

La formación vocal para actores en Escuelas de Teatro universitarias de Argentina.

El caso de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

Dr. Rubén Maidana¹

Resumen

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

Dicho estudio se propuso 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 función de este recorte histórico se analizó la formación vocal en la carrera de actuación de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, con sede en Tandil, provincia de Buenos Aires; la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán con sede en San Miguel de Tucumán; Facultad de Artes y Diseño en la Universidad Nacional de Cuyo con sede en

¹ Dr. Rubén Maidana. Profesor Adjunto Exclusivo Ordinario de la cátedra de Educación de la Voz I y Ayudante en Educación de la Voz III 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

Mendoza Capital y el Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba con sede en la capital de dicha provincia.

La tesis está estructurada en seis capítulos donde en uno de ellos se considera, en primer lugar, los antecedentes y condiciones históricas que dieron lugar a la creación de las carreras universitarias de teatro en los contextos en que se localizan. Se analiza luego la participación de algunos de los agentes relevantes en tanto intervinieron en la concreción de las carreras y los Planes de Estudio. Posteriormente presenta las características de los Planes de Estudio y el lugar de la formación vocal, para luego analizar los programas de las cátedras vocales. Las perspectivas teóricas de los docentes, relevadas por medio de entrevistas, permiten completar el análisis y la interpretación documental con los puntos de vista expresados por los entrevistados.

Parte de lo estudiado en relación a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán se expone en este trabajo.

Palabras claves: Formación vocal - Universidades públicas argentinas - Tesis doctorales

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. Based on this historical cut, the vocal training was analyzed in an acting career at the Faculty of Arts at the Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, located in Tandil, Buenos Aires; School of Theatre, Faculty of Arts of the Universidad Nacional de Tucumán based in San Miguel de Tucuman; Faculty of Arts and Design at the Universidad Nacional de Cuyo in Mendoza based in Mendoza and the Department of Theatre of the Arts School in the Faculty of Philosophy and Humanities at the Universidad Nacional de Cordoba with headquarters in the capital of the province.

The thesis is divided into six chapters where one of them is considered, in the first place, background and historical conditions that led to the creation of university theater in the contexts in which they are located. It then analyzes the participation of some of the relevant players while involved in the creation of the careers and the Curriculum. Then presents the characteristics of the Curriculum and the place of vocal training, and it then analyzes the vocal program chairs. The theoretical perspectives of teachers, surveyed through interviews, allow complete analysis and interpretation with points of view expressed by respondents.

Part of what has been studied in relation to the Faculty of Arts of the Universidad Nacional de Tucumán is now presented in this work.

Key Words: Vocal training for actors - Argentine public universities - Doctoral Thesis

La Universidad como espacio de formación teatral

En la actualidad en la Argentina, país con una rica tradición teatral, hay un sinnúmero de posibilidades de estudiar teatro.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Entre la múltiple oferta de espacios de formación actoral, encontramos aquellos organizados y dirigidos por actores y actrices de reconocida trayectoria que tienen su propia “escuela” o espacio de entrenamiento donde imparten de una manera más o menos sistematizada herramientas para el abordaje de lo teatral.

Luego, podemos identificar espacios que se generan a partir de grupos de teatro. Colectivos de personas con intereses comunes que se agrupan en un primer momento para “hacer teatro” y que, con el devenir del tiempo sienten la necesidad de tener “un espacio propio” donde representar sus obras y generar sus propios entrenamientos en virtud de sus intereses estéticos.

Luego están aquellos espacios de Talleres de Teatro dictados en espacios no formales como bibliotecas, centros comunitarios, clubes, asociaciones, etc. donde el docente no busca formar actores sino utilizar el teatro como una posibilidad de encuentro, de desinhibición, juego, intercambio, etc.

Y en este vasto espectro de posibilidades de estudiar “el arte del actor” nos encontramos con el teatro dentro de la Universidad. Y dentro de esta institución podemos identificar las Carreras de Teatro, los Elencos Universitarios y los Talleres de Teatro.

Si bien aparece como común el ámbito universitario y el teatro como disciplina, cada uno de estos espacios persiguen distintos objetivos.

