

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO TEATRO

# LE MAGNÍFICO

De lo técnico a lo expresivo: indagación en una dramaturgia de la voz

## TESISTAS

Eugenia Brünner / DNI: 34.069.362  
Valentina Calvimonte / DNI: 34.455.721  
Tamara Silva Franck / DNI: 34.375.264

## Docentes asesores

Lic. Daniela Martín, Jorge Monteagudo.

## INDICE

<b>1-Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>2-De lo técnico a lo expresivo</b>	
2.1 Materialidad de la voz.....	5
2.2 Voz y cuerpo.....	7
2.3 Por qué una técnica vocal para el actor.....	8
2.4 Descubriendo nuestra propia voz.....	9
2.5 Expresividad en la técnica o una técnica expresiva.....	10
2.6 Rítmica.....	11
2.7 Escucha.....	12
<b>3- Un decir en la escena: Dramaturgia de la Voz</b>	
3.1 Dramaturgias.....	13
3.2 Antecedentes de la dramaturgia de la voz.....	15
3.3 Dramaturgia de la voz.....	18
<b>4. Metodología de la dramaturgia de la voz</b>	
4.1 En busca de una metodología.....	22
4.2 Metodología de la exploración.....	24
4.3 Metodología del espectáculo.....	25
<b>5. Aspectos de la puesta en escena.....</b>	<b>28</b>
<b>6. Conclusiones y resonancias.....</b>	<b>30</b>
<b>7. Bibliografía.....</b>	<b>31</b>
<b>8. Anexos</b>	
8.1 Aparato fonador.....	33
8.2 Técnica vocal del actor.....	36
8.3 Entrenamiento técnico expresivo.....	41
8.4 Entrevistas a hacedores Cordobeses.....	49

## 1- Introducción

Ser estudiantes de una licenciatura en teatro en el siglo XXI es apostar a un arte ancestral que ha subsistido a incontables crisis y transformaciones a lo largo de la historia. Encontrarnos hoy desarrollando esta investigación, implica un acto de defensa a esta práctica humana; que en sí no necesita defensores, sino que necesita agentes comprometidos que se involucren y profundicen en el teatro como forma de alimentar la cultura.

A lo largo de nuestra formación académica fuimos conociendo diversas perspectivas, formas, dinámicas, corrientes; de ver, pensar y hacer teatro. Sus incontables ramas y transformaciones se nos fueron abriendo como un abanico de conocimientos, que fueron despertando nuestro interés y guiándonos hacia una forma particular de ver y producir teatro. La curiosidad y la premisa de conocer más sobre el tema es la clave que nos llevará a profundizar, es la clave que nos gestará como artistas. Es de este deseo por ir más allá, que surge esta investigación.

Nos encontramos todas, de alguna u otra manera atraídas por la voz y sus infinitos mundos posibles. La atracción se configura como un erotismo que pone el hacer en ebullición, revolucionando lo ya conocido y volviéndolo nuevo, como un campo virgen a explorar. Cada voz es única, cada voz es un mundo lleno de paisajes por descubrir, contiene la música del espíritu y se exterioriza en el cuerpo. Hay tantas voces como gotas en el mar. Queremos hablar de la voz desde sus ilimitadas posibilidades expresivas, queremos hablar de su color, de su potencia, de su timbre, de su tonalidad, queremos hablar de su materialidad.

Hablar de la voz implica conocerla, explorarla, manipularla para saber hacia dónde iremos y qué podemos hacer con ella. Así comenzamos esta investigación, preocupándonos por la voz; para adquirir/potenciar un dominio consciente del uso, estructura y funcionamiento del aparato fonador. El apropiarnos de estos aspectos propició un mejor desarrollo de nuestra capacidad vocal, un lenguaje específico que facilitó el entrenamiento. Este cobró valor como lugar de aprendizaje, de trabajo a conciencia para luego arrojarnos a la expresión y encontrar las múltiples posibilidades de nuestra voz desde un lugar sensorial. Lo aprendido nos libera de nuestras trabas, nos desestructura, nos rompe, nos abre al encuentro con nuestro sonar. La técnica se convirtió en un arma poderosa capaz de cuidar nuestro cuerpo y nuestra voz como material de trabajo.

Fuimos comprendiendo que en el trabajo técnico y expresivo del actor no existen lugares correctos o incorrectos, existen lugares ideales, lugares deseados. Lo correcto es conocer el propio cuerpo, conocer la técnica, conocer las falencias, las tensiones, los lugares de comodidad o incomodidad. Un actor consciente es un actor perceptivo de su cuerpo, un actor flexible, que se guía por sus instintos, sus sensaciones, es un actor que tiene alerta su propioceptividad.

Aprendimos a trabajar con la voz para alcanzar un deseo creativo, un deseo latente en nosotras y en varios de nuestros pares. Nos cuestionamos qué importancia le damos a la voz y su formación específica. Desde dónde nos posicionamos para trabajar con ella, desde dónde elegimos abordarla. Tomamos la definición de voz de Jean-Luc Nancy como estructurante y guía para nuestro trabajo: *“voz”: hay que entender con ello lo que suena en una garganta humana sin ser lenguaje.* (2007:47)

La oferta de aprendizaje vocal, en gran parte, está ligada al trabajo con el texto, la voz al servicio de la palabra. Son contados los talleres o espacios académicos que abren el panorama y se sumergen en una exploración vocal más allá (o más acá) de la palabra y el texto. Surgió como una necesidad, crear un lugar donde la vocalidad pudiera focalizarse exclusivamente desde sus aspectos materiales. jugando con los lenguajes sonoros en su estado puro, sin sujeción a la palabra.

Como entes creadores nos propusimos abordar la vocalidad desde su poder dramático, desde sus posibilidades materiales a la hora de construir relato. De restituirle al teatro un lenguaje propio más allá de la palabra, apuntando al intelecto del espectador desde una perspectiva de pensamiento alternativa, que lo invite a decodificar el espectáculo utilizando su capacidad sensorial de escucha. Apelamos a su sensibilidad de imaginar sonidos visuales, atmósferas y emociones ampliando su abanico perceptivo.

La voz siempre estuvo presente en nuestro recorrido teatral, como uno de los colores de la paleta del pintor; dispuesto a trazar lo que el pincel decidiera. En esta investigación queremos volver pincel a nuestra voz, poniendo todos los colores a su disposición. Queremos devolverle al teatro la voz en su máximo esplendor.

## **2. De lo técnico a lo expresivo**

### **2.1 Materialidad de la voz**

*La voz es misteriosa, sus confines no se tocan ni se dejan describir.*

*La cantidad de variaciones de la voz es ilimitada.(...)*

*Los detalles que constituyen la particularidad de la voz son infinitos y minimalistas (...)*

*No existe una voz igual a otra, y saber esto me ayudó a comprender que aquello que es útil para una voz no lo es necesariamente para otra.*

Julia Varley, 2005

Cada voz tiene aspectos puramente materiales, nunca desaparecen. Pueden cambiar con el paso del tiempo o ser modificados por patologías vocales, no obstante, siempre que haya una voz, habrá una materialidad presente. Es tan inherente, que se hace presente en el habla cotidiana, en los cambios emocionales, en lo dicho. Sus variables podemos encontrarlas con tan solo escuchar a las personas hablar en diferentes situaciones del día a día, y observaremos como ésta se encuentra profundamente ligada al cuerpo y al lenguaje. Más allá de lo que se diga, la voz será portadora de la mayor parte del sentido. *Siempre hay una voz, una vibración, un sonido, más importante aún que la palabra.* (Demartino 2009:7)

Pretendemos que este reconocimiento de la materialidad de nuestras voces se vuelva el motor de la creación, dándole un lugar primero para propulsar al actor hacia nuevos rumbos. Si bien muchas veces el lenguaje pareciera ocupar ese lugar, es imposible separarlo de una voz cuando ésta se exterioriza. Sin embargo, podemos indagar en cómo estos factores vocales enriquecen el lenguaje, o en cómo el lenguaje es enriquecido por ellos. Para los actores, a diferencia de la cotidianidad, esta materialidad necesita explorar sus posibilidades llevándolas a extremos, tratando de encontrar qué más hay aparte de lo que ya se conoce de la propia voz. *En el teatro , mucho más tal vez que el mensaje cotidiano, la materialidad de la voz, nunca desaparece del todo en beneficio del sentido del texto. La textura de la voz (Barthes, 1973) es un mensaje anterior a su expresión-comunicación-* (Pavis 1998:511)

Las principales cualidades de la voz son: tono, duración (tiempo), intensidad (volumen) y timbre (coloratura).

El **tono** es determinado por la frecuencia fundamental, que es la velocidad en la que

vibran las cuerdas. Ésta producirá según su velocidad, la altura del tono: alto, medio o bajo. Los tonos se clasifican en graves (vibración lenta de las cuerdas) o agudos (vibración veloz de las cuerdas). Para Samuel Selden *el tono humano (...) lleva en el fondo de sí mismo el sonido de un cuerpo en movimiento (...) Cada estado corporal se refleja en el tono del discurso. El tono sugiere el impulso de moverse.* (Ruiz Lugo y Monroy Bautista 1994: 412)

La **duración** corresponde al tiempo que se mantienen las vibraciones de las cuerdas, produciendo sonidos de larga o corta duración. Ésta se extenderá dependiendo de la capacidad pulmonar. El trabajo que pueda hacer el actor con la duración de los sonidos, cómo los ordene en el tiempo o los contrastes, irá estableciendo un orden rítmico que permitirá abordar una expresividad en el tiempo.

La **intensidad** se refiere al volumen (fuerte o débil). Se refiere a la presión subglótica del aire que proporcione el impulso espiratorio para hacer vibrar las cuerdas vocales, atravesando la glotis y las cavidades de resonancia.

El **timbre** es el matiz característico de cada voz que nos permite diferenciarlo de las otras voces. Cada aparato fonador produce una frecuencia fundamental determinada por la vibración de sus cuerdas en una altura o tono. A su vez ese sonido se completa al encontrarse con las cavidades resonanciales del sujeto. Según el aparato fonador de cada persona corresponderá un resonador fundamental que según, su forma y volumen, recogerá ciertos armónicos. Los armónicos son la multiplicación de sonidos que definirán junto con la intensidad, el timbre. Las cualidades del timbre son el color, volumen, espesor, mordiente y vibrato. Si bien pueden haber timbres similares, cada tracto vocal tiene sus particularidades que lo distinguirán de los demás. Los timbres están fuertemente ligados a cuestiones subjetivas: timbres aterciopelados, oscuros, metálicos, brillantes. Algunos suelen ser más desagradables al oído, como los timbres roncós, engolados u opacos.

Las cualidades de la voz están cargadas de sentidos que se le otorgan culturalmente, no obstante, el actor puede jugar de maneras infinitas combinándolas para producir distintos efectos sonoros en el espectador.

*El cuerpo hablante del actor produce sonidos portadores de una materialidad vibratoria y una cualidad sensorial, las cuales al alejarse del uso automatizado del habla cotidiana,*

*hacen que la voz hablada ingrese en una dimensión artística. Entonces, la voz se vuelve instrumento consciente de sus posibilidades y limitaciones. (Gonzales 2010)*

## **2.2 Voz y cuerpo**

*La voz como proceso fisiológico compromete todo el organismo y se proyecta en el espacio. La voz es una prolongación de nuestro cuerpo. El cuerpo es la parte visible de la voz. Es cuerpo visible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: voz y cuerpo.*

Eugenio Barba, 1986

Establecemos esta conexión entre voz y cuerpo: no verlos como entes separados sino que uno depende del otro. En nuestra investigación en particular, también proponemos pensar en que el cuerpo sea la prolongación de la voz. Pretendemos trabajar en la materialidad de la voz como germen creador y el cuerpo se modificará a través de los sonidos vocales emergentes. Eso como punto de partida, luego el cuerpo también puede componer nuevos sonidos vocales, ya que como dijimos anteriormente, dependen uno del otro: se modifican a sí mismos y se transforman mutuamente.

*Nuestra voz es la prolongación energética de nuestro cuerpo. Con ella intervenimos en el mundo como una mano que se extiende para actuar o evitar actuar. Si desarrollamos la capacidad de conducción de esta energía en el espacio, posibilitamos que nuestra voz se convierta en acción que penetra en el espectador. (Sánchez 2005: 26)*

Cuando oímos una voz, sin tener la posibilidad de ver por dónde se emite, automáticamente nuestro imaginario construye un cuerpo de donde deriva esa voz. Sin embargo, cuando tenemos acceso a ver el origen de la sonoridad, puede que este imaginario sea referencial con lo que vemos, o que por el contrario, no lo sea y nos sorprenda. Las posibles articulaciones que hay entre las voces y los cuerpos son variadas y clasificarlas nos sirve para el proceso creativo de construcción.

Podemos pensar en la relación entre cuerpo y voz desde sus posibles formas de articular la energía: que el cuerpo se corresponda con la propuesta sonora de la voz, que la sonoridad de la voz responda la propuesta del cuerpo, o que el cuerpo proponga una cosa y la

voz otra.

En las primeras articulaciones, ya sea el cuerpo o la voz los que prolonguen la energía, implicarán un desenlace de concordancia con la propuesta inicial. Cuerpo y voz irán mutando en conjunto con la transformación que se ofrezcan, dejando fluir la energía, dando por consecuencia un cuerpo sonoro que derive en un personaje. El germen siempre será la voz, y el personaje aparecerá luego.

La articulación de cuerpo y voz desde la oposición implica una búsqueda más allá de la correspondencia lógica, en el choque de tensiones donde se multipliquen los sentidos; dando lugar a la escritura escénica desde el trabajo de la voz y la corporalidad. Podemos tomar de ejemplo una propuesta vocal crispada, con una propuesta corporal laxa, que nos corra de la idea de la voz que debería tener ese cuerpo, o el cuerpo que debería tener esa voz.

La materialidad de la voz en su indagación en el proceso de experimentación, propondrá voces. Desde una atenta escucha, se seleccionará material sonoro que se irá moldeando en complemento con la pre expresividad y la emoción, creando conflicto, creando personajes, narrando historias desde las múltiples posibilidades materiales.

### **2.3 Por qué una técnica vocal para el actor**

*Para crear necesitamos técnica y a la vez libertad para la técnica.  
Para esto practicamos hasta que nuestro oficio se vuelve inconsciente*  
Stephen Nachmanovitch, 1994

Consideramos que la técnica vocal aplicada al actor debe permitirle un conocimiento y dominio del aparato fonador, para lograr un cuidado vocal que nos posibilite ensayar horas y horas sin llegar a la fatiga, consiguiendo así, un mejor rendimiento en la escena. La técnica implica trabajar sobre la relajación, respiración, postura, dicción e impostación. El objetivo es descubrir el sonido potencial que se posee y liberar la voz en pos de la expresión. La liberación abre un abanico de posibilidades para el actor, ya que al conocerse amplía su parámetro vocal: un registro amplio que nos permitirá mayor interpretación en los personajes, mayor presencia interpretativa aumentando nuestra capacidad de escucha, una voz audible y entendible por todos los espectadores.

Cuando la técnica se apropia desaparece para dar lugar a la experimentación y el juego vocal; corriéndose de lo que ya se ha automatizado, encontrando matices y abordando lugares insospechables. *“Una buena técnica nos hace más libres porque elimina los obstáculos que condicionan nuestra expresividad (Gemma Reguant)”* (Bustos Sánchez 2003:202)

## **2.4 Descubriendo nuestra propia voz**

*No se puede considerar a la voz por sí misma, sino en relación con todo el trabajo que se está haciendo. Las tensiones y limitaciones siempre provienen de una falta de confianza en sí mismo. Es al estar en un estado de alerta que la voz puede ser liberada, se descarta lo que es confortable.*

Cicely Berry, 1973

Hemos considerado hasta aquí, que la técnica es el primer paso para explorar nuestra voz, conocerla y desbloquear los aspectos que nos tensionan a la hora de crear. También es necesario escucharse, una y otra vez, aceptar la voz que poseemos, quererla y apropiarnos de ella. Cuántas veces nos escuchamos por medio de grabaciones y nos sorprende que ese sonido salga de nuestras bocas; nos parece extraño, ajeno y hasta desagradable. Suele pasar que al oírnos, negamos esa voz y la juzgamos, la encarcelamos. Es necesario reconciliarnos con nuestra voz: escucharla con atención y romper las cadenas que le quitan vuelo.

Los ejercicios de técnica vocal y expresiva, nos permitirán conocer nuestra voz, no sólo en cuanto cualidad física, sino también en cuanto a sus cualidades creativas. Podremos descubrir por medio de ejercicios, cuál es la voz que se posee y qué la diferencia de las demás voces. Podremos descubrir que nuestra voz es única y construir una imagen clara sobre la misma. Para ello hace falta entrenamiento, constancia y dedicación. Podemos preguntarnos entonces ¿Cómo ayuda la técnica a liberar la voz? En un principio, la técnica permite reconocer donde están los lugares de tensión, aquellos lugares que obstruyen la salida de la voz de forma fluida y sin generar fatiga. Permite acercarnos a las sensaciones durante la fonación, y a generar una propioceptividad sobre el aparato fonador. Este control propioceptivo se refiere a poder concientizar qué está pasando en mi aparato fonador durante la respiración, los esfuerzos musculares y vocales para poder controlarlos. Por ejemplo, si se nos cierra la

garganta durante la fonación, podremos detectar qué está generando la tensión agregada. Sabremos que la laringe se comprime y podremos solucionarlo apelando a ciertos ejercicios de relajación, como el bostezo, como descender la laringe por medio de ejercicios. Para Cicely Berry *los ejercicios no debieran hacernos más técnicos sino más libres. También los ejercicios nos ayudan a conocer algo más de nosotros mismos y de nuestra actitud hacia la actuación.* (Ruiz Lugo y Monroy Bautista 1994:335)

## **2.5 Expresividad en la técnica o una técnica expresiva**

Pareciera que hablar de técnica y hablar de expresividad de la voz es hablar en términos opuestos. Profundizar la técnica vocal únicamente como entrenamiento formal termina limitando el proceso creativo del actor, así como también basarnos sólo en la expresividad sin considerar la técnica, limita el conocimiento de la voz. En la práctica el límite entre uno y otro se difumina y esa línea estrecha será nuestro campo de exploración. La técnica sumada a componentes expresivos particulares permite al juego vocal exploratorio adquirir características dramatúrgicas. Según Gemma Reguant *una buena técnica de voz es imprescindible, pero el objetivo final es siempre expresar algo y no debemos olvidarlo. Cómo liberar la expresión de nuestra voz con las palabras y el texto: textura de las palabras, estímulos, emociones.* (Sanchez Bustos 2003:195)

Para el abordaje de la técnica vocal para el actor, indagamos en otras disciplinas como la fonoaudiología y el canto. En el caso de la fonoaudiología, nos apropiamos del lenguaje técnico y del conocimiento del aparato fonador. Del canto tomamos ejercicios de vocalización, respiración costodiafragmática anteroposterior, reconocimiento de la apertura del tracto vocal, la sensibilidad vibratoria para lograr una óptima colocación de la voz, desarrollo de las cualidades vocales y dominio del ritmo. Creemos que la técnica vocal para el actor apropia ciertos aspectos de la pureza de estas técnicas y busca su propio camino de la mano de lo expresivo.

Surgió desde la dirección la propuesta de conjugar la técnica vocal con las dinámicas de Laban. Si bien estas dinámicas las hemos aplicado siempre a la técnica expresiva del cuerpo, la propuesta fue indagar en cómo aplicarlas, también, a la voz. Considerando el flujo energético constante entre cuerpo y voz, ya sea directo o por oposición. Entendemos por las dinámicas de

Laban el ordenamiento de ocho esfuerzos básicos, que permiten modificar el movimiento del cuerpo con las cualidades de fuerza, espacio, tiempo y flujo (energía). Las ocho dinámicas son golpear, flotar, cortar o latigar, deslizar, vibrar, presionar o empujar, crispas, torcer. Fue aquí donde nos cuestionamos si era posible darle dinámicas a la voz, si era posible tomar elementos técnicos corporales para sistematizar un orden de entrenamiento expresivo vocal. Intentamos combinarlas en relación con la voz, utilizando las cualidades de timbre, tono, intensidad y duración. Aquí pudimos encontrar una nueva forma de ahondar en las posibilidades expresivas de la voz, sometiéndola a distintos grados de energía. Estimamos que el movimiento además de ser corporal, puede volverse a partir de estas dinámicas, movimiento sonoro.

En el proceso de exploración, fuimos descubriendo que es factible darle movimiento a la voz: puede ondular, vibrar, flotar, empujar. Por esto, nos vimos con la necesidad de generar una sistematización de la técnica expresiva vocal que nos permitiera concientizar el movimiento del cuerpo y la voz desde imágenes muy concretas que nos proporcionaban estas dinámicas. Las cualidades de la voz entraron en acción fluyendo de manera natural y espontánea en relación con estas últimas.

## **2.6 Rítmica**

Nuestra investigación busca componer dramaturgia desde la vocalidad y su interacción con los demás elementos de la escena: voz, cuerpo y emoción del actor como una unidad; iluminación, espacio, objetos, etc. Para lograr nuestro objetivo indagamos sobre los movimientos sonoros de la voz y la capacidad de generar imágenes, trabajando con dinámicas corporales de movimiento específicas de la danza, aplicadas a la emisión. Las cualidades de la voz se retroalimentan con las dinámicas, y se estructuran a partir de las propuestas dramáticas que van surgiendo de esta exploración.

La intensidad va a variar según una voz que latiga o una voz que flota. El tono le irá proporcionando variedad a cada movimiento y aportando dramatismo en su amplitud entre graves y agudos. El timbre se irá modificando en relación a los elementos anteriores, atendiendo a los resonadores en que se localice la vibración, caracterizando esa voz que dará vida a los personajes de la escena. La duración de los sonidos dinámicos y su convivir con los silencios irán componiendo el ritmo de la escena, organizarán la rítmica de la dramaturgia de la

voz. El ritmo es el flujo de movimiento y su cronología, su orden en el tiempo. La creación en la dramaturgia de la voz es rítmica, en tanto que el sonido es movimiento. Las múltiples variables de nuestra voz, con sus cualidades y dinámicas, pueden organizarse en el tiempo bajo parámetros rítmicos.

En nuestra exploración reflexionamos sobre el ritmo como un agente que surge del juego dinámico de la vocalidad y su organización, como así también, un elemento rítmico externo que empape toda la escena, utilizando las cualidades de la voz como instrumentos para ejecutar esta rítmica. Podemos plantear entonces que el sonido de nuestras voces determina el ritmo, o un ritmo propone la sonoridad y el juego vocal.

El constante flujo de energía entre cuerpo y voz y su diálogo permanente en escena, evidenciarán que el ritmo no compete sólo al ámbito de lo sonoro. El pensamiento del ser humano es rítmico, por lo tanto nuestros movimientos, nuestros sonidos y nuestra habla están alimentados de esto. La partitura de movimientos también será rítmica, a favor del gradiente sonoro o en oposición, forjando así un diálogo permanente entre los movimientos corporales y los movimientos sonoros, que atravesados por la emoción, darán lugar a la compleja rítmica de cada escena.

## **2.7 Escucha**

Cada sonido al ser emitido se prolonga en el espacio con una duración determinada y luego desaparece, deviene en silencio; es decir, está destinado a nacer para morir. Nos interesa indagar en lo efímero de las palabras, del sonido, de lo que emerge de la voz. Trabajar el sonido en su valor convivial ¿Qué permanece en el espacio después de su muerte, qué queda de residual en el oyente? ¿Es posible pensar que cada sonido tiene un impacto en el espectador, y de ser así, somos capaces de reconocer cómo impacta cada sonido? ¿Qué transmite, qué moviliza a niveles generales y particulares?

Pretendemos establecernos como sujetos de la escucha, es decir, posicionarnos como seres portadores de un cuerpo y una voz que vibra y se expresa en el espacio, en ese instante sonoro. *El sujeto de la escucha (...) es el lugar de la resonancia, de su tensión y su rebote infinitos, la amplitud del despliegue sonoro y la magrura de su repliegue simultáneo, a través de*

*lo cual se modula una voz en la que vibra* (Nancy 2007:47). Estar a la escucha es poder estar atentas a las resonancias que generamos y su alcance hacia el otro. Estar a la escucha nos sirvió tanto en el proceso de exploración como en el proceso de construcción de la gran partitura musical que es el espectáculo. En el primer caso, la escucha formaba parte de la conciencia y el reconocimiento de ese sonido que salía de nosotras, esa voz que comenzaba a explorarse desde sus lugares más desconocidos, una escucha que va más allá de la afinación de nuestro aparato (para dejar los prejuicios de lado), sino que además es una escucha vibratoria del cuerpo y la voz, que nos libera y se libera en el espacio. Y en el segundo caso, como organización entre las partituras musicales, es decir, entre cada escena y entre nosotras, estableciéndonos como presencias sonoras que rigen y regulan rítmicamente esta partitura. En esta instancia, la escucha pasa a tener el trabajo de estructurar y poder discernir toda la materialidad expuesta para buscar la armonía auditiva para el espectador. El espectador construirá sentido en la resonancia pura del espectáculo; indagamos más allá del sentido anecdótico para apostar a la voz y todos sus matices sonoros como principal narradora, teniendo en cuenta que el otro es también un sujeto de la escucha. Queremos que el espectador entienda nuestro espectáculo, en cuanto resonancia que propone sentido. El silencio, como contenedor de todos los sonidos, ha sido un elemento muy importante en los dos casos, ya que nos ubicó en alerta y en disposición a nuevas resonancias; y en la narración, entramando sentido para el espectador. El sonido se convierte en sentido.

*Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen (...) como sentido resonante, sentido en que se presume que lo sensato se encuentra en la resonancia y nada más que ella* (Nancy 2007:20)

### **3- Un decir en la escena: Dramaturgia de la Voz**

#### **3.1 Dramaturgia**

*Y de la misma forma que Copérnico revirtió la concepción ptolemaica del mundo y del espacio, de igual modo, todas estas nuevas dramaturgias que buscan destituir la palabra de su rol central y proponen un teatro que no girará más en torno a la primacía reinante de un texto dramático, revierten también junto con este destronamiento textual, toda una concepción aristotélica del teatro*

Sergio Blanco, 2005

En un principio la dramaturgia estaba ligada únicamente al trabajo del autor y se desprendía como una rama de la literatura, bajo una concepción aristotélica del drama. Esta subordinación del teatro a la palabra alejaba la escena del texto, nada conocía el autor de las reglas de la escena ya que su labor estaba enfocado en las letras. El texto dramático funcionaba como un orden lógico y lineal, con el drama como representante máximo, afirma Sergio Blanco. La puesta en escena y la actuación, estaban a su servicio. No obstante, desde fines del siglo XIX, esta concepción de la dramaturgia fue volviéndose ineficaz, ya que había perdido su correspondencia con el teatro y había dejado de representar al mundo. Empezó a surgir la necesidad de hacer coexistir el campo del texto y el de la escena, de retroalimentarlos.

El dramaturgo entonces empezó a funcionar como un puente entre la literatura y la escena, como conocedor de las leyes de ambos. En esta articulación de lenguajes, el actor fue profundizando sus conocimientos sobre el campo de la escena y el texto, convirtiéndose también en un puente, un ente capaz de componer materialidad textual en escena. Sergio Blanco se refiere al fin de la *dictadura textual*:

*(...) ya no habrá más orden impuesto por una palabra que someterá a los demás elementos a su voluntad, sino que habrá una intervención democrática de todo el conjunto de medios de expresión que puedan darse sobre la escena y que cuentan por igual con la misma capacidad para aportar sentido. (2009:41)*

Las vanguardias, la aparición del cine y el distanciamiento con la literatura fueron indicios de los cambios de la época, la forma de mirar y de percibir el mundo. Los modelos teatrales inevitablemente se vieron modificados, dando lugar a una nueva forma de encarar el espectáculo: como una complejidad de lenguajes que conviven y se van entramando dramáticamente, ya no con la palabra como único contenedor de sentido.

*Destitución del texto escrito en tanto que componente primordial del discurso teatral y disolución del mismo en tanto que estructura contenedora y organizadora de un sentido único (...) Un texto que no funcione como un fin en sí mismo, sino como una compleja partitura capaz de plantear el esbozo de toda una serie de discursos escénicos que se desarrollarán simultáneamente y bajo la égida de la polisemia. (Blanco 2005:42)*

### 3.2 Antecedentes de la dramaturgia de la voz

*Que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos mismos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida.*

Antonin Artaud, 1935

Para bucear en el concepto de dramaturgia de la voz y ponerlo en práctica, nos nutrimos de ciertos aportes de autores y referentes que nos llevaron a la reflexión, experimentación y diálogo sobre la primacía de la voz como materia bruta para la creación.

En el abanico de estudios y trabajos previos a nuestra investigación, acudimos al “Teatro y su Doble” de Antonin Artaud. Encontramos ciertos paralelismos entre nuestra investigación sobre la construcción dramática a partir de la materialidad de la voz, y la afirmación artaudiana de encontrar un lenguaje específico que rompa con la sujeción del teatro al texto. *Volverse contra el lenguaje*<sup>1</sup> nos sirvió a la hora de querer dar protagonismo a la voz. De esta forma, acudimos a la sustitución de lenguajes: cambiamos el lenguaje de las palabras, por el lenguaje de la voz como contenedor dramático, capaz de ordenar, dirigirse a los sentidos y al intelecto; otorgándole autonomía al teatro del texto escrito. Ese cambio en el que indagamos, nos llevó a despojar las palabras de su significado convencional, para hacerlas valer por su significante musical y sonoro. Así acudimos a ciertos mecanismos sobre la lengua que se alejan del valor gramatical y sirven como técnicas expresivas para ahondar en la vocalidad del actor. Entre ellas, resaltamos las “Glosolalias” utilizadas por Artaud, y el “Grammelot” de Dario Fo.

---

<sup>1</sup> Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente, es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado. Es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo. Es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse, alimenticias, contra sus orígenes, de bestia acosada, es en fin; considerar el lenguaje como forma de encantamiento.

El concepto de *Glosolalias* es un lenguaje inexistente que toma sentido por sus resonancias fonéticas; (...) *una lengua inventada que se manifiesta en una sonoridad pura que no alude a referentes concretos. Es propia de manifestaciones religiosas primitivas. A través de este trance lingüístico se supone un acceso a estados psicológicos que trascienden la lengua* (entrevista a Arce, 2013). El actor cordobés Jorge Bonino, en los años sesenta ofreció un teatro donde el foco estaba en el juego sonoro con la palabra, vaciándola del significado de uso corriente, haciendo jugar con ella un juego en el que cobra cada vez una significación diferente. Quizás sea él quien más se ha acercado a una práctica glosolálica pura.

Por otra parte, el *Grammelot* probablemente tenga sus orígenes mucho antes del 1500, con los juglares italianos en el auge de la comedia del arte; siendo Darío Fo su mayor exponente contemporáneo. Entendemos por *grammelot*:

*(...) una especie de juego onomatopéyico, un conglomerado de sonidos que imita una lengua determinada. Si bien tales sonidos están organizados arbitrariamente producen el efecto de un discurso coherente al entrar en relación con los ritmos y gestos del comediante. Toda lengua puede ser vertida al grammelot, pero quien lo intente debe realizar un trabajo previo de observación y aprehensión de los ritmos, cadencias y sonoridades que caracterizan dicha lengua (...) Cada tanto, Fo agrega alguna palabra o frase breve inteligibles para el público, sosteniendo el tono y la cadencia y cuidando la forma en que tal palabra empalma con el resto de su discurso. (Trastoy y Zayas de Lima 2006:192)*

Estas técnicas abordadas se las puede englobar a grandes rasgos como lengua negra. Nuestra primera aproximación práctica fue dentro de la cátedra Sonora I con Oscar Rojo donde realizamos ejercicios que exigían la deformación del lenguaje para poder narrar a partir de lo sonoro. La *lengua negra* es una lengua con capacidad de generar sonoridades originales, diferentes a la de las lenguas conocidas y que aporta al desarrollo expresivo vocal del actor. Podría acercarse a la definición de Deleuze sobre lenguas menores:

*(...) lenguas de variabilidad continua independientemente de cuál sea la dimensión considerada, fonológica, sintáctica, semántica o incluso estilística. Una lengua menor incluye solamente un mínimo de constantes y homogeneidad estructurales.(...) En efecto, la variación continua se aplicará a todos los componentes sonoros y lingüísticos, en una suerte de cromatismo generalizado.*

(1979:85)

La *lengua negra*, como lengua menor en todas sus variantes, intentará escapar de cualquier intento de fijación bajo las formas de poder del lenguaje y sus estructuras. Por su parte Marco de Marinis en su Seminario *Teatralidades de la voz en la escena contemporánea* remarca la importancia de la voz como:

*(...) uno de los instrumentos más avanzados de las revoluciones teatrales contemporáneas (...) la voz, no en cuanto palabra o lenguaje, es decir entidad semántica, sino en cuanto sonido, fonética, expresión corpórea, es decir entidad vocálica más allá y más acá del significado. (2008:1)*

En cuanto a la capacidad revolucionaria de la voz, Silvia Davini en su estudio sobre las *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo* utiliza la definición de vocalidad de Zumthor: *la historicidad de una voz: su empleo* (Davini 2007:18). Sustituyendo empleo por producción, otorgándole una capacidad productiva a la vocalidad. Sugiriendo un empleo sonoro de la palabra alejada del logocentrismo, que devuelva la potencia y el trabajo artesanal de la narración alejada de la comunicación masiva, *la vocalidad que abriga la narrativa tiende a una polifonía discursiva, resistente a maniobras de control* (Davini 2007:112).

Una voz libre podrá explorar incansables juegos cromáticos, podrá narrar, podrá dibujar, podrá sonar: *Una forma rítmica y musical como el canto, pero con otras leyes; y que comporta un discurso pero no se reduce a un único sentido, sino más bien que envuelve a ese sentido con miles de matices y de inflexiones personales y subjetivas.* (González 2010). El método Roy Hart está basado en técnicas didácticas y holísticas del trabajo vocal para el actor, a nivel individual y grupal. Esta metodología promueve un entrenamiento de liberación vocal como resultado de la autoconfianza sobre la voz:

*El enfoque pedagógico del Roy Hart Theatre comienza con la premisa de que cada individuo, cada voz es única. No existe un método establecido para las clases de canto, sino una exploración disciplinada y guiada por el profesor, a través de fuentes de liberación de energía y de imaginación para liberar la voz. La calidad y autenticidad del sonido son las líneas primordiales en la búsqueda por extender el registro vocal. (Irwin 1982)*

Tomamos clases con Cuca Becerra, discípula de una de las fundadoras de la escuela del Roy Hart Theater en Francia, Kozana Lucca. Los encuentros se aproximaron a un ritual en el que pudimos conocer más nuestras voces a partir del imaginario, en relación a nuestros cuerpos y de nuestros partners, volviendo el pensamiento sonido, o el sonido pensamiento, sin miedos ni trabas a la hora de explorar. Varios ejercicios aprendidos con Cuca, nos fueron de gran utilidad en la investigación teórico-práctica para la construcción del espectáculo.

La historia de la voz, sus usos y su forma de producir deja al descubierto su recorrido desde la oralidad hasta la fijación textual; determinando la creación teatral contemporánea a un predominio de la palabra como contenedora dramática. A lo largo de nuestra experiencia académica abordamos la producción teatral desde la textualidad, ya sea a través de un texto dramático literario o de la creación colectiva. Trabajando la voz siempre al servicio de la palabra. Por otra parte, indagamos en construcciones fuertemente visuales bajo un predominio de la corporalidad, donde la voz se convertía en un elemento secundario. A lo largo de nuestra investigación nos propusimos posicionarnos desde otra perspectiva creativa. Tomando estos antecedentes como guías que nos fueron abriendo puertas en nuestro camino por restituir el lugar de la voz en el teatro. Asumiendo que la voz, como vocalidad, ilumina su efervescencia sonora y su potencial narrativo; más allá de la lógica de la lengua y sus normas gramaticales de fijación semántica.

### **3.3 Dramaturgia de la voz**

*La voz posee una dimensión problemática: no es el medio sublime, etéreo para expresar la subjetividad humana, sino un intruso extraño (...) funciona como un "objeto autónomo", como un "órgano sin cuerpo". Por lo tanto, restituir la voz como materia sonora-sensible es una necesidad urgente.*

Eduardo Del Estal, 2011

¿Como construir relato desde la sonoridad de la voz? ¿Es posible utilizar el germen vocal del actor para narrar sin caer en la primacía de la palabra como ente organizador? ¿Qué mecanismos utilizar para recuperar la sonoridad atravesada durante la exploración? ¿Cómo liberar la voz de las restricciones gramaticales del lenguaje? ¿En dónde está lo dramático? ¿Lo dramático, es susceptible de ser creado desde la diferencia ya no de oposiciones racionales o

sostenido por personajes, sino desde diferencias puramente cromáticas, o puramente tímbricas de la voz? ¿Y es esa diferencia susceptible de hacernos componer a nivel dramático?

La dramaturgia de la voz es un concepto que se desprende de la dramaturgia de actor con la especificidad de la voz como germen creador. Marco de Marinis lo define: *se llama dramaturgia de actor a ese teatro donde el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición, contribuyendo a construir una partitura del espectáculo; y agrega para mí, no se trata del actor que escribe, sino del actor visto desde el punto de vista dramático* (Argüello Pitt 2005:18). En la dramaturgia de la voz la composición está ligada al juego y la improvisación del actor, donde su cuerpo es la herramienta de creación, más precisamente la voz como extensión de ese cuerpo. La voz es tomada desde su potencial dramático, capaz de componer un texto espectacular desde la riqueza de sus sonoridades por sobre el sentido semántico de la palabra. (...) *es preciso un actor específico que se relacione con el texto a partir de la materialidad y no de una significación a priori* (Argüello Pitt 2005:14) (...) *un texto encarnado, que desde la perspectiva material obliga al significante a adquirir multiplicidad de significados* (2005:11).

Para potenciar el valor material de la voz, es necesario producir una ruptura con la palabra y su significado lingüístico. El foco recae sobre la plasticidad de las palabras, la riqueza de sus sonidos significantes articulados desde las cualidades vocales. Lo plástico se va moldeando en el juego vocal y la escucha. Las propuestas vocales del actor son tomadas por el director durante la creación, para luego ser reelaboradas en la escena hasta constituir una partitura. La partitura se va construyendo constantemente desde el potencial plástico, la voz va transitando un camino estableciendo ritmos, timbres, tonos, armónicos. Este mundo creativo es profundamente rico, pero debe conjugarse con otros mundos compositivos para trascender a la espectacularidad y no quedarse en la simple muestra de las atractivas cualidades de la voz. Debe buscar un equilibrio con la línea poética y dramática.

En pos de que la materialidad de la voz no pierda protagonismo junto al valor lingüístico de la palabra, se descarta el trabajo con el texto literario a priori, y se prioriza el valor sonoro de la palabra como significante. El trabajo con un texto dramático literario puede surgir como consecuencia de una propuesta vocal: otorgarle palabra a los sonidos y no sonido a las palabras. Es decir, no se caerá sobre el significado literario del texto sino sobre su molde material. Este trabajo sonoro irá configurándose, definiendo partituras a través de la constante

tensión con el lenguaje y el intento por destituirlo, por correrse de él. Se intenta acercar a lo que W. J. Ong distingue como *oralidad primaria: oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión*. (Dubatti 2004:4) Así mismo el afán por abordar esta oralidad conoce de sus propias limitaciones, siendo que actualmente las diversas culturas están regidas por una *oralidad secundaria*, es decir *conocen la escritura o tienen alguna experiencia de sus efectos*. (Dubatti 2004:4) Por lo que la propuesta es aproximarse a una *oralidad primaria*, no en su sentido estricto, sino como germen, como lugar de indagación sonoro y su punto de fisura con el lenguaje. Como ya hemos dicho, en primer lugar busca un distanciamiento con la dramaturgia de autor escrita *in vitro*, como *texto pre-escénico de primer grado, o teatro en potencia* (Dubatti 2004:2). Y en contraposición indaga en la búsqueda de un *texto escénico* como *teatro en acto*, que parta de la dramaturgia de actor *in vivo* como medio compositivo para la *oralidad escénica*.

El aspecto convivial del teatro nos ubica en la intrínseca relación entre el hablante-comunicador- actor y el escuchador- receptor- espectador. Hay un mensaje que se emite en la escena y será codificado en las butacas, independiente del deseo del que lo crea o no. El teatro es un acto comunicacional, y como hemos dicho nuestra cultura es portadora de una *oralidad secundaria*. Por lo tanto cómo aproximar la búsqueda de una *oralidad primaria* por parte de entes culturizados a sujetos hablantes. No hay más remedio que trabajar desde la hibridación. No podemos desaprender lo ya aprendido, pero si podemos ampliar el panorama en este cruce de mundos. La palabra en su sentido lingüístico: lo oral codificado, perpetuado como hecho visual. Y esta oralidad otra, *oralidad primaria híbrida*, que rechaza su perpetuación, intentado ser siempre texto efímero que está más allá de las nóminas del discurso, del lenguaje. La palabra se volverá poética en la dramaturgia de la voz en tanto que se configurará en tensión permanente entre significante y la encarcelación significativa del lenguaje. Poético en tanto que es aquello que empieza a *dar sentido y forma* (entrevista a Marull, 2013). Es decir, la construcción de oralidad más allá de las palabras pertenecientes a un idioma determinado, sino más bien orientado a las palabras como resonantes, como formas nuevas y plurales, ricas en sentidos contruidos a partir de la manipulación de sus elementos plásticos.

*En todo decir (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene. (Nancy 2007:18)*

Ante la presencia de palabras legibles para el espectador, ya sea estén en su mismo idioma o sean palabras pertenecientes a otros idiomas, el peso estará puesto en lo plástico de éstas haciendo triunfar su sonoridad sobre su significado. Se desprenden de su significado para construir nuevos mundos que signifiquen desde los juegos cromáticos, desde la emoción, el ritmo, la musicalidad. (...) *Es fundamental un empleo particular de las entonaciones, estas se ordenarán en una suerte de equilibrio armónico, de deformación secundaria del lenguaje que será posible reproducir a voluntad* (Artaud 1947:94). Estos nuevos mundos sonoros y su configuración, deben enfrentarse al lenguaje, *volverse contra el lenguaje*; no para someterse a él, sino para medirse con él. Deleuze propone *que las palabras cesen de hacer "texto"*, considerando al hacedor de teatro un operador. *Por operación, hay que comprender el movimiento de la sustracción, de la amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como una prótesis* (Deleuze,1979:77). El lenguaje como elemento de poder será amputado y reemplazado por una prótesis sonora donde el valor recaiga sobre el juego cromático y sus multiplicidades. No interesa ni se tiene como objetivo ofrecer un sentido único de comprensión del espectáculo. Cada espectador decodificará y le proporcionará un sentido propio a estas nuevas cualidades sonoras. Pero sí nos importa componer pensando en este espectador, aportando claves que lo guíen. Se partitiza buscando un coexistir de lo plástico y lo poético con lo dramático. Se utilizan *palabras guía* como recurso para equilibrar la fuerte impronta plástica, palabras con significante y significado lingüístico congruente, cargadas de un valor dramático propio. Estas se convertirán en guías narrativas que en tensión con los juegos sonoros cromáticos irán enhebrando sentido. ¿Entonces qué será lo dramático en la dramaturgia de la voz, aquello que structure y haga que la obra avance, siendo que las palabras buscan desprenderse de su valor semántico? Lo dramático estará ligado a cómo se constituye este nuevo lenguaje, o deformación del lenguaje, la transgresión de los límites de la palabra en contraste con palabras determinadas bajo una forma fija y unívoca. Lo gestual completará este mundo de la oralidad, los gestos desprendidos del mimo, la máscara y sus múltiples expresiones. Se conjugará el habla del cuerpo con el habla de los sonidos y su musicalidad. Lo dramático se irá gestando desde las diversas maneras de componer o descomponer el lenguaje a partir de su riqueza sonora material. \_El sentido estará puesto en la resonancia de las palabras. Posicionándonos como sujetos vibrantes de la escucha que tienen algo para decir, un decir como un ataque sonoro que resuene en los espectadores; otorgándoles el sentido en su estado puro de resonancia. Esto será lo estructural del espectáculo, la voz cobrará tintes, colores, intensidades, alturas, infinitas

formas para construir relato más allá de la palabra.\_Invitamos al espectador también a posicionarse como sujeto de la escucha, un sujeto activo que se deja vibrar, se deja sentir, se deja pensar sonoramente.

#### **4. Metodología de la dramaturgia de la voz**

##### **4.1 En busca de una metodología**

En el proceso de experimentación encontramos dificultades para la construcción dramática vocal. La liberación de la voz creó un abanico de posibilidades y caminos a seguir diversos, surgiendo hallazgos y dudas. Nos vimos frente a una problemática de la cual sabíamos poco sobre su solución; podíamos acercarnos mediante hipótesis y trabajar sobre prueba y error, pero nos envolvía una incertidumbre al no tener pruebas empíricas sobre cómo abordar una dramaturgia de la voz. Un nuevo concepto que nos llevaba a una nueva práctica, basándonos en la voz como eje primordial.

Nos introdujimos en el mundo de la técnica vocal, cómo es la anatomía y fisiología del aparato fonador, para poder dominarlo a conciencia y explorar sus cualidades sonoras y expresivas. Recurrimos para este fin, a clases de canto individual con la Profesora Gabriela Beltramino.

Los primeros ensayos nos enfocamos en un calentamiento que partía de la relajación en la búsqueda de la eutonía<sup>2</sup>, seguida por ejercicios para una respiración costodiafragmática y ejercicios articulatorios, concluyendo en una impostación que preparara el aparato fonador para el trabajo de la voz.

Una vez que nos fuimos apropiando de estas herramientas técnicas y convirtiéndolas en hábitos, pasamos a la siguiente etapa de los ensayos: la incorporación del cuerpo y la expresividad al servicio de la voz. Sin embargo, en una primera instancia, no lograbamos la fusión entre estos dos procedimientos y funcionaban como unidades totalmente disociadas, perdiendo la posibilidad de que se enriquecieran la una de la otra.

---

<sup>2</sup> “El término eutonía proviene del griego, **eu**: bueno, óptimo - **tonos**: tensión.” (Demartino - pág 31)

Tomamos el seminario “Encontra tu propia voz” con Cuca Becerra, y vivenciamos una modalidad distinta de abordar la experiencia vocal, donde el calentamiento no se regía por ejercicios de la técnica vocal aislados, sino que se incorporaban estímulos al aparato fonador dentro del juego expresivo, con una continuidad y un devenir corporal y sonoro. Los lugares expresivos que alcanzamos se diferenciaban de los que veníamos buscando anteriormente donde la técnica estaba aislada del juego creativo-expresivo: no sólo como calentamiento “formal” sino que también promoviera la liberación vocal en relación al cuerpo del actor, y se conectara con ese nuevo “cuerpo sonoro”. Nos adentramos en la relación entre cuerpo y voz, siendo muchas veces el cuerpo quien predominó en la creación dejando la voz en un segundo plano. Ya que en nuestra formación académica el trabajo actoral fue encarado más desde un lugar corporal y de la imagen, fue realmente un trabajo como actrices comenzar a concientizar la voz para poder extraer material potable durante la exploración y que nos permitiera construir vocalmente con el cuerpo como complemento.

Nos cuestionamos a la hora de experimentar cómo construir situación y narrar desde lo vocal. En un primer momento, predominó tanto el “ruidismo” (muestrario de sonidos, imitaciones, sonidos que no iban a ningún lugar y que se estancaban en una monotonía difícil de retomar a la hora de la composición) como así también, el trabajo con la palabra desde su sentido semántico y no desde su sonoridad. Al ser tan amplio el abanico de posibilidades, nos perdimos sin saber cuál era la forma de experimentar y qué de esa experimentación podía ser seleccionado para la construcción del espectáculo. Como entes creadores, nos sentimos bloqueadas y con muchos prejuicios ante la mayoría de lo que se proponía. Esta etapa nos dejó como resultado la necesidad de que el sonido trascendiera y generara nuevos mundos a nivel auditivo y semántico; superando luego, la instancia de exploración para comenzar a construir relato.

El recorrido que hace la voz para mutar de un lugar a otro es lo más rico, lo más interesante de ver. Dejarla que se pierda en su sonoridad, dejar que fluya la musicalidad de los sonidos, no limitarlos mentalmente, no boicotearlos, no matar el sonido cuando recién comienza a emitirse sino impulsarlo a que llegue a sus máximas cualidades sonoras; exigir más, superar los límites pensados. Incluso no pensar en límites sino explotar el sonido y el juego vocal de modo que no muera sino que llegue a una transformación y vaya convirtiéndose en algo nuevo y sea casi imposible ver el límite, ver cómo se llegó hasta ahí.

La escucha, uno de los elementos más importantes, apareció como un desafío grupal ya que la ansiedad y la diversidad de sonidos comenzaba a saturar las escenas. Nos fue imprescindible aumentar la sensibilidad del oído para encontrar un orden dentro del caos sonoro, para desarrollar un oído musical y para ampliar la percepción. El trabajo sobre la escucha nos permitió también poder encontrar el valor sonoro de los silencios como parte del sonido. No obstante, para la organización y selección de material, necesitábamos un oído externo. Fue así que incorporamos un director, alguien que pudiera cumplir el rol de guiarnos desde la escucha en la exploración sonora pura, y nos ayudara en la composición dramática y montaje total del espectáculo. Después de meses de ensayos, nos vimos sumergidas en un lugar experimental que no encontraba el camino para gestarse a nivel espectacular. A medida que iba avanzando el proceso de creación y la manera de abordar la dramaturgia de la voz, nos fue indispensable incorporar una persona como co-director que tuviera experiencia desde el trabajo vocal y sonoro; ya que, la dirección había tomado una fuerte impronta desde la imagen. De esta forma pudimos complementar ambos campos: imagen y voz.

Nos encontramos con la necesidad de fijar parámetros para poder seguir trabajando, que definieran una metodología para la exploración y una metodología para la construcción dramática del espectáculo.

#### **4.2 Metodología de la exploración**

Sistematizamos un entrenamiento<sup>3</sup> a partir de tres categorías: técnica vocal (respiración, relajación, dicción, postura e impostación); técnicas expresivas (dinámicas de Laban y sus cuatro cualidades) y cualidades de la voz (tono, timbre, duración, intensidad). Establecemos un cierto orden que pueda ir desestructurándose, preparando técnica y expresivamente nuestra voz. Nos interesa generar un devenir de lo técnico a lo expresivo, donde todos los pasos tengan contacto entre sí. Esta continua apropiación técnica procesual proporciona un grado de concentración y profundización en el juego expresivo vocal que irá apareciendo.

Proponemos como punto de partida una relajación grupal para lograr una eutonía y

---

<sup>3</sup> Ver anexo

alerta corporal que nos despoje de tensiones y que vaya moldeando un cuerpo con matices expresivos. Luego incorporamos ejercicios de respiración para concientizarla y obtener un mejor rendimiento. A lo largo de esta primera parte del entrenamiento analizamos la postura corporal, trabajando con un cuerpo en eje y con la posibilidad de corrernos del mismo buscando un equilibrio dinámico, que permita el paso libre de la voz gracias a un buen apoyo diafragmático. Desde aquí empezamos con la emisión: vocalizando, entrenando la dicción y el trabajo con resonadores, concluyendo en una impostación con un concreto soporte técnico.

Cuando los emergentes materiales expresivos aparecen dentro del proceso de entrenamiento técnico vocal, el director interviene para darle lugar a la expresión vocal desde las dinámicas. Tomamos como metodología para la técnica vocal expresiva, las dinámicas de Laban aplicadas a las cualidades de la voz. Se puede incorporar al trabajo, estímulos externos que permitan explotar aún más la expresión, como las luces, el vestuario, el uso del espacio, el maquillaje, entre otros.

Una vez que el proceso de exploración culmine, es necesario apropiarnos de aquellas ofertas sonoras para trabajarlas desde una dimensión plástica y poética en busca de una composición dramática. *Cada vez más, nuestra labor no será tanto la de escribir un texto, sino la de componer.* (Sergio Blanco 2005:46)

#### **4.3 Metodología del espectáculo**

A la hora de concretar el espectáculo, pensamos en él como una gran partitura musical. Para esto utilizamos el montaje de escenas como forma de componer dentro de un gran todo, con enlaces entre ellas que van regulando la rítmica total. Cada escena indaga en diversas formas de exploración vocal, intentando profundizar las cualidades de la voz y su relación con el cuerpo y la palabra como materialidad sonora. Dentro de cada escena se van consiguiendo matices y la voz alcanza lugares novedosos que van proponiendo relato, un juego interno propio que se muestra e invita a ingresar al espectador. Rítmicamente cada escena es un mundo, con reglas y personajes propios, que se va entrelazando en la partitura general portadora de lo dramático, a través del accionar de tres personajes protagónicos. Distinguimos entonces dos tipos de personajes: los personajes dramáticos y los personajes sonoros.

