

La Formación Vocal Para Actores en Escuelas de Teatro Universitarias de Argentina. El Caso de la Facultad de Artes y Diseño en la Universidad Nacional de Cuyo

Rubén Maidana¹

Resumen

El presente trabajo es un fragmento de la tesis doctoral “La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX” que fuera presentada y aprobada por el autor en el Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia, España durante 2009.

Dicho estudio se proponía como objetivo principal interpretar y comprender las perspectivas teóricas y metodológicas con que se aborda la formación vocal del actor en las carreras universitarias de Teatro en la República Argentina, en el período comprendido entre 1980 y 2000.

En este trabajo se analizará la propuesta curricular de la **Facultad de Artes y Diseño** de la Universidad Nacional de Cuyo, con Sede en Mendoza Capital. Para ello, se contextualizará el surgimiento del teatro dentro del ámbito universitario observando el campo cultural mendocino de ese momento. Luego se pondrá en relación la propuesta curricular expresada en el Plan de Estudios de la Carrera de Teatro que data de 1999 y los programas de cátedras de Técnicas Vocales I, II y III.

Palabras clave: Formación vocal - Universidades públicas argentinas
- Programas de Cátedra

¹ Profesor Adjunto Exclusivo Ordinario de la cátedra de *Educación de la Voz I* de la carrera de Licenciado en Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia. Actor, director y productor teatral. Su tesis doctoral “La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX” fue presentada y aprobada en el Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia, España durante 2009. rmaidana@arte.unicen.edu.ar

Abstract

This communication is part of the research work done by the author for his doctoral thesis "The vocal training for actors in Argentina in the last decades of the twentieth century" which was presented and approved at the Department of Spanish Philology, Faculty of Philology, Translation and Communication, University of Valencia, Spain in 2009.

The main objective of this study was to interpret and understand the theoretical and methodological perspectives that address the actor's vocal training in university theater in Argentina in the period between 1980 and 2000.

In this paper the proposed curriculum of the Faculty of Arts and Design at the National University of Cuyo, with headquarters in Mendoza Capital is analyzed. For this, the emergence of theater contextualize within the university watching Mendoza cultural field at that time. Then the proposed curriculum expressed in the Curriculum of the School of Theatre dating from 1999 and professorships programs Vocal Techniques I, II and III will be linked.

Key Words: Vocal training for actors - Argentine public universities - Program Chair

Antecedentes en el campo cultural mendocino.

La creación de la universidad y el surgimiento del teatro dentro del ámbito universitario

El ingreso del teatro como estudio sistemático al ámbito universitario ocurre en la ciudad Mendoza, capital de la provincia homónima, a mediados del siglo XX, concretamente en el año 1949. Diez años antes (1939) y en consonancia con la vida cultural e intelectual de la ciudad, se funda la Universidad Nacional de Cuyo. Creada para ofrecer servicios educativos en la región de Cuyo, que comprende las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis. En su inicio reunió bajo su administración

algunos centros educativos ya existentes y se crearon otros nuevos.²

Entre las unidades académicas previstas desde la creación de la U.N. Cuyo en 1939, figuraba el Conservatorio de Música y Arte Escénico.

Durante el Rectorado del Dr. Ireneo Fernando Cruz se invitó en 1948 al poeta y dramaturgo catamarqueño Juan Oscar Ponferrada para que dictara algunas conferencias en Mendoza. El éxito de público asistente a éstas y los múltiples reclamos de jóvenes que deseaban estudiar teatro hicieron surgir la invitación al Rector para que Ponferrada creara un Instituto de Arte Escénico.

El dramaturgo estructuró, así, un Plan de Estudios y convocó a la inscripción de postulantes. Los cientos de jóvenes aspirantes superaron todas las expectativas. Se propuso también a Ponferrada que se hiciera cargo de la dirección del Instituto, pero no aceptó debido a compromisos previos adquiridos en Capital Federal. Entonces, surgió el nombre de **Galina Tolmacheva**, actriz y maestra rusa que estaba radicada en Buenos Aires. Así es como Galina Tolmacheva llegó en 1949 a Mendoza para quedar al frente de la Escuela Superior de Arte Escénico hasta su renuncia en 1955.

Luego de la dimisión de Tolmacheva se sucedieron resoluciones y ordenanzas universitarias que intentaron solucionar problemas coyunturales, cuestionándose los alcances y validez del título otorgado, así como la dependencia de la Escuela y hasta su propio nombre. Por ello y en virtud de estas reestructuraciones se congelaron los estudios teatrales hasta 1958, fecha en que se creó el Departamento de Arte Escénico y Coreográfico dirigido por Eloisa Cañizares. En 1959 asume como interventor del Departamento el Prof. Carlos Perelló y recién en 1962 se dicta el Seminario que figuraba como complemento del

² En 1973, al crearse las Universidades Nacionales de San Luis y de San Juan sobre la base de las Facultades y Escuelas que tenían sede en las mencionadas provincias, la Universidad Nacional de Cuyo, concentró su trabajo en los centros educacionales con sede en Mendoza.

Elenco Universitario, con un Plan de Estudios de tres años y con el título de “Actor del Seminario Dramático de Teatro”.

En 1974 pasó a denominarse Escuela Superior de Teatro, luego nuevamente Departamento de Teatro y actualmente es el Departamento de la Carrera de Artes del Espectáculo de la Facultad de Artes.