Los talleres son parte de las ofertas de extensión universitarias que toda universidad presenta en el aspecto cultural. Al igual que los talleres que se dictan en espacios no formales, los talleres de teatro completan la oferta de talleres que ofrece la universidad a la comunidad y por lo tanto no persiguen el objetivo de formar actores sino de generar un espacio de acercamiento al teatro a partir del juego dramático.

Por su parte, los elencos de teatro universitario son junto con otros conjuntos –coros, grupos instrumentales- elencos que representan a la institución

en distintos eventos.

Y finalmente las carreras de teatro que son estudios sistematizados, inscriptos dentro del sistema formal de enseñanza superior, que otorgan titulaciones de validez nacional y que responden a criterios regulados por el Ministerio de Educación de la Nación.

Este es el universo de estudio del presente trabajo, las Universidades Nacionales que poseen entre su oferta académica la formación actoral.

En la actualidad, en la Argentina, podemos identificar cinco casos de carreras universitarias de teatro. Ellas son:

- Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro² de la Provincia de Buenos Aires con sede en Tandil, provincia de Buenos Aires.
- La Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán³, emplazada en la capital de la provincia homónima.
- La carrera de Artes del Espectáculo de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo⁴ ubicada en Mendoza capital.

² En 1974, a través de la Ley 20.753, se creaba la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y llegaban así a buen puerto las gestiones efectuadas con la finalidad de reunir en una universidad nacional las estructuras universitarias existentes en las ciudades de Tandil, Olavarría y Azul.

³La Universidad Nacional de Tucumán fue creada por ley de la provincia el 2 de julio de 1912.

⁴Fundada el 21 de marzo de 1939. Fue creada para ofrecer servicios educativos en la región de Cuyo, que comprende las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis. 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.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

- El Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba⁵, ubicada en Córdoba capital; y
- El Departamento de Artes Dramáticas "Antonio Cunill Cabanellas" del Instituto Universitario Nacional del Arte –I.U.N.A⁶.- en la Capital Federal

De este conjunto de carreras de formación actoral, en esta comunicación en particular, **nos interesa analizar cual es la propuesta de formación vocal que se imparte en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.**

Así valiéndonos de elementos como entrevistas a los docentes, programas de cátedra y planes de estudio intentaremos esbozar un estado de situación actual sobre este aspecto particular de la formación del actor: el trabajo con su voz.

⁵ La Universidad Nacional de Córdoba, es la más antigua del país y una de las primeras del continente americano, cuenta con una larga historia, rica en acontecimientos que la convirtieron en un importante foco de influencia, no sólo cultural y científico, sino también político y social. Sus orígenes se remontan al primer cuarto del siglo XVII

⁶ La creación del IUNA se efectuó a partir de una reestructuración de las siguientes escuelas e institutos de arte: Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova", Instituto Nacional Superior de Cerámica, Escuela Nacional de Arte Dramático "Antonio Cunill Cabanellas", Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo", Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore, Instituto Nacional Superior del Profesorado de Danza "María Ruanova". Actualmente, estos institutos y escuelas han sido convertidos en "departamentos" del IUNA en función de sus distintos lenguajes expresivos, aunque por tradición conservan sus nombres originales.

Antecedentes en el campo cultural tucumano y el surgimiento del Plan de Estudios actual⁷.

Cuando en 1984 se crea la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, el teatro llega legítimamente al ámbito universitario y se cubre un gran déficit en el medio cultural/teatral tucumano: la formación sistemática de actores, directores y docentes.

Pero la creación de una carrera de teatro dentro del ámbito de la Universidad y en el contexto de la década de los '80, no se da por generación espontánea. Es el resultado de un sinnúmero de **tentativas** –algunas fallidas y otras ejecutadas- que se dieron a lo largo del tiempo, orientadas a organizar espacios de formación teatral en la ciudad de Tucumán.

