensaje	no	
Buenas actuaciones, trama divertida y buen mensaje	si	Diferentes acentos
Muy divertida y con mensaje inesperado	si	Diferentes tonos y gestos faciales
Muy graciosa y con una crítica de la sociedad peruana actual	si	Diferencias claras entre personajes
Propuesta innovadora	si	
Aporta al círculo teatral	si	Distintas alturas, acentos distintos y posturas corporales según el personaje
Muy graciosa	si	Diferentes acentos
	si	Gestualidad acompaña a la voz
Sorprende al público	si	
	si	Diferentes acentos
	si	
Divertida y toca tema real	si	Diferentes acentos
Muy divertida	a veces	
Buenas actuaciones	si	Diferencias claras entre personajes
	si	Diferentes acentos

Buen trabajo vocal y mensaje potente de la realidad peruana	si	Diferentes acentos
Trama particular y buenos efectos musicales	si	Diferentes acentos
Muy divertida	si	Diferentes acentos
Por mensaje final	no	
Buenas actuaciones y divertida trama	si	Diferentes tonos y acentos
Es una obra muy bien hecha	si	Distintas alturas, acentos distintos y posturas corporales según el personaje
Es una obra muy bien hecha	si	Distintas alturas, acentos distintos y posturas corporales según el personaje
Ágil, bien hecha y corta	si	Diferentes deijos
Divertida y toca tema real	no	
Divertida trama y buenas actuaciones	si	Diferentes acentos
Muy actual y comunicativa	si	Imágenes claras de personajes
Mensaje actual de la sociedad peruana y obra creativa	si	Distintas alturas, acentos distintos y posturas corporales según el personaje
Muy graciosa y con una crítica de la sociedad peruana actual	si	Distintas texturas vocales
	si	Diferentes tonos y acentos
Divertida y real	si	
Muy divertida y buen trabajo vocal	si	
Muy divertida, original, inesperada, con buen mensaje final y bien hecha	si	Diferentes tonos y acentos
Muy divertida	si	Diferentes acentos
Mensaje claro y buen trabajo vocal	si	Diferentes tonos y acentos
Divertida y toca tema real	si	Diferencias claras entre personajes
		Promedio

Califica del uno al 10 si pudiste percibir cambios

Tono	Ritmo	Timbre	Volumen	Intensidad	Salto de época	Resonancia	Idioma / Nacionalidad	Estado Emocional	Con / Sin micrófono	
10	10	10	10	10	10	8	8	10	10	10
7	8	8	8	9	8	7	9	10	9	10
10	8	10	8	8	8	4	4	10	8	10
10	10	10	10	10	10			10	10	10
10	7	10	10	10	10	7	10	10	10	10
6	6	7	7	7	8	4	4	8	8	8
10	10	10	10	10	10	5	5	10	10	10
8	8	6	3				6	10	6	8
8	5	5	8	2	0		2	10	8	8
7	6	7	5			3	5	10	9	5
9	9	8	10	10	10	10	2	10	0	10
10	8	8	10	10	10	8	4	10	10	10
8	6	8	8	8	8	7	9	8	0	7
8	5	6	9	8	8	7	7	9	9	8
8	10	9	10	10	10	7	8	6	8	10
10		10	10	10	10				10	10
10	10		10	9	7		7	10	10	8
8	10	8	8	6	6		8	10	8	9
8	8	7	8	7	8		6	8	7	
10	9	7	8	6	4		9	8	5	6
9	5	9	8	8	8		4	9	7	9
10	10	9	10	9	10		10	9	9	9
10	10	10	10	9	3		8	9	10	8
9	8	8	9	7	9		9	7	8	10
10	10	10	10	10	10		10	10	10	
8	7									
10	10	8	8	9	7		10	10	9	10
10	3	4	5	10	1		3	10	1	1
10	10	10	7	8	2		6	10	5	
10		10		10			10	10		
10	9	10	9	9	7		9	10	10	10
10	8	8	7	10	9		8	10	8	9
10	8	10	7	9	2		7	10	10	10
7	6	7	3	4	7		7	8	8	7
10	10		10		10			10	10	
10	10	10	10	10	10		10	10	10	10
8	5	8	6	6	8		7	10	7	8
7	7	7	5	8	4		6	8	8	5
10	10	10	10	10	10		9	10	10	10
8	7	9	6	4	3		8	10	10	8
9	6	7	5	10	3		2	9	8	7
8	10	9	9	8	8		8	9	9	10
8	7	8	9	10	9		8	10	10	10
9	7	6	7	7	2					
8	8	7	8	8	7		8	8	8	9
7		10	9	8	7		7	10	9	8
10	10	10	8	10	10		8	10	10	10
8	8		7	8	10			8	8	5
8	10	8	7	9	6		7	9	9	7
8	7	8	7	8	8		9	10	9	8