Tuvo interventores, directores de paso y asesores técnicos; dependió de Extensión Universitaria, del Rectorado y, por último, desde 1980, de la Facultad de Artes. Pasó por épocas de esplendor y por cierres temporarios.

Más allá de los distintos acontecimientos y peripecias que sufrieran los estudios universitarios de formación actoral y teatral a lo largo del tiempo, la institución habría llegado para quedarse y ofrecer una propuesta sistematizada de enseñanza de lo teatral.

Propuesta que quedó reflejada en los distintos Planes de Estudios que se fueron dando a lo largo de la historia de la institución. Debemos recordar que un Plan de Estudios es un documento oficial que sirve como modelo y estructura académico/organizativa y pone por escrito un conjunto de decisiones, aspiraciones y previsiones de acción, en función de qué, cuándo y cómo enseñar y qué, cuándo y cómo evaluar. Es decir que un Plan de Estudios es un presente que se organiza en función del futuro.

El plan de estudios actual

La elaboración de una propuesta pedagógica, expresada en los programas de cátedra, involucra una construcción metodológica que implica reconocer al docente como sujeto que asume la tarea de elaborarla y llevarla a cabo en la práctica, articulando diversas decisiones. Una de ellas es determinar qué contenidos enseñar, y otra, la perspectiva de abordaje de esos contenidos.

Para definir qué contenidos enseñar el profesor tomará como referencia aquellos contenidos mínimos que establece el

Plan de Estudios. Se espera que los docentes implementen las provisiones curriculares, asumiendo los compromisos formativos enunciados formalmente por la institución. No obstante, la diagramación de los programas de cátedra lleva implícita una tarea de interpretación y especificación de los contenidos previstos sintéticamente en el Plan.

Es por esto que consideramos pertinente antes de analizar los programas de cátedras, para determinar el marco teórico y metodológico que sustenta el trabajo de los docentes, **analizar brevemente qué contempla el Plan de Estudios para la enseñanza de lo vocal**.

El Plan de Estudios vigente en la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Cuyo data de 1999. Por Ordenanza N° 23 de Marzo de ese año se modifica el Plan de Estudios de la carrera de Arte Dramático y pasa a denominarse Licenciatura en Arte Dramático.

Los objetivos de la carrera apuntarían a formar un actor que, como integrante de equipos interdisciplinarios, se convierta en un investigador-experimentador de nuevas posibilidades expresivas y que, sin perder de vista el contexto donde se inserta a trabajar, pueda “Cumplir funciones de animador socio cultural”.

Para el logro de estos objetivos se plantea un diseño curricular que incluye 35 materias dictadas a lo largo de cuatro años donde en cada uno de éstos se desarrollarían asignaturas anuales y semestrales con diferentes cargas horarias.

Si acordamos que la adquisición de técnicas de actuación, corporales y vocales procederían del conjunto de materias de formación básica del actor –o las más instrumentales a los fines de su profesión- debemos señalar que el Plan de Estudios plantea cuatro años para *Actuación y Técnicas Corporales* y tres años para *Técnicas Vocales*. A este conjunto de materias deberíamos sumar *Improvisación I y II* como asignaturas que utilizarían la improvisación “(...) como herramienta específica de la investigación del actor”.

Para todas estas materias se establece un régimen anual de cursada, destinándoseles 192 horas anuales a *Actuación I, II, III y IV e Improvisación I* y 96 horas anuales al resto.

Con respecto a los objetivos planteados para *Técnicas Vocales I, II y III* se orientarían, por un lado, a que el alumno logre “manejar la voz hablada y cantada desde el punto de vista expresivo” para luego ser aplicada “(...) como recurso fundamental en la caracterización de personajes” y; por otro, a que desarrolle “la ‘conciencia vocal’, de tal manera que optimice su utilización, y prevenga futuras alteraciones”.

Para el logro de estos fines se observa una complejización creciente de los contenidos propuestos para cada año. Así, en *Técnicas Vocales I* -primer año- se partiría de comprender la voz como un fenómeno sonoro que incluye al cuerpo en su totalidad y que requiere adecuaciones respiratorias, resonanciales y de proyección espacial en función de la actividad teatral. Respecto del desarrollo y la aplicación expresiva de la misma el Plan sólo menciona contenidos de índole general como: “Aspectos expresivos de la voz”, “Cualidades de la voz” o “Gesto y voz”.

En segundo año –*Técnicas Vocales II*- se vislumbran mayores definiciones respecto de la aplicación expresiva de la voz. Se menciona concretamente “El compromiso de la voz en la construcción de personajes” sin especificar estilos ni poéticas. Indefinición que se repite cuando se expresa “Voz y habla para distintos estilos de actuación teatral” y “Puesta en escena y voz”. En cambio, se deja claramente mencionado que durante el segundo año se deberá abordar la voz cantada a partir del contenido “Iniciación a la voz cantada”.

Por su parte, *Técnicas Vocales III* deberá profundizar el entrenamiento vocal tanto en la voz cantada como hablada, buscando una ampliación de las posibilidades expresivas del alumno. El desarrollo de “(...) las posibilidades expresivas de la voz cantada” y la búsqueda de un “Uso no convencional de la voz” se proponen para permitir que el alumno adquiera una mayor “Plasticidad vocal”. El entrenamiento en un uso no convencional de la voz implicaría, entre otras cosas, la

“Asociación y disociación corporal-vocal: compliancia y resistencia energética corporal en función fonatoria” y “Voz cantada y coreografías”.