En este sentido, podemos identificar desde las primeras décadas del siglo XX hasta la creación de la Escuela de Teatro de la UNT en 1984, cuatro grandes etapas:

1) Desde comienzos del siglo XX –con algunos antecedentes en el siglo anterior- hasta 1958, cuando se implementó dentro del ámbito de la universidad el Seminario de Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

2) Desde 1958 hasta 1976, donde se observaría el crecimiento y consolidación del campo teatral tucumano, y la aparición de instituciones formadoras de actores desde distintos ámbitos, oficiales y privados tales como el gobierno provincial y municipal, las salas de teatro de distintos grupos

⁷ En el Plan de Estudios 1987 se pueden distinguir dos ciclos: uno básico y otro superior, organizados en dos orientaciones: una destinada a la formación docente y otra para la formación técnico profesional. A los efectos de este trabajo sólo analizaremos la orientación elaborada hacia la formación técnico profesional.

Dicha oferta académica presenta un título de Licenciado en Teatro, carrera de grado con una duración de 5 años y un título intermedio de Intérprete Dramático de 3 años de duración.

independientes donde se dictaban talleres de teatro y la propia Universidad.

3) Una etapa de corte entre 1976 y 1983, época en que la dictadura militar produce, entre otras nefastas intervenciones, la desaparición de los espacios institucionalizados de formación artística teatral.

4) Una etapa que, a partir de la recuperación de la democracia en 1983 y la creación de la Escuela de Teatro en la Facultad de Arte la Universidad Nacional de Tucumán, conjuntamente con el impulso de un número importante de grupos independientes, permite la generación un espacio institucionalizado de formación y producción dentro del circuito teatral tucumano, reconocido dentro de acción educativa universitaria.

Considerando esta última etapa –desde 1984 hasta el 2000- y ante la recuperación de la democracia, el campo teatral tucumano –al igual que en toda la Argentina- se hallaba signado por la efervescencia política y el compromiso social de constituir un medio de reflexión y difusión de los hechos de horror vividos durante la dictadura militar. El advenimiento del gobierno democrático repercutió en el campo cultural de todo el país, generando un sentimiento generalizado de esperanza y optimismo ante la recuperación de la libertad de expresión. Las primeras medidas anunciadas definieron los valores de la política cultural que el nuevo gobierno deseaba implementar:

- 1) La lucha por la libertad de expresión sin ningún tipo de censura, por lo que se suprimió el Ente de Calificación Cinematográfica
- 2) El fomento a la actividad artística, que restituyó al Instituto Nacional de Cinematografía un porcentaje del valor de las entradas y la puesta en funcionamiento del Fondo Nacional de las Artes, asignándole nuevamente recursos económicos para la promoción de las más variadas actividades artísticas.
- 3) La progresiva “des-estatización” de los medios de comunicación.

- 4) La realización de actividades artísticas en espacios públicos –recitales y espectáculos gratuitos en plazas y calles- promoviendo la participación popular.

La recuperación democrática tuvo también como consecuencia –más allá del acento puesto en la cultura nacional- una apertura al mundo artístico y académico, lo que permitió la entrada y circulación de nuevos discursos teatrales y estéticos.

Otro de los fenómenos que produjo la llegada de la democracia fue el regreso de artistas exiliados y prohibidos durante la dictadura y su reinserción en el campo cultural/teatral.

En el ámbito universitario nacional comenzó un proceso de normalización de las instituciones intervenidas o cerradas por el gobierno militar y la reinstauración de sus órganos de gobierno. En el contexto que estamos analizando esto permitió, en 1984, la recuperación de un espacio de formación dentro del ámbito universitario: **la creación de la Escuela de Teatro de la UNT.**

La apertura de este espacio institucional en la universidad permite tomar como referencia el Plan de Estudios elaborado en 1987 el que, **considerando su articulación con el campo artístico, posibilita identificar un conjunto de factores que determinaron su construcción y desarrollo, algunas de ellos vinculados con demandas externas y, otros, internos propios de la comunidad universitaria donde se insertó la nueva institución.**

Desde los factores externos, podemos mencionar la necesidad de los artistas locales de recuperar y continuar un proceso de consolidación del teatro local que fuera abruptamente cortado y opacado durante los siete años en que se instauró el proceso militar. Así, la creación de la carrera de teatro en el ámbito de la Universidad permitió por un lado, el regreso de una de las tantas formas de ejercicio de la libertad creativa en la Argentina, