

Sensorialidad en la voz hablada. Formación del Habla (Sprachgestaltung - Rudolf Steiner)

Flavia Montello

Universidad Nacional de Río Negro, Argentina

flaviamontello@gmail.com | 

Recepció: 22/01/2024, acceptació: 27/07/2024, publicació: 30/12/2024

Resumen: Los actuales son tiempos en los que pasamos por alto la percepción sensible de lo que transmite la voz hablada, priorizando el contenido del mensaje. La urgencia por la información nos propone escuchar audios al doble de velocidad. Hace cien años, el investigador austriaco Rudolf Steiner observaba el inicio de este fenómeno y desarrolló la Formación del Habla (Sprachgestaltung) como técnica para la voz expresiva. En su época significó un cambio de paradigmas, pues no se apoyaba en lo orgánico-fonoaudiológico, sino que su punto de partida era eminentemente artístico al sensibilizar respecto de los elementos conformadores del habla. Tanto el actor y maestro de actuación Mijaíl Chéjov como la reconocida entrenadora vocal Cicely Berry trabajaron con esta metodología, que profundiza en las características de los sonidos, la gestualidad del lenguaje, intensifica la escucha y trabaja con los ritmos y las dinámicas expresivas de la respiración. Este artículo presenta algunas de sus características más destacadas.

Palabras clave: lenguaje hablado, voz, sensibilización de la escucha, actuación, técnica vocal, Rudolf Steiner.

Sensorialitat en la veu parlada. Formació de la parla (Sprachgestaltung - Rudolf Steiner)

Resum: Als nostres temps solem passar per alt la percepció sensible del que transmet la veu parlada, prioritzant el contingut del missatge. La urgència per la informació ens proposa escoltar àudios al doble de velocitat. Fa cent anys, l'investigador austriac Rudolf Steiner observava l'inici d'aquest fenomen i va desenvolupar la formació de la parla (Sprachgestaltung) com a tècnica per a la veu expressiva. En aquella època va significar un canvi de paradigmes, ja que no es recolzava en allò orgànicofonoaudiològic, sinó que el seu punt de partida era eminentment artístic en sensibilitzar respecte dels elements conformadors de la parla. Tant l'actor i mestre d'actuació Michael Txèkhov com la reconeguda entrenadora vocal Cicely Berry van treballar amb aquesta metodologia, que aprofundeix en les característiques dels sons, la gestualitat del llenguatge, intensifica l'escolta i treballa amb els ritmes i les dinàmiques expressives de la respiració. Aquest article presenta algunes de les seves característiques més destacades.

Paraules clau: llenguatge parlat, veu, sensibilització de l'escolta, actuació, tècnica vocal,

Sensorialidad en la voz hablada. Formación del Habla (Sprachgestaltung - Rudolf Steiner)

© Flavia Montello (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.2

Sensoriality in the spoken voice. Speech Training (Sprachgestaltung - Rudolf Steiner)

Abstract: In recent times, we have overlooked the sensitive perception of what the spoken voice transmits in favour of the content of its message. The urge for information suggests to us that we listen to audios at double speed. One hundred years ago, the Austrian researcher Rudolf Steiner observed the beginning of this phenomenon and developed Speech Formation (Sprachgestaltung) as a technique for the expressive voice. In its time it was a paradigm shift, since the technique did not rely on organic-phono-audiological aspects; instead, its starting point was eminently artistic, as it raised awareness regarding the elements that make up speech. Both the actor and acting teacher Michael Chekov and the renowned vocal coach Cicely Berry worked with this methodology, which delves into the characteristics of sounds and the gestures of language, intensifies listening and works with the rhythms and expressive dynamics of breathing. This paper presents some of its notable features.

Keywords: spoken language, voice, acting, vocal technique, Rudolf Steiner.

1. ¿OÍR O COMPRENDER?

—¿Eh? (No entiendo.)

—¡Ah! (Ahora comprendo.)

—¿Y? (¿Cómo continuamos?)

La voz hablada comunica desde los elementos más sencillos del lenguaje. Las vocales nos conectan rápidamente con nuestra percepción sensible, ya que se hace necesaria una expresividad clara para definir el contenido de lo que comunicamos. Variando sus entonaciones, alturas, duraciones, modificamos el mensaje.

—¿Eh? (No entiendo). Eeehhh... (Lo estoy pensando). ¡Eh! (¡No me avasalles!).