Los programas de cátedra y la propuesta metodológica de las docentes

Recuperando la idea de que las propuestas del Plan son la base para planificar un curso, que esa planificación tiene en los programas una primera concreción, y que para ello el docente realiza un proceso de reelaboración de los contenidos expresados en el Plan y define una metodología de trabajo, en este apartado analizaremos las propuestas didácticas elaboradas por los docentes para las asignaturas Técnicas Vocales I, II y III.

Técnicas Vocales I

Dentro de la formación vocal que propone la Facultad de Artes y Diseño para su carrera de Licenciado en Arte Dramático, *Técnicas Vocales I* es el primer acercamiento del alumno a las herramientas técnicas específicas de entrenamiento de la voz.

Silvia Luna ha elaborado un programa cuyo marco teórico referencial considera que el alumno trae al momento de ingresar a la carrera un cuerpo y una voz que conoce y reconoce a partir de un uso cotidiano. Pero la actividad teatral implica hacer un uso de estos elementos de un modo que excede lo cotidiano y para ello, antes de generar cualquier propuesta de entrenamiento, se hace indispensable, para la docente, que el alumno conozca y reconozca lo que va a ser su instrumento de trabajo: su cuerpo (con su voz, emociones, historia personal, energía).

En consonancia con esta concepción, la cátedra plantea al alumno un primer momento de autoconocimiento, de descubrimiento de sus fortalezas y debilidades, miedos e inhibiciones. El abordar de manera conciente las dificultades le permitirá superarlas y desarrollar sus potencialidades para la

“expresión en todos los planos: físico, emocional, mental y de su entorno.”

Con respecto a lo vocal se percibe una mirada integral de la misma, es decir como parte indisoluble de todo el ser. Es por ello que se la aborda desde el autoconocimiento, el auto-escucha y reconocimiento de bloqueos, inhibiciones y desde allí, “con la vivencia consciente encontrar la armonía corporal-vocal-energética que permite manejar la voz de un modo saludable y pleno de acuerdo a la necesidad y circunstancia”.

Respecto de cuáles son los sustentos teóricos en que la docente basa su práctica en la entrevista responde:

Silvia Luna: Vienen de varios lados. Hay una fuerte presencia del trabajo con el cuerpo. A partir de lo que yo he trabajado de sensopercepción con Paula Sinay. Siempre he estado especializándome en eutonía, yo tengo el master en yoga, he hecho cursos y módulos. He viajado a Buenos Aires para hacer eutonía. Ahora hace ya tres años que vengo haciendo un trabajo de Feldenkrais. A eso le sumo mis conocimientos de Foniatría... Pero no estoy atada a una única línea de trabajo. Voy usando a partir de los objetivos. (Mendoza, 25 de junio de 2008)

Por lo tanto, a partir de estos supuestos teóricos la docente se plantearía como objetivo general que el alumno “Se apropie de la mayor cantidad de técnicas que le brinden un mayor aprovechamiento de su instrumento corporal y vocal y disponibilidad de su energía”. Para el logro del mismo se propone un abordaje teórico-práctico donde continuamente se pase de la vivencia a la conceptualización y viceversa.

Así podemos identificar en el proceso de enseñanza-aprendizaje de *Técnicas Vocales I* tres grandes momentos: reconocimiento, desarrollo y aplicación. En un primer momento, se apuntaría a que el alumno reconozca su respiración, sus tensiones, su fonación, su capacidad de aire, su postura corporal, su dicción y proyección, su expresión vocal y corporal. Luego, se buscaría la respiración más adecuada para el trabajo actoral; la

incorporación de técnicas específicas para eliminar tensiones corporales y mejorar la postura corporal; obtener una fonación correcta para no lesionar su aparato fonador, lograr desinhibición corporal y vocal para estimular la creatividad. Finalmente se aplicarían todos esos aprendizajes a la voz en escena.

El abordaje del cuerpo se haría básicamente desde los postulados de la *Expresión Corporal*³ que fueran desarrollados por Patricia Stokoe. De la misma manera que en el trabajo de esta profesora se integran investigaciones y aportes de otros maestros corporalistas como Gerda Alexander –Eutonía–, Moshe Feldenkrais o disciplinas orientales como el Yoga; la docente incorpora en su trabajo, además de la propuesta de Stokoe, nociones del Tai Chi, Yoga y el concepto de escucha de Murray Schafer.

Con respecto al abordaje de los textos, éste se realizaría de dos maneras: 1) utilizando los materiales que se estarían trabajando en la asignatura de *Actuación I*; y 2) desde textos propuestos por la cátedra. En el primer caso, los alumnos mostrarían sus propuestas y desde la cátedra de *Técnicas Vocales I* se les harían sugerencias y modificaciones desde una mirada