8	9	10	10	9	9	8	8	9	10
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
7	7	9	8	10	5	6	10	8	8
9	9	9	9	8	9		10	10	10
8	6	8	9						
							10	10	10
10	10	10	10	8	7	8	10	10	10
9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
10	10	10	10	8	5		8	8	8
9	8	10	10	10	10	10	9	10	10
10	10	10	10	10	5	5	10	10	10
9	9	10	10	9	10	10	10	10	10
8	5	8	8	8	9	9	10	10	10
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
9	8	7	9	8	8	7	10	8	8
10			10		10		10	10	
10		10	10						10
10	10	10	10	10		10	10	10	10
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
8	8	8	9	9	8	8	8	8	8
10	9	10	9	10	9	9	10	9	8
8	6	8	8	8	7	6	8	7	
10			10				10		
7	7	7	7	8	7	8	9	9	9
10	9	8	9	9	8	9	10	10	9
10	10	10	10	9	10	9	10	9	9
9	10	9	9	9	10	10	10	10	10
8	10	9	9	9	10	10	10	9	8
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
10	9	9	9	10	8	5	10	5	10
10	10	10	10	10		10	10	10	
10	5	9	8	7	1	2	6	4	3
10	10	10	10	10	10	10	10	10	
10	10		10				10		
10		10	10				10	10	
10			10	10	10			10	10
8	7	7	7	7	6	6	8	7	8
10	10	10	10		10		10	10	
8	9	8	7	8	6	8	8	8	10
10	3	5	9	7	8	9	7	10	6
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
9	9	8	7	9	10	9	10	8	7
10	10	10	7	10	10	10	8	10	9
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
10	9	10	10	10	9	9	9	10	10
		10		10	10	10	10	10	
8	7	8	7	7	5	5	8	8	6
8	8	8	8	7	5	7	7	8	8
10	10						10	10	10
6	8	6		8	9	8	7	6	7
7	7	6	4	6	7	7	9	8	6
	10	10	10		10		10	10	
10	10		10			10	10	10	
10	7	8	8	8	6	8	10	10	7
8	9	9	8	8	8	9	9	9	9
10		10		10		6	10	10	

5	5	7	8	7	7	6	8	7	7
10	10	9	9	10	7	4	10	10	10
10	10	10	10	10	8	10	10	9	10
9	9	8	10	10	10	9	9	10	
8	8	8	10	10	8	8	10	9	5
7	7	8	8	8	6	6	7	7	7
9	9	9	9	8	9	8	10	9	8
10	10	10	10	10	9	10	10	10	10
10	10	0	8	10	8	8	9	10	10
10	10	10	10	8	7	10	10	10	8
8	8	9	8	7	7	7	8	10	8
8	10	8	10	10	8	8	10	10	10
9	8	10	10	9	10		10	10	10
9	8	10	9	8	10	4	10	9	8
8	8	8	9	8	9	8	9	9	9
9	6	5	5	4	2	5	9	7	7
7	6	2	5	5	5	1	10	1	1
9	8	9	9	9	9	6	10	10	10
10	9	10	10	10	9	10	10	10	9
9	10	9	10	10	9	9	10	10	9
				10	10		10	10	10
7	10	9	10	10	7	7	10	10	10
8.97	8.39	8.55	8.62	8.65	7.46	7.61	9.38	8.73	8.61

¿Se detectaron imágenes al inicio?	¿Cuáles?	Cambios en voces según estado anímico	Voces cantadas según personaje	Investigación de posibilidades vocales
no		10	9	0
sí	Años 20 e Italia	8	9	3
no		10	6	5
no		8	6	3
no	Inicio de radionovela era muy rápido y las voces eran muy seguidas	10	8	2
sí	Algunos personajes	6	8	2
sí	La inglesa, el argentino y la americana	5	7	3
sí	Todos los personajes	7	6	3
no		6	3	5
sí	Todos los personajes y sus nacionalidades	9	6	4
sí	Todos los personajes y sus corporalidades	8	10	1
sí	Todos los personajes y sus corporalidades. El cerebro de la detective y los robots	10	10	3
sí	Todos los personajes y sus nacionalidades	9	8	3
no		9	8	6
no		10	9	10
no		9	8	7
no		10	8	4
sí	Todos los personajes y sus nacionalidades	7	7	2
sí	Todos los personajes	8	7	5
no		7	7	4
sí	Todos los personajes	10	9	4
sí	Todos los personajes	9	8	6
sí	Todos los personajes y sus nacionalidades	8	7	4
sí	Detective, colombiana, mayordomo y baronesa	7	8	9
sí	Todos los personajes y sus nacionalidades	9	10	4
sí		8	8	5
sí	Todos los personajes y sus nacionalidades	8	8	9
no		0	5	0
		7	2	1
sí	Todos los personajes, sus edades y sus nacionalidades	10	7	3
sí	Colombiana y baronesa	7	8	7
sí	Argentino, Italiano, colombiana y americana	9	8	8
sí	Todos los personajes	10	8	3
sí	Todos los personajes y sus corporalidades	6	5	4
sí	Argentino, colombiana y española	8	7	10
sí	Argentino y colombiana	10	10	5
no		7	8	5
no		8	7	3
sí		10	10	4
sí	Todos los personajes, sus edades y sus nacionalidades	10	7	6
sí		9	8	4
sí	Todos los personajes y sus corporalidades	9	7	5
sí	Todos los personajes y vestuario	9	9	10
sí	Época	10	10	5
sí	Todos los personajes	4	8	
sí			8	
sí	Baronesa y Detective	8	9	6
sí	Colombiana y española	10	10	10
sí	Todos los personajes	7	9	1
sí	Baronesa y hombres con bigotes	8	8	5
sí	Todos los personajes	8	7	6

no		7	7	2
si	Todos los personajes	10	9	1
si	Todos los personajes	9	10	8
si	Baronesa, detective, colombiana y argentino	9	9	7
si	Baronesa, detective y mayordomo	9	8	1
si	Argentino y americana			
si		10	8	7
si	Todos los personajes y vestuario	10	10	10
si	Colombiana, argentina, baronesa y detective	8	8	4
si		10	10	10
si	Baronesa y mayordomo	10	9	4
si	Todos los personajes	10	9	5
si	Radionovela	10	9	2
		10	10	
si	Todos los personajes	9	9	3
no		8	8	
si		9		10
si	Todos los personajes	10	8	5
si		8	5	7
no		9	9	0
si	Todos los personajes	8	7	5
si	Todos los personajes	8	7	4
si	Ana, mayordomo y detective	6	7	3
no		7	7	7
		10	10	7
si		9	9	9
si	Países y años 70s	9	9	8
si		10	9	8
si	La casa antigua	9	9	8
si	La casa antigua, la tormenta y todos los personajes	9	7	3
no		10	10	7
no		10	6	1
no		8	8	3
si	Baronesa, detective, mayordomo y argentino	8	6	7
si	Su abuela escuchando radionovelas	10	10	10
si	La baronesa, la detective y a Ana	8	9	9
si	Baronesa	9	8	10
si		9	7	5
no		8	4	4
si	Un salón antiguo y todos los personajes	10	10	
si	Tormenta	8	5	4
si	Colombiana	8	8	1
si	Todos los personajes	10	9	4
si	Todos los efectos sonoros y todos los personajes	10	6	5
si	Todos los personajes	10	8	5
si	Todos los personajes y la radionovela	10	10	10
si	La detective y la colombiana	9	7	10
no		3	2	6
no		7	7	1
		7	7	4
		7	4	4
no		6	8	8
no		5	7	5
si	Su tía contándole radionovelas	8	2	
no		10	4	8
si	Casa antigua y tormenta con lluvia	10	8	8
si	Mayordomo y baronesa	9	9	3
si				

si	El argentino, la colombiana y la americana	7	6	6
		9	8	8
si	Colombiana y argentino	8	8	8
si		9	9	7
si	Todos los personajes	10	7	2
si	Baronesa y mayordomo	8	9	10
si	Todos los personajes y sus nacionalidades	9	8	7
si	Todos los personajes y sus corporalidades	10	10	6
no		10	9	4
si	Todos los personajes, sus nacionalidades y casa antigua	10	10	1
si	Imágenes en blanco y negro y los años 70s	7	6	0
si	Todos los personajes	10	10	4
si		10	10	4
no		9	10	9
no		6	10	7
si	Todos los personajes		8	6
no		9	9	7
si	Todos los personajes, sus nacionalidades, sus corporalidades y casa antigua	10	9	2
si	Pensó que habian más personas haciendo las voces. Todos los personajes	10	9	5
si	Todos los personajes y sus corporalidades	9	9	5
si	Todos los personajes	9		3
si	personajes, sus nacionalidades, sus vestuarios, sus corporalidades y casa antigua	8	9	3

¿Es relevante investigar la voz?	¿Por qué?	Opinión sobre la propia voz
10	Debe generarse una mezcla de disciplinas	Puede expresar el mensaje que quiere y es única
9	Se conoce más a fondo los personajes	Suena bien cuando habla y canta, pero no transmite lo que quiere
5	No me parece muy necesario	
10	Por la salud vocal de distintos artistas y sus posibilidades	
10	Manejo vocal es uno de los pilares del cuerpo y fundamental para construir un personaje	No le gusta ni disgusta. Trata de provecharla al máximo
10	Porque es una herramienta escénica	Es melodiosa
8	Cuerpo y voz deberían trabajarse a la par	Potente pero ronca
9	Ayuda al proceso formativo y creativo del actor	No la he explorado tanto
9	Vital para actores y cantantes	Mi voz es versátil
8	Para poder profundizar en personajes	Falta trabajar varios aspectos
10	Muestra detalles de la personalidad del personaje	No le gusta
10	Te permite conocer más al personaje	No le gusta
10	Se logra transmitir mucho desde la voz	Falta investigar mucho con su voz
10	Actor debería estar preparado para ligar su voz al cuerpo	Se encuentra cómoda hablando pero no cantando
10		Tiene voz gruesa y no puede construir personajes a partir de la voz
10	Es herramienta de trabajo para salud vocal	Domina voz
10	Fundamental para proceso creativo	Su voz es expresiva
10	Ayuda a definir la construcción de personajes	No la conoce
9		
9	No hay mucha información escrita sobre la voz	No explorada a profundidad
9	El trabajo de la voz tiene que integrarse con el cuerpo	Puede desarrollar más a nivel actoral
10	Necesario para manejo vocal	Le gusta trabajarla en sus personajes
9	Porque es un arma poderosa y muy delicada	Agradable al cantar pero al hablar muy rápida
10	Herramienta comunicativa fundamental	Diferentes matices y puede modularla
8	Herramienta fundamental para el actor y salud vocal indispensable	Bonito timbre, aguda y versátil
10		
10	Herramienta comunicativa fundamental	Versátil
10	Herramienta fundamental para el actor	Limitada por falta de entrenamiento
10		
10	Herramienta fundamental para la comunicación	La aprecia
10	Imagen vocal define los personajes	
10	Modular la voz transmite mucho de los personajes	Le gusta modularla
9	Fundamental para proceso creativo	Grave y resonante
10	Somos un solo instrumento	Potente e insegura
10		Tiene varios matices vocales
10	Herramienta importante para crear personajes	Falta trabajar varios aspectos
9	Es herramienta fundamental para el actor	
7	Actores no manejan distanciamiento vocal	Nasal
10	Ayuda a clasificar la situación, emociones y nacionalidades	Tiene que vocalizar más
9	Herramienta fundamental para la comunicación	Le divierte jugar con ella
10	Te abre muchas posibilidades de juego	
9	Herramienta importante para crear personajes	Suave
10		
10	Herramienta fundamental para la comunicación	Buena dicción
		Aguda
9		Inspira confianza
9		Le gustaría conocer mejor su registro
7	Mejorar comunicación en medios y en general	Baja y nasal
9	Herramienta fundamental para la comunicación	Cómoda con su voz y depende de la emoción
10	Herramienta fundamental para la comunicación	

8	Ayuda en la vida y en la puesta en escena	Canta y hace beat box
8	Para cuidar la voz	Muy aguda
10	Enfatizar un ritmo	
9	Herramienta para actor	
7	Denota el estado de ánimo	
10	Por la situación actual	
10		Muy sonora y fea
8		
10		
10	Debería aprovecharse más las posibilidades	Cambia por los idiomas
10	Herramienta para actor	
10	Herramienta para actor	Histrionica
6	Herramienta para actor	
10	Herramienta para actor	
9	Herramienta fundamental para la comunicación	
10		
9	Herramienta para actor	
10	Marca la diferencia escénica	
10		Frágil
8	Necesario para manejo vocal	Puede jugar con su voz
9	Herramienta para actor	
7		
10	Herramienta fundamental para la comunicación	Parecida a la de sus familiares
9		Baja
10	Le da más vida a la obra	Baja
10		Plana
5	La propuesta vocal completa la construcción de personaje	Falta trabajarla
9	Es algo que llega a capturar al público	Tiene que tener mas práctica en la voz cantada
10	Porque es herramienta para generar personajes e imágenes de personajes	Es hermosa
5		
6	Muchas posibilidades vocales que no se conocen	
8	Oportunidades de crear espectáculos atractivos para el público	Pésima
10	Poder darle detalle al personaje	
10		Baja
9	Para fortalecer el aspecto vocal en las obras de teatro	Transmite mucho
6	Es importante	Ronca
10	Se brinda detalles al personaje	Ronca y le gusta
10	Refuerza imaginación en base a sentido auditivo	
8	Rescata propuestas vocales para el teatro	Rápida
10		Nasal
6	No hay mucha información escrita sobre la voz	No le gusta
10	Es una propuesta divertida	
10	Le parece necesario	Cree cantar mal
9	Para poder hacer distintas propuestas de personajes	No le gusta
10	Se debería experimentar más con la voz y sus posibilidades	Le gusta
7	Interesante para diversificar el teatro	Nasal
10		
8	Podría proponerse mucho más	Le gusta
10	Porque se pueden proponer muchas posibilidades	La considera femenina
10	Herramienta fundamental para el actor	No la proyecta hacia afuera
10	Herramienta para actor	
10	Herramienta para actor	
8	Herramienta comunicativa fundamental	
9	Transmite emociones de personajes	Resonante

8	Herramienta comunicativa fundamental	Clara
9		
10	Interesante para diversificar el teatro	Aguda
10	Herramienta importante para crear personajes	Jovial
10	Para darle vida a la historia	Alta
10		
9	Poder darle detalle al personaje	Muy aguda
9	Poder darle detalle al personaje	
8	Herramienta importante para crear personajes	Clara
10	Para proponer un nuevo camino de creación artística	
5	Para mejorar la experiencia del espectador	
10	Poder darle detalle al personaje	Buena dicción
10	Herramienta importante para crear personajes	Vieja
10	Herramienta fundamental para la comunicación	No es potente
10		
10		
7	Herramienta importante para crear personajes	No le gusta
8	Herramienta importante para crear personajes	Rápida y le gusta
9		
10	Herramienta comunicativa fundamental	No es especial
8	Herramienta para actor	Muy grave

¿Modificas tu voz?	¿Cuáles?	¿Leer esta tesis?	¿Por qué?
si	Al dar clases o hablar en público	10	Por ser una herramienta de contexto
si	Depende del estado de ánimo	9	Me encantó la obra y me gustaría que más actores investiguen la voz
si	Por formalidad	3	No tengo relación con la construcción de personajes
si	Por enojo	10	Es una apasionada del tema de la voz
si	Depende del estado de ánimo	10	Todo conocimiento es bien recibido
si	Depende del estado de ánimo	10	Para informarme del tema
si	Para pedir un favor	7	Le interesa porque estudio teatro
si	Dependiendo del grupo de personas	10	Porque no hay mucha información escrita del tema
si	Dependiendo del grupo de personas	6	Fundamental para artistas escénicos
si	Depende del estado de ánimo	9	Me gustaría potencializar mi trabajo vocal
si	Por enojo	10	No hay teoría vocal para que artistas se puedan nutrir más
si	Dependiendo del grupo de personas	10	o se le da la importancia que se debería e influye en proceso creativo del actor
si	Depende del estado de ánimo	10	Tiene relación directa con m carrera
si	Depende del estado de ánimo	10	No se encuentra información escrita
no		10	Se encuentra relacionado con el tema
si	Depende del estado de ánimo	10	Le interesaría explotar más su voz y le interesa el teatro
si	Dependiendo del grupo de personas	9	Campo poco investigado
si	Depende del estado de ánimo	10	Ser más consiente
si	Depende del estado de ánimo	9	Para saber por donde empezar a trabajar la voz
si	Depende del estado de ánimo	9	Para futuras investigaciones
si		8	
si		10	
si	Dependiendo del grupo de personas	10	Porque le encanta cantar y el trabajo fue excelente
si	Dependiendo del grupo de personas	10	No se encuentra información escrita
si	Depende del estado de ánimo	8	Porque le gustaría estudiarlo
si		8	Para saber por donde empezar a trabajar la voz
si	Al cantar y actuar	10	
si	Depende del estado de ánimo	6	Para informarme del tema
si		10	
si	Depende del estado de ánimo	10	Para compartirlo con otros estudiantes
si	Depende del estado de ánimo	10	
si	Dependiendo del grupo de personas	10	No hay teoría vocal para que artistas se puedan nutrir más
si	Dependiendo del grupo de personas	10	Conocimiento nuevo
si	Dependiendo del grupo de personas	6	Herramienta sumatoria para el actor
si	Dependiendo del grupo de personas	10	Herramienta sumatoria para el actor
si	Depende del estado de ánimo	10	Herramienta para proceso vocal
si	Dependiendo del grupo de personas	8	Para entender de manera teórica sobre mi propia voz
si	Cuando se conoce recién a alguien	6	
si	Dependiendo del grupo de personas	10	Ayuda con su carrera artística
si	Para pedir un favor	10	Aporta a formación actoral
si	Para pedir un favor	9	Porque es herramienta de trabajo
si	Teléfono	10	Porque le gustaría estudiarlo
si	Para pedir un favor	8	Herramienta para proceso vocal
si	Dar clases	7	Herramienta para proceso vocal
si	Cuando se expone algo	3	No mucho
si	Dependiendo del grupo de personas		
si	Cuando canta	9	Para cantar en presentaciones
si	Depende del estado de ánimo	7	Le encanta escuchar propuestas vocales para personajes
si	Depende del estado de ánimo	9	Herramienta para proceso vocal
si	Teléfono	8	Herramienta para proceso vocal