Pero esto, que nos resulta tan claro, se diluye cuando se trata de transmitir ideas, pensamientos, información. Con la frase, parece que lo realmente importante fuera el contenido, sin considerar con igual relevancia lo que puede transmitirse a través de la forma, del modo en el que se dice.

Entonces parece que «Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo»¹, como postulaba a comienzos del siglo pasado el filósofo e investigador austriaco Rudolf Steiner (1981, p. 145) (Imperio Austriaco, actual Croacia, 1861 - Suiza, 1925). Así, caracterizaba un fenómeno que ya en ese momento observaba en crecimiento. Reflexionemos sobre lo que hay detrás de ese juego de palabras: si en el gerundio está el modo de la acción, entonces aquí se postula que en el pasado el acto de oír nos posibilitaba comprender, pero que hoy –y desde hace al menos cien años– el entendimiento se antepone a la escucha. Se prioriza el contenido informativo por encima del modo en el que es transmitido. Steiner reflexionaba así acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje en la que ya no existía la percepción del sonido y la palabra – es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea –o sea, lo informativo.

En aquel momento histórico se produce un punto de inflexión en las artes que pone en cuestión posturas que venían sosteniéndose por años. Luego de las consecuencias sociales

¹ Todas las traducciones han sido realizadas por la autora desde el original alemán.

de la industrialización –con la resultante mecanización de gran parte de la vida cotidiana, la desvalorización de la producción artesanal (con lo que las artes se emparentan en gran medida) y la jerarquización de la ciencia–, una de las características que resaltan como reacción es la de la vuelta a lo sensorial, al cuerpo. Este giro de las vanguardias, que puede observarse en las manifestaciones artísticas en general, tuvo asimismo referentes en las artes escénicas con maestros y directores que abrieron un «camino que el teatro del novecientos ha seguido para trascenderse, para ir más allá de sí mismo, más allá del espectáculo y del arte, a través de un interrogante radical sobre su valor y sobre él mismo» (De Marinis, 2005, p. 181). Muchos apuestan a pensar lo escénico desde un cuerpo vitalizado, no solamente como artistas realizadores y a través de sus prácticas de entrenamiento, sino también en cuanto a la llegada de la propuesta a un público que recepcione sensorialmente, incluyendo algo más que su intelecto. Meyerhold crea la biomecánica y pone al cuerpo en primer plano; Stanislavski se pregunta por la organicidad en la actuación; Laban analiza las calidades de movimiento; Duncan danza lo que siente, despegándose de los códigos del ballet; Dalcroze innovará los métodos de aprendizaje musical a través del movimiento; Decroux introduce emociones reviviendo el arte de la pantomima; Artaud –que resulta seguramente el más radical representante de este movimiento para destronar las tradiciones teatrales imperantes, eminentemente texto-centristas– usará la voz en su materialidad, rescatándola de la condena de ser exclusivamente soporte de significado.

Es en este contexto de las artes que Rudolf Steiner –graduado en Física y Matemática, luego doctorado en Filosofía– desarrolla su trabajo. A poco de finalizar sus estudios universitarios, es convocado como editor de la obra científica de Goethe, a partir de cuya concepción cimentará gran parte de su producción posterior, encontrando el enfoque goetheanístico muy emparentado con el suyo propio respecto de las observaciones del ser humano y la naturaleza.

Goethe, además de su conocida faceta de escritor y poeta, dedicó extensos estudios a su interés científico en botánica, anatomía comparada, geología y teoría de los colores. El sentido que le otorga en ellos a la percepción del fenómeno implica que el observador se mantenga fiel al principio de la experiencia, sin imponérsele con presupuestos (Steiner, 1985), al contrario del análisis intelectual que organiza lo observado imponiéndole categorías preexistentes. Por ello, considerará la contemplación pensante del mundo como solo uno de los aspectos para el conocimiento, pero tomará también en cuenta las sensaciones e imágenes internas, las intuiciones, como fuente para relacionar saberes. Su propuesta fue reunir ambas esferas, la de lo sensorial externo con la interna de las ideas y la imaginación, denominándola «visión artística» por moverse entre ambas dimensiones. Esta mirada del mundo se presenta muy diferente a la habitual en Occidente –materialista, mecanicista, reduccionista–, y considera las relaciones entre partes, tomando al todo como dinámico, sin fronteras fijas entre disciplinas. Steiner relacionará esta visión del mundo con sus propias investigaciones –que consideran lo espiritual, más allá de lo material perceptible– y aportará conocimientos en diversas áreas, entre ellas, la del arte de la actuación. Se unirá en matrimonio con la actriz Marie von Sivers (Polonia, 1867 - Suiza, 1948), quien estaba formada en los mejores centros de la época, como lo fueron San Petersburgo y la Comédie-Française de París. En compañía de ella iniciará el desarrollo de lo que devendrá en la Formación del Habla² (*Sprachgestaltung*), método de trabajo para la voz hablada expresiva.

² En España también se la conoce como *Arte de la palabra*.

2. OÍR O COMPRENDER

Lo que Steiner observaba hace cien años respecto de la pérdida de percepción sensitiva en lo referido a la comunicación oral hoy está totalmente instalado. En la actualidad –y más aún luego del tránsito por la virtualidad, al que nos obligó la pandemia de COVID-19– estamos entregados a un lenguaje en gran medida influido por las dinámicas de las pantallas y las redes sociales, con palabras que usamos sin entender (por extranjeras o por ser siglas), audios que escuchamos al doble de la velocidad natural, voces que no provienen de cuerpos y otras tantas vicisitudes.

Steiner observó los inicios de este proceso como inevitable, pero se dirigió a quienes se dedican profesionalmente al uso de la voz de un modo creativo artístico, como es el caso de actores y actrices: «En la actualidad, la sensibilidad para con el fono³ y la palabra ha quedado relegada al inconsciente, al instinto. Pero aquellos que deseen trabajar el habla para la escena deberán desandar el camino que va desde el sentido y la idea hacia el fono y la palabra. Esto debe estar presente en la formación de los actores. Aprenderlo y desarrollarlo en el entrenamiento para que luego se convierta en instintivo, en hábito» (1981, p. 150).

A través de la Formación del Habla aportará ejercicios para recuperar esa riqueza y poder transmitir desde la escena algo más que el sentido textual y lógico de lo que se dice. Lo hizo a través de numerosos seminarios y cursos, que luego de su muerte fueron compilados en tres libros: *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y sustancia de la Formación del Habla), *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (El arte de la recitación y la declamación⁴) y *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y arte dramático), un ciclo de diecinueve conferencias destinadas expresamente a actores, en las que profundiza en todos los conceptos que había transmitido en la práctica. Solamente este último fue editado en castellano, en segunda traducción desde el inglés.

Para referenciarlo con nuestra contemporaneidad teatral podemos mencionar que el actor y maestro de actuación Mijaíl Chéjov (Rusia, 1891 - EUA, 1955) incluyó estos contenidos en su método de trabajo, que hoy continúa transmitiéndose. Una de las menciones que hace en sus libros dice: «El conocimiento profundo de estos elementos, según la descripción y la utilización del propio Rudolf Steiner, supondrá para el actor una ayuda inestimable» (1999, p. 126). Asimismo, la reconocida entrenadora vocal Cicely Berry (Inglaterra, 1926 - Canadá, 2018) –creadora y directora por años del Departamento de Voz de la Royal Shakespeare Company– desarrolló una línea de trabajo que observa muchos puntos en común con el abordaje de Steiner. En la actualidad existen centros de Formación del Habla en Suiza, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, además de numerosos cursos diseminados en muchos otros países.

2.1. Características destacadas de la Formación del Habla

Recordando que Goethe fue una de las fuentes de inspiración de Steiner, se entenderá que este método tome a la voz en sí misma, permitiendo que el fenómeno guíe la observación y la teoría. «La tarea del artista de la palabra consiste en despertar, en sí mismo y en su público, la percepción de las fuerzas conformadoras de imágenes que poseen los sonidos y dejarlas actuar» (Steiner, 1983, p. 112). De este modo, se diferencia de los métodos que trabajan de forma orgánico-fonoaudiológica desde la respiración y los

³ Fonos: vocales y consonantes, al ser materializadas en la emisión.

⁴ En tiempos de Steiner los conceptos *recitación* y *declamación* caracterizaban tratamientos expresivos relacionados con lo que hoy serían, aproximadamente, la prosa narrada oralmente y la presentación de poesía, respectivamente.

resonadores, pues aporta un nuevo enfoque, cuyo punto de partida es eminentemente artístico al sensibilizar respecto de los elementos que conforman el habla, para tomarlos como apoyo expresivo.