³ Patricia Stokoe, bailarina argentina de sólida formación en danza clásica y contemporánea, ha desarrollado en Argentina una línea de trabajo corporalista denominada por ella como *Expresión Corporal*. Stokoe define a la Expresión Corporal como la danza al alcance de todos, entendiendo por danza al conjunto de movimientos de todo el cuerpo o partes de él, ordenados rítmicamente y acordes con alguna motivación individual o grupal, que expresa emociones, sensaciones, sentimientos, ideas o situaciones. Parte de considerar al hombre como unidad cuerpo/mente indivisible y su posibilidad de desarrollo a través del autoconocimiento. La sensibilización y liberación del movimiento psico-motriz influyen sobre el nivel afectivo del individuo. A medida que éste profundiza en el trabajo adquiere mayor confianza en sí mismo y en sus posibilidades de relacionarse con el entorno. Toda la técnica desarrollada por Stokoe gira en torno a tres conceptos básicos: *sensación, percepción y movimiento*. El desarrollo de las capacidades sensitivas y perceptivas del individuo logrará, a través del movimiento corregir y mejorar la relación con su entorno y consigo mismo. Los conceptos de sensación y percepción se encuentran fusionados en una técnica del movimiento denominada *Sensopercepción*. Esta técnica sistematiza y hace consciente el proceso de autoconocimiento llevado a cabo por el individuo, a partir de diversos principios, trabajando siempre con la unidad cuerpo-mente del hombre.

técnico-vocal: adecuar la respiración a la puntuación, evitar una emisión con esfuerzo, mejorar la dicción o la proyección, entre otros.

Como cierre de la cursada y a modo de evaluación los alumnos deberán presentar una rutina de entrenamiento de acuerdo a sus particularidades fundamentando la elección de los ejercicios. Por su parte el trabajo expresivo vocal es evaluado en conjunto con la cátedra de *Actuación I*.

Técnicas Vocales II

Cuando analizamos el programa de *Técnicas Vocales II* observamos que la docente Silvia Zirulnik iniciaría su trabajo a partir de los aprendizajes impartidos en *Técnicas Vocales I*.⁴

Para una materia anual, el programa está estructurado en cinco unidades, donde las dos primeras están destinadas a la adquisición de herramientas técnicas vocales para la composición de personajes, una tercera donde se trabajaría la vinculación entre voz y emoción; una cuarta de aplicación de los conocimientos adquiridos a la composición de personajes y una quinta de introducción a la voz cantada.

Asumiendo que el alumno que comienza a cursar el segundo año de *Técnicas Vocales* ya posee determinados conocimientos que le permiten identificar aspectos positivos y negativos del uso de su voz centra su trabajo en determinados aspectos del habla. Así, ciertas dificultades que son propias del castellano rioplatense como, por ejemplo, el ataque brusco de palabras y frases, las dobles vocales fuertes y las dobles débiles, las caídas de finales de frase y la pérdida de “s” finales, entre otras deficiencias, serán motivo de trabajo durante este curso.

⁴ Al ser consultada sobre su formación profesional la profesora comenta: “**Silvia Zirulnik:** Yo soy fonoaudióloga. Yo estudié acá en Mendoza. Ahora cómo comencé en la Facultad, es absolutamente casual. A través de un amigo me enteré que faltaba una profesora de Técnicas Vocales que se llamaba *Dicción e Impostación de la Voz I*. La vinculación con lo teatral lo fui aprendiendo acá, con la práctica y con la ayuda de mis colegas.” (Mendoza, 25 de junio de 2008)

Para la corrección de estas dificultades la profesora aplicará ejercicios de la fonética dinámica.

Una de las posibles aplicaciones del uso de la voz para el actor tiene que ver con la composición vocal de personajes a partir del uso de distintos dialectos. Teniendo en cuenta esta necesidad, la cátedra buscará dotar al alumno de aquellas nociones mínimas que le permitan reconocer y diferenciar las características prosódicas de distintas lenguas –tanto argentinas, como extranjeras- para que luego pueda aplicarlas a sus trabajos. La identificación de aspectos prosódicos de distintas lenguas y la adquisición de la ductilidad necesaria para imitar esas características dialectales le brindarán al alumno una nueva herramienta para la composición vocal de personajes. Así, la escucha de grabaciones en distintas lenguas y la imitación de las mismas será la estrategia utilizada por la docente para que el alumno pueda componer distintas entonaciones.

La vinculación entre voz y emoción también es abordada a lo largo del curso. A partir de la “vivenciación consciente de las dificultades que la emoción provoca” se busca identificar bloqueos emotivos y trabajar los desbordes emocionales para que no afecten a una normal fonación. La forma de trabajo es explicado por la docente en la entrevista realizada:

Silvia Zirulnik: Generalmente en los desbordes emocionales se eleva el tono de la voz hacia los agudos. Cuando esto comienza a suceder comenzamos a hacer un trabajo conciente sobre la respiración, para bajarla, bostezar para abrir la garganta y volvemos a trabajar el texto. A partir de distintas pasadas van encontrando el resultado estético a partir de un trabajo técnico. (Mendoza, 25 de junio de 2008.)

Este trabajo realizado se aplica a textos teatrales utilizados en la cátedra de *Actuación II –Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, *Jardín de Otoño* de Diana Raznovich-, o la lectura de frases con distinto contenido emocional a partir de identificar algunas características del personaje que provengan del texto.

La cuarta unidad denominada “Voz Actoral”⁵ pretende ser la síntesis y aplicación de los conocimientos técnicos adquiridos hasta el momento. Así, el alumno deberá adecuar su voz a la del personaje. Personaje que compondrá a partir de ciertos parámetros como edad, lugar de procedencia geográfica (habla rural o urbana), características psicológicas, profesionales, etc. y que comenzará a trabajar en la cátedra de *Actuación II*.

Ese personaje será mostrado en la cátedra de *Técnicas Vocales II* y en ésta básicamente se trabajará sobre la inteligibilidad del texto y la adecuación de la emisión a las características acústicas del espacio de trabajo, es decir sobre la proyección. Como entrenamiento de este último aspecto, la docente propone la representación de improvisaciones y escenas en diferentes espacios –abiertos y cerrados- buscando la adaptación de la voz a las diferentes condiciones acústicas que cada uno de estos espacios presentan.

Puesto que para la composición vocal de un personaje el alumno posiblemente deberá modificar sus rasgos expresivos vocales -tono, volumen, ritmo, timbre- es necesario que previamente los entrene. Para ello, la estrategia de la que se vale la profesora es la caricaturización de voces para títeres y marionetas, el doblaje vocal de películas infantiles y ejercitar el radioteatro.

Puesto que en el Plan de Estudios se propone el abordaje de la voz hablada y cantada, la última unidad de este segundo año se destina a este aspecto. Para ello se propone ejercitar diferentes tonos, imitar melodías y cantar tangos y canciones infantiles.

Para aprobar la cursada de *Técnicas Vocales II* el alumno deberá presentar la composición de cinco personajes distintos abordando obras de autor. Si bien no queda explicitado en el programa dentro de qué poéticas están enmarcadas estas obras de

⁵ La docente define de la siguiente manera “Voz actoral”: “Es una voz trabajada. Aprendida. No es natural que tengamos una voz actoral. Eso se aprende. No es la voz corriente, ni la conversacional la que va a servir en teatro. De ninguna manera. Ni siquiera el susurro. Es el “como sí” susurrara. Esa es la voz actoral que yo considero.” (Mendoza, 25 de junio de 2008)

autor, suponemos, por lo que se está trabajando en *Actuación II*, que se trata de textos realistas-naturalistas.

Técnicas Vocales III

La última asignatura destinada a la formación vocal del actor es *Técnicas Vocales III*. Ana Gloria Ortega⁶ en el marco teórico referencial del programa da indicios precisos sobre los supuestos teóricos que sustentan su metodología. Así, podemos señalar que para el trabajo cuerpo/voz la docente tomará las propuestas de entrenamiento desarrolladas por Eugenio Barba y Tadashi Suzuki. Para el abordaje textual se valdrá de las sugerencias elaboradas por Hedy Crilla y Cecile Berry.

Tal como mencionábamos al analizar el Plan de Estudios, *Técnicas Vocales III* acompaña desde su especificidad a la cátedra de *Actuación*. Es decir, que esta última es la que marcará el rumbo respecto del abordaje de distintas estéticas. Puesto que para este tercer año lo que se prevé en *Actuación III* es poner al alumno frente al desafío de abordar poéticas “no naturalistas” o de ruptura, en *Técnicas Vocales III* se propone trabajar autores como W. Shakespeare, Molière, Lorca o trabajos de creación personal.

De la lectura del programa se desprende que metodológicamente la docente estructura la cursada en dos grandes dimensiones: 1) técnica; y 2) artística. La primera, como su nombre lo indica, engloba el trabajo sobre aquellas

⁶ Al ser consultada sobre su formación profesional la profesora comenta: “**Ana Gloria Ortega:** Yo vengo de la música y estudié canto, y siempre canté. Y después estudié fonoaudiología. Entonces uní el canto con la fonoaudiología y me hice vocóloga. Estudié canto lírico con el método de la escuela alemana. Estudié un año en Buenos Aires con Susana Naidich. Yo me puse a estudiar fonoaudiología porque tenía un problema de voz. Por cantar mal, porque cantaba en dos coros, me había puesto mal y entonces empecé a ir a la fonoaudióloga. Y me gustó lo que hacía con ella y eso me decidió a estudiar fonoaudiología. El área de voz, es el área que une lo artístico con lo científico en la fonoaudiología. Y entonces empecé a trabajar con cantantes, locutores, con actores. Empecé a dar cursos de oratoria.” (Mendoza, 25 de junio de 2008)

herramientas técnicas que el alumno debe adquirir –si no las tiene- o debe ampliar –si ya las tiene- con fuerte base instrumental. Nos estamos refiriendo a aspectos como: adecuada dicción y proyección, amplitud de matices vocales –uso de tonos, volúmenes, resonancias, etc.-; reconocimiento de potencialidades y dificultades expresivas, conocimiento de los aspectos más significativos para el cuidado de la voz y manejo de los recursos técnicos que permitan superar dificultades vocales en la actuación; adecuado manejo de la energía en función del trabajo actoral; adquisición de rutinas de entrenamiento respiratorio; eliminación de tensiones innecesarias a partir de la aplicación de distintas técnicas de relajación, entre otras.

Por lo tanto, el trabajo del alumno en esta dimensión, será el de apropiarse de técnicas y métodos que le permitan repetir procesos y obtener resultados específicos. Se buscaría desde la cátedra que “se abandone la idea del actor en vena o inspirado o talentoso por naturaleza para pasar a ser un actor capaz de vincularse con modos de producción más eficaces.”

La segunda dimensión –la artística- buscaría la aplicación de estos elementos técnicos –vocales, corporales, emotivos- a la composición de personajes enmarcados en poéticas de ruptura.

Esta docente, al igual que sus colegas de los años anteriores, sostiene una concepción integral de la voz. Postula además que la actuación requiere una presencia física que excede a la cotidiana y que la mejor vía para el logro de esta “disponibilidad física y vocal” es el entrenamiento: “Así como lo que sostiene la actuación es un cuerpo disponible, no sólo un cuerpo entrenado físicamente, así también la voz debe estar disponible basada en la vivencia y en la reactividad sustentada en el entrenamiento.”

Esta “disponibilidad física y vocal” sería encontrada a partir de trabajar la fusión de la energía corporal con la vocal. Ésta sería la base sobre la cual se asentarían la mayoría de las actividades previstas para *Técnicas Vocales III*.

Al igual que en otros programas observamos una organización del trabajo que respeta cuatro momentos: 1)

reconocimiento del alumno de sus capacidades y dificultades; 2) enseñanza de técnicas por parte de la cátedra; 3) asimilación por parte del alumno de esas técnicas en virtud de sus características particulares; y 4) aplicación por parte del alumno de esas técnicas en un trabajo teatral.

Para el abordaje de estos contenidos la docente ha diseñado un programa estructurado en cinco unidades. La lógica con que están secuenciadas las unidades nos permitiría inferir que el trabajo con el texto sería el lugar donde se aplicarían todas las enseñanzas del año, puesto que es lo último que se trabaja.

Adentrándonos en un análisis más pormenorizado del programa observamos que la primera unidad busca la asociación entre el cuerpo y la voz que daría como resultado lo que el Plan de Estudios denomina “Cuerpo Sonoro”⁷. Así, el objetivo general de la unidad se orientaría a que el alumno logre: 1) el enraizamiento de la voz en el cuerpo; 2) aumentar la base de sustentación; y 3) utilizar la columna vertebral como eje energético. La suma de estos tres elementos daría por resultado una voz “orgánica, reactiva y disponible desde el cuerpo”.

Para el logro de este objetivo se utilizan ejercicios provenientes de Tadashi Suzuki y Eugenio Barba. La docente toma las propuestas de entrenamientos de estos dos referentes mundiales del entrenamiento actoral por el hecho que considera que en la cultura occidental tenemos incorporada una representación dual del hombre que resulta difícil de eludir. Representación –tal vez heredera de la cultura griega- donde se separa el cuerpo de la mente, el sentir del pensar, la voz del cuerpo. También considera que desde el punto de vista de la

⁷ “**Rubén Maidana: ¿Qué se entiende por “cuerpo sonoro”?** Ana Gloria Ortega: Cuerpo Sonoro es exactamente lo mismo que asociación entre el cuerpo y la voz. O sea, que la emisión del sonido o el texto vaya acompañado por el cuerpo. Que si yo doy una orden desde la voz, esa orden tenga una correspondencia de energía en el cuerpo. Esta asociación me va a permitir más adelante trabajar por ejemplo con sacar la voz desde la mano, desde el hombro; que todo el cuerpo resulte un resonador. La voz es energía acústica, y a su vez la voz deja ver como se maneja la energía corporal. Así como te sale la voz es como estas manejando la energía corporal” (Mendoza, 25 de junio de 2008)

corporalidad existe una conducta corporal aprendida culturalmente que responde a condicionantes sociales y culturales, del mismo modo el uso cotidiano de nuestra voz responde a esos condicionamientos. Es por ello que para trabajar una “voz orgánica, reactiva y disponible desde el cuerpo” (que es todo lo opuesto a una “voz cotidiana”) toma las propuestas de entrenamiento de Barba y Suzuki. Estos autores parten en sus entrenamientos desde aspectos básicos de comunicación corporal y sonora que son universales, más allá de las culturas y de las influencias sociales⁸.

Con estos fundamentos la docente propone distintos tipos de marchas Suzuki donde precisamente el acento está puesto en el apoyo plantar, con desplazamientos rítmicos estimulados a partir de propuestas musicales elegidas para tal fin, o la percusión de algún instrumento y manteniendo la columna erguida y el centro de gravedad ubicado en la pelvis.

⁸ Desde su *Antropología Teatral* Eugenio Barba incursiona en la pre-expresividad del ser humano, considerándola como el estado ideal desde donde se desarrolla la expresividad. Su concepto de extra-cotidianidad sustenta la ejercitación que permite el manejo de la energía. El análisis transcultural muestra que en la técnica se pueden individualizar algunos principios que retornan. Estos principios aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas. Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente decidido, vivo, creíble; de este modo la presencia del actor, su bios escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un antes lógico, no cronológico.

Por su parte la contribución más reconocida de Tadashi Suzuki es la referida a la forma y finalidad del entrenamiento actoral. Su aproximación rigurosa a la ejercitación de la “conciencia corporal” es la infraestructura psico-física integrada que también explora Eugenio Barba. Un concepto básico en el teatro de Suzuki es “la energía animal”. Considera que la actuación debe comunicar primeramente sobre una base fisiológica, rítmica y energética que es universal. Los ejercicios básicos del entrenamiento de Suzuki, son distintos tipos de marcha con dificultad y ejercicios de estampas que en última instancia trabajan sobre la *vivencia del eje corporal* –la parte superior se estira hacia arriba y la parte inferior intenta descender en una especie de movimiento contrario donde la columna vertebral es el eje- y *movilizarse desde el centro* –las distintas marchas propuestas son posibles gracias a la concentración de energía en determinados puntos que eliminan, de esa forma, la dispersión de fuerzas.

Este tipo de ejercicios, con una fuerte base corporal, permite de manera natural generar modificaciones energéticas y respiratorias que se manifestarán en la voz. De hecho, este tipo de marchas son utilizadas a lo largo del año para distintos fines: como calentamiento inicial a una clase; como trabajo previo a sonorizaciones y vocalizaciones o como una forma de preparar el cuerpo –respiración, voz, energía- para componer personajes o emitir textos.

En este sentido, la docente señala que no todos los textos requieren la misma energía. Un personaje de comedia del arte no presenta las mismas características energéticas que uno de tragedia. Este abordaje corporal permitiría poner el cuerpo a disposición de los requerimientos textuales.

Siempre dentro de esta propuesta de trabajo, otro contenido a abordar se vincula con centros de equilibrio corporal y la focalización de la energía en distintas zonas del cuerpo. Para la vivencia de este tipo de ejercicios se apela nuevamente al trabajo con marchas Suzuki, distintas posiciones corporales donde se desplaza el centro de equilibrio y la concentración de energía en distintas partes del cuerpo utilizando la imagen mental como recurso. Luego de esta preparación corporal, se trabajan los textos.

Por su parte, la segunda unidad se orienta a que el alumno automatice una rutina de entrenamiento vocal. Para ello se induce a que la misma responda a las características individuales de cada alumno pero que también contemple de manera equilibrada una serie de elementos como: calentamiento de la voz, apoyo respiratorio, postura y colocación de la voz en los resonadores naturales para lograr una adecuada proyección.

La tercera unidad retoma contenidos ya trabajados en años anteriores y procura la vinculación entre emoción y voz. Para ello se aborda la emoción desde dos lugares distintos:

- 1) ejercicios que tenderían a solucionar posibles problemas que la emoción produce –por ejemplo cierre glótico que impide una adecuada proyección vocal, modificaciones

respiratorias que afectan a la dosificación del aire en función de la fonación- y que afectan la inteligibilidad textual y proyección; y

- 2) ejercicios que estimularían la aparición de la emoción como, por ejemplo, a partir de distintos usos respiratorios o de la indagación de tonos, acentos, duración de los sonidos, intervalos de tonos, uso de ritmos, etc.

La cuarta unidad está destinada al entrenamiento de la voz cantada. Teniendo en claro que el objetivo no es formar cantantes, sino que el alumno adquiera determinadas nociones que son propias del canto como una posibilidad más de ampliar su canal expresivo, se buscan obras que permitan la integración entre canto y actuación. Así, por ejemplo los últimos años han trabajado *La Opereta* de Alejandro Dolina. El abordaje de la obra se realiza desde dos lugares distintos: 1) desde el cuerpo a la voz; y 2) desde lo netamente vocal.

Desde el cuerpo se les propone que a partir de lo que les sugiera el texto cada alumno genere gestos obvios –o sea en consonancia con lo que plantea el texto- y gestos no obvios. Los mismos se realizarán al momento de cantar. Luego se hará una selección de aquellos más interesantes según el criterio grupal y se los organizará como si fuera una coreografía. Otra opción es que la profesora de *Técnicas Corporal III*, que es coreógrafa, concorra a las clases de *Técnicas Vocales III* y defina una serie de desplazamientos espaciales, detenciones, giros a modo de coreografía grupal e individual.

Con respecto al trabajo con la voz cantada algunas de las primeras actividades que se trabajan se orientan a que el alumno maneje ciertos automatismos propios de la voz cantada: “Uno de los automatismos básicos tienen que ver con aprender a respirar. Al inspirar tienen que bajar la laringe y ahí apretar la panza. Primero sin sonido, para fijar el automatismo, y después con sonido. Otro automatismo es hacer golpes de diafragma para respirar rápido” (Mendoza, 25 de junio de 2008)

Luego de este trabajo individual se realiza un trabajo grupal donde se ejercitan los textos utilizando prácticas propias del canto coral. Se comienza cantando en canon⁹, con partes en unísono¹⁰, y luego en unísono octavado¹¹. O bien se remarcan las consonantes del texto –picados-¹², las vocales –ligados-¹³, se acentúan palabras, se generan silencios, o se trabaja calderón¹⁴ en algunas frases.

El manejo expresivo de la voz en función de un ritmo y de una melodía, la vivencia del canto individual y grupal en función de una propuesta coreográfica y la vocalización dentro de la tesitura, son parte de las estrategias que utiliza la docente para el abordaje de la voz cantada.

La quinta y última unidad plantea el abordaje del texto dramático. Su principal objetivo es ejercitar al alumno en el manejo de los aspectos rítmicos y melódicos que éste contenga. Para ello, se los indagarán o bien comenzado desde el cuerpo, o desde el texto, o uniendo estas dos posibilidades de búsqueda.

Para aquellas indagaciones donde se comienza desde el cuerpo se proponen actividades como desplazamientos con cambios de ritmos y frentes o asignándole gestos cotidianos a determinados parlamentos que luego se organizarán como secuencias de acciones. O se utilizan elementos como cintas o cañas que funcionan como estímulos para indagar distintos tonos o volúmenes a partir del seguimiento con la voz del recorrido que estos elementos indiquen.

⁹ Se divide el grupo en subgrupos. Un grupo comienza a cantar una estrofa, el segundo grupo comienza a cantar cuando el primero llega a la mitad de la estrofa, el tercero en la mitad de la estrofa del segundo y así sucesivamente. Van desfásados.

¹⁰ Cantan todo el grupo la misma estrofa a la vez.

¹¹ Un grupo canta en la octava aguda y otro en la octava grave.

¹² Si en un texto se trabaja más remarcando las consonantes se estaría trabajando sobre los picados. Las consonantes desligan.

¹³ Si en un texto se trabaja más remarcando las vocales se estaría trabajando sobre los ligados. Las vocales ligan.

¹⁴ Se refiere a sostener una parte de lo que se dice o canta a un mismo volumen, extendiendo la duración.

Respecto del trabajo a partir del texto se propone la valoración de las pausas y silencios que influirán de manera determinante en los climas expresivos que se buscan y ayudarán a evitar la aparición de cadencias elocutivas. Según la docente, cada palabra tiene su tiempo, espacio y “peso” “(...) si está hablando muy rápido no dan tiempo a que uno imagine el texto que están diciendo. O hay textos que tienen una cierta cantidad de verbos que no dejan actuar. O si tiene muchos sustantivos el apuro no deja que aparezcan.” (Mendoza, 25 de junio de 2008)

Bibliografía

AA.VV. (1995) *Universidad Nacional de San Luis. Crónicas de la vida universitaria en San Luis*, Editorial Universitaria San Luis, San Luis, Argentina.

Asquini, P. (2003) *El teatro ¡qué pasión!*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Cortese, N. (1998) *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*, Instituto Nacional del Teatro, Colección Homenaje al Teatro Argentino, Buenos Aires.

de Alba, A. (1995) *Currículum: crisis, mito y perspectivas*, Miño y Dávila, Buenos Aires.

Díaz Araujo, G. (2000) “Mendoza. La tradición, la militancia y las búsquedas” en *Teatro Argentino. Escenas Interiores*, Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur, Buenos Aires, pp. 147-166.

(2000) “Mendoza. Nuevas búsquedas del teatro de fin de siglo (1994-1998)” en *Teatro Argentino. Escenas Interiores*, Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur, Buenos Aires, pp. 167-186.

(2006) “Las variaciones de Chejov en las puestas de los 90 en el teatro mendocino” en *La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte* N° 16, Universidad Nacional del

Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, Tandil, Buenos Aires. pp. 193-202.

Gava, C. (2006) “Historia del teatro en Mendoza, período 1976-1983” en *La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte* Nº 16, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, Tandil, Buenos Aires. pp. 215-224.

Goodson, I. (1991) “La construcción social del currículum. Posibilidades y ámbitos de investigación de la historia del currículum”, en *Revista de Educación*, Nº 295, agosto, Madrid.

(1995) *Historia del currículum. La construcción social de las disciplinas escolares*, Pomares-Corregidor, Barcelona.

(2000) *El cambio en el currículum*, Octaedro, Barcelona.

(2004) *Estudio del currículum*, Amorrortu, Buenos Aires.

Krotch, P. (1997) “¿Existe un campo de estudio sobre la Universidad?”, número especial de la *Revista del IICE Año VI Nº 10*; “*Coloquio Internacional: La Educación Superior. Transformaciones y Tendencias*”. Organizado por la Secretaría de Educación Superior del Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires.

Navarrete, J. (1998) “*Universidad y teatro en Mendoza*” en Breviarios de Investigación Teatral – Anuario de la Asociación de Investigadores de Teatro Argentino (AITEA), Año I, Número I, Buenos Aires. pp. 47-69.

(2005) “Mendoza (1892-1939)”, en Pellettieri, O., *Historia del Teatro Argentino en las Provincias – Volumen I*, Colección Instituto Nacional del Teatro, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, pp. 257-290.

(2007) “Mendoza (1939-1960)” en Pellettieri, O., *Historia del Teatro Argentino en las Provincias Volumen II*, Colección Instituto Nacional del Teatro, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires. pp. 237-296.

Obarrio, E. (1998) *Teatro Fray Mocho. 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*. Instituto Nacional del Teatro, Colección: Homenaje al Teatro Argentino, Buenos Aires.

Ordaz, L. (1999) *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Instituto Nacional del Teatro, Talleres gráficos Mario Sily y Asociados, Buenos Aires.

Planes de Estudios

- Departamento de Artes del Espectáculo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Años: 1999; 1983; 1976.

Programas de cátedras

Luna, Silvia: *Técnicas Vocales I* (2007). Departamento de Artes del Espectáculo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Carreras: Licenciatura en Teatro y Profesorado en Arte Dramático.

Barg de Zirulnik, Silvia: *Técnicas Vocales II* (2007) Departamento de Artes del Espectáculo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Carreras: Licenciatura en Teatro y Profesorado en Arte Dramático.

Ortega, Ana Gloria: *Técnicas Vocales III* (2007) Departamento de Artes del Espectáculo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Carreras: Licenciatura en Teatro y Profesorado en Arte Dramático.

Entrevistas:

Luna, Silvia; 25 de junio de 2008, Mendoza, Mendoza. Argentina.

Ortega, Ana Gloria; 25 de junio de 2008, Mendoza, Mendoza. Argentina.

Barg de Zirulnik, Silvia; 25 de junio de 2008, Mendoza, Mendoza. Argentina.