si	En discursos	8	Para mejorar su trabajo vocal
si	Depende del estado de ánimo	9	Interesante proceso
si	Dependiendo del grupo de personas	10	
no		9	
si	Depende del estado de ánimo	10	Conocimiento general
si		10	
si	Laboralmente	10	
si	Imitando a personas	7	Quiere aprender al respecto
si	Dar órdenes	5	
si	Depende del estado de ánimo	10	Propuesta interesante
si	Depende del estado de ánimo	8	Para informarme del tema
si	Depende del estado de ánimo	9	Importante para la construcción de personajes
si	Depende del estado de ánimo	8	
si	Depende del estado de ánimo	7	interesante
si	Cuando cuenta historias		
no			
si		6	
si	Depende del estado de ánimo	10	Aprendes mejor a controlar la voz
si		8	
si	Dependiendo del grupo de personas	4	
si	Depende del estado de ánimo	4	Por cultura
si	Depende del estado de ánimo	4	
si	Depende del estado de ánimo	10	Le gusta la música
si	Depende del estado de ánimo	9	
si	Depende del estado de ánimo	4	
si	Dictar clases	7	
si	Depende del estado de ánimo	9	Es interesante pero solo para un tipo de público
si	Molestias	7	Cultura general
si	Depende del estado de ánimo	10	Es un tema muy interesante
si	Dependiendo del grupo de personas	2	No es su rubro
si	Dependiendo del grupo de personas	10	Para que el poder de la voz pueda ser valorado en distintas profesiones
si	Depende del estado de ánimo	9	Muy interesante
si	Llamar la atención	10	Trabajo necesario para el actor
si	Depende del estado de ánimo	9	
		8	Admira como los actores podían cambiar tanto las voces
si	Dependiendo del grupo de personas	6	Por su trabajo
si	Depende del estado de ánimo	0	No tengo tiempo
si	Depende del estado de ánimo	10	Le parece interesante la propuesta que se ha hecho
si	Dependiendo del grupo de personas	7	Depende del enfoque que se le dé
si	Teléfono	10	Es una propuesta innovadora
si	Enojo	7	
si	Depende del estado de ánimo	6	Es un tema muy interesante
si	Depende del estado de ánimo	7	Para aprender al respecto
si	Cuando me enfermo	10	Propuesta interesante
si	Al dar clases o hablar en público	9	Le parece interesante la propuesta que se ha hecho
si	Dependiendo del grupo de personas	10	Le ha gustado mucho la propuesta escénica
si	Dependiendo del grupo de personas	8	Es innovadora la propuesta
no		10	Con el correcto manejo vocal se involucra más al público
si	Dar clases	8	Le gustan las radionovelas
si	Dependiendo del grupo de personas	10	
si	Dependiendo del grupo de personas	9	Estudia actuación
si	Para que lo entiendan	4	No es su rubro
si	Depende del estado de ánimo	9	Le interesaría informarse más al respecto
si	Dependiendo del grupo de personas	8	Le parece interesante la propuesta que se ha hecho
si	Dependiendo del grupo de personas	8	Es un tema que se aplica también en la vida diaria
si	Depende del estado de ánimo	5	

si	Dependiendo del grupo de personas	7	Le gusta el teatro
si	Dependiendo del grupo de personas	7	
si	Dependiendo del grupo de personas	6	No es su rubro
si	Depende del estado de ánimo	9	Le gusta la propuesta escénica
si	Depende del estado de ánimo	6	Es demasiado teórico
si	Por formalidad	6	No es su rubro
si	Dependiendo del grupo de personas	7	Tema innovador
si	Expresar ideas	8	Profundizar más en el tema
si	Por formalidad	5	
si	Por formalidad	10	Interesante proceso
si	Dependiendo del grupo de personas	4	Para aprender al respecto
si	Depende del estado de ánimo	0	No es su rubro
si	Depende del estado de ánimo	5	
si	Para pedir un favor	10	Le encanta la propuesta
si	Enojo	3	
si		10	
si	Enojo	10	
si	Para pedir un favor	8	Le encanta la propuesta
si	Depende del estado de ánimo	10	Le gusta el teatro y es necesario su investigación
si	Depende del estado de ánimo	7	
si	Dependiendo del grupo de personas	10	No hay teoría vocal para que artistas se puedan nutrir más
si	Dependiendo del grupo de personas	9	Le encanta la propuesta