En la mencionada cita «Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo», Steiner «se estaba refiriendo a la necesidad de recuperar la percepción respecto de la materialidad del sonido» (Montello, 2020, p. 321). Su método sigue el camino: de los fonos a la palabra, de la palabra a la frase y su gestualidad sonora, de allí a los textos y sus ritmos, sus dinámicas. Es decir, el apoyo está en la materialidad sonora y no en la mecánica del cuerpo, ni en la perspectiva médico-terapéutica (Montello, 2022).

Entre las características y principios destacados mencionaremos (Montello, 2020):

- relación entre movimiento y voz.
- favorecer y motivar la sensibilización de la escucha.
- articular procedimiento técnico y sensibilidad artística: ya desde el entrenamiento establece un puente concreto que une lo técnico con lo creativo, motivando la aparición de lo artístico durante la práctica (creación de ejercicios a partir de los modelos propuestos, trabajo con textos de poesía, narrativa y dramáticos).
- apoyo en elementos constitutivos de la voz hablada expresiva:
 - identidad de los fonos (se tratará aquí en el apartado que sigue).
 - gestualidad del lenguaje: basándose en las motivaciones internas que provocan la necesidad de hablar, Steiner propone un regreso a los basamentos corporales de la voz, presentando una secuencia que inicia en una motivación, para luego manifestarse corporalmente en un gesto, que se hará expresivamente audible.
 - especificidades de los ritmos: provenientes de la métrica poética, se distinguirán entre ascendentes –de expansión– y descendentes –de contracción. Se propone la recuperación corporal sensible de los mismos que, internalizada, podrá aplicarse como apoyo técnico en la presentación de textos poéticos, en la actuación o en la narración oral.
 - dinámicas expresivas de la respiración: diferenciación y características de las calidades impulsiva y sostenida, para su aplicación como recursos en la creación. Relacionado con la dosificación del soplo, pero abordado desde la sensación corporal, para aplicarlo a una emisión repentina o continua, cuyo rastro incluso puede ser apoyatura para la intención de actuación.

2.1.1. Identidad de los fonos

Los fonos son las mínimas partículas que componen nuestro lenguaje. Iniciamos este artículo con la experiencia de comunicar usándolos aisladamente, lo que fue posible a través de las vocales. Ahora bien, no sucedería lo mismo con las consonantes. Este primer acercamiento ya marca una diferencia notable entre ambos grupos de fonos.

En todas las artes los hacedores se han adentrado en la experimentación con los elementos que las componen, para obtener así conocimiento sensible. Los músicos explorando las características de los sonidos, los pintores investigando las particularidades de los colores. La historia de la actuación, así como la de la danza, registra los más diversos enfoques respecto del cuerpo expresivo, hasta en sus mínimas sutilezas. Sin embargo, no sucede lo mismo con los elementos del lenguaje hablado.

La primera gran diferenciación que se percibe en el habla es justamente la que existe entre vocales y consonantes. Dice Steiner: «Las vocales introducen interioridad en la corriente del habla, aportan fluidez. Las consonantes manifiestan la vida exterior,

introduciendo forma en ese fluir. Las vocales expresan la vida anímica⁵, las consonantes manifiestan la relación del ser humano con el mundo» (1983, p. 49). En palabras de Stanislavsky: «Las vocales son el agua y las consonantes las orillas, sin las cuales el río se convierte en un pantano» (Knébel, 2000, p. 138).

Para profundizar en esta sensibilización, la propuesta es percibir las sensaciones a partir de tres fuentes: la emisión propia, la recepción auditiva de lo emitido por otra persona y el impacto de esa recepción en el propio cuerpo⁶. Puntualmente, en cuanto a las vocales, se observa:

A: apertura, asombro, admiración, placer, comprensión repentina, alivio.

E: límite, advertencia, reflexión, duda, llamado de atención, pregunta, distancia.

I: verticalidad, interpelación, opinión, juzgamiento, seguridad, curiosidad, intriga.

O: envoltura, admiración, compasión, empatía.

U: lejanía, oscuridad, problema, recuerdo, queja, misterio, temor.

Cuando los poetas, escritores y dramaturgos son sensibles para con los sonidos del lenguaje, se dan hermosos ejemplos, como en el caso de Juan Ramón Jiménez, quien, en un verso del poema «Marina de ensueño», escribe: «Dulces luces azules de túneles y buques». Para pintar auditivamente una imagen de nocturna lejanía elige la *U*.

En cuanto a los fonos consonánticos, se presenta la clasificación que, en este caso, comparten la fonología –en cuanto al modo de emisión– y la Formación del Habla –en cuanto a las cualidades expresivas– (Steiner, 1981).

Percutidos (oclusivos, para la fonología): *B, K, D, G* (en *Ga, Gue, Gui, Go, Gu*), *M, N, Ñ, P, T*. Fueron caracterizados como duros, cortantes, pesados, fuertes, contenidos.

Vibrantes: *R, RR*. Caracterizados como livianos, movedizos, vitales.

Ondulantes (laterales, para la fonología): *L, LL*. Caracterizados como fluidos, ligados, suaves.

Soplados (fricados, para la fonología): *CH, F, J, S, V, Y* (en tanto *Sh*), *Z*. Caracterizados como impetuosos, escurridizos, chispeantes, veloces.

En un paso posterior, la investigación continúa incluso al interior de cada grupo consonántico, indagando las características de cada fono.

Estas experiencias se realizan sin prevenir a los participantes con la teoría de la Formación del Habla y, sin embargo, las apreciaciones invariablemente tienen grandes coincidencias con lo aportado por Steiner. Esto permite pensar en una suerte de identidad de cada fono.

Como sustento a esta hipótesis aparece la investigación fotográfica de la alemana Johanna Zinke (1901-1990), quien estudió este tema durante décadas. Ella expresa: «El sonido hablado, que habitualmente solo conocemos como un fenómeno acústico, un suceso para los oídos, aparece ante los ojos como forma espacial, con características de movimiento totalmente individuales y aspecto especial. (...) Cada sonido del habla tiene como base un proceso que otorga forma con una fuerza plástica escultórica» (2003, p. 7).

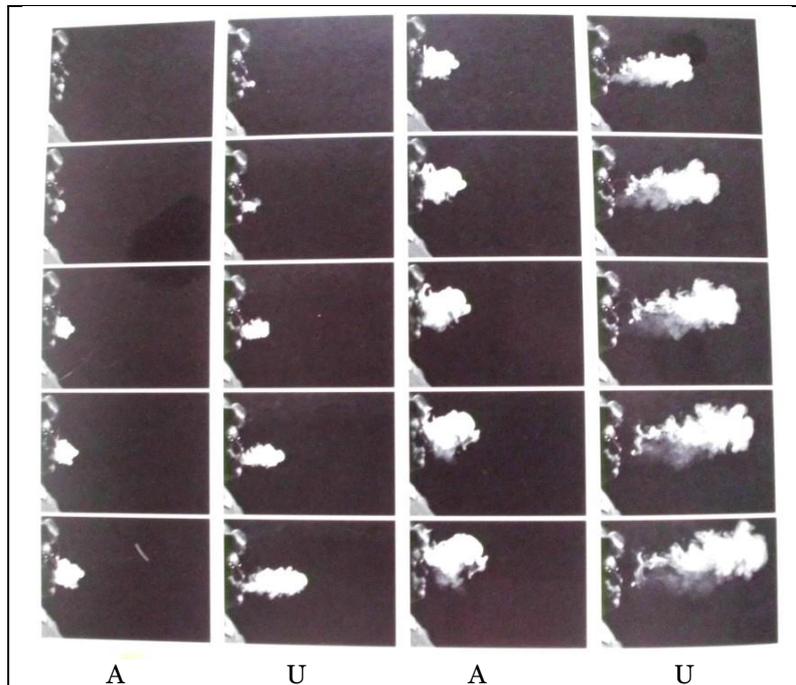
Para hacer visibles estas formas características y recurrentes de los fonos, ella acudió a distintos métodos que en su época le permitieron retenerlos en fotografías. Uno de ellos fue visibilizar la emisión incorporando humo de cigarrillo exhalado por el hablante. Estos fotogramas muestran el proceso de conformación de cada fono desde su inicio, pasando por su punto de conformación plena hasta su desvanecimiento. A través de estas imágenes, Zinke logró hacer patente tanto la materialidad del sonido como las características bien

⁵ Es esa vida anímica la que comunican las vocales al usarse aisladamente en interjecciones como las que usamos al inicio del artículo.