Los del primer tipo son personajes contruidos sonora y corporalmente con rasgos caricaturescos y extrañados. No se sabe de dónde vienen, de qué género son o qué edad tienen. Sólo intentarán mostrarse virtuosos aunque no lo sean. Son los encargados de montar el espectáculo y de hacer avanzar la historia desde sus aciertos o errores performáticos en una especie de *vodevil*<sup>4</sup> decadente. Cada uno tiene una característica que lo diferencia de los demás: uno es el líder del espectáculo, con un temperamento dominante que se ve reflejado en su corporalidad rígida y con una intención imperativa en la voz; otro está inmerso en un enfermedad gripal que lo va llevando a decaer lentamente, su corporalidad es laxa y su voz es más nasal con intervenciones como la tos y estornudos; y el último personaje irá adentrándose en una borrachera que terminará arruinando el show por completo, se caracteriza por estar en desequilibrio constante y tener una cadencia ondulante al hablar. Estos personajes están contruidos desde estereotipos reconocidos para el espectador, como la famosa triada de “Los Tres Chiflados”.

Los del segundo tipo salen a la luz en cada “número” del show y ofrecen al espectador el virtuosismo y el despliegue de las cualidades vocales de cada intérprete. Cada número se ve envuelto en un micro acontecimiento dramático que surge de la construcción de pequeños personajes esbozados desde su riqueza plástica sonora. La composición fue girando en torno a las posibilidades cromáticas de la voz, derivando en estas escenas o “números” que exponen la tensión con el lenguaje desde varias perspectivas. Por ejemplo, en el primer número el líder abre el espectáculo cantando la canción “Maybe This Time”. Este personaje va desapareciendo a partir de cambios tímbricos que, consecuentemente, modifican la corporalidad y proponen nuevos personajes. En este caso la protagonista es la canción como estructurante sonoro y todas sus variantes materiales, dejando en un segundo plano el valor semántico de la letra. En otras escenas intentamos profundizar sobre formas de descomponer el lenguaje rompiendo con el valor lingüístico de la palabra. Como es el caso de la escena del cuerpo sonoro conformado por los tres personajes como extremidades del mismo, donde se partió de la selección de palabras por su atractivo significante y su riqueza fonética para componer un texto que no busque explicar ni generar un significado único, ni siga estrictamente reglas sintácticas. Recae entonces en el juego acústico de las palabras y las hace decir algo nuevo y polisémico. Podemos encontrar puntos de contacto con el *glígligo* de Cortázar, ya que es un lenguaje

---

<sup>4</sup> El **vodevil** es un subgénero dramático de la comedia estadounidense, surgido entre los años 1880 y 1930. El espectáculo estaba enfocado al entretenimiento en el que se presentaba una gran variedad de actos que pretendían provocar la hilaridad en el espectador. (en Wikipedia)

musical que parece carecer de sentido por la forma en que está escrito, pero que a su vez se vuelve comprensible creando otro sentido distinto al convencional y no se rige por el significado de las palabras. En esta escena se acude a efectos sonoros como la cacofonía<sup>5</sup>, la exageración en la articulación y el uso del canon<sup>6</sup>. Una tercera forma de componer se vale puramente de los juegos sonoros, prescindiendo de la palabra para generar dramatismo. En la escena de la “hipnosis” se utilizan cuatro ejercicios de vocalización: con “erre”, con “eme”, con “o” en stacatto y con “a”. Se establecen lugares del espacio en los que sonara cada uno. Uno de los personajes ocupará el rol de “director” mientras que los otros dos funcionarán a modo de instrumentos sonantes que codificarán las instrucciones gestuales del director en sonidos, e irán variando en intensidad, tono, velocidad y duración. Esto dará origen a diversas atmósferas sonoras y generará sonidos visuales que irán repercutiendo sobre el director, su accionar y los estados por los que transita.

Es en esta metodología donde tenemos en cuenta al espectador como principal “escuchador” de esta dramaturgia. Donde éste, dentro de la vorágine sonora, pueda construir sentido y acompañar la narrativa vocal que se va proponiendo. Por esto es que las escenas, sin dejar de tener su potencial sonoro y estar en constante tensión con el lenguaje, incluyen *palabras guía* que van introduciendo al espectador en el relato. Aquí nos encontramos con una dificultad durante la composición. Por ejemplo, la escena de la francesa que narra en distintos idiomas su desamor, comenzó a partir de la búsqueda sobre la musicalidad de los idiomas y cómo estos pueden abordar estados de ánimo. A la hora de profundizar y buscar una partitura concreta, obtuvo más peso el significado de las palabras y la historia narrada que la sonoridad y el juego sobre el significante. Frente a esto nos reconocimos como seres lingüísticos, con modelos de organización pre establecidos desde la palabra, asumiendo esto como una problemática con la que debíamos lidiar durante todo el proceso para la construcción de una dramaturgia de la voz. Continuando con el trabajo de la escena, nos propusimos indagar en idiomas más distantes y desconocidos que la actriz no dominara, sino que sólo le resonarán desde la musicalidad, la rítmica y los juegos vocales que proponían sus fonéticas. Un trabajo

---

<sup>5</sup> La **cacofonía** es el efecto sonoro producido por la cercanía de sonidos o sílabas que poseen igual pronunciación dentro de una o varias palabras cercanas en el discurso (en Wikipedia).

<sup>6</sup> El **canon** es una forma de composición musical de carácter polifónico basada en la imitación estricta entre dos o más voces separadas por un intervalo temporal. La primera voz interpreta una melodía y es seguida, a distancia de ciertos compases, por sucesivas voces que la repiten, en algunos casos transformadas en su tonalidad o en otros aspectos (en Wikipedia).

sobre el imaginario que se tiene del idioma, más que sobre el idioma en sí mismo. Este trabajo lograba los objetivos sonoros en cuanto a matices y la capacidad de expresar emociones y situaciones, pero era necesario organizarlos para construir una dramaturgia. Fuimos definiendo una anécdota que nos sirva como excusa para pasar de un idioma a otro, dándole un orden y a su vez resaltando *palabras guía*, deformaciones de nuestro idioma dentro del idioma seleccionado (francés, italiano y portugués), que sirven como guías narrativas para el espectador, que pueda disfrutar del juego sonoro y al mismo tiempo comprender lo que se le está transmitiendo. Así estructuramos pensando en la anécdota contada por los lenguajes como un gran tema musical, construimos una partitura, donde cada momento se impregna de distintos ritmos, tonos, velocidades y timbres. El francés habla de la soledad y el desamor en un tempo lento, así como habla del amor siguiendo los latidos acelerados de un corazón. El italiano refleja lo festivo, usa tonos más estridentes y volumen fuerte, generando movimientos latigados y crispados en el habla. El portugués, lo sexual, lo erótico, en un tono más grave y ondulante.

Como autores de una partitura musical, debimos hacer un ordenamiento desde la escucha para encontrar un equilibrio sonoro. Esta fue la principal herramienta a afinar para generar una armonía a nivel espectacular, acudiendo a efectos sonoros que incidan en el espectador y construyan relato. Poder dirigirnos sonoramente al espectador abriendo su espectro sensorial, fue un motor para la creación.

## 5. Aspectos de la puesta en escena

La puesta se enmarca en una especie de Vodevil decadente, con una diversidad de números en los que se exhiben shows de canto, episodios teatrales breves y shows de humor. Este subgénero de la comedia surge en la década del siglo XX, conocido como espectáculo de variedades. Se trata de un espectáculo en vivo que tiene como objetivo el entretenimiento puro.

Posiblemente los juglares medievales que recorrían las poblaciones cantando y representando farsas dieron origen al vaudeville. Como en la Comedia del Arte<sup>7</sup>, los personajes

---

<sup>7</sup> La **Comedia del arte** (*Commedia dell'Arte*) es un género de comedia nacido en el siglo XVI en Italia, basado en la improvisación alrededor de una trama sencilla, por lo que se denominaba también *commedia all'improvviso*. Cada actor tenía un repertorio de frases y bromas a partir de las cuales construía su personaje.

principales de la obra vendrían a funcionar como una especie de juglares dotados vocalmente, solo que sus números están destinados al fracaso. También la Comedia del Arte se caracterizó por una distorsión del lenguaje, ya que al trabajar con espectáculos ambulantes el uso de una sola lengua hubiera sido incomprensible en los distintos pueblos. Este espectáculo al estilo de un vodevil busca la destitución o deformación del lenguaje impulsando la comprensión a través del sonido, más allá de la lengua que se utilice, volviéndola más universal.

Otra de las influencias estéticas para la composición fue *Les triplettes de Belleville*<sup>8</sup>. Nos inspiramos en los conceptos que nos ofrecen en cuanto a la decadencia, a la gestualidad caricaturesca, las expresiones corporales y los personajes surrealistas. Esto se traduce en los lenguajes escénicos de la obra:

El “teatrito” de nuestros personajes dramáticos, conformado solo por un telón rojo colgado del techo, que intenta en su color hacer una mimesis con los telones de los teatros a la italiana y que por su apariencia remendada podría denotar que hace mucho tiempo que se usa.

Los vestuarios parecieran ser de una época más antigua, deteriorados, con parches y manchados. El vestuario de la escena del “cuerpo sonoro” está constituido a partir de la idea de vestido barroco pero dirigido al grotesco, con miriñaque amplio, hombreras exageradas y con aspecto desprolijo.

La gestualidad de este trío dramático es muy pregnante, además de tener las expresiones pronunciadas por el maquillaje. Este último va perdiendo definición a lo largo del espectáculo como consecuencia de su decaimiento.

La utilería alimenta el estereotipo reforzando la caracterización y el aspecto ridículo de los personajes. Por ejemplo, el borracho tiene una botella, el enfermo un paño en la cabeza y un pañuelo para la nariz y la hipnosis se realiza con un péndulo. Por otro lado, hay utilería que funciona sólo para provocar efectos sonoros y que no son visibles en escena, como el efecto del agua, del vómito, de los palazos y los golpes.

Podemos definir dos tipos de espacios que se condicen con los dos tipos de personajes: un espacio donde se moverán los personajes sonoros que será delimitado por el telón rojo, como espectáculo a la italiana dirigido frontalmente. Y otro espacio que será el de los personajes dramáticos, que también tendrán su lugar en el primer espacio descrito pero podrán romper con esta frontalidad utilizando el afuera de la ficción espectacular, cruzando la línea del telón.

La operación lumínica será subordinada al relato, evidenciando el artificio por parte de los personajes dramáticos conectando o desconectando unos falsos cables colgados como

---

<sup>8</sup> Película francesa de animación, escrita y dirigida por Sylvain Chonet. Año 2003.

escenografía. De este modo, decidirán qué mostrar y qué esconder para superar los conflictos que se van sucediendo en su “show”.

## **6. Conclusiones y resonancias**

Llegando al final de nuestra búsqueda, con un espectáculo compuesto en articulación con la indagación teórica, podemos ver los satisfactorios resultados alcanzados a través del esfuerzo y la constancia.

En primer lugar queremos resaltar la importancia del trabajo final como instancia académica de aprendizaje. Un espacio rico y muy fructífero que se dibuja como el inicio de un largo camino en el hacer y pensar teatral. Nos sentimos afortunadas de haber tenido la posibilidad de llevar adelante esta investigación, donde impulsadas por el deseo nos sumergimos en lugares desconocidos, impensados en el recorrido que veníamos trazando. Nos permitió observarnos, cuestionarnos lo aprendido, desestructurarnos para volver a aprender.

A partir del estudio y exploración de la técnica y los matices expresivos de la voz, fuimos conociendo como sonamos, escuchando no sólo las voces que llevamos dentro, sino mucho más allá. Pudimos escuchar los silencios, las convenciones y rupturas del lenguaje, el mundo sonoro de la escena, y construir así una posición propia y personal.

La voz fue el puntapié que nos llevó a pensar al teatro como escena viva con sus propios lenguajes, situándonos como parte de un teatro Cordobés que produce, se renueva, se cuestiona. Enfocamos un campo local preguntándonos qué lugar le da a la voz y desde donde la manipula. Nos encontramos con voces deseosas de palabras y con voces ansiosas por vibrar, por resonar sonoramente. Entonces nos planteamos cuál era nuestro deseo y cuál era el aporte que queríamos hacerle a la vocalidad de la escena.

En un momento nos vimos en un laberinto con miles de caminos posibles, y fue a través de prueba y error que pudimos marcar nuestro propio camino hacia la dramaturgia de la voz. Profundizamos en el entrenamiento técnico vocal, y revalorizamos la exploración como un

momento técnico y expresivo que se nutren y enriquecen el trabajo del actor. Nuestras voces fueron creciendo y multiplicando sus despliegues sonoros alcanzando resonancias nuevas. El disfrute y la confianza en el trabajo con nuestro aparato vocal fueron tejiendo teatralidades posibles para construir esta dramaturgia de la voz a la que aspirábamos llegar. La competencia de la voz vibrante con la palabra nos mantuvo en tensión constante durante la búsqueda, llevándonos a revisar modelos más ancestrales de teatralidad antes de la primacía del logos como ente organizador. Entonces nuestro aporte es una especie de re-aporte, es una forma de búsqueda y construcción actual que se valió de modelos teatrales ya archivados. No negamos el trabajo con la palabra que ha guiado las últimas décadas, por el contrario nos ponemos en tensión, nos valemos del conocimiento que tenemos de las reglas logocéntricas de la dramaturgia para producir un quiebre, una ruptura que devuelva algo de las experiencias conviviales pasadas y aporte una nueva perspectiva actual.

Las posibilidades de creación son infinitas, nosotras hoy proponemos y exponemos ésta con la certeza de que hay más recovecos por recorrer, hay más sonidos por vibrar, hay mucha más voz para narrar. Hay universos sonoros que quedarán latentes para futuras investigaciones propias y/o para aquellos hacedores que quieran construir su propia dramaturgia de la voz.

## **7. Bibliografía**

- ARTAUD, Antonin; El teatro y su doble. El Pesanervios, Editorial Nacional, Madrid, 2001.
- BARBA, Eugenio; Más allá de las islas flotantes, Grupo Editorial Gaceta, México, 1986.
- BARTHES, Roland; Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- BERRY, Cicely; La voz y el actor, Alba Editorial, Barcelona, 1973.
- DAVINI, Silvia Adriana; Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Buenos Aires, Bernal, 2007.
- DEMARTINO, Carlos; Técnica vocal del actor, Guía práctica de ejercicios/ Parte 1. Buenos Aires, Editorial INTeatro, 2009.
- FARÍAS, Patricia; Ejercicios que restauran la función vocal, Editorial Akadia, Buenos Aires, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy; Técnica de la voz (1970) En Desarrollo profesional de la voz, RUIZ LUGO, Marcela y MONROY BAUTISTA, Fidel, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994.

- MARTIN, Jacqueline; Voice in Modern Theatre, Routledge, Nueva York y Londres, 1991.
- NACHMANOVITCH, Stephen; Free Play: La improvisación en la vida y en el arte, Editorial Paidós Ibérica, Buenos Aires 2004.
- NANCY, Jean-Luc; A la escucha, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2007.
- PARUSSEL, Renata; Querido Maestro, Querido Alumno. La educación funcional del cantante, El método Rabbine, Editorial GCC, Buenos Aires, 1999.
- PAVIS, Patrice; Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.
- RUIZ LUGO, Marcela y MONROY BAUTISTA, Fidel; Desarrollo profesional de la voz, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994.
- SÁNCHEZ MONTES, María José; El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- STANISLAVSKY, Constantine; La construcción del personaje. Alianza Editorial, Madrid, 1975.
- TRASTOY, B. y ZAYAS DE LIMA, P.; Lenguajes escénico. Prometeo Libros, Buenos Aires 2006.

### ***Artículos y Revistas***

- ARGUELLO PITT, Cipriano, “¿Dramaturgia del actor?” en Escritura escénica emergente. Compilación de Dramaturgia Cordobesa (T/dos), Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2005.
- ARTAUD, Antonin; “Glosolalias/ Cuerpo-sin-órganos” en Artefacto: Revista de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis, N°9, de Josafat Cuevas S., México DF, 11 de Noviembre 2000 <http://www.psicomundo.com/mexico/artefacto/glosolalias.htm>
- BLANCO, Sergio; “La custodia de las palabras. La escritura escénica: la destitución y disolución textual” en Driptiko (vol. 1 y 2), Skené, París, 2005.
- DEL ESTAL, Eduardo, “La curvatura del espacio dramático” en “Concurso nacional de ensayos teatrales, Alfredo de la Guardia”, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, 2011.
- DELEUZE, Gilles y BENE, Carmelo, “Un Manifiesto Menos”, en “Superposiciones”, Ediciones Artes del Sur, 1979.
- DE MARINIS, Marco, “Seminario de Teatralidades de la voz en la escena contemporánea, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de filosofía y humanidades, Doctorado en Artes, Córdoba, 2008.

- DE MARINIS, Marco, "El actor como culto creativo" en "¿Dramaturgia del actor?" de Cipriano Argüello Pitt, Escritura escénica emergente. Compilación de Dramaturgia Cordobesa (T/dos), Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2005.
- DUBATTI, Jorge, "El nuevo concepto de texto dramático y los aportes de la crítica genética", Segundo coloquio internacional de Teatrología: La palabra, la imagen y la escena, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, 9 de Septiembre del 2004.
- GONZALES, Soledad; "Oralidad y Vocalidad en las Escrituras Dramáticas Contemporáneas", en Prosoyon: La sección de Teatro y Artes Escénicas de Analecta Literaria, 30 de Mayo de 2010.  
<http://prosoyonteatroyartesescenicas.blogspot.com.ar/2010/05/soledad-gonzalez.html>
- IRWIN, Barry, "Voices of Humanity", en Roy Hart Theatre index page, 1982.  
<http://www.roy-hart.com/lrwin2.htm>
- ONG, Walter, "Oralidad y Escritura" en "El nuevo concepto de texto dramático y los aportes de la crítica genética" de Jorge Dubatti, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, 9 de Septiembre del 2004.
- REGUANT, Gemma; "La voz y el actor", en La voz: la técnica y la expresión de Inés Sánchez Bustos, Editorial Paidotribo, Barcelona, 2003.  
[http://books.google.com.ar/books?id=mbuMDivqv4QC&pg=PA181&lpg=PA181&dq=gemma+reguant&source=bl&ots=Lk-QT9EwFq&sig=AKR5Gh7F-iM2u0\\_fGLE7N8ejJbl&hl=es-419&sa=X&ei=57XuUe\\_sMuXqiwLpjlCoCg&sqi=2&ved=0CFMQ6AEwCA#v=onepage&q=gemma%20reguant&f=false](http://books.google.com.ar/books?id=mbuMDivqv4QC&pg=PA181&lpg=PA181&dq=gemma+reguant&source=bl&ots=Lk-QT9EwFq&sig=AKR5Gh7F-iM2u0_fGLE7N8ejJbl&hl=es-419&sa=X&ei=57XuUe_sMuXqiwLpjlCoCg&sqi=2&ved=0CFMQ6AEwCA#v=onepage&q=gemma%20reguant&f=false)
- SÁNCHEZ, María del Carmen; "El canto de la Tierra" en Cuaderno de Picadero N°6, Intituto Nacional del Teatro, Abril 2005.
- SELDEN, Samuel; "Voz y movimiento" en Desarrollo profesional de la voz de Marcela Ruiz Lugo y Fidel Monroy Bautista, Grupo Editorial Gaceta, México 1994.
- VARLEY, Julia; "El eco del silencio", en Cuaderno de Picadero, N°6, Instituto Nacional del Teatro, Abril 2005.

## **8. Anexos**

### **8.1 Aparato Fonador**

## **Anatomía y fisiología del aparato**

Para poder tener un dominio consciente del uso del aparato fonador, es óptimo que el actor tenga conocimiento sobre la estructura y funcionamiento del mismo. Esto le permitirá un mejor desarrollo vocal, un lenguaje que le facilitará su entrenamiento y la capacidad relacional entre lo sensorial y el conocimiento de su cuerpo.

Ninguno de los órganos que participan en la fonación, tienen como función principal la misma. Su cometido primordial está ligado a funciones respiratorias y digestivas. La fonación surge como consecuencia secundaria de la relación de las estructuras involucradas.

*“La fonación apareció en el animal como una adaptación funcional secundaria al usar estructuras que, en sí mismas, no tienen nada en particular que las orienten hacia una función fonatoria. Solo existe como entidad funcional.”* (Pag 209-210 - Guy Cornut “El aparato vocal y su funcionamiento” en LA VOZ - Ruiz Lugo, Monroy Bautista)

La emisión sonora de la voz depende de la interacción entre el sistema respiratorio, el sistema fonatorio y los resonadores. A continuación los describiremos de modo conciso atendiendo a los componentes fundamentales y su función en la fonación.

### **Sistema respiratorio:**

El aire, materia prima de la voz, es inhalado e ingresa por boca o nariz a los pulmones, pasando por faringe, laringe, tráquea y bronquios. Los pulmones se expanden para almacenar grandes cantidades de aire, gracias a la acción del diafragma y los músculos intercostales. El diafragma, es un potente músculo inspirador con forma de cúpula, ubicado debajo de los pulmones. Es el músculo respiratorio por excelencia ya que su función primordial es ejercer la mecánica respiratoria. En la inspiración, la cúpula diafragmática se aplana y *“su contracción determina un aumento de volumen de la capacidad torácica en sentido vertical, y en consecuencia la expansión de los pulmones”* (Tulon Arfelis:2000:23). En la espiración vuelve a su posición de reposo y los pulmones se contraen facilitando la salida del aire.

## Sistema fonatorio:

En la espiración, el aire va de los pulmones al exterior pasando por la laringe. Esta última es un órgano móvil, ubicado entre la tráquea y la faringe, formado por cartílagos y músculos. Si bien está ligada a funciones digestivas y respiratorias, es un órgano primordial para la fonación ya que en ella se encuentran las cuerdas vocales, y en esta zona es donde se configura el sonido. Estas son dos pliegues ubicados de manera anteroposterior, que no tienen forma de cuerda, sino que son una especie de labios membranosos que se unen en sus bordes externos a los músculos de la laringe. Los bordes internos están libres dejando una abertura entre ellos denominada glotis. Las cuerdas vocales en estado de reposo, se encuentran abiertas. La acción de los músculos vocales y los cartílagos, permite el cierre de las mismas.

*"En el habla o el canto, la espiración es activa. Las cuerdas vocales se hallan cerradas y los músculos respiratorios, sobre todo el diafragma, controlan el nivel de presión que se requiere para que el aire pase a través de las cuerdas vocales y las haga ondular (o vibrar)" (pág 35)*

## Resonadores

Los pliegues vocales son necesarios para producir la onda sonora (frecuencia fundamental o primer sonido) , que en su recorrido por las vías respiratorias hacia el exterior se encuentra con cuerpos elásticos capaces de vibrar y moldear este sonido. Así, es como se produce la resonancia.

*" Las cuerdas vocales producen la frecuencia fundamental , pero este sonido por sí solo no sería captado por el oído humano. Para que esto ocurra debe producirse el fenómeno de la resonancia (...) Cualquier espacio vacío de la vía respiratoria tiene la posibilidad de "resonar" (Tulón Argelis).*

Las cavidades de la resonancia *" (...) son todas aquellas cavidades cuyo contenido aéreo entra o puede entrar en vibración a partir del primer sonido" (Tulón argelis).* Estas estructuras semicerradas como ser la faringe, la boca, nariz, senos paranasales, y cavidades excavadas en los huesos de cara y cráneo; constituyen un molde para la voz, que se modifica según los movimientos articulatorios del paladar, lengua, boca, dientes y labios.

*“El aire, ya en vibración, recoge a su paso todos los armónicos que produce y se dirige a la boca, donde encuentra los órganos de la articulación que le darán sentido lingüístico”.* (Cantar y hablar, Tulón Arfelis, pág 92)

## **8.2 Técnica vocal del actor**

### **Técnica vocal**

*Para crear necesitamos técnica y a la vez libertad para la técnica. Para esto practicamos hasta que nuestro oficio se vuelve inconsciente (Stephen Nachmanovitch, 2007:108).*

Diversos autores tales como Tulón Arfelis, Stephen Nachmanovitch, Demartino, Monroy Bautista y Ruiz Lugo, Grotowsky, y Cicely Berry coinciden en que una técnica vocal permite desarrollar las posibilidades de la propia voz, entendiendo por ésta, una voz libre de censuras, miedos y trabas, hasta alcanzar niveles insospechables. En las técnicas vocales propuestas por estos autores existen parámetros en común que incluyen en su entrenamiento la relajación, respiración, postura, dicción e impostación. Si bien estas técnicas a desarrollar son las mismas para la mayoría de los investigadores de la voz, la forma en que se aplican varían según cada método y enfoque. El objetivo común es descubrir el sonido potencial que se posee y liberar la voz en pos de la expresión. Requiere de una *correcta configuración del tracto vocal, que va desde pulmones hasta labios* (Neira

### **Técnica vocal del actor**

Para adquirir una técnica vocal es fundamental comenzar por la *relajación*, no sólo del tracto vocal sino de todos los músculos del cuerpo. El actor comienza a detectar las tensiones adquiridas cotidianamente y a trabajar en su eliminación a través de diversos ejercicios y masajes, concentrándose fundamentalmente en el cuello, cara, y mandíbula. *La relajación consiste en dejar atrás un estado de esfuerzo (físico o psíquico) y pasar a uno de laxitud que posibilita una actitud de concentración mental y física* (Demartino,2009:29).

Concientizar y liberarse de tensiones que obstaculicen el trabajo vocal es el primer paso, pero hablar de relajación no implica aflojar los músculos y perder conciencia de ellos, sino

implica encontrar el tono muscular justo. La búsqueda de la eutonía parece ser el camino más acertado para adquirir la conciencia de la unidad psicofísica del ser actor y la percepción del propio cuerpo, equilibrando el tono muscular para un mayor rendimiento con el mínimo gasto energético. *Tiene como finalidad encontrar el adecuado tono muscular, equilibrado o adaptado a la actividad que se realiza en cada momento* (Demartino, 2009:31).

Logrando un estado de eutonía corporal irá apareciendo la eufonía, es decir, el tono muscular laríngeo óptimo o estado óptimo de fonación. *Cada tono musical tiene un tono muscular laríngeo y cordal que le corresponde (...) El tono muscular laríngeo variará de acuerdo con la gama tonal que esté emitiendo* (Laura Neira, 2009:89). Alcanzando este estado eufónico lograremos que la tensión que se ejerza sobre la laringe nos permita abordar los diferentes tonos y matices sin dañar la voz.

Una buena relajación corporal y vocal le proporcionará al actor un estado de equilibrio y percepción componiendo un cuerpo alerta que le permitirá afrontar el proceso creativo y sus múltiples variables expresivas.

Una buena respiración relaja y da energía a la vez. El aire entra por las vías respiratorias, pero no sólo queda en pulmones, sino que produce modificaciones en el resto del cuerpo. Se transforma en energía que lo recorre nutriéndolo y manteniendo el equilibrio de todas las funciones vitales. (Laura Neira, 2009:9)

Es a partir del trabajo de relajación que el actor comienza a indagar en su *respiración*, en reconocer dónde se localiza, cuál es su ritmo, y cuáles son las tensiones que no le permiten funcionar de forma fluida.

Es fundamental: *Entrenar nuestro organismo para la correcta respiración en la actuación, tomar conciencia de los músculos que intervienen y los beneficios de su trabajo* (Monroy Bautista y Ruiz Lugo, 1994:27). Si bien en el trabajo técnico vocal se suele hablar de lugares correctos e incorrectos, para el trabajo del actor preferimos hablar de lugares ideales, propicios, acertados según las necesidades expresivas vocales para la escena. Como necesidad primordial el actor requiere de una dosificación energética, de un equilibrio para un mejor rendimiento. Por eso consideramos que la respiración ideal para la fonación es costodiafragmática anteroposterior; ésta permite el aumento de la capacidad pulmonar, mejor apoyo respiratorio y sostén de la voz. Consiste en utilizar la capacidad total de los pulmones,

llenándolos de aire desde la parte inferior hasta su extremo superior. *El tipo de respiración completa, incluyendo una mayor capacidad respiratoria, carga el aire desde la zona costo-diafragmática para a posteriori, incorporar la parte pectoral, sin tensiones musculares agregadas* (Demartino).

Los músculos intercostales y el movimiento de expansión descendente del diafragma debajo del pulmón, amplía el espacio pulmonar de manera vertical y anteroposterior, colaborando en la apropiación de una respiración total y en el apoyo vocal. El diafragma es un músculo que tiene la capacidad de educarse y su entrenamiento permitirá tener un dominio sobre la respiración. Cuando hablamos de apoyo o sostén de la voz nos referimos a impulsar el aire sin obstrucción, con fuerza y continuidad, mediante el trabajo ejercido por los músculos intercostales y pélvicos sobre el diafragma; considerando que este impulso debe alcanzar el exterior convertido en sonido audible por el oído humano. *“Proporciona flexibilidad y movimiento al diafragma e influye en la proyección”* (Ruiz Lugo y Bautista). Permite la conciencia de la corriente de aire como materia prima de la voz, una óptima función laríngea como transformadora del aire en vibración, sonido y la fuerza suficiente para colocarse en los resonadores moldeadores de la voz.. En palabras de Grotowsky: *“La espiración transporta la voz”* Entonces, la respiración total, el entrenamiento del diafragma y el apoyo son los motores primeros del aparato vocal.

Existen otros tipos de respiraciones que están ligadas al uso cotidiano, y el actor debería reconocerlas para poder hacer uso creativo de ellas, si las considera necesarias. Como mencionamos anteriormente, el profesional de la voz, acude a una “respiración total” para un mayor rendimiento ante la exigencia vocal y física a la que está expuesto. El actor debe hacer consciente algo que en la vida cotidiana ha sido una acción involuntaria: respirar.

Dentro de estas respiraciones está la “respiración baja” que llena solamente la parte inferior del pulmón, así es como se acude a la imagen de “llevar el aire a la panza”. Esta imagen suele confundir porque lo que se infla termina siendo la panza y no el pulmón. Otra es la “respiración alta o de pecho”, ésta sólo genera más agitación y tensión en los hombros y cuello; bloqueando el tracto laríngeo. No descartamos estas respiraciones ya que el actor puede utilizarlas para la construcción de personajes, sin dejar de reconocer su capacidad pulmonar para administrar el aire en el proceso expresivo.

Diversos autores trabajan con la búsqueda de un cuerpo en eje (equilibrio, alineación y simetría) para un correcto trabajo respiratorio en función de la fonación.

Según Demartino, *la postura humana es un equilibrio dinámico, a pesar de lo que implica la “situación” estática (pág 28)*. Primeramente, es óptimo trabajar sobre la “instalación” del cuerpo en el espacio. Una *postura* aprendida y generalizada es la que implica el apoyo en las plantas de los pies sobre la tierra, con el peso repartido en ambas piernas (que están colocadas a la altura de la cadera), flexión de rodillas, columna vertebral alineada con la sensación de tener un línea vertical imaginaria que nos atraviesa. Esto nos permitirá desarrollar una presencia escénica. Suzuki trabaja este eje disociando la parte inferior de la superior: *“Los ejercicios de voz desarrollados sobre este molde postural nos hacen vivenciar el apoyo inferior realizado por los abdominales y el recorrido de la voz carente de tensiones a nivel del cuello y de la faringe. El gran resonador y canalizador de energía corporal es la columna vertebral alineada”*. (cuaderno de picadero nº6 - pág 16). Esta energía produce una expansión de la presencia escénica que se traducirá en voz, texto y corporalidad.

*“Una postura es buena si permite recobrar el equilibrio luego de una perturbación”* (Demartino - pág 28). Este equilibrio es adquirido con un control del tono muscular que, además, nos permitirá tener un conocimiento sobre nuestro cuerpo. Hasta aquí hemos hablado de una “instalación”, un conocimiento introspectivo en pos de adquirir una postura individualmente óptima. Sin embargo, en el actor, las posturas van cambiando según el personaje que debe abordar. En este sentido, el “eje” corporal se deforma y necesitamos acudir al apoyo. La postura corporal óptima no implica ninguna rigidez ni estatismo, por el contrario, implica equilibrio, distensión y flexibilidad.

*“Si nos acostumbramos a trabajar con el espacio interior adecuado, cuando tengamos que representar un personaje que tiene mala postura, aunque la forma sea aparentemente de compresión, internamente buscaremos el modo de no comprimir las partes más importantes para una buena fonación”* (La voz. La técnica y la expresión, Inés Bustos Sanchez, Gemma Reguant)

El apoyo nos permitirá tener conciencia de la relajación de los músculos que intervienen en la fonación, sobre todo en no contraer la laringe, aunque el cuerpo se encuentre en tensión. Como así también, nos permitirá una respiración adecuada que no se vea afectada por la

postura. No hablamos de una “incomodidad” postural en la escena, en este sentido debemos reconocer los músculos que nos permiten instalarnos y reforzar el equilibrio en tensión: un cuerpo alerta.

Según Monroy Bautista y Ruiz Lugo la *dicción* es una herramienta fundamental para el actor en su capacidad comunicacional. Permite desarrollar la musculatura articular sobre los fonemas del habla para abordar una correcta pronunciación de las palabras, que nos lleve a indagar en sus características expresivas. También Demartino y Grotowski coinciden en que la dicción engloba aspectos articulatorios y expresivos. Cuando nos referimos a la articulación, estamos hablando de los órganos de la boca (lengua, labios, dientes y velo del paladar) que se configuran para terminar de darle estructura a la voz. El actor requiere de un entrenamiento articulatorio que lo proveerá de una dicción profesional y lo llevará a explotar las cualidades expresivas de la voz. Este implica un dominio en la apertura de los moldes vocálicos y masticar las consonantes, dominando su marcación. Hay ejercicios que permiten fortalecerlos dando flexibilidad a la hora de hablar. *“Cuando el movimiento articulatorio se halla en condiciones de abandonar el control intelectual y se automatiza puede ser utilizado para lograr distintos fines expresivos”* (Querido maestro, querido alumno, Renata Parussel, pág 52)

La dicción, además, ocupa un lugar de juego para el actor permitiéndole abordar distintas variaciones en lo lingüístico sonoro. Cuando la musculatura articular se fortalece, permite experimentar en los distintos resonadores y encontrar una óptima colocación de la voz.

Como resultado de esta primera etapa, aplicando las técnicas anteriormente nombradas, podemos lograr la *impostación*, es decir la *“colocación de la voz en su punto justo de resonancia.”*(Demartino). Impostar muchas veces es confundido con “engolar la voz” (resonancia gutural, que la lleva hacia atrás y no de forma proyectada). La finalidad de impostar permite la liberación vocal, con el máximo rendimiento y menor esfuerzo. Cuando impostamos, usamos los resonadores adecuadamente amplificando la voz sin generar tensiones agregadas a las cuerdas vocales. La voz se coloca para un mejor aprovechamiento sonoro. Para lograr esta colocación el actor necesita de mucho entrenamiento y percepción, debe tener sus sentidos puestos en su aparato fonador: reconocer tensiones, elevar el velo del paladar, respirar de manera consciente, encontrar el apoyo, reconocer los movimientos de la laringe y la utilización de los resonadores. Una buena colocación de la voz también permite evitar la fatiga vocal y las patologías. Es ubicar la voz en la “máscara”, sentir su vibración en la

cara: “Es el lugar donde tiene que estar la voz para una mejor vibración, para un mejor aprovechamiento sonoro” (La televisión ha devaluado la preparación técnica del actor - Entrevista a Carlos Demartino, por Alberto Catena. Cuaderno de Picaderos nº 6).

Cuando impostamos la voz, podemos percibir la sensación de apertura en el tracto vocal como ocurre en la acción del bostezo, el velo del paladar elevado y la lengua relajada y baja. Por otro lado, cuando sentimos el “nudo en la garganta” es porque nuestra laringe se encuentra tensionada dificultando la salida de la voz. Es muy importante, además del control propioceptivo del aparato fonador, desarrollar el oído. Por medio del mismo podremos saber si la voz está en su lugar óptimo de colocación o si está engolada, nasal, con escape de aire o fatigada. Si bien lo ideal es recurrir a la impostación para lograr una voz con armónicos y brillo, el actor puede correrse de la misma para jugar con otros matices expresivos, siempre y cuando, sea consciente de que lo está haciendo.

Una vez que el actor pueda dominar la colocación de su voz de manera consciente, estará preparado para auto investigar las ilimitadas posibilidades expresivas de la materialidad de su voz. Con esto nos referimos a la búsqueda de las cualidades de intensidad (volumen), duración, altura (tono) y timbre.

### **8.3 Entrenamiento técnico expresivo**

A continuación desarrollamos algunos ejercicios de la técnica expresiva a partir de las dinámicas de Laban, que se fusionan con la técnica vocal que nos resultaron funcionales para la exploración, investigación y dominio del aparato fonador. Los ejercicios están a modo de guía y recomendamos realizarlos con la mayor conciencia vocal.

Recomendamos:

#### **Relajación:**

- Tendido en el suelo boca arriba, tensionar el cuerpo por zonas, partiendo de pies a cabeza. Luego de haber reconocido el estado del cuerpo, tensionarlo durante unos segundos, y relajar. Repetir esta operación 3 veces.

- De pie, con los pies paralelos a la altura de la cadera y el centro ubicado , comenzar a ondular el cuerpo por partes que se irán integrando, de los pies hasta la cabeza. Ondular principalmente desde las articulaciones. Se llega a una ondulación del cuerpo entero y el rostro, rompiendo el eje y encontrando la fluidez de los movimientos.

- En posición erecta, con los pies paralelos al ancho de la cadera y el centro ubicado, sentir que el cuerpo se divide en dos hemisferios: derecho e izquierdo. Elegir un hemisferio y sentir el peso de cada parte del cuerpo, partiendo desde los pies hasta la cabeza, incluyendo el rostro. Luego hacer lo mismo con el otro hemisferio.

- Masajear el cuerpo partiendo de los pies a la cabeza. Ubicar tensiones y masajear con las manos suavemente en las zonas afectadas para relajarlas.

- De pie, ubicando el centro y con pies paralelos separados, hacer vibrar el cuerpo entero unos segundos, y aflojar acostándose en el piso. Una vez acostado, ser consciente de regularizar la respiración, controlando la agitación. Repetir varias veces.

- En posición erecta con los pies paralelos y un poco separados, saltar estirando las extremidades, el torso, y el rostro. Tratar de estirar al exterior lo más que se pueda, y relajar. Repetirlo un par de veces. Luego estirar direccionando brazos y piernas hacia atrás, y luego hacia adelante. Por último saltar y estirar hacia los costados.

### **Relajación por zonas:**

- Cuello: mover la cabeza de un hombro a otro haciendo primero movimientos como diciendo “NO” y luego diciendo “SI”. Los movimientos deben ser suaves. Repetir dos veces.

-Laringe: Buscar el bostezo, de esta forma desciende el velo del paladar, la lengua se ensancha y la laringe se baja.

- Mandíbula y lengua: Dejar caer la mandíbula por su propio peso. Se puede ayudar con masajes que van desde la inserción de los maxilares hasta el mentón. Dejar que la lengua también baje, con la sensación de “engrosarla”

-Cara: masajear toda la cara con la yema de los dedos por partes, pasando por la frente, los ojos, la sien, nariz, labios, mandíbula, orejas y mentón

- Hacer suspiros suaves para relajar el tracto vocal en su totalidad.

#### Realizar estiramientos de las partes del cuerpo implicadas en la fonación:

-Estiramiento lateral del cuerpo: De pie, con los pies paralelos y las rodillas levemente flexionadas, estirar uno de los brazos por encima de la cabeza doblando el torso hacia un lateral. El otro brazo relajado y con la mano a la altura de la cadera. Debemos percibir con el brazo que está arriba, como se estira la zona lateral del torso. Luego repetir esta operación hacia el otro lateral, estirando 6 segundos cada lado.

-Estiramiento del cuello: Inclinar la cabeza hacia un lateral como llevando la oreja al hombro. Apoyar la mano en la cara hacia el lado donde se inclina la cabeza, y hacer una leve presión de peso, sin llegar al dolor. Hacer lo mismo con la cabeza hacia delante y las dos manos en la nuca haciendo peso. Luego hacia el otro lateral.

La relajación nos prepara para obtener un mayor grado de atención y percepción. Tiene su devenir en la respiración, para que luego ésta haga foco en ejercicios donde se vuelve voluntaria y consciente. La columna de aire debe pasar sin esfuerzos ni obstáculos. La inhalación propicia debe ser silenciosa y rápida.

#### Respiración:

- Dosificar el aire en tiempos. Inspirar en 4 tiempos, sostener el aire durante 1 segundo y exhalar en 4, luego repetir la misma operación en 6, 8 y 10 tiempos.

- Tomar aire con la sensación de ensanchar la espalda y las costillas hacia los costados, y mientras se hace una caminata lenta, decir los números del 1 al 25 con una sola exhalación. La pronunciación debe ser clara y se puede ir incrementando la numeración. De esta forma entrenamos nuestra capacidad pulmonar y el apoyo diafragmático. También puede hacerse con el abecedario, o cantando, siempre que la voz no se vea afectada por la agitación.

-Para reconocer la respiración costodiafragmática anteroposterior, colocarse en cuclillas con las manos arriba la cintura. Tomar aire por boca con la forma de una "A" redonda. Con las manos reconocer la apertura de las costillas y la espalda. Soltar el aire de pie evitando el cierre de las costillas y la espalda, sin subir el diafragma. De esta forma se logra reconocer la respiración total además del apoyo diafragmático.

-Trabajar el apoyo diafragmático trotando en el lugar suavemente y haciendo una "S" continua. Luego hacer una vocal. Sostener las costillas abiertas y el diafragma descendido mientras se espira para sostener el apoyo y que la voz no se vea afectada por el movimiento. Cuando termina la espiración relajar, las costillas vuelven a su posición inicial y el diafragma asciende.

Los ejercicios de respiración no son aconsejables realizarlos antes de cada función. Sirven como ejercicios de entrenamiento.

### **Dicción:**

- Emitir sílabas con consonantes y repetir las, buscando la claridad de la pronunciación, y llevando la voz adelante. Algunos fonemas a tener en cuenta pueden ser "PRA, PRE, PRI, PRO, PRU/ CLA, CLE, CLI, CLO, CLU/ TRA, TRE, TRI, TRO, TRU/ DLA, DLE DLI, DLO, DLU/ FLA, FLA, FLI, FLO, FLU"

- Trabajar la musculatura de los labios para una mayor definición en la pronunciación y los moldes vocálicos con silbidos, tirando besos o sosteniendo un lápiz con el labio superior.

Durante el trabajo de dicción el actor puede ir probando la colocación, por medio de la sensación de la voz adelante, ahuecando la zona de atrás de la boca, como en el bostezo y por medio de su escucha. Es importante mantener la apertura de la laringe al hablar o respirar. Podremos advertir el cierre de la laringe si:

- La nuez de Adán sube mientras se habla.
- Si la voz sale soplada, es decir, con el sonido del aire
- Se sienten contracciones musculares en el cuello y hombros.

De esta forma se logrará la impostación:

-Para llevar el sonido adelante, buscar el sonido de “rr” como si fuera el sonido de una moto, y hacer un glissando, subiendo y bajando en la tesitura. Percibir la vibración en la cara. Ir incorporando vocales, por ejemplo: RIURRIURRI. La R es una consonante que fácilmente nos ayuda a encontrar la colocación adelante y a estirar las cuerdas vocales.

- Percibir la sensación de hueco que nos proporciona el bostezo.

En cualquiera de estos ejercicios, si el coach encuentra un emergente expresivo y lo cree pertinente, puede comenzar a indagar en la expresión vocal del actor. Puede intervenir proponiendo las dinámicas de Laban, u otras direcciones que permitan transformar el sonido vocal del actor y su cuerpo. Algunos ejemplos para comprender mejor esto, pueden ser:

- Explorar las variables que pueden tener las dinámicas a nivel vocal, por ejemplo, desde los ejercicios de dicción, buscar que el actor “latigue” con la voz y “flote” con el cuerpo, trabajando de esta forma la disociación; trabajar una postura en desequilibrio con una voz proyectada o retraída; jugar ritmos respiratorios y con cómo repercute en la voz; proponer cambios tonales, de intensidad, duración y timbre. El coach también debe estar atento a los emergentes del cuerpo: una mirada, una mano, un gesto, un movimiento, un desplazamiento en el espacio, una postura, y todas las cosas latentes en la expresión del actor que permitan construir relato.

#### Ejercicios para desarrollar la expresión vocal:

Un entrenamiento técnico vocal es fundamental para la utilización de la voz de un modo saludable y el aumento de capacidades expresivas. A diferencia de los cantantes donde el objetivo de la técnica es *mantener la definición de su emisión y estilo característico en toda la extensión de sus voces* (Davini, 2007:95), en el actor la técnica busca ampliar sus *gestualidad vocal y cinética*, ser flexible para poder abordar infinitos personajes y volverlos ricos sonoramente. Por lo tanto creemos necesario indagar en la técnica desde su constante vínculo con la expresividad: una técnica expresiva que abra puertas haciendo vibrar la voz en todo el cuerpo.

A continuación proponemos algunos ejercicios basados en nuestra exploración, a modo de ejemplo, para configurar un entrenamiento expresivo vocal que implique voz, cuerpo y

emoción. Para llevarlo a cabo tomamos por un lado los elementos de la técnica vocal y por otro las cualidades de la voz, haciéndolos interactuar a través de las dinámicas de Laban como materialidad expresiva concreta aplicable tanto al cuerpo como a la voz.

Creemos necesario ir armando y rearmando entrenamientos según la necesidad de cada actor, como ya dijimos el actor necesita variedad en su búsqueda por lo tanto las posibles combinaciones son infinitas. Todo entrenamiento e incluso cada ejercicio debe ser tomado de manera flexible, siempre conscientes propioceptivamente del bienestar del aparato fonador, pero priorizando la aparición de matices expresivos sonoros. La presencia de un coordinador o coach vocal es fundamental para esto, éste será el encargado de escuchar atentamente la emisión de los actores proponiéndoles estímulos externos y guiándolos en la experimentación para potenciar el trabajo expresivo. Cada ejercicio, cada búsqueda, cada actor, configurará algo único que irá potenciando los elementos ya nombrados y enumerados en el cuadro a continuación, siempre íntimamente relacionados a la rítmica y la escucha como elementos organizadores.

Elementos técnico-expresivos para la experimentación

<b>Técnica Vocal</b>	<b>Técnica Expresiva</b>	<b>Cualidades de la voz</b>
Relajación	Flotar	Altura (tono)
Respiración	Latigar o Cortar	Intensidad
Postura	Deslizar	Timbre
Dicción	Vibrar	Duración
	Golpear	
	Presionar o Empujar	
	Crispar	
	Torcer	

## **Ejercicios ejemplificadores de la propuesta técnica-expresiva.**

Los siguientes ejercicios no tienen un orden específico, pueden combinarse según la necesidad expresiva del entrenamiento. Lo importante es hacerlos de manera consciente, con cuidado y entrega.

### **1-**

- Tendido en el suelo boca arriba crisar el cuerpo por zonas partiendo de los pies hasta llegar la cabeza. Luego de haber pasado por todas las partes del cuerpo percibir el estado de la musculatura y la respiración. Crisar nuevamente el cuerpo, pero ahora en su totalidad. Crisar durante unos segundos, y relajar intentando controlar la agitación de la respiración. Repetir esta operación 3 veces.

- Tomar aire por nariz y crisar todo el cuerpo sosteniendo el aire. Relajar y exhalar el aire mediante un suspiro. Repetir esta operación varias veces y en cada ocasión variar el tono del suspiro, partiendo de los graves hasta llegar a los agudos. Luego ese suspiro se transformará en una vocal.

- Continuar crispando en diferentes tiempos según la rítmica que proponga el coach con palmas o algún instrumento de percusión. El coach propone que la emisión (con una vocal) y la crispación se den simultáneamente, funcionando la voz como una prolongación de la dinámica corporal.

### **2-**

- En posición erecta, con los pies paralelos al ancho de la cadera y el centro ubicado, sentir que el cuerpo se divide en dos hemisferios: derecho e izquierdo. Elegir un hemisferio y sentir el peso de cada parte del cuerpo. Luego hacer lo mismo con el otro hemisferio. Hacer esta operación volver al eje y con los brazos laxos comenzar a latigar. Latigar en diferentes direcciones e ir desplazándose por el espacio. Trabajar las consonantes P T K y emitirlas en cada latigazo, variando velocidades.

### **3-**

- De pie, emitir las sílabas "CRA-CRI-CRA-CRE-CRA" de manera pausada y con una

articulación exagerada. Repetir esta operación varias veces y luego comenzar a emitir las mismas sílabas empujando con la voz. Indagar en distintas intensidades de empujar. Comenzar gradualmente a ondular partes del cuerpo mientras la voz continúa empujando. Incorporar un desplazamiento de ese cuerpo ondulante que atravesase los tres planos, y observar como la voz se ve modificada por ese desplazamiento. Trabajar con la disociación de las intensidades entre el movimiento del cuerpo y la voz.

#### 4-

- De pie emitir el sonido en forma de “m” en un tono cómodo y luego extenderlo acompañado de una vocal por ejemplo “ma”, esta vocal puede ir cambiando a lo largo del ejercicio si el actor o el coach lo quisieran. Luego llevar la vibración imaginando que el sonido es emitido por la pelvis, siendo conscientes de la modificación del tono. Presionar con la pelvis intentando llevarla hacia el piso, hacia adelante, hacia atrás o los laterales dejando que el sonido se vaya modificando en los cambios posturales que se produzcan desde la pelvis.

-Pasar la vibración a la caja torácica, en este caso el pecho direccionará los movimientos buscando ondular en distintas direcciones y velocidades, tanto con la voz como con el cuerpo. En este caso se buscarán desplazamientos por el espacio que partan del pecho como centro y foco energético-sonoro.

-Llevar el sonido a la nuca buscando que el sonido la haga vibrar, produciendo un cambio en el tono vocal. Una vez que se logre esto se puede agregar una dinámica al sonido emitido, por ejemplo vibrar. Configurada esta vocalidad dejar que esta proponga un cuerpo que se desprenda de ella, como una continuación de lo sonoro en el movimiento. Los movimientos podrán vibrar también, en una rítmica que surja de la velocidad y la altura del sonido.

-Emitir haciendo vibrar la frente y la coronilla, configurando un cuerpo acorde a la vocalidad. Proponer cambios de volumen, pasando de sonidos casi susurrados hasta llegar a una máxima intensidad. Proponer externamente una rítmica que el cuerpo y el sonido deban seguir, buscando velocidades y distintas duraciones.

-Una vez transitado estos cuatro lugares de vibración (se pueden agregar más partes del cuerpo que sirvan como imágenes mentales para modificar el sonido) ir pasando el sonido de uno a otro, recuperando lo explorado anteriormente y ampliando los matices expresivos

poniéndolos en contraste. Las propuestas sonoras irán proponiendo cuerpos y estos cuerpos configurados irán estimulando a la vocalidad a ir más allá.

Como variante de este ejercicio podemos buscar oponer dinámicas en la voz y el cuerpo, al igual que las velocidades. Un cuerpo que flota lentamente con una voz que vibra aceleradamente desde la pelvis.

#### **5-**

- Ondular el cuerpo partiendo de las articulaciones. Ondular las partes de la cara buscando diferentes gestualidades. Llegar al movimiento total del cuerpo. Comenzar a emitir una “s” en staccato y susurrada, que se irá deformando a partir de los movimientos ondulantes de la boca. Encontrar la disociación entre la dinámica corporal y vocal. De a poco el cuerpo deja de ondular hasta llegar a la quietud, y la “s” susurrada abandona el staccato y se vuelve cuchicheo. La cara sigue en constante deformación y ahora el centro de atención será ella. Este cuchicheo va aumentando su volumen y buscando diferentes timbres. La idea poder transitar variaciones tímbricas, de duración y de intensidad.

#### **6-**

- Trabajar con un partener, posicionándose uno detrás de otro. Uno funcionará como estimulador y otro como estimulado. El que está detrás estimulará a su compañero tocándolo en distintas partes del cuerpo. El receptor de los estímulos funcionará desde su imaginario como un “frasco de sonidos”, respondiendo al tacto por medio de la emisión sonora. Evitar recaer en onomatopeyas e intentar que el sonido sea continuado. El estimulador debe estar atento a las respuestas del estimulado, y darle el tiempo necesario para transitar diferentes estados. La emisión es libre y se deja llevar por las resonancias del cuerpo.

### **8.4 Entrevistas a hacedores Cordobeses**

Para realizar esta investigación teórico práctica creímos necesario conocer el campo teatral específico al cual haríamos nuestro aporte: ahondar en los modos de producción dramática y sus vocalidades en la actualidad del teatro Cordobés. Las formas de creación están en constante variación y ya no se rigen bajo modelos totalizadores, sin embargo creemos que hay criterios y conceptos que se repiten y van marcando un camino en el hacer, van construyendo la historicidad de la voz en el teatro; por lo cual las consideramos importantes

aportes, antecedentes y/o referentes en nuestra búsqueda.

Elegimos la entrevista como medio para acercarnos a 3 actores y 3 directores - dramaturgos de generaciones y lugares de formación diferentes, buscando enriquecer las experiencias y los conocimientos, dando un referente amplio de la teatralidad y más específicamente la vocalidad producida en nuestra ciudad. Entrevistamos a los directores - dramaturgos Gonzalo Marull, José Luis Arce y Eugenia Hadandoniu, y a los actores Luciana Sgro Ruata, Giovanni Quiroga y Camila Sosa Villada.

Estos hacedores locales nos dieron su opinión sobre la utilización de la voz, cuánta importancia se le da, si hay entrenamiento o no, si hay un calentamiento, si es necesario que el actor conozca el aparato fonador, si el director construye a partir de un germen vocal, cuál es el vínculo con la voz y la palabra, entre otras. Nos resultó muy enriquecedor poner en diálogo los deseos e inquietudes surgidos en esta investigación con las formas creativas exploradas por estos hacedores. Retomando las palabras de Gonzalo Marull en su entrevista: *A veces el problema es que no conocemos el círculo sobre el que nos estamos saliendo, entonces creemos que estamos experimentando pero en realidad estamos en la misma convención que creemos estar transgrediendo.* Para poder proponer, aportar, variar el hecho teatral necesitamos conocerlo, que mejor que interesándonos por el trabajo de nuestros pares. Los aportes que generaron estas entrevistas nos resultaron muy valiosos e incluso esclarecedores a lo largo de la investigación, pretendemos que la exposición de estas entrevistas sea un aporte que siga nutriendo y generando espacios para repensar la producción y el trabajo de la voz en Córdoba.

### ***Entrevista a Directores Dramaturgos***

*José Luis Arce*

**- ¿Cómo construye dramaturgia, cuál es el germen y cuáles son los mecanismos para esta construcción? ¿Sigue una metodología específica?**

-Soy de la idea de que cada obra es un mundo. Hay una frase que decía Joseph Chaikin... que es un hombre de teatro del Living Theater...se separa del grupo en la década de los 60, y es uno de los grandes vanguardistas...que es una línea poco conocida por nosotros que somos más europeos en realidad. La vanguardia yankee, a nosotros no nos influyó mucho.

De ahí que Joseph Chaking no es tan conocido. Pero era un maestro excepcional, un amigo de Grotowski, de toda esa generación de buceadores. Y él decía que cada obra es un mundo, cosa con la que me sentí intuitivamente acordando, que lleva a que cada obra tiene una lógica particular. Él hablaba de que cada obra es como un astro en medio de un universo. Lo cual supone que cada astro tiene un propio ecosistema, su propia lógica interna, distinta y diferente a la del otro. En cuyo caso el creador está en trance de dejarse ganar por ese sistema particular en cada caso. Lo cual lleva a que sigamos los protocolos o las recetas que pueden orientar a una forma de hacerlo, se renueva permanentemente, o no existe tal receta y queda una búsqueda a ultranza. No obstante hay siempre un bagaje, al cual uno apela, un saber, una tradición. Pero mi idea dramática es que se pueda argumentar tanto a través de la palabra, como argumentar por contacto, argumentar por sonido, en fin, los centros son cambiantes. Así que es, dentro de la misma palabra prosa, poesía, lenguajes coloquiales. Uno se abre a que toda obra sea una obra abierta. Lo mismo que si hablamos de dramaturgia de la voz, es argumentable una voz puramente de lo sonoro, o de determinado tipo de sonoridad? En dónde está lo dramático? El conflicto esencial que nutre lo dramático, o lo define lo dramático, es susceptible a ser creado desde la diferencia ya no de oposiciones racionales o sostenido por personajes, sino que se pueda sostener a través de diferencias puramente cromáticas, o puramente tímbricas? y es esa diferencia susceptible de hacernos generar una apreciación o conflicto que se transpone a otro nivel? Yo particularmente pienso que sí, y eso por supuesto que para que esto funcione uno debe estar como nutrido de la idea de que el experimento es de alguna manera, la metodología.

Yo soy de la idea de que uno en la modernidad termina siendo experimental. Por supuesto que todo experimento también está sujeto a resultados, o a hallazgos y a veces, quizás dos o tres o uno tienen la felicidad del hallazgo. Y otros son procesos. Como muchos artistas dicen, “bueno, me enamoro del proceso” porque a veces no da para enamorarse tanto del resultado del cual no se puede acreditar nada concreto.

Pero yo creo que si la percepción del hombre moderno se queda fija a una determinada visión se pierde, por la propia dinámica. En ese sentido, el desafío de un filósofo como Deleuze, que planteaba esta especie de mutancia permanente, el hombre nómada que define su acción por su propio nomadismo, por su propio movimiento. Yo he hecho mi trayectoria con idea de estar permanentemente en una lógica de movimiento, aunque esa lógica internamente sea también muy loca, a veces sin patrones muy...predeterminados, muy racionalizables en ese momento, no? Ya la palabra proyecto supone el seguir adelante sin saber muy bien hacia donde uno va. Lo mismo cuando hace una obra, uno va en pos de una obra que no sabe muy

bien como la va a hacer, ni qué es esa obra acabadamente desde el punto de vista de la escena. Creo yo que la dramaturgia supone un orden sospechado, en el marco de un juego intenso, por materiales que no tienen una predeterminación, una dirección previa, sino que, los propios materiales a veces parecieran buscar su propia tendencia, su propia salida. Y por supuesto que al decirlo así ya no estamos en los paradigmas clásicos. Aristóteles, toda su linealidad de principio, medio y fin, ese canon que no obstante, fue milenario, de dos mil años o más del teatro. Y es un canon que insidió sobre todas las otras artes. En el cine, toda la industria cinematográfica se apropia de ese canon aristotélico, y que rige prácticamente hasta hoy en día. Esta cuestión casi imperialista de un lenguaje que va por detrás de un imperialismo económico.

A nivel de cómo esa dramaturgia, cómo uno visualiza un orden interno dentro del caos. Lo determina la propia afinidad de los elementos y la conexión profunda que el creador tiene con el. Porque a veces los elementos están cantando por su cuenta, pero si quien los está ordenando es sordo...Yo creo que esta manera de decirlo, esta manera de hablar es propia de una instancia de trabajo. Llega un momento en el que esa materia prima tiene vida por sí misma. Y está en uno respetarlas o pasar por encima de ellas. O gobernarlas autoritariamente. Finalmente uno es el ordenador, uno es el autor. En realidad yo creo que hay una dramaturgia potencial, virtual y secreta que uno debe descubrir como un orden posible. Cada obra es una succión azarosa, pero una misma obra podría tener infinitas soluciones alternativas. Nosotros hacemos Cosmos, y tomó ese camino que tomó. Cosmos es una obra estrictamente basada en principio del caos, osea que podría haber ido por cualquier otro camino posible. Finalmente cuando nos mantenemos en el campo de la dramaturgia, bueno, que es dramaturgia? Y si desarmamos la palabra, finalmente que es drama? Es esencial el drama? Y el drama como lo definían los griegos es un choque de fuerzas, que generan una chispa que motivó una tensión. Con lo cual ya en esa deambulación estaban incluyendo un emisor, receptor, y un canal. Se supone que la chispa alguien la iba a recibir, la iba a ver o la iba a vivir.

Hans Thies Lehmann, teórico de lo posdramático, estaría formulando que estamos ya más allá del drama. Es uno de los teóricos más leídos. Ha planteado una verdadera revolución, es un crítico de la teoría teatral. Y él de alguna manera dice que el drama es una instancia, una unidad dentro de lo teatral, superada. Pero en realidad, leyéndolo a Lehmann uno sigue entendiendo lo dramático en función de un choque discursivo, un choque en todo caso de posiciones que se ejercen dentro del contexto de una obra teatral a través de palabras, a través

de posiciones que se racionalizan como posiciones que discursen por un lenguaje hablado. Pero hay otros ingredientes que dramatizan en la medida que chocan y generan un conflicto en un plano diferente al discursivo, al de las palabras.

Yo creo en esa posibilidad de que uno pueda argumentar más allá de las palabras y valiéndonos de estos otros discursos, de estos otros signos. Y en ese caso, para mi el drama sigue siendo drama, el conflicto sigue existiendo. Algunos vanguardistas hacían esto de que el personaje era amarillo, marrón y negro. Y si hay un choque cromático basta que un personaje así, expresado en esa formulación amarillo, marrón y negro, se exprese en un ritmo o en una correspondencia perceptiva, que el puestista localiza entre ese color y el ritmo. Por ejemplo, basta que eso sea diferente y genere un choque con la diferencia que tienen con otro color para generar una sensación.

Pina Bausch decía a sus bailarines “sigan su sensación” , como si hubiera que estar atado siempre a ella. Y me parece que la sensación es un nivel bien primario, de una recepción de algo. Pero a la vez uno puede sostener que basta con haya sensación para que haya un campo de interés complejo. Y creo que esto está ilustrado en esta altura del partido no solo por el teatro contemporáneo, sino también por la performance, por muchas manifestaciones de todas las artes. Así que creo que lo dramático, así como ustedes hablan de dramaturgia de la voz y en función de esta complejidad, podemos hablar de la dramaturgia en el campo de una coreógrafa que habla de dramaturgia del movimiento. Ya no habla de coreografías en términos puros, sino habla de una coreografía como dramaturgia. Lo cual supone la organización de la estructura. Si uno lee una ley, también puede descubrir una dramaturgia. Es más, creo que una ley, la redacta quien tiene la sensación de acertarle a un desarrollo en la disposición de esa ley, que implica un principio dramático.

Pero estamos hablando de diversidades de planos. Uno debe descubrir en cada caso, cual es el elemento estructural que puede tener esa obra, su autonomía. Uno va a ver un cuadro y puede hacer un desarrollo y puede conectar a una historia. Ya tenemos ahí un espectador que ha hecho una percepción dramática de lo que está viendo. Estamos hablando del otro plano, el más desatendido por lo general, el del espectador. Me parece ocioso decir “bueno, no hable más entonces de dramaturgia” si es tan compleja y tan libre, tan abierta. Lo que sí, sostener que un principio de orden perceptivo, se establece hoy por hoy de manera tan visible. En la cultura del pasado quizá no se hacía. No se tuvo la amplitud de hacerlo, de verlo de esa forma. Hay en ese sentido una evolución cultural que liga ciertos

principios estéticos. Pese a que las ciencias sociales por principio dicen que el progreso es algo típico de las ciencias y de la técnica, y no que corresponda a la cultura o al arte. Pero hay aspectos técnicos de las artes que si evolucionan.

**-¿Qué lugar le da y qué le proporciona a la construcción de la escena la voz del actor?**

Esas conclusiones que se podrían hacer, como por ejemplo, que el teatro desatiende la voz, en realidad forma parte de esta especie de exceso de estimulación que tiene un creador para seguir un camino o tomar una decisión de por donde va ir su obra. Yo creo que es tan amplia y tan infinita la posibilidad de donde anclar su obra, que el tema de la voz no es que esté desatendido, sino que a veces están potenciados otros factores del teatro. Porque también es cierto que si vemos los oficios teatrales, por ejemplo, eran tan importantes en otra época que parece que en el teatro contemporáneo no son tan importantes, como el maquillaje, cierto concepto de vestuario. Nosotros hacemos teatro independiente y vemos que esto nos lo enseñó por ejemplo Peter Brook. Cuando él hace Marat Sade que transcurre en el SXVIII, uno ve la obra y ve los vestuario de época. Si te acercás bien, podés ver que son todos trapos anudados, de hecho, cada actor se lo hizo. Lo que hizo Peter Brook fue llevarles bolsas con brocados antiguos, y cosas que habían encontrado en el depósito, y cada actor debía ir componiendo su vestuario. Entonces vos los ves de lejos y parecen diseñados por algún modisto sofisticado, lo ves en detalles y son vestuarios totalmente toscos. Evolucionan los conceptos y generan crisis en los oficios, como se los entendían antes. Fue evolucionando el concepto de espacio escénico, el concepto arquitectónico destinado a un arte específico. En ese sentido, la voz tomada en general, siempre ha constituido una materia prima del teatro, pero a veces sin esa especie de cubrimiento específico de un training, hasta llegar a su punto de desatención en algunos casos. Alguien dijo hace un tiempo, cuando muera Alfredo Alcón estará muriendo una de las pocas voces líricas del teatro hispano, una de las últimas voces capaz de sostener un decir ligado a un tipo de textualidad.

Pero es cierto, quien escribe en verso hoy en día? Ahora el verso quien lo escribe lo hace como un ejercicio experimental más dentro de las posibilidades de experimentar que posee el concepto artístico de hoy. Pero no es sistemático que exista un teatro en verso, ni exista la preparación de un crítico que vaya a hablar con propiedad de ese teatro en verso, la prevención de que va a encontrarse con una obra en verso. Entonces qué pasa? No hay más actores con capacidades de decir el teatro en verso como era antes, e teatro de Lorca, el teatro

de Calderón. Entonces lo que hay es una crisis de un sistema, y no es que el actor no se prepare. En ese sentido, cuando hablamos de Roy Hart por ejemplo, ese grupo se dedica a una búsqueda específica planteada a la voz o a lo sonoro, o a la voz entendida como un mundo sonoro expandido. La voz puede significar, puede permitirnos una emisión depurada en el campo del texto pero también la voz puede servir en sentido experimental para hacer una metralleta, componer sonidos de cualquier cosa. En ese sentido sí creo que podría considerarse que lo sonoro plantee una necesidad demandante, si se quiere. Relacionando si la voz está acorde en los apetitos de búsqueda de los creadores en correspondencia a otros rubros, estaría de acuerdo con que no.

Yo soy de la idea de que para cada obra determinado tipo de actor, a cada técnica, determinado tipo de actor, a cada texto determinado tipo de actor. Peter Brook decía que los ejercicios de training de un artista teatral para prepararse para una obra, debían ser creados de la misma manera que se crean los signos que iban a componer esa obra ¿Qué quiere decir esto? Que si yo trabajo con Samuel Becket, necesito un actor que se forme en ese lenguaje; y si hay un Ionesco, necesito un actor preparado para Ionesco. Entonces cada discurso plantea una especificidad. A mi me da la impresión de que no existe en este cambio de textualidades, que puede plantear por ejemplo la dramaturgia, la correspondencia de que cada una de esas textualidades merecen un training específico, una demanda específica, un entrenamiento específico de sus intérpretes. Y es ahí donde yo creo que hay una falla o una falta. No se experimenta lo suficiente en correspondencia con la originalidad que uno le asigna a esos textos; o si nos ponemos más allá del texto, a esas premisas de las que uno se basa. Y ahí es donde uno desatiende, por ahí, está muy aggiornato al texto pero está muy aggiornato a la preparación para decirlos. Yo me acuerdo actores de escuelas que se preparaban muchísimo con el tema de la voz. En el teatro francés de las décadas del 40 o 50 del siglo pasado, el tema de la voz era fundamental. Sus obras clásicas eran en versos alejandrinos, y había que saber emitir esos versos, saber analizarlos.

Lo sonoro podríamos concluir que, en todo caso, ha quedado atrás en relación a otras búsquedas. Yo lo digo con el pudor de que, no obstante, esas otras búsquedas también eran necesarias y justificaban alguna ruptura con ciertos sistemas perceptivos de otras épocas. Y esas rupturas a veces son muy ingratas. El último video que se hizo sobre la vida de Pina Bausch, ella con sus bailarinas más viejas, y se le salen las lágrimas, cuando habla de la ruptura que ellas hicieron en el campo del movimiento, en el concepto de danza clásica, fue tan

fuerte que las querían matar. Les pegaban con un caño en todos los medios. Fué como Piazzola en el tango acá. Apareció Piazzola y eso no era tango. Resulta que ahora vos decís tango en el mundo y es Piazzola. Así que yo creo que ese nivel de ruptura, está ligada a un orden político ingrato, a una resistencia. Asumir esta especificidad, y delimitar su campo, decir “voy a hacer dramaturgia de la voz” puede conducirte perfectamente a una ruptura de ese tipo: Estoy abordando un campo virgen, un campo nuevo, por lo cual me puede costar que alguien venga y diga “pero esto no es teatro”. Siempre están en esa frontera, pero que es la lógica de un nivel de búsqueda propuesto por un artista en el que se decide exponer.

Ahora, si ustedes me dijeran ejemplificá que conocés de trabajo de la voz trascendente en el teatro nacional, la verdad que sí deberíamos asumir que hay un retraso que se podría en proporción a la oferta dramaturgica oral, cual es la correspondencia que hay en teatro interesante, como puedan resultarnos la nueva dramaturgia argentina, de las que empezaron a surgir Daulte, Tantanian, todos esos autores que abrieron el ejercicio de una nueva palabra. Pero dónde estaba la nueva capacidad de emitirla? Habría que investigarlo, no sé, pero creo que no es proporcional. Y en ese sentido, se podría decir sí, por qué la voz , cuando han sido tan interesantes las búsquedas en el campo de la música, por qué en el campo del teatro la voz quedó tan atrás? Podría ser hasta un apartado del estudio de ustedes, la búsqueda de una explicación de por qué. Aunque sea como pregunta. No tiene uno por qué en estos campos, que es tan amplio y tan complejo, la obligación de soluciones o respuestas acabadas.\_Pero sí en el acierto, como decía Levi Strauss, el antropólogo, en el acierto de las verdaderas preguntas es que uno puede encontrar las verdaderas respuestas. Siempre va la pregunta adelante, sino la rueda no gira.

Me acuerdo cuando empecé teatro, teníamos que hacernos por lo menos un estudio de la voz para que nos autorizaran a ser instruidos mínimamente en lo que se daba en la escuela. Porque realmente, sí, vos vas al otorrino y te descubre patologías que no les dabas bolilla. Pero es verdad porque de pronto, yo por mi mujer que trabaja en el San Martín, me entero de los problemas que tiene el coro polifónico en su planta de cantantes. Que por ejemplo la gastritis les irrita y quema las cuerdas y no pueden dar los timbres ni los colores, ni a veces los tonos necesarios. Entonces una de las cosas más temidas por ellos, porque les cuesta plata aparte, es pagarse terapias para curarse por la gastritis. Entonces uno empieza a descubrir que hay especificidades, como en estos casos, y las descubrís en función de tu propio instrumento. ¿Por qué el teatro cree que estas cosas pueden manejarse intuitivamente? ¿Por qué el bailarín entrena tanto y el actor cree que no debe entrenar su cuerpo tanto como el bailarín, que hace

un sacerdocio? Aparte sino no podría bailar, se caería del escenario. El teatro genera a veces una especie de campo favorable equívoco a ese nivel metodológico.

**-¿Crees que es posible construir una dramaturgia desde la materialidad de la voz de los actores, y de ser así, cómo la abordarías?**

Absolutamente, osea, por todo lo que venimos diciendo. El punto estaría en fundamentar críticamente por esto que digo de Lehmann, no sé si la escuela lo hace circular a Lehmann, pero es un tipo de mucha incidencia en el mundo. Por ahí dice que estamos en un periodo posdramático ¿Que implicaría un periodo posdramático? Nadie se muere porque estemos en lo que estemos, pero esto supondría que los posdramático hablaría de un teatro distinto que ya no es un teatro como lo conocimos. Yo por lo menos creo que aislar esta cuestión que la transforma en un desacuerdo, por lo menos para eso sirven las teorías, y las teorías son todas impunes. Cualquiera puede teorizar lo que se le da la gana ¿Pero, a qué voy? Me parece que la Bauhaus, el movimiento alemán de los años '30 antes de la segunda guerra mundial, fue un movimiento impresionante de grandes creadores. Ahí había uno que se dedicó a investigar las artes escénicas. Por ahí echenle una ojeada porque si bien no es en relación a la voz, si es en relación a cómo dramatizar por una vía que no sea la palabra. En youtube hay algunas obritas. Schlemmer tiene cosas sobre todo dancísticas-coreográficas donde su intérprete trabaja solo con un color o a veces con un objeto, y genera una deriva de lo dramático hacia otras vías. Entonces eliminemos eso y pongamos la voz al lado de las experiencias que hace un poco Schlemmer y vamos a ver que, bueno: ¿Por qué no trabajar también con el principio de color de la voz? ¿Qué es el color de la voz? ¿Es el timbre? ¿Qué es el tono? ¿Qué es el ritmo? Algo de música por ahí te hace falta, con lo cual, si nos aproximamos a los creadores que hay que leer y a veces no tanto a los investigadores sino los escritos de los artistas que son testimoniales, hablan en carne propia sobre qué buceaban ellos. En el caso que hablamos, los músicos, que pronto se pusieron a trabajar el sonido y otros que empezaron a desmitificar diciendo ¿por qué decís ruido? El ruido no existe, en todo caso el ruido lo están negativizando como algo desagradable, es sonido. Entonces va llegando a puntos donde sería interesante ver cómo solucionamos cada uno de ellos. Y hay experiencias a nivel de los sonoro, como el de John Cage, por ejemplo. Él trabaja de pronto con la sonoridad pura de un piano. Pero hay que ver porqué. Disparan el principio de lo dramático a lugares impensados.

Yo creo que habría que indagar un poco, como digo, en expertos que se dedicaron a indagar en la música o el principio de la belleza. No exclusivamente dentro de un determinado canon clásico sino la belleza del sonido puro que se da en la vida cotidiana, lo cual conllevó que estos tipos para escribir esa música no necesitaran pentagrama. Tenían que generar nuevas nomenclaturas del lenguaje sígnico para poder bajar a un papel los sonidos musicales. Había algunos que hasta usaban la imagen para hacerlo, usaban objetos como botellas, cosas, etc. Y ya no el pentagrama clásico. Todo esto tiene un sentido, obviamente, y lo mismo esos creadores a la vez tienen sus óperas que plantean una determinada alteración a la voz distinta; donde también intervenía el grito o silencio combinando a los “ruidos”, ya que decir ruido de manera condenatoria parece moralista. Entonces uno se planta ante un mundo que amplió el campo perceptivo, porque uno al ser víctima de los grandes medios masivos de comunicación - esto lo dicen los científicos, no? - va a acomodar su habla cotidiana a un conjunto de palabras que ya no superen las 100 palabras. Shakespeare usó en todas sus obras decenas de miles de palabras. Entonces hay alguien que decía que uno tiene la riqueza de su campo perceptivo proporcional a la apertura lingüística adquirida por su cabeza, entonces uno tiene la apertura mental que decide tener llegado el caso.

Yo creo que los artistas, uno de sus grandes trabajos como problematizadores de la vida cotidiana como problematizadores políticos es trabajar con la ampliación de campos perceptivos, porque los sistemas políticos no quieren, no gobiernan para seres libres. Por eso la estrechan, para que la gente se codifique en determinado tipo de necesidad, codifique sus gustos, no le gusta la gente libre, a ultranza. Y quien es el único hacedor, trabajador a ultranza? El artista. Entonces, cuando empezamos con la pregunta ¿se puede hacer una obra de teatro de la sonoridad pura? ¿y cómo no? Tengo el infinito a mis pies. A partir de ahí interviene la impunidad de la idea personal que uno se hace ¿y en ese infinito que hace uno? Uno tiene que estar muy capacitado para seleccionar, para ejercer su libertad. Entonces a veces, no tenemos capacidad de decisión porque no sabemos elegir, y entonces creo que el artista al sistema le propone esa ruptura. El artista es un tipo en capacidad de saber elegir dentro de un campo libre. Porque a veces tengo ciencia infinita, pero si no tengo criterio acertado para elegir no sé con que me puedo quedar, y ese infinito me empieza a caer como una especie de camión de arena encima y no sé qué hacer.

Hoy por hoy se habla tanto del mundo de la empresa, la toma de decisiones, y en las empresas hay los que se llama los decisores o los desididores, son tipos capaces técnicamente de tomar decisiones y los preparan científicamente. Yo creo que la dinámica de grupo debe preparar al hacedor, el artístico también, porque uno es un decididor en el infinito, en tomar

decisiones y debe estar preparado éticamente para hacerlo, que quiere decir, que debe tener la valentía de elegir. Eso es lo que decide a veces que una obra sea mediocre, porque el tipo no tuvo la libertad de ir más lejos que lo que finalmente hizo entonces yo creo que el ejercicio que ustedes se plantean entronca con una ética experimental. Y en ese sentido digamos, hay que seguir esta lógica y tener la integridad digamos, la ética de que cuando las dificultades se planteen yo tengo que tener la solvencia para responder a pesar de todo. Eso es para mí formidable que a un artista le pase. Cuantas veces decimos “ah, eso es teatro comercial”, ¿qué conlleva el comentario? Es un teatro que trabaja a favor de sistema perceptivo ya orquestado en el público. Pero si yo hago una obra experimental, ¿qué quiere decir? Que yo no trabajo en favor de lo orquestado preceptivamente por el público, sino que voy quizá en contra. Yendo en contra, yo sé que la oferta en la crisis que puedo generar preceptivamente en un espectador, está la posibilidad de renovar algo y ampliar ese campo perceptivo. Lo cual implica entre la preparación que conlleva esa infinitud como posibilidad para escribir, para crear, y que demanda del decididor una gran cultura, una gran preparación. Entonces yo estoy convencido de que como decía Barrol, uno nunca lee la última vez una obra. Yo a eso traducido al plano de la pedagogía yo entiendo que uno nunca se prepara lo suficiente para ser un buen hacedor. Siempre te falta algo, nunca terminas de estudiar, al contrario más comprometido estás y mas pasan los años y más lamentás que no te va a alcanzar el tiempo para leer el último libro que querés leer, para hacer la última obra que tenés en la cabeza, que tenés como último proyecto. En ese sentido creo que esa es una lógica experimental, que se correspondería en lo que ustedes están buceando. Entonces decididamente, ¿se puede dramatizar desde los sonidos? Pues sí, sin lugar a duda. Quizá la obra resultante no sea seguible en el punto de vista racional. Pero si es una obra que tendrá un proceso intuitivo por irse más allá de la razón que todo ser humano tiene en su campo perceptivo. Entonces vuelvo al principio, se puede dramatizar por contacto, puedo hacer una obra con caricias, en la oscuridad, puedo hacer una obra solo con palpaciones, hacer una acupuntura sobre el cuerpo del receptor, una obra erótica, como decía Susan Sontag, la crítica norteamericana, en vez de hermenéutica hace falta una erótica. Y todo eso conduce al campo de las soluciones sensibles. Y la profundidad de los estados que el artista crea a priori, precisaría de la misma profundidad del receptor, en cuyo caso la posibilidad de ese encuentro puede ser muy prometedor. Eso es lo que uno a veces fantasea que cada obra puede generar esa misteriosa relación con quien la va a decidir y que uno cree que le puede cambiar la vida al tipo que la vea ¿verdad? Por eso es experimento puro, entonces según dicen el Paco está con ganas de apartarse un tiempo del teatro, pero no por cuestiones muy objetivables, sino porque el cree que hay que investigar más y no que no está satisfecho.

Y eso me parece buenísimo, aparte el tiene una legitimidad ganada en un perfil del nuevo teatro.

*Eugenia Hadandoniou*

**- ¿Cómo construye dramaturgia, cuál es el germen y cuáles son los mecanismos para esta contrucción? ¿Sigue una metodología específica?**

- Depende mucho del proceso que quiera hacer y del proyecto. Eso principalmente. He tenido mis épocas en que escribía mucho y después no hacía nada. En un momento dije ¿A ver qué escribí? Tenía obras, obras y no hacia nada (se ríe) o que se yo... También como pruebas, o hacía cursos. Pero últimamente, tiene mucho que ver con los actores, como si fuera una dramaturgia más escénica. Ahora me estoy autodefiniendo (ríe) Y digo escénico, no sólo por los actores a través de una propuesta netamente actoral, sino también desde la puesta o de algunos recursos o situaciones. Es como si se planteara una situación, y yo les voy diciendo lo que tienen que decir, a veces les voy tirando diálogos en el momento. Para mi dramaturgia de actor es que ellos dicen lo que quieren. Acá yo les voy tirando qué decir.

Muchas veces escribo también en mi casa. Es una cosa que se retroalimenta. No es una sola manera. Además a mi tampoco me sale una sola manera de hacer las cosas (ríe) Ir probando también depende mucho del grupo. Hay grupos q se largan a improvisar y está buenísimo. Y en el principio sí, hay más libertad, y después se va canalizando y sintetizando o limpiando cositas.

El germen sería entre actoral y escénico, y también, lo biográfico. Estamos construyendo mucho a partir de cosas biográficas. Entonces una consigna antes de empezar la Biología II y Año Seco, los que les pido es una experiencia personal que les interese. Que la tengan ahí. Los varones por ejemplo, la escribieron. A las chicas solamente les dije piensen en un amor que los movilizó, la trajeron y la contaron. Y los varones, sobre su relación con sus padres. Y eso después se trabaja en escena. Varía según el grupo. Las mujeres son diferentes de los varones, es otra dinámica, otra energía. Los varones quieren hacer al toque. Pero bueno, eso es una de las cositas, es como si hubieran varias. Los actores en escena, entre ellos que se conozcan a ver que pasa, y yo con una propuesta en la cabeza de lo que me gustaría contar. Los mecanismos más o menos son esos. Sobre todo escénicos de improvisación. Lo último es mucho escénico. Y recién ahora, les di el texto. Por ejemplo les proponía, “es año nuevo, vienen a esta casa a visitar a su amiga”. Esa era la situación. “Están haciendo la

comida de año nuevo". O les hacía preguntas también. A muchos era medio entrevistas. Pero yo afuera y ella adentro.

A veces se me vienen las escenas como quiero que sean, pero después de haber improvisado bastante. A veces digo "necesito esto, por ritmo, imagen"...También trabajar con los actores, cada uno tiene su mundo. La idea es que todos compartan algo con la gente, todos actúen y tengan su momento. Tenés que buscar algo que una o que contenga todo eso, un hilo de escenas. A veces hay mucho material.

En este momento, en realidad yo, las últimas dos podría decirles, porque 8 espasmos ya estaba escrita, faltaba la última escena, cositas que fuimos modificando con los chicos, con lo que hacía falta borrando cosas. Lo mismo año seco viene cambiando mucho. Hace una año lo que la hacemos. Cositas que se van modificando. Y las situaciones de ellas de su vida. La caro por ejemplo estaba embarazada, y obviamente ahora ya no esta embarazada. Que se yo, en un momento la tuve que hacer yo. Y también no es del todo ortodoxamente autobiográfico, sino que tiene ese permiso y muchos permiso escénicos. Por que par mi no es biografía sino un tratamiento estado, algo que nos pueda pasar a todos, que puede ser el duele, el amor. Entonces vos después ya cuando está escrita es diferente. Las uniones son lo mas dificil. Se me aclaro y ahora en esta ya esta como mas. Ya me doy cuenta como paso de ésto a esto. A veces son situaciones diferentes o no tienen nada q ver. Yo tengo una trampa. lo que pasa q mi truco es muy personal y tene q ver con la estetica q estoy trabajando. Pero bueno ¡Uno se lo inventa! Por ejemplo yo tenia escenas mas realistas y más surrealistas entonces dije uy como hago con estos pasajes? y ahí lo que se hace es cruzar los mundos, es lo q mas hay q ensayar. Me parece que es darle tiempo tambien, esta mabien darle tiempo, intuicion, luz  
Esta obra es mucho más un delirio, lo permite. Pero te ponés reglas nose.ponele, en Ocho Espasmos las transiciones eran un espejo ponía un y ya cambia algo. ya esta. esa pauta para el actor es algo. Por ejemplo una puerta, un umbral. y para mi eso es lo que les permite. Ahora trabajamos con el escenario como tres lugares, a nivel puesta, pero a nivel actoral los espacios son tres estados. Eso ayuda porque las obras uno no es que cuenta una situación, sino que las obras que hago siempre son como estados, así que si no le pongo algo concreto escénico, pobre los actores! Con el tiempo entienden más si tienen algo.

### **-¿Qué lugar le das y qué le proporciona a la construcción de la escena la voz del actor?**

- Ninguna chicas nose para que me llamaron (se ríe) me encanta trabajar con la voz. Por supuesto que los aportes de otro uno se va enriqueciendo, es como que siempre....me pongo a pensar...ultimamente trabaje con músicos o gente que canta...no se porque, esas cosas de la

vida. Siempre me atrajo algo de lo musical, de romper un poco el teatro musical mas comercial, me gustaba que se pongan a cantar y siempre jugaba con eso pero por gusto, o capricho. Algunas cosas q hacíamos en la facu, me acuerdo con mis compañeros, de repente eran re musical. O me junte con chicos que eran músicos y re sabía de música y fui así, entrando de a poco, hasta que uno se hace consciente y dice "lo elijo". Pero era como decir "hago canciones". Después lo interrumpo y veo con qué planos lo hago. Estoy con los planos ahora. en todo sentido pero sobre todo sonoro. También el novio de una de las chicas de Barbijo que es músico, y hace mucho que lo conozco, charlando de cosas me decía "viste esta parte que habla, qué bueno que está sonoramente" y yo eso no solo sentía. Entonces es empezar a hacer consciente esas cosas. Y los planos a full porque si se logra eso, hay que ser muy consciente y detallista. Por ejemplo, en la última función de año seco se logró algo que yo quería perfectamente. Que una de ellas está hablando y desde atrás hay otro plano en las que hablan otras. Y yo escucho cosas de un lado y del otro, de distintos planos. Y eso da una textura sonora que esta buena. Una cosa que me parece re buena para trabajarla, por ejemplo, con las chicas trabajamos el mechadito, que es algo que trabajamos un poco en el preciso con el Diego Aramburu, y de repente lo musical se metía en el texto pedacitos de canciones. Y ahora que yo quería trabajar texto texto y que se mezclen esas conversación es pero que se escuchen. Y que se escuchen más unas que las otras, y así. es pegar y mechar a full pero bueno eso a veces salía mejor. Y agregue después otro plano q era una canción y queda algo bonito de ver y escuchar. Y con los varones al final hablamos nosotras dos en la pared, y allí habla otro, y tomo de la otra conversacion solo una palabra.

Los silencios los trabajamos, es necesario que el silencio sea tremendamente silencio. Eso creo que es hilar fino. Y lo actoral también pero para mí se construye de todo, de la imagen, del texto, de lo actoral.

**-¿Crees que es posible construir una dramaturgia desde la materialidad de la voz de los actores, y de ser así, cómo la abordarías?**

Claro que es posible. Nosotros lo trabajamos mucho leyendo con el Diego y era muy sonoro lo que te proponía, como una partitura lo que ibas leyendo. Con un amigo que hacia la música del Barbijo hace mucho tiempo, decíamos que es que todo esté como cuando partituras una coreo con el cuerpo en el caso del bailarín, construir una coreo desde el cuerpo, como construir algo de la voz como construir una partitura de la voz. Como si fuera una canción toda la obra, por más que no esté cantada con sus tonalidades, ritmos. Es tonalizar el oído. Nosotros hablamos así, pero hay que agudizar el oído, que los matices normales usarlos, agudizar y

escucharse, probar. O la repetición me parece que ayuda o genera algo, a que se de un ritmo.

Hay un actor francés que trabajaba con lo sonoro del texto, con la partitura de lo sonoro. Él hace cosas con su voz que te está contando y no importa que sea en otro idioma, va más allá de lo que estoy diciendo, que es como la investigación que ustedes tienen que hacer. A mí me impactaba porque le pusieron “silla” a la silla, entonces no se trabajar palabras cotidianas y buscar romper triplemente las cosas.

Nosotros habíamos empezado a trabajar con el Diego, una cosa que abortó, con la Lu y la Meli, que era en base a las mujeres de Muller. Y trabajamos mucho con Medea. Y Medea por ejemplo, lo que él nos planteaba, es que Medea rompe con el lenguaje y es porque cada vez se vuelve más animal, cada vez se volvía re actoral. Las palabras eran las de Muller, pero la historia era realmente lo que yo quiero decir que no tenga lenguaje. Entonces empezamos a trabajar con que no puedo decir, y buscar esa pulsión, porque el animal no habla. La ruptura ahí es “uy, no tengo lenguaje, cómo voy a expresar?” Bueno, lo dejo picando, piénsenlo!

*Gonzalo Marull*

**- ¿Cómo construye dramaturgia, cual es el germen y cuales son los mecanismos para esta construcción? ¿Sigue una metodología específica?**

Primero les digo lo que yo considero la dramaturgia, término controvertido. Como término surge en la Alemania del siglo XVIII o sea que antes de la noción de dramaturgia se hablaba de la noción de autoría, que autor significa el que agranda, el que aumenta. Entonces se mencionaba al autor porque era el tipo que estaba en su escritorio escribiendo obras y después las pasaba, en general no las pasaba porque eran los mismos actores, digo, Shakespeare era un comediante, Moliere también. Eran los mismos tipos que escribían y todo se montaba allá en la escena. De alguna manera esto que llaman dramaturgia de actor ya se hacía en el teatro isabelino, tal vez no se hacía en el griego porque estaba la noción del autor. Pero los Alemanes ven que se estaba dividiendo demasiado, el autor estaba muy volcado a la literatura y estaba muy alejado de la escena. Entonces los textos que salían eran textos que tenían muy poco diálogo con lo que pasaba en la escena del momento, entonces Lessing que es uno de los que creó la dramaturgia de Hamburgo dijo, que había que volver a la época. Ellos recién estaban conectando con el teatro de Shakespeare y ese teatro en Alemania no gustaba, y él empezó a decirles que justamente lo maravilloso de ese teatro era que lo hacía gente que estaba vinculada a la literatura pero que conocía los mecanismos de la escena, conocía que el actor es un cuerpo, es una voz en este caso para ustedes, que hay un espacio y

que en Alemania estaba pasando que los tipos escribían un material más literario que era muy difícil de trasladar a los códigos de la escena. Entonces inventan esta noción del dramaturgo como un puente. Nosotros tenemos una traducción medio rara porque ellos le llaman el “dramatur”, que para nosotros acá en Argentina se le puso dramaturgista y le pusieron dramaturgo al autor, o sea se armó un lío de palabras. En realidad la noción más romántica es que el dramaturgo es una persona que puede hacer de puente entre la literatura; llamémosle literatura a todo lo que implica contar, estructurar, armar, desarrollar la acción, hay un montón de cosas que se pueden hacer vinculados al mundo de la letra y la escena, con todos los códigos de la escena. Entonces una persona que conozca los dos, porque pasaba que los autores no conocían tanto el código de la letra y los de la letra no conocían el código de la escena. El rol del dramaturgo con el tiempo y hoy en el siglo XXI lo pueden desarrollar todos porque todos los roles han pasado a ser puente, el actor hoy es un puente, el actor conoce bastante del mundo del texto; llamémosle texto no necesariamente que venga algo previo, el texto puede ser una estructura, pueden ser un montón de elementos que no necesariamente pensamos en texto en Edipo Rey. Lo conoce también el director, que el director también es uno de los roles más nuevos, porque el director surge en el siglo XX. Hubo épocas donde el tipo que hacía los decorados era el director, entonces él hacía obras a pedido para los decorados de él, o sea que las obras se basaban en lo que él pedía. Él tenía un decorado hermoso y decía” háganme una obra para este decorado se luzca”, y él dirigía la obra.

Esa noción me interesa, la de puente, no la de autor que desconoce de los códigos de la escena. Entonces en esa noción de puente cómo construir, bueno... yo pienso en tres líneas. Esas líneas vamos a llamarlas: la línea plástica, la línea poética y la línea dramática. La línea plástica es claramente una que ustedes van a trabajar bastante, lo plástico: cómo suena, si yo les digo lo plástico, seguramente piensan en formas, en colores, en equilibrio, en armonía, en un cuadro. Entonces lo plástico puede ser en el ritmo podríamos pensar, la música en el ritmo. Lo plástico es eso de una obra que está ligado a ese mundo, al equilibrio, cuando uno dice los colores de esta obra, las luces, los ritmos, la música. Lo plástico es uno de los elementos más interesantes de trabajar y también más libres, que te permite más creatividad. Todos somos creativos vinculados a lo plástico. Si tuviéramos que hacer algo plástico ahora les diría: bueno armemos un cuadro con los elementos que hay en esta mesa. No necesariamente lo plástico tiene un sentido implícito, tiene algo que está más ligado a otra sensorialidad.

Luego viene lo poético, es lo que yo llamo el corazón de la obra. Es el lugar donde se creó algo. Eso que a veces es muy difícil de definir pero que cuando ustedes salen de ver una obra dicen me pasó algo, me realizó una praxis, algo me pasó. Si uno empieza a indagar es

ese lugar donde el creador junto mundos y se volvieron ricos, digamos. Es el lugar más difícil de detectar en una obra pero es uno de los lugares más interesantes el poético. Lo poético sería cuando uno empieza a dar sentido y forma, o sea que todo esto que fue un cuadro, ahora yo les digo lo organicemos pero empezamos a vincular cosas dándole un sentido. Decimos: bueno pongamos los celulares juntos y éste es el mundo de la tecnología que invade a la sociedad. Empezamos a darle sentido a lo plástico y si yo les digo mantengamos lo plástico, unimos los celulares, pero los unimos de una forma que se vean bellos o que tengan equilibrio. Entonces de esa forma vas construyendo.

Ahora bien, lo dramático sería lo más difícil pero no debe ir solo. Lo dramático es lo que hace que la obra avance a nivel sentido total. Lo que respondería a la pregunta de lo dramático es qué pasa. Cuando uno pregunta “qué está pasando en esta obra” o cuando alguien te dice “vos sabés que me parecía que no pasaba nada”, es la pregunta que responde a lo dramático. No necesariamente lo dramático está íntimamente ligado a conceptos como conflicto. Sí está ligado mucho al concepto de la acción y la acción dramática. Es aquello que responde a algo que pasa. ¿Qué sería lo dramático?, es como si yo te dijera: bueno ahora agarremos todos los objetos de acá y todos tienen que ir arriba de este celular y ninguno se puede caer. Entonces qué tenemos que empezar a pensar? Y bueno no vamos a poner algo muy grande porque se va a caer, tenemos que empezar a estructurar. Para estructurar tenemos que ver lo que viene antes y lo que viene después. Eso es lo dramático, organizar. Si viene el celular y yo le pongo algo muy grande se cae, no esta bueno, pongamos algo que no se caiga. Entonces empezamos a sumar. Cuando uno se mete mucho en lo dramático lo plástico y lo poético tambalean. Es difícil mantener el equilibrio de los tres. Porque la belleza del cuadro que habíamos armado, la dejamos porque nos focalizamos en que no se caiga esto. No importa si se ve lindo o no. Eso se puede trasladar a todos los niveles.

En el caso de ustedes se puede trasladar al nivel de la palabra. La palabra puede ser plástica, puede ser poética y puede ser dramática. Puede ser plástica cuando suena, cuando tiene ritmo, cuando tiene música. Puede ser poética cuando se cruza con otro elemento que la hace única. Y es dramática cuando empieza a contar algo, empiezan a pasar cosas. Empieza a decirnos esto que ustedes le quieren quitar. Es como pensándolo de esa manera, quizás ustedes en su trabajo le quieren quitar lo dramático a la palabra y dejarle lo plástico y lo poético. Ahora bien ustedes tal vez le quitan eso, pero al querer construir dramaturgia seguramente lo dramático lo van a tener que construir por otro lado. Esos tres elementos están buenos, van siempre unidos, no es que se puedan dividir como yo los estoy dividiendo. Pero esta bueno pensarlo de esa manera al hecho artístico porque te da un panorama académico. Bueno con la

voz, con la palabra queremos hacer esto. Yo enseñé mucho y a veces en los cursos unos con la palabra son excesivamente dramáticos y se olvidan que la palabra puede ser plástica, y a veces otros se exceden en lo plástico. Un ejemplo claro podría ser: una novela de las dos de la tarde que es intensamente dramática, la gente que escribe novelas tiene muy claro cómo hacer avanzar una novela. Qué pasa, quién entra, quién sale, quién se queda ciego, quién paralítico. Ahora bien, lo poético no existe. No hay cruce creativo, o sea lo poético en una novela no suele estar. No hay algo que uno diga, esto es único, esto me ha realizado, esto es Kantor. No es nada que te realice. Y lo plástico, ahí. Plásticamente las novelas, excepto las brasileras, filman con lo que tienen, tiran un par de luces todas medio chatas.

Entonces pensémoslo de otro lado: vamos a ver una obra de danza contemporánea y le tiran mucha carne a lo plástico, muchísima. Bastante a lo poético, intentan hacer cruces de mundos; pero siempre se quedan cortos con lo dramático. Generalmente uno sale de las obras de danza contemporánea y toda la gente está medio que, no te tiraron una línea. No quiere decir que te tengan que contar una obra de Shakespeare, con que te tiren una línea de trama que vos digas: están hablando de la corporalidad. A veces ni siquiera hay un vínculo con el espectador dramático.

Esos tres elementos a veces se desequilibran, no es bueno ni malo, pero es bueno saber que uno lo está haciendo. Saber a qué le estoy metiendo más fuego, a veces le metemos fuego sin saberlo y no tenemos un vínculo con el espectador. Cuando en definitiva la dramaturgia se cierra en el espectador. Ese es el vínculo fundamental de la dramaturgia, es un puente. Así como el dramaturgo es un puente entre la literatura y la escena, después todos los otros elementos son puentes entre la obra y el espectador.

### **-¿Qué lugar le das y qué le proporciona a la construcción de la escena la voz del actor?**

La escritura de teatro es la única escritura donde la palabra se vuelve voz e imagen, eso es fundamental. Como maestro de dramaturgia uno dice: el teatro se corrige en voz alta. En la novela o una poesía no necesariamente el que la escribe para seguir la tiene que leer o corregir en voz alta. En cambio el teatro es fundamental escucharlo, es diferente cuando vos escribiste un personaje y alguien te lo leyó o lo escuchaste. Entonces la voz a la hora de la escritura de teatro, que es una escritura muy particular, es fundamental. Porque la voz también es cuerpo, es imagen y es cuerpo. Yo que ahora estoy vinculándome con el mundo del audiovisual, veo que es otro mundo, ahí la imagen es mucho más fuerte que la palabra, esa sería la diferencia principal. En teatro la palabra es un elemento fundamental, no por el sentido. Sino que la

palabra es lo primero que va a aparecer para darnos corporalidad en la escena. A veces cuando uno lee obras, es difícil imaginar cuerpos. Hoy hay muchas escrituras en donde a los personajes ya no se les llama personajes sino portavoces. En definitiva empieza a aparecer la voz en primer instancia vinculada a la palabra, en ese sentido es fundamental. Después la voz y la palabra son generadoras de imágenes en este vínculo con el espectador, al que necesitamos devolverle eso: la imaginación, la inteligencia, la inocencia. Si establecemos un vínculo y lo hacemos imaginar y lo hacemos sentirse inteligente, ahí es donde se cierra el círculo entre la palabra escrita, la palabra hecha cuerpo (el verbo se hizo carne dirían los religiosos) y el espectador. La voz es fundamental, y en ese punto, las voces son ritmos, son tonalidades, volvemos a la cuestión plástica. A veces se tiene la idea que el dramaturgo se queja porque el actor no le dice bien los textos. Hay un dramaturgo que es excesivamente coqueto de lo dramático, él no quiere que su historia no se entienda y que se la hagan bolsa. Ellos quieren ser portadores del sentido y sienten que el actor a veces se los destruye. Ahora bien la voz no es solo eso y como les dije recién la dramaturgia no es solo eso. También hay una voz que le va a dar una musicalidad a la palabra y uno también puede trabajar con eso. Yo en la dramaturgia lo hago, por ejemplo cuando trabajamos con Calvimonte, le sacas los signos de puntuación, la escribís en verso libre y ya te da otro elemento plástico para la voz. La voz te posiciona en otro lugar, entonces puedes trabajar en conjunto la escritura con la voz.

**-¿Crees que es posible construir una dramaturgia desde la materialidad de la voz de los actores, y de ser así, cómo la abordarías?**

Creo que es posible construir una dramaturgia con la vocalidad. Justamente pienso en las clases que dicto, hay algo que yo doy que le llamo dramaturgia de lo irrepresentable. Así como es escriben textos posibles de representar, escribir otros que ellos crean imposibles. Porque hay algo en la historia del teatro, más que nada en textos de teatro, que yo les llamo texto mensaje en la botella. Textos que les han dado la espalda en su época porque no ingresaban en el modo de producción de la época, en las modas de la época o el teatro que se estaba realizando en ese momento. Esos autores le dieron la espalda al teatro, pero veinte, treinta, cien años después vino un director, o vino un modo de producción distinto y dijeron esta es la obra. Que se yo, Seneca que la retoma Artaud, la celestina que no es una obra de teatro y es la obra más representada del mundo, la celestina no fue escrita como teatro, las obras de Muset. Entonces no está bueno pensar en algo posible, porque uno puede pensar la posibilidad del momento pero también hay que pensar la posibilidad de que el teatro siempre va

cambiando. Justamente lo peor que podemos pensar es que en lo que nosotros hacemos hay una verdad, cuando justamente lo más lindo es estar en movimiento. De alguna manera lo que ustedes están planteando es cuales son las convenciones, uno plantea convenciones y el círculo de la experimentación artística es ese. Una convención plantea un círculo y el artista siempre quiere salirse de ese círculo. Una vez que se salió arma otro círculo y así se va armando un espiral eterno de experimentación. A veces el problema es que no conocemos el círculo sobre el que nos estamos saliendo, entonces creemos que estamos experimentando pero en realidad estamos en la misma convención que creemos estar transgrediendo. Yo creo que si es posible, volviendo a las normas y lo que les decía recién. Uno tiene que tener cuidado con este vínculo que tiene que establecer hoy, que siempre lo ha establecido, porque es casi imposible para mi pensar el teatro sin el espectador porque el teatro es el lugar del observador, el lugar de ese puente que se establece con el espectador. Podríamos ir al hombre de las cavernas y siempre el teatro aparecería en ese vínculo. Si pensamos en ese vínculo, claramente el trabajo con la voz va a producir un hecho sumamente rico, plástico y poético y van a tener que tener mucho cuidado con el dramático. Pueden bucear en las obras de Aldo Alyativ, director del experimenta Rosario que justamente sus obras son todas honomatopéyicas, no trabaja con ningún tipo de palabra que tenga sentido, son plásticamente extraordinarias, pero llega un momento en donde te sentís tan afuera de lo dramático que es muy complejo de seguirla. Ya hasta la misma voz que empezó “qui qui qui” te empieza a resonar mal hasta su sonoridad. Como si te pusieran una radio que dejás de escuchar, esa radio que acompaña pero no estás escuchando lo que dicen. Es un acompañamiento, puede llegar a hipnotizarte eso y perder ese vínculo que no hay que perder. Yo creo que es posible y la recomendación sería trabajar los ritmos, trabajar la música.

### ***Entrevista a Actores***

*Camila Sosa Villada*

#### **- ¿Qué lugar ocupa el entrenamiento vocal en tu formación?**

Cuando yo trabajaba como actriz siempre hubo mucho de entrenar el cuerpo y la voz, así que, la voz ocupaba el mismo lugar que el cuerpo. Hacía ejercicios, no todos los días, pero cuando estaba sola y aburrida en mi casa, los hacía. El año pasado estuve haciendo un taller con Marcelo Comandú. Pero sino, el entrenamiento mismo me lo da el estar trabajando y tener

que adaptarte a una acústica distinta cada vez que vas a hacer una función en algún lado. Por ejemplo, cuando salís de gira y te encontrás con un teatro a la italiana tipo el Teatro Real, gigante que tenés 500 personas que te están mirando; o podés ir a una salita chiquita con unas paredes peladas sin telón, sin nada, con 50 personas que son las que entran ahí y también tenés que acostumbrarte a lo que te toca. Entonces eso te genera un entrenamiento con el oído, con lo que vos estás proyectando, con cómo vas manejando los textos, etc, que es muy interesante también en el entrenamiento porque es como estar ya en la “salsa”. Entonces...la pregunta era...¿Qué lugar ocupaba? ¡Todo, todo en mi vida! (ríe)

**¿Cómo es su relación con el trabajo vocal para la escena? ¿Posee una técnica específica? ¿Cómo la adquirió, en qué se basa? ¿Fue necesario el conocimiento del aparato fonador, y qué importancia le da al cuidado del mismo?**

Yo soy de las personas que le gusta mucho la palabra, me gusta mucho el teatro cuando es dicho. Me gusta ir y escuchar todas las inflexiones que puede tener una palabra en el trabajo de un actor, cómo ese actor puede ser muy natural, sonar como si lo estuvieras escuchando en la calle o sonar declamativo como si estuviera en una obra de teatro del 1800. Me parece que eso es muy atractivo de ver en los actores. Entonces, al estar posicionada de esa manera es que me gusta hablar cuando actúo, y trato de hablar bien, de escucharme, de hecho me grabo; como también a veces canto y trabajo con un pianista. Entonces me ha enseñado a escucharme mucho y a perderme el miedo de escucharme que es horrible. Es la peor parte porque te escuchas y decís: “¡no, yo no sueno así en mi cabeza!” Como he aprendido a escucharme sin juzgarme, eso me permite realmente a irme escuchando en lo que voy diciendo, en cómo lo voy diciendo, etc. ¿Poseo una técnica específica? Mirá, me clavo un whisky antes de actuar que eso me da la sensación de que me abre, no me debe hacer nada físicamente más que como darte un poco de calor en esa zona. Sí caliento con ejercicios que me había dado el Evert Formento, pasar del agudo al grave del grave al agudo. Troto mucho que eso hace muy bien para la voz, antes de una función dar unas trotadas. Tener el cuerpo caliente también hace muy bien, no salir a actuar con el cuerpo frío porque eso repercute inmediatamente en la voz. Abdominales, que eso también es muy bueno para la voz. Y lo que hago también es tomarme una pastillita que la usan muchos cantantes, es como una pastillita mentolada y que lubrica muchísimo la voz. Tomo dos litros de agua seguro o un litro de gatorade y un litro de agua antes de cada función porque las cuerdas se tienen que hidratar. No como chocolates porque te empastan. Por ahí comer una fruta eso sí está bueno pero comer masas, tomar leche, el chocolate, todas esas cosas te empastan mucho la voz y te la terminan

perjudicando. Y si voy a actuar en algún teatro que no conozco siempre trato de probar, si tengo que probar micrófono, si tengo que probar con el acordeón de la Mery Palacios cuando hacemos Carnestolendas, etc. Después te das cuenta que es una ventaja enorme, por ejemplo, usar micrófono, hablas como estoy hablando ahora, imagínate.

A ver...¿qué más sigue? Ah... sí, Mis ABC, esa es mi técnica. Después lo que me pasa es que el trabajo se va alimentando por sí solo. Cuando vos estas trabajando con el alma puesta ahí es algo que te va pidiendo y vos vas dando, entonces esa palabra te pide que tenga esa voz más grave, más aguda, sentís que tenes que estar con más aire, con menos aire. Esa voz tiene que tener algo más gutural o algo más limpio, de cualquier juego que puedas hacer con la garganta, o con la lengua. Todo eso te lo va pidiendo solo el trabajo, el trabajo mismo vos lo vas sintiendo que va necesitando otra cosa, algo más, algo menos. ¿Cómo la adquiriré, en que me baso? Como les dije, en la facu y con experiencia. Y me baso en lo que me funciona, que es eso, todavía me anda la voz. Igual a veces por ahí siento alguna que otra vez que me quedo medio difónica, sobre todo haciendo “Carnes” que tengo ese acordeón que suena, ese acordeón me ha matado. Pero sí, es lo que me funciona y con lo que realmente siento que estoy preparada. ¿Si fue necesario el conocimiento? No, la verdad que no. ¿Y qué importancia le da al cuidado del mismo? Y eso, lo que les contaba antes, que trato de no tomar leche antes de las funciones, ni comer chocolate, beber alcohol de más tampoco, fumar, el tabaco te hace muy mal a la garganta. Hay vicios muy grandes que uno va tomando: hablar más grave de lo que uno tiene que hablar, hablar más agudo de lo que uno debe hablar. Las trabas tenemos ese problema que tendemos a hablar un poco más agudo de lo que en realidad tendríamos que hablar, con lo lindo que es escuchar a una mujer con voz grave.

**-¿Pensás que el entrenamiento varía dependiendo de la obra o el personaje que vas a abordar?**

A mi me pasa que generalmente me llaman para hacer trabajos, y necesariamente tengo que estar ya preparada y entrenada. No es lo mismo el trabajo que vos podés encarar con un grupo donde todos exploran a la vez y desde esa exploración algo sale. Yo como que ya vengo con un entrenamiento y me parece que los actores tendrían que tener el cuerpo preparado. Por ejemplo, el año pasado que hice un taller en el Cineclub que no trabajábamos mucho la voz, trabajábamos mucho más el cuerpo y los locos sufrían por hacer un abdominal, para ellos elongar era una tortura y vos los veías que después se desempeñaban bien como actores. Pero es tan corto el registro que vos podés llegar a tener si no has explorado todo de tu aparato, de tu voz, de tus limitaciones y también de tus potencialidades. Es como si no fueras

responsable con tu profesión, es como ser un especialista: como si fuera un médico clínico que está preparado para todo o un especialista que solo trabaja nariz garganta y oído, o un oculista, o un dentista. Bueno, el actor no tiene que ser especialista en algo, después si está en condiciones y esa persona sirve, como por ejemplo eran las actrices de antes que sólo hacían de malas, o sólo de viejas, o los que hacían sólo de galanes. Eso ya es una elección pero el actor tiene que tener una predisposición a ser versátil, a tener un registro que no sea “sólo hacer de persona”, sólo hacer de sí mismo.

**- En la construcción de personaje, ¿qué relación establece entre el cuerpo y la voz?**

Como les decía antes, me parece que eso lo va pidiendo el mismo trabajo. Hay, de todas maneras, una relación que es mucho más arbitraria, que vos decís: “bueno, quiero que este personaje tartamudee”, por ejemplo. Entonces vos haces todo un trabajo desde el tartamudeo para que eso se vea así al final, o “me parece que este personaje por las características físicas y por lo que le pasa podría hablar todo el tiempo como si estuviera llorando”, entonces vos haces todo un trabajo alrededor de eso. Y de las dos maneras está bien, lo que pasa que eso a veces cuando lo llevas a escena, lo que tenés en la cabeza nunca queda como vos te lo imaginabas. Entonces yo creo que el mismo trabajo te va demandando y pidiendo y vos vas siendo intuitivo y vas viendo por donde va trabajando el cuerpo, qué impulsos trabajas, cómo eso repercute en tu voz. Porque aparte ese es un trabajo mucho más honesto que vos ves cuando un actor tiene una idea inamovible, si se quiere deshonesto; a cuando vos ves que hay algo que es natural y que responde como tiene que responder, que es como la mirada en el actor. Cuando el actor está actuando y tiene la mirada colocada como si fuera un músculo más que vos ves así que está ahí puesto; y cuando el tipo tiene la mirada perdida y no sabes para donde está mirando. A mi me pasaba ponerle, para dar un ejemplo bruto, cuando la veía a la ...ésta que hacía de la mala... mal parida, mal criada...la Juanita Viale...Pobre, no da pie con bola ella (ríe). Esta chica no está haciendo nada, la mirada perdida. Bueno la voz es igual, una voz que está crispada, viste esos actores que hablan y hacen como todo un vibrato que vos decís: “¿Qué onda?”, a donde esta esto puesto y escrito. Se nota. Entonces creo que hay que trabajar así, como dejarte sorprender.

**-Y con tu trabajo, ¿vos que pensás? ¿Que creas más desde la voz y la voz lleva al cuerpo?**

Creo desde acá (y señala la cabeza). Mirá, si es un texto escrito, ponerle ahora estoy

trabajando un texto de Cocteau. Entonces lo leo, lo leo, lo leo, lo leo y a través de la comprensión de ese texto, una vez que ya lo tenés, y no tenes que andar persiguiendo la memoria, no tenés que andar persiguiendo razones, ni motivos, ni por qué, eso es algo que vos ya asimilaste; todo lo demás sale. Entonces yo, después de haberlo leído mucho, la mina (el personaje) descubre que su amante la engaña con una mina más grande, y es una mina que está desesperada y miente mucho, finge. Me pasaba que decía “¿cómo hago para que esta mina sea creíble que está loca, cómo lo puedo hacer visible, ponerlo en la voz?”. Entonces, después de un montón de tiempo de trabajar encontré como ciertas cosas que ella hace con la cara, gestos y que habla todo como en secreto, como si estuviera hablando de costado, que me pareció interesante porque ni lo notas pero en la lectura general te das cuenta que a esta mina le falla. Entonces bueno, ese ha sido como un hallazgo sobre la voz en esa obra que me parece un ejemplo válido de cómo de la misma comprensión del texto vos vas sacando material para jugar. Porque si vos vas con la idea preconcebida, fuiste, se hace agua al segundo ensayo. Me pasaba con “Carnestolendas”, que además había como una exigencia de tantos personajes de que todos tuvieran una voz distinta. Entonces eso fue clave porque todos los personajes tienen que tener una voz, como cada personaje tiene una luz, un cuerpo, etc. Todo eso salió porque eran tantos personajes que de alguna manera teníamos que organizar la obra. En cambio en “Llórame un Río”, que eran dos minas que tenían voces muy características como Billie Holiday y la Tita, fue más simple el trabajo, porque ahí solo tenía que trabajar con dos voces. Y me pasaba algo muy loco, porque mirá hasta qué punto la palabra está implicada en la resonancia, que Billie Holiday yo la puedo imitar a la perfección en inglés pero no puedo en castellano, porque está tan implicada la palabra. Y eso de que la palabra va por un lado y el cuerpo y la voz por el otro es mentira, porque ya las palabras por sí solas tienen un reflejo en el cuerpo. Por ejemplo, el “no” tiene un montón de reverberancias corporales que son comprobables con un estetoscopio, así que vos decís “no” y eso hace que el cuerpo se mueva de una manera y haya toda una oleada de energía que es muy distinta a las que tienen otras palabras. ¡Mirá que loco que es eso! Entonces ahí yo tenía ganas de que sonaran así, fue un trabajo de que si la gente cerraba los ojos escuchara hablar a la Tita o escuchar cantar a la Billie, eso tenía ganas de que fuera así.

### **-¿Y cómo hiciste después?**

Agarré la computadora y me puse a ver y a mirar, a mirar, a mirar y a escuchar, escuchar, escuchar.

**-¿Pero para hacer el paso de inglés al español?**

Nada, no me sale (ríe). Ya me resigné. Igual agarré ciertas cosas de la Billie de cuando era más joven que ella tenía la voz mucho más aguda y más limpia a cuando ella envejeció y empezó a tener la voz mucho más vieja; se le bajó una octava la voz, no tenía casi aire para hablar, ella iba hablando y se le iba cortando cada frase que decía. Me escuché entrevistas y entrevistas y vi videos. Y con la Tita hice el mismo trabajo.

**- ¿Considerás que un buen manejo de la voz enriquece el trabajo expresivo? ¿De qué manera?**

Si! Es que no hay otra manera aparte de pensar ni la voz ni el cuerpo, ambas cosas son expresión pura, es con lo que se expresa un cuerpo. ¿Sino con qué otra cosa?

**- Nosotras consideramos que el trabajo vocal puede nutrirse de los demás lenguajes escénicos (texto, vestuario, iluminación, sonido, espacio), ¿qué opinas al respecto, según tu experiencia?**

Hay un ejemplo muy claro en una película ochentosa, que vos ves que el tipo habla como si tuviera ahorcado, y después cuando miras bien tiene una polera que lo está estrangulando. Y yo por ejemplo, en Doña Rosita la Soltera (Carnestolendas), que me envuelvo la cabeza, también la voz esta trabajada de esa manera porque lo ví en la película y dije “bueno, vamos a probar”. Entonces hago eso y toda la voz me sale con mucho menos aire, con mucho más cansancio, eso me obliga a respirar el doble. Es como algo muy sencillo que se hace solamente con el vestuario, o sea, no la tengo que mentir porque eso ya esta así. Igual es muy sutil, no es que me ahorco.

Bueno, el texto claramente. Vestuario también, iluminación no sé si tiene, el sonido y el espacio claro que sí. Eso es así, no hay otra, la acústica y que vos te puedas escuchar es lo mejor. Escucharse y sentirse.

**-¿Vos siempre trabajaste con texto escrito a priori o has construido desde lo vocal puramente sonoro?**

Mirá, había una escena en “Llórame un Río”. Billie Holiday tiene una entrevista, un video muy famoso de ella que se grabó justo un año antes de que ella se muriera y la invitan a un programa donde había unos músicos grosos de jazz y le preguntan a la Billie qué era para ella el blues, y vos no escuchas casi lo que dice. Entonces yo le decía a la Mery Palacios “ella tiene que sonar así, que tengan que hacer un esfuerzo para entender lo que ella diga”. Entonces

hicimos toda una escena que ella sonara así, y eso fue como un claro ejemplo de una forma de hablar. De todas maneras, esto también tiene que ver con que he perdido la vergüenza de escucharme, entonces el hecho de no tener límites con lo que vos podés hacer y largarte. Después lo voy corrigiendo. Pero tiene que ver con una cosa de la música, con algo de que vos te has escuchado de otra manera; que no es hablando porque la canción es algo artificial, la voz está colocada de una manera artificial.

**-¿Y con la emoción? ¿Siempre parte de la emoción a que te modifique la voz o cómo sería la idea?**

Eso es una trampa, porque la voz emocionada suena de una manera y la voz, por ejemplo, de una persona que está histérica, grita, y una persona enojada la adrenalina se te va directamente a las manos, es la primera pulsión, es así lo físico. Vos después podés modificarlo. Con la voz pasa lo mismo, si una persona está triste habla con una cadencia y de una determinada manera: una persona que está emocionada, la garganta, la glotis la tiene cerrada, tensiona todo el cuello, todo los músculos alrededor de la garganta. Entonces hay como trampas, de que si vos no te emocionás realmente y eso no sale honesto, mentir de tal manera que eso parezca verdad. Aparte los actores tienen como una sobrevaloración con esto de emocionarse que es muy tramposo, si se quiere, y no es así: que el registro de una actuación buena es porque esa persona lloró bárbaro o no lloró, le salió una lágrima o no le cayó, y hay personas que no lloran, que jamás derraman una lágrima. Entonces eso puede llegar a ser como un termómetro erróneo de una actuación honesta o no. Pero me parece que vos tenes que actuar una emoción que te entristece, tenes esas puntas de las que agarrarte, casi como si fuera un ejercicio de memoria emotiva que vos haces. Por ejemplo, el Videla (Roberto) en segundo año de la facu nos hacía contar un recuerdo y todos lloraban, y todos decíamos: “¿para qué nos pone este tipo a llorar y a sufrir así?” Y después de un tiempo entendí que eso era para capitalizar, eso además, nadie más lo iba a hacer. Porque además en la facultad, sobre todo, había una cosa muy salada que eso lo trabajaba mucho el Oscar Rojo y te condenaba mucho cuando vos no lo hacías de esa manera: que es el trabajo que deviene de la improvisación y el trabajo que deviene de la...algo...que te deviene (se ríe). El famoso devenir. Y no te permite ser instintivo y sincero con las emociones, te hacen como hacerte el boludo, y después vos a un actor de esos que son tan entrenados, que estan tan elongados y tan trabajados, haceles decir dos palabras y ninguna de esas dos palabras sonó honestamente como debería haber sonado. Porque hay un acercamiento a la palabra que es tan ficticio y que se cree que está permitido porque es teatro y porque en el teatro “no todo debe ser natural”

pero hay actrices como Eva Bianco ponele, que ellas te dicen lo que te dicen y vos le crees porque esa mina lo dice y lo dice, y de una honestidad. Esta otra chica también, Alicia Visanni, me gusta mucho como actúa, tiene una manera de decir las cosas por más que sea teatral y todo, esa musicalidad es así.

**-Vos recién nos dijiste que no tenías conocimiento del aparato fonador, pero escuchándote, pareciera que sí hay una conciencia de eso, por el vocabulario que utilizas... hablaste de glotis, de los músculos de la garganta.**

- Hay un trabajo que es tan rico alrededor de la voz que no tiene que ver con el trabajo técnico, que es la escucha sobre todo, es ponerse a escuchar y a observar, observar, observar, y escuchar, no observar (ríe)...escuchar. Viste que vos ves y decís: mirá cómo está hablando esta mina, cómo le está mintiendo al tipo, cómo le está diciendo lo que le está diciendo. Y hay toda una cosa implicada en esa voz y en cómo sale esa voz, y en cómo te llega a vos que me parece lo más rico.

*Giovanni Quiroga*

**- ¿Qué lugar ocupa el entrenamiento vocal en su formación?**

No es formal mi entrenamiento vocal. Va sucediendo en el curso de la carrera pero no es una cosa específica, no tenía una materia sonora (ríe). Cuando se trabajaba un espectáculo sí trabajábamos en materia sonora para lo mejor que pudiera pasar en eso. En ese sentido, digamos, tengo todas las prácticas. Porque he ido transitando por distintos elencos, me gusta eso. Y cada quien con su libro, con su forma de entrenamiento, con su forma de creación y con su forma de representación en llegar al producto. Y la preocupación que más he tenido siendo adolescente ha sido ver cómo me liberaba del tormento de escuchar mi voz; o sea, una cosa antiteatral, con entonación catamarqueña que los profesores sancionaban porque lo apuntan como regionalismos, falta de técnica, y falta de entrenamiento, incluso de voluntad si es que nos fuéramos a dedicar a eso, pero yo no sabía que me iba a dedicar al teatro. Pero los grandes, en esa época, Alicia Maggi, profesora universitaria de Técnicas Vocales, me marcaba que iba a tener que hacer un trabajo profundo porque se notaba la entonación catamarqueña. Ahí comienzan, digamos, las prácticas formales de cómo se consigue la neutralidad porteña para actuar, o que suene como eso, ni siquiera porteño. Se le llamaba neutro: "tenés que ser neutro". Y después Paco viene a cambiar todo esto, porque el tipo de entrenamiento podía ser un recurso, la entonación. Y ahí hemos hecho ejercicios: en una época de construcción de

espectáculo en lo que se te ocurra, vos construías en escena y vos mismo le ponías la voz que quisieras. Y mi comienzo es bastante estereotipado porque es impostado. Soy hijo de una madre que además de odontóloga es declamadora, profesora de declamación y ella me ha marcado las entonaciones para los poemas, para las locuciones, para todas esas cosas que transitas en los estudios de coro o en la escuela del primario, del secundario. Así que traía voces buenas (ríe). Eso ha formado parte de mi higiene personal porque la practicaba muchísimo en el baño, mientras me bañaba. Y el Paco lo pone como si fueran ingredientes: la entonación catamarqueña, la voz que le prestarías a un títere, o que le confeccionarías a un personaje muñeco. He practicado muy muchas técnicas; técnicas no, ejercicios de entonación. Y después lo de la presencia se va armando junto con la voz. Pero yo he tenido siempre esa lucha, todavía la tengo un poco; con la gente que me dice “que linda voz que tenés” y yo me escucho grabado y me muero de vergüenza, me da mucha vergüenza. Así hay gente que me ha recomendado “vos tenés que usar el potencial de tu voz”, y sí puedo hacerlo pero no lo medía como una potencia, al contrario, era algo más bien que tengo que ocultar, modificar o impostar. Y bueno, de acuerdo al ámbito que se va dando iba consiguiéndolo bien. A la voz hablada, a la voz entonada ya es bastante más diverso porque, no es que sea pesadito de oído, pero me confundo fácilmente. He podido lograr concatenar distintas cosas, sobre todo en el canto, el canto sobre pistas.

Después del furor de la democracia, comenzó a venir a dar cursos Kozana Lucca y ahí un buen grupo de la cochera formó parte de eso que se comenzaba a constituir que se llamó “cuerpo sonoro” y donde íbamos sacando ejercicios, o sea, era la primera vez que estábamos presentados como “con técnica” digamos. Posiblemente alguien que hubiera estudiado en el Seminario tenía un foniatra, un fonoaudiólogo, o alguien que sepa. Pero no, yo era la primera vez que alguien se dedicaba al trabajo específico de la voz. Y ahí entró otro concepto musical en mi vida, a partir de ella; porque la potencialidad es devenida de la impotencia. Como el Roy Hart trabajó en esos extremos, no por el agudo o por el grave, sino por el extremo de registro y todas las variables que tenés en el camino que hacen un recorrido; ese recorrido puesto con la atención, la concentración, la escucha, con el piano, con la misma percusión que se va dando uno con el cuerpo, con la respiración. Y todo eso era para mí el primer entrenamiento formal y que tenía que ver con lo informal, digamos, con una postura diversa a la del registro académico, que dice “vos sos bajo, un bajo profundo”. Los intentos que vos puedas hacer de contraalto, de tenor, son intentos que terminan siendo falsette. Como esto no era para cantar, sino para formarse, para estructurar un concepto de uno mismo, se volvía muy divertido, muy tenaz pero muy divertido. Ella ha sido como de la formación “formal”. Y el Paco que es de la formación no

directa pero siempre se apuntó, en la cochera siempre se trabajó con el humor, con la imagen, con los recursos existentes, con lo que uno es sin intentar modificarlo tanto, en todo caso, hacer alarde de esas incapacidades. Y ahí sí, he tenido entrenamiento más sobre la forma de decir. Y ahí comienza uno a ponerse impertinente, desobediente, porque si hubiera sido por mí, por lo heredado, a mi me hubiera gustado tener una buena escuela y posiblemente hubiese sido un cantante, o un buen locutor. Pero no entraba en mi capacidad, que hablando yo como hablara, pudiera ser actor. Y bueno, en la cochera comienza a ser al revés, justamente por cómo hablaba es que tenía posibilidades de trabajar. Eso no solo unido a la voz, sino también por la facha: la nariz, la estatura, las cosas que se notan, digamos. Entonces, estaba muy atado a las estructuras que te van formando y te van legitimando como se debe ser. Y ahora después en el tránsito formal de empleado público de la Comedia (Comedia Cordobesa), pedimos nuestros entrenadores de voz. Y de acuerdo a las puestas, he tenido la suerte de hacer trabajos con cantantes, con preparadores físicos, con reggiser, o con gente que sabe más de la música, que a la vez no era para cantar sino para actuar. Y bueno, ahí he hecho otros tránsitos en diversidad. Comenzó hace mucho cuando vino Ruiz que hacíamos una obra que dirigía Petraglia que fue “La vuelta a la Democracia” y en el símbolo se representaba Fuente Ovejuna, el entrenamiento lo teníamos todos y lo que daba Daniel Ruiz era el “entrenamiento en la musicalidad del teatro en verso”. Yo hacía de un soldado, no hablaba nada, hablábamos con unos ruidos que se hacían con unas lanzas que teníamos, no contestábamos ni sí ni no, ni nada. Pero el entrenamiento lo hacíamos todos, entonces eso estaba bueno. Y aldeaño a eso, daba en la facultad de arquitectura y me invitó a participar, no a actuar, a ver y a oír, otras posibilidades de versos fuera de Fuente Ovejuna, de cómo las podían decir; él trabaja concretamente el entrenamiento del teatro en verso. Para que se entienda pero a la vez sin romper la rima y sin caer en la declamación, sin caer en lo expresivo burdo de eso. Después de muchos años, ya como en el 2005, vino Suarez Marshal, que también es especialista en teatro en verso e hicimos la “Gran Sultana”. Y ahí no era solamente la entonación sino la forma de entonación de ese teatro en verso. Y él insistió muchísimo en las tonadas, nunca me marcó que se me notara la tonada (ríe) pero posiblemente porque era en verso. Yo hacía un personaje de eunuco, como que podía tener varios registros así que lo humorístico del texto o del personaje, terminó diciendo la crítica, que eran las variaciones de la voz de lo que se reía el público, no porque estuviera entendiendo de qué se trataba (ríe). Era difícil, además una obra de Cervantes, de verso, rígida.

**- Y en el entrenamiento, ¿qué les proponía él? Algo concretamente**

Poder hacer uno los picos. Hacer como el trazado, que uno lo relaciona con el trazado del electrocardiograma, pero si uno pudiera irse dirigiendo en eso, ir cómo van los “picos”. Y en este caso tenía que ver con el silabeo. Como la rima tiene esa cosa que hay que respetar sobre todo la última sílaba, la técnica consistía que en ese marcapasos que te ibas haciendo vos pudieras describir cuál es la palabra... describir, orientar, ubicar... dentro de todo el texto la palabra “estrella” que no se podía perder porque dice: “el público se adormece de todos modos porque está escuchando poesía, pero alguna palabra le resuena, y le vamos a llamar a esa palabra: estrella, y eso es lo que le va a servir para unirse a la otra estrella, y otra estrella, y terminar encontrando un relato”. Bueno, me atraía mucho eso.

**- ¿Cómo es su relación con el trabajo vocal para la escena? ¿Posee una técnica específica? ¿Cómo la adquirió, en qué se basa? ¿Fue necesario el conocimiento del aparato fonador, y qué importancia le da al cuidado del mismo?**

Uno se aprovecha de que ya teniendo años la técnica medio que la saltea, no se vuelve una cosa que forme parte de la rutina, que es absolutamente necesario. No obstante cuando vino el año pasado laiza a dirigir, nos creó una rutina y sobre todo una conciencia de lo importante que es tener una rutina de entrenamiento físico y una rutina de entrenamiento vocal. Y por primera vez, 50 años, damos cuenta de lo peligroso que es, es como que tenemos dos herramientas: el cuerpo y la voz. Entonces yo había notado que no es lo mismo, como soy de un cuerpo más grandote, note el peligro desde vamos en el cuerpo que envejece, que se tuerce, que no puede estar rengo. Ahora, que la voz se pudiera perder no era algo que hubiera pensado, pero por ejemplo cualquier cantante te dice que es el instrumento central que requiere entrenamiento, de entrenar a diario, hay que hacerlo. Porque te puedes quedar sin ella, y bueno se ve que al tomar conciencia comencé a quedar difónico (ríe). Y por ahí uno se apoya de eso, yo soy confiado de que voy a poder hacerlo, pero el principal entrenamiento consiste en hablar con uno mismo, en cantar, imitar, ese es mi principal entrenamiento.

No poseo una técnica específica, depende del producto. Sí, es una conciencia de que se entrena pero no es que disponga de media hora de mi vida para entrenar. Ahora bien, cuando se aproximan espectáculos sí, pero vas viendo en el ensayo mismo.

Ninguna importancia le doy al cuidado, y tampoco se puede decir que sea inconsciente. Yo canto y recito desde que soy niño, pero desde los 17 años que se específicamente como esta inervado, cómo está irrigado, en qué consiste el aparato fonador y todo, porque estudié Medicina y además era profesor de Anatomía Normal. Pero una cosa o la otra, porque sino hubiera pensado que había un motivo más para que algunas personas pudieran dedicarse a la

actuación y otras no. Decimos “calentamiento de la voz” y es así literal, hay que calentar porque es un músculo; pero por más que uno sepa de cómo funciona el hígado, cada uno de los hepatocitos y lo que va a producir y todo, después tenés un pedazo de torta y te lo comes.

**- En la construcción de personaje, ¿qué relación establece entre el cuerpo y la voz?**

Toda relación, todo lo que se pueda establecer. Cuanto más conocido es el actor en el medio, más imposible es escaparse de los registros que el público espera. Yo espero, trabajo para eso y que la construcción del personaje es tan ardua y tan minuciosa de que bueno, la gente pueda decir “el Giovanni está haciendo un trabajo bueno, o es distinto al resto”. Sobre todo en las obras que no actúo de mí, porque en la cochera actuamos de nosotros, somos nosotros los mismos personajes. En cambio en otros teatros que tenés que preparar un personaje sí hago mucho hincapié en que entona, se mueve, canta, uno habla de distinto modo. También muy consciente de que si yo pongo un video ahora de “Yo no soy Hamlet”, de “Romeo y Julieta”, de una obra de la Cochera, o del Conventillo, más o menos la voz me chilla mal de todos modos y me parece que es la misma. En la imagen corporal he cambiado mucho, puedo transformarlo, también con el maquillaje, puedo encontrarme un poquito distinto; que con la voz por más que insisto, no.

**-Y la relación de cuerpo y voz, ¿vos construís primero un cuerpo y después una voz, primero vas por la voz y después el cuerpo, o es algo en conjunto?**

No, va junto. Incluso con el sentido del texto también. Porque el personaje no es como lo describe la didascalía, lo vas encontrando cuando ya aprendida la letra vas sabiendo qué dice, por qué lo dice, por qué contesta así. Son sistemas bastante más formales que yo siempre dudaba que el autor tenga en cuenta todo, haciendo dramaturgia simplemente se dé cuenta cómo piensa este personaje, qué contestar. Me parece que eso es después, como un agregado que le hace cada intérprete a todo: a su propio personaje y a la relación que tiene con los otros y a la obra en sí.

**-¿Considera que un buen manejo de la voz enriquece el trabajo expresivo? ¿De qué manera?**

Enriquece porque bueno, tiene otro canal, no muy chiquito, de llegada. Los canales para construir el mensaje dentro del teatro no son gran cantidad, son contados: maquillaje, el

vestuario, iluminación, la ambientación, el cuerpo y la voz.

**- Justamente, nosotras consideramos que el trabajo vocal puede nutrirse de los demás lenguajes escénicos (texto, vestuario, iluminación, sonido, espacio), ¿qué opinas al respecto, según tu experiencia y lo que nos venías contando?**

Es muy lindo pensar que dos de los canales o tres, contando el maquillaje si es que lo haces vos o cuatro si también te conseguís el vestuario, son cosas que podés manejar vos. Después el técnico aportará en el momento. Pero teniendo presente todo el conjunto es para mí lo que genera la magia del teatro, justamente la suma de los lenguajes, y me parece bárbaro que dos de esos canales (*refiriéndose al cuerpo y la voz*) dependan del actor, mejor dicho, de los actores porque las obras de unipersonales son las menos. En realidad, ese conjunto es bueno de ver, es el que genera dentro de la mentira tan expuesta, tan desfachatada, tan convencional, momentos en el que uno se conmueve de esa maquinaria funcionando. Y donde más se conmueve es cuando entiende que esa maquinaria no es de una máquina, es de una persona. Así que en ese sentido, a mí me gusta mucho esta conglomeración de canales, de lenguajes, de formas, de estructuras para construir no un solo mensaje sino muchos; pero lo que más me gusta de todo eso es que dependa de una situación humana.

**-Y con el tema de la tonada, cuando te hacían trabajar sin tu tonada, ¿qué resultados tenías?**

En la imitación me alejo perfectamente. Puedo hacerlo como juego para la vida o para un personaje de teatro.

**-Y eso, imitar otra cosa y salirte de tu tonada por ejemplo, en qué enriquece la expresividad, al margen de lo obvio, ¿vos que pensás?**

Más técnicamente no he recibido clases, que de hecho, me hubiese gustado. Por ejemplo, Suarez Marshal trabajaba con la entonación cordobesa que a algunos actores la tienen, y él le decía específicamente cuáles y dónde agregaba la vocal (imita la tonada). Yo intenté en mí, en mi entonación cordobesa, ver donde era el tropezón, el alargue o la mala acentuación. Tiene que ver con los acentos los tropiezos en la tonada. Por eso me decían: “tenés muchos problemas de acentos” (se ríe). Pero no se decirte bien qué y la sorteo bien cuando me hago el otro.

**- ¿Antes de las funciones hay alguna rutina que realices para preparar tu voz?**

**que tiene que ver con la técnica también, con lo que uno se va formando, eligiendo y necesitando.**

Depende de la obra. Y depende también del estado físico en que este uno. Conozco muchos actores que se quedan difónicos, yo por suerte no he tenido esos problemas nunca, entonces ellos prestan más atención a eso. Y bueno, en las obras que va a hacer falta sí, no siempre uno está consciente de eso. No ando gritando antes (se ríe). En las obras de la Ópera de los Tres Centavos, la obra que hicimos de Edipo, sí, teníamos un entrenador que antes de la función nos preparaba. Pero si por mí fuera, no tengo una rutina. Pero eso me parece que son cosas de la misma confianza, devenidas del mismo choteo que se hace uno, porque bueno, no corría peligro yo, a lo mejor si corriera peligro si lo haría, de estar más atento al entrenamiento.

**-¿Alguna cosa física?**

También depende de la obra (ríe) Hay obras que se plantean ya como un paquete, q vienen con un entrenamiento corporal y vocal previo, eso en la Comedia. En la Cochera decimos: “bueno, vamos a calentar un poco”, sobre todo en las obras que cantaba.

**- Ya que estamos frente a un actor de la Comedia, y se habla mucho de cómo es esta declamación en los actores de la comedia, como algo fuerte que se ve en las producciones de la comedia cordobesa; ¿vos encontrás esa diferencia siendo actor de la comedia y siendo de la cochera, o de otros elencos?**

Son como culturas diversas. Y que conviven. Que en un momento histórico no convivieron, porque el actor que quería que se le escuche, por fuerza tenía que practicar dicción, impostación, y entonación. Porque los teatros eran el San Martín, el Cervantes, el Gran Rex y todavía no se había inventado el micrófono inalámbrico, era la acústica de la sala y chau. Después con la aparición de salitas donde tenés el público tan cerca, y toda esa tendencia cinematográfica de pretender hacer las cosas más naturalistas, eso pasó a ser una des-virtud, o un inconveniente en tal caso. Pero es como cultural, incluso, se perdió tanto la atención a eso de tener que llegar aunque sea en el susurro a toda la platea, que hay muchos actores sobre todo jóvenes que no se les entiende, escuchás el murmullo pero no entendés q dijo. Todo tiene su medida me parece a mí, que teniendo la técnica de la dicción, de la elocución, de la proyección de la voz, tenés más ventaja para después poderlo hacer sin el micrófono.

A pesar que en la formación académica hay formación vocal, es también bastante restringida la que hay. Primero en el sentido profesional, no se llega ni al máximo ni al mínimo de los registros que debería ser, después que está como en construcción en distintas escuelas

que las van imponiendo cada uno de los profesores, esas escuelas que va imponiendo cada uno de los profesores depende de la relación que vayan teniendo los alumnos con los profesores y a algunos no les molesta las entonaciones, a otros sí, y es lógico que en la Comedia se crea esa suerte de contagio. Pero yo no estoy en desacuerdo porque esa es una técnica adquirida que tiene que ver con la dicción, la proyección y la acentuación. Esos tres elementos tienen que estar sí o sí para reforzar el mensaje que estás dando. Pero yo pienso que es más eso: cultural, y lo digo así por qué los directores que vienen no lo marcan y pasan muchos directores por la Comedia, los que marcan que es un modo declamativo y exagerado son nuestros colegas. Ahora si se da cuenta un director, por qué no marca eso, por qué no lo saca, por qué no lo trabaja. Porque sino no llega a la platea. Y estamos hablando de plateas plateas.

**-¿Qué opinas vos sobre qué puede ser una dramaturgia de la voz, cómo se puede construir? no hay un texto, no hay nada a priori, solo tu vocalidad.**

Siempre hay una cabeza que está pensando, que está buscándole el sentido a las cosas. Puede que adrede no tenga un sentido, puede que el sentido esté oculto y la cantidad de signos que se van pasando no alcanzan para construir un relato. Pero uno cuenta con la voluntad de un espectador, no porque ha pagado la entrada sino porque ha tenido la voluntad de ver teatro, de que está construyendo él un relato. A nadie le es indiferente eso y lo que está buscando es por qué se hacen esas cosas. Entonces, en ese sentido, hay que tener mucha confianza en que la voz más allá del texto puede llegar; o sea si lo hace la danza, la danza construye relato, la presencia construye relato. Yo vería escenas, de algún idioma que no entiendan, por ejemplo ver películas en idioma del país vasco que es devenido de 200 lenguas distintas, no le entendés nada. Porque si vos pones una película en inglés por ahí algo sacas, entonces en ese sentido ya el espectador funciona como funciona la palabra “estrella”. Digo, la voz es capaz de todo, aunque no tenga forma. Las respiraciones nomás, los silbidos, son materia bruta, ya si viene una intención de hablar, hay que hacer ejercicios de eso.

**- ¿Han trabajado algún tipo de ejercicios sobre la escucha?**

Y si, hay pilas de ejercicios que son los que vienen de Boal, del teatro popular, del teatro de calle, del teatro social. Tienen muchos ejercicios para hacer, en la oscuridad, en la quietud, sin gesto, nada más que con la respiración.

Luciana Sgró Ruata

**- ¿Qué lugar ocupa el entrenamiento vocal en su formación?**

Yo tengo un problema (ríe). Porque en realidad, yo tomo clases de canto desde hace poco, y dentro de mí ocupa un lugar muy importante, el tema es me cuesta mucho llevarlo a escena. Porque cuando canto siento como que hay otros resonadores que se me despiertan que cuando estoy actuando no me pasa, tengo problemas que todos los directores me dicen, que no entienden que yo hablo así de esta manera que cuando estoy en escena tengo tan poca proyección, por ejemplo. En algunas oportunidades, o por ahí, problemas de modulación que cuando canto no me pasa. Entonces es algo que trabajo mucho porque también digo “que mocaso”, si le estoy dando tanta importancia, voy, tomo clases, y que de repente cuando estoy actuando no pasa nada. Entonces trato de hacer ejercicios de modulación, me pongo corchos en la boca, me pongo el dedo, hago cosas como para poder... porque yo me doy cuenta, me doy cuenta cuando mi lengua esta así (pone dura la lengua), en los ensayos me pasa. Y tengo problemas con la tonada también. Sobre todo cuando empezamos en King Kong Palace, que hacíamos textos de Shakespeare en la obra y que decía: “que mocazo que quede”, el tema de la tonada digo. Entonces sí, en mi formación ocupa un lugar bastante importante. Quizás soy más hinchable con mis compañeros como que me enoja por ahí cuando no entrenamos esa parte, como que por ahí se deja de lado, sobre todo cuando existen canciones o cantamos y de repente: “bueno, cantemos” y como que “ensayemos la parte actoral, y la parte vocal no”. Por lo menos en mi grupo.

**- ¿Cómo es su relación con el trabajo vocal para la escena? ¿Posee una técnica específica? ¿Cómo la adquirió, en qué se basa? ¿Fue necesario el conocimiento del aparato fonador, y qué importancia le da al cuidado del mismo?**

Generalmente ahora canto mucho porque debe ser que no actué bien (ríe). En realidad, estudié con varios profesores de canto y cada uno tenía su técnica. Estudié con Mariana Bergallo, ella es fonoaudióloga y trabaja ahora con cantantes y lo que trabajábamos mucho lo fonoaudiológico en la voz cantada pero no vocalizábamos, por ejemplo, con técnica lírica. Entonces trabajamos mucho la pérdida de aire, el tema de la relajación, trabajar con mi laringe, de qué manera tenía que respirar para que el aire me alcanzara, es decir, aprender a respirar. Viste que dicen que la voz es la continuación de la respiración, entonces para tener conciencia de eso y no llegar como agitado. Porque también hemos aprendido mal, y eso también es con otros profesores, que de repente te hacían gastar el “aire residual”. Entonces respiramos y sacas todo el aire hasta el último entonces terminábamos mal, para volver a reponerse.

Moríamos, moríamos siempre (ríe). Y eso lo estuve haciendo durante tres largos años y bueno entonces cuando me encontré con eso de que la respiración es la continuación de la voz, y ver de qué manera no cortar como ese círculo de respirar y que se continúe en la voz, eso estuvo bueno. Dejé de trabajar con ella y después fui con una profe que trabajaba técnica lírica y vimos otra cosa, por ejemplo, el tema de la “línea”, los glúteos. Y la profe me decía date cuenta que tenés como tensionado toda una parte de tu cuerpo como para ponerte derecha y seguir una línea, en realidad, que está afectándote, una tensión innecesaria. Entonces ahí también descubrí ciertas cosas de mi paladar que no sabía q existía, o sentir la voz livianita porque también a mí me parece que hablo un poco grave y siempre trataba de cantar o hablar grave, tonos o notas o semitonos más bajos de los que hablo, entonces descubrir otros registros y eso también me lo dio la vocalización. Quizas trabajando actoralmente no me daba cuenta pero si vocalizando. Pero que también me da un poco de nervios, se rie mi profesora porque me pongo colorada y me transpiro toda como si estuviese en una clase de gimnasia. termino toda transpirada de lo nerviosa que me pongo al no estar acostumbrada de que mi voz suene de esa manera. Entonces, por ejemplo, cuando estamos en una nota ya me empiezo a poner nerviosa y me decía: “no estamos ni en el felpudo de los agudos así que calmate” (se ríe). Entonces el tema este del pasaje que siempre suena mal, y también acostumbrarme a que suene mal, y decir “bueno, vamos a trabajar sobre esto”. Entonces vocalizar me ayuda a expandir. Y al revés, después de tanto tiempo, otra profe me decía: “no puedo creer que cuando estas vocalizando no llegues a ciertas notas que cuando cantas sí”, ¿por qué? Porque ahí empezó como a meterse la mente en el medio, y me empezó a dar nervios, entonces pensaba “estoy llegando” y me hacía poner de espalda porque cuando miraba el piano y veía que estaba llegando a una nota me quedaba muda y no podía más, no podía más. Entonces me hacía dar vuelta para que me relajara.

Y ahora voy con otro profe, que es mucho más teatral, él es actor entonces es como que hago cosas, te acostas, te tiras, me estampo contra la pared para llegar a agudos, o trato de poner la fuerza en otro lado, como se darán cuenta mi problema es con los agudos, entonces de repente me hace sentar y agarrar algo como para que la fuerza no vaya a la garganta sino que vaya a otro lado y tratar llegar. Entonces por ahí tratar d buscar ese tipo de cosas y lo que está bueno, es que me enseña un montón de cosas y me dice: “fijate que es lo que te sirve a vos”, porque de repente lo que te sirve a vos no me sirve a mí. Entonces tengo tres o cuatro ejercicios que hago cuando ya me pongo como loca, pero también hacerse amigo de la voz y si suena mal, bueno, ya sonará bien.

Igual a mi me parece que todos deberíamos estudiar canto, de repente un actor que

pueda ser preparado, que tenés que cantar y puedes cantar, está bueno. Porque aparte cuantos actores hay que tienen unos problemas fonoaudiológicos terribles y decís: “bueno, es su voz, es su voz característica”. Tienen así como voces raras pero a la vez decís: “pobre, este tiene doble función y se queda con la voz en la mano”. Porque ya vienen con un problema de hiatus o de nódulo.

Si me sirvió conocer el aparato fonador, para saber donde está mi apoyo, dónde tengo que largar mi aire, pensar que mis costillas se abren. No esa leyenda popular de “respiro bien = inflo la panza”, porque mirá lo poquito que entra. El tema de las cuerdas también: cómo se mueven, pensar “ay, se me escapa el aire, por qué se me escapa el aire”; por ahí cuando uno engola o hace ciertas cosas que levantan el paladar o la lengua también. Hay que conocer, entrenar la musculatura de la boca, y eso también descubrirlo mirándose al espejo. De qué manera tiene que estar la lengua, mi lengua es rara y ahora que presto atención y ahora por ejemplo me doy cuenta que en este momento que estoy hablando, mi lengua se está yendo para un costado. A mí me pasaba que iba a un taller de Willy Ianni que se llamaba “El pájaro azul”, y yo como forma de pago filmaba las clases como registro y a su vez las hacía; y después nos juntábamos a verlas. Yo pensaba que físicamente estaba bien y después veía y decía: ¿qué? ¿Esa soy yo?” (ríe) No tenía conciencia de mi cuerpo. Y con la voz pasa lo mismo, si yo no conozco de qué va, no conozco porque obviamente que tus resonadores no son los mismos que los míos, por ejemplo. Entonces saber de qué manera va a salir mi voz, es conocer esto, es el instrumento del actor.

#### **-Y con respecto al cuidado del aparato fonador, tenés algo?**

-Sí, salvo que me gusta comer hielo (ríe). Sí tengo cuidado, tampoco tan exagerada como por ejemplo, los cantantes líricos que duermen con medias en verano. Mi profe de cantante lírico, por ejemplo, un día estaba mal y engripada y se puso a cantar, me dijo: “¿notas alguna diferencia?” Le digo: “no, por ahí suena raro porque tiene tapada la nariz” pero de repente con su técnica.... no sé, uno se asusta demasiado también cuando está enfermo. O por ejemplo, cuando uno está ronco, yo decía: “uy, tengo que cantar agudito, no me va a salir”, pero quizás colocando bien la voz me terminaba saliendo mejor. Porque de repente tomar conciencia de qué manera tengo mi voz y de qué manera tengo que usarla; y no pensar que grave va a ser mejor. Porque otra de las leyendas populares es el tema de lo grave y lo agudo: que el agudo resulta más trabajoso, cuando en realidad las cuerdas en lo grave hacen todo un trabajo más pesado, que cuando estás cantando agudito es como livianito. Hay que saber cantar agudito y hacerlo livianito (ríe), pero de repente las cuerdas tienen una sensación de

liviandad que cuando estás hablando grave.

**-¿Hay alguna rutina o ejercicio que realices antes de cada función?**

Si, hago un par de abdominales para tonificar. Y también el “brr” y el “rr”. Y vocalizo un poco, con “ce ce ce, que que que y te te te” que me encanta porque te va poniendo la lengua en tres estados diferentes. Y generalmente canto en las obras, así q trato de pasar la canción y poner especial interés a los momentos que sé que me dan miedo, o pasajes, o notas que no llego. Sobre todo el tema de abdominales me parece que sirve un montón, estar así como con esa parte caliente y preparada. Pensar que va desde el sacro hasta arriba, porque hay mucho de lo corporal y que me concentro con mi compañero y te miro y sé que estás ahí, esa parte trato de irme porque me pongo de mal humor (se ríe); pero también es cierto que la mayoría se olvida de entrenar la voz. O por ejemplo, me hago la que entreno la voz y estoy haciendo cualquier cosa, y se largan unas cosas que vos decís: “está mal lo que estás haciendo, te estás haciendo mal, no lo vuelvas a hacer” (ríe). Y me hago enjuague bucal, para que este todo fresco. Pero sí, me parece re importante, es más, me da muchos nervios si no hago eso antes de salir, me da más nervios no calentar la voz que calentar el cuerpo.

Pero también, al margen, cuando hacíamos King Kong Palace, que hacíamos colchón vocal, eso a mí me cansaba mucho, pero lo que estuvo bueno es que en el proceso que fue como un entrenamiento en sí mismo, decir: “ay! mirá hasta dónde me llega el aire ahora, y cuánto puedo hacer y ahora cuánto puedo hacer”. Y eso estuvo re bueno de darme cuenta, de poder hacer una vuelta de coro, después poder hacer dos, y después poder hacer tres con el mismo aire, no cansándome. Tiene que ver con la necesidad, uno no necesita tanto aire para cantar o para decir un texto, sino que largamos. Fue como una evolución grupal porque entre todos nos alentábamos. Y eso estaba bueno pensar en si yo no llego que el otro esté preparado para que salga. A nivel vocal estaba re bueno, porque las voces se podían fusionar.

**-En la construcción de personaje ¿qué relación establece entre cuerpo y voz?**

-Yo creo que el problema de la mayoría, nuestra formación, por ejemplo yo en “el pájaro azul” que trabajan con la técnica de Meyerhold, entonces trabajamos como de afuera para adentro y me costó mucho salirme de eso, construíamos cosas muy oscuras y graves y empecé a hacer cosas siempre así. Y construía algo y de ahí salía la voz. Que estaba bueno pero se convertía en vicio. Pero igual me di cuenta que trabajo en el mismo registro, también me parece que me llaman para hacer siempre lo mismo, así cosas oscuras. Por ahí no se si trabajo tanto, si construyo mi voz a partir de mi corporalidad. Creo que lo único raro fue mi reemplazo en

repuestos que hablaba más agudito. Pero si se pudiera hacer, es maravilloso cuando ves a un actor que su voz va acorde a su construcción corporal. Acá había un grupo que se llamaba “Poetas Perros Teatro” que hicieron La farsa del Maese Pathelin, y cada uno había hecho su construcción de personajes a partir de la rueda animal, entonces su construcción corporal combinada con la voz era buenísimo lo que hacían que pocas veces lo he visto, por ejemplo, una de las chicas había hecho una ardilla y su voz era toda cortada.

**-Y vos pensás que el cuerpo siempre acompaña la voz, o puede disociarse o el cuerpo empieza a acompañar esa voz? Crear algo vocal y después el cuerpo.**

-Emm no se. Yo creo que es posible, a mi me interesa pensar en construir desde la voz y después ver qué sucede desde el cuerpo. Pero me interesa más lo que hacíamos con el Willy Ianni, hacer lo físico y después la voz; que es más o menos lo que trabajamos con el Diego (Diego Aramburu), y lo que hacemos más o menos en la vida también. A mí me sirve una dirección más vocal. Porque me molesta más escucharme que verme. Registrarse sirve un montón, por ejemplo, eso también tiene que ver con la conciencia. Yo tengo una lectura media rara de mi presencia vocal y corporal, entonces verme me sirve un montón. Pero me gusta construir desde lo vocal. Y me gusta meter tonadas, hablar en otros idiomas (ríe). En “Las Tres Hermanas” que hacemos ahora, el segundo acto es de doblaje, y Analía (Analía Juan) que es así chiquitita le doblaron una voz re grave, y es gracioso ver de qué manera ella construyó ese personaje a partir de esa voz, que parece tan distinta a ella. Es re entretenido hacer ejercicios de fonomímica.

**-¿Considerás que un buen manejo de la voz enriquece el trabajo expresivo? ¿De qué manera?**

-Y sí. Porque es como lo físico, si yo tengo un trabajo vocal evidentemente mi rendimiento va a ser mejor. De repente cómo empiezo, cómo término, si tengo que hacer dos funciones. Aparte tener posibilidades: puedo manejar este rango, puedo ir de grave a agudo sin lastimarme, puedo hacer otras cosas que requieran otros fonadores. Por ejemplo, con mis alumnos que trabajamos tonadas, de qué manera influye en mi cuerpo alguien que habla portugués. Y me parece sobre todos sin lastimarme, y poder hacer funciones tranquilas, poder cantar en el medio si quiero, poder gritar y no clavarme en cuerdas y poder seguir bien la función. Pero me parece que sí, hay que entrenar.

Bueno, Camila Sosa es lo más como tiene entrenada esa voz, cuando yo la vi en Carnestolendas que ella podía hacer la arañita y cantar una canción aguda, decís: “¿qué

haces?”. Y convengamos que su registro tendría q ser un poco más grave, y lo lleva al agudo, y queda hermoso. Yo no lo podía creer, me pareció maravillosa.

Otra leyenda urbana, voy a calentar las cuerdas, me tomo un whisky. Te irrita. Y te haces peor, porque en realidad como que te anestesia, te sentís relajada pero a la vez te estás haciendo mal.

**-Nosotras consideramos que el trabajo vocal puede nutrirse de los demás lenguajes escénicos, ¿qué opinas al respecto?**

-En lo musical sí. Con el vestuario no sé. La verdad no sé qué contestar ( ríe) Lo que pasa es que nosotros ensayamos, no sé si será así el modo de producción en general, que de repente yo me encuentro con el ensayo lumínico en el ensayo general o me encuentro con el vestuario en la primer función (ríe) Siempre tenemos cosas sustitutas, y mi relación con el vestuario, la utilería, la iluminación es estrecha, aparece casi al último. Entonces como que es raro. O por ejemplo con el lugar, que uno no tiene tiempo de probar antes. Eso no se toma en cuenta, el trabajo con ciertos espacios, cielo abierto, o espacios con reverberancia. En el Festival Regional que fuimos a un galpón a hacer KKP era como que no había forma de hacerla, y en ese sentido es pensar: “esta obra no es para este espacio”. Y empieza a perder la cualidad y como suena la obra en sí. Ensayar en la Biblioteca Vélez Sarsfield que hay tanto rever, o en Documenta que es todo de madera, o en el Teatro Real, no es lo mismo. Es diferente como debo emitir mi voz, tener esa conciencia. Y uno q está acostumbrado a actuar en lugares chiquitos para quince personas y pasar a un lugar más grande y seguir logrando esa cuestión intimista, que también se produce con la voz. Y también todo un tema trabajar con micrófonos, sobre todo a los que nosotros tenemos acceso que son malos, eso también es modo de producción.