⁶ La metodología llevada adelante para investigar las cualidades expresivas de los fonos fue concebida por la autora: un grupo emite cada fono aisladamente y el otro se mueve según la sensación percibida por la escucha.

diferenciadas y permanentes de cada uno. A continuación, una muestra en algunos ejemplos:

IMAGEN 1. Comparación de fonos *A* y *U* en los mismos tiempos de emisión



Fuente: Zinke, 2003

IMAGEN 2. Fono *P* en su punto de conformación plena



Fuente: Zinke, 2003



Fuente: Zinke, 2003

Para lo actoral, el principio técnico de las cualidades de los fonos se constituye en sustento de la praxis creativa, pudiendo aplicarse tanto en la narración oral como en la recitación de poesía o en la construcción de personajes. Dichas cualidades son tomadas como apoyaturas internas de expresión –es decir, no audibles– que tiñen el decir otorgándole sus matices, independientemente de que los fonos elegidos aparezcan o no en el texto, ya que no se trata de acentuarlos. Como ejemplo, dice Steiner: «*U* es la manifestación de la experiencia del miedo. Pero naturalmente, en la actualidad, cuando haya que decir algo que implique temor no siempre habrá palabras con *U*, pues la lengua ya no es la primigenia⁷. Si el texto fuera, por ejemplo: “Acecha el peligro”, no contaríamos con ninguna *U*, pero el matiz expresivo, el color a darle a estas palabras tendría que tener relación con la sensación experimentada con el fono *U*» (1983, p. 215).

Aquel verso de Jiménez hace más sencillo tener la apoyatura técnica en *U*, pero, aunque es un fono que predomina, el resultado expresivo es totalmente distinto a lo que sucedería en el caso de presentar la frase sin esa imagen interna. Lo más probable es que, en ese caso, solamente se recurriera al contenido de sentido de esa descripción, perdiéndose la riqueza de lo sonoro que eligió el poeta.

Naturalmente, como sucede siempre que se trata de una técnica expresiva, para llegar a comprenderla totalmente se hace necesaria la práctica compartida. Un ejemplo más, en el afán de acercarnos a lo que sería esa experiencia concreta: en un espectáculo que trabajaba con textos narrativos, la frase «Resisten, empecinados sobre la tierra amarillenta y rojiza, achaparrados, los arbustos con espinas y hojas pequeñas» fue sostenida internamente con

⁷ Entendiendo como *lengua primigenia* aquella cuya expresividad vocal aún era reflejo directo de lo sentido. (N. de la T.)

la expresividad de los fonos percutidos *B, K, D, G, M, N, Ñ, P, T*, que sensorialmente transmiten dureza, anclaje, pesadez (Montello, 2020).

El principio expresivo de la apoyatura en los fonos posibilita volver a relacionarnos con la potencialidad de los sonidos del lenguaje como transmisores de imágenes.

3. CONCLUSIONES

En un tiempo en el que en gran medida hemos perdido el contacto con la expresividad sonora del lenguaje, la Formación del Habla aporta recursos concretos para sensibilizarnos en ese sentido. En lo específico del arte de la actuación –pero también para poetas, escritores, maestros, oradores políticos, en fin, toda persona que tome para sí el habla como un recurso expresivo–, brinda la posibilidad de transmitir sensorialidad, además de la información del contenido. De este modo, aparecen capas de significados, que unen el contenido con lo sensorial, posibilitándonos comprender más allá de la razón, *con el cuerpo*.

Como un eco contemporáneo de la reflexión de Rudolf Steiner acerca de oír y comprender, aparecen las palabras de Cicely Berry: «Debemos proteger nuestra lengua. Nosotros, en el teatro, tenemos el deber de mantener vivo el lado imaginativo de nuestra lengua, el que expresa los sentimientos, las dudas, las preguntas, y, por tanto, la comunicación real entre la gente, pues solo de este modo crecerá nuestra comprensión» (2014, p. 292).

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERRY, C.(2014). *Texto en acción*. Editorial Fundamentos.
- CHÉJOV, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial.
- DE MARINIS, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.
- KNÉBEL, M. (2000). *La palabra en la creación actoral*. Editorial Fundamentos.
- MONTELLO, F. (2020). La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) como base de una producción artística. En J. Dubatti (Comp. y Ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* (p. 321-332). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.
- MONTELLO, F. (2022). Formación del Habla –Rudolf Steiner– en el entrenamiento vocal actoral de la Universidad Nacional de Río Negro. En R. D. Maidana (Comp.), *Manifestando lo sutil. Ciclo de charlas sobre entrenamiento vocal del actor/actriz de teatro* (p. 61-90). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- STEINER, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*. Rudolf Steiner Verlag.
- STEINER, R. (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*. Rudolf Steiner Verlag.
- STEINER, R. (1985). *Principios de gnoseología para el concepto goetheano del mundo*. Epidauro Editora.
- ZINKE, J.(2003). *Luftlautformen*. Freies Geistesleben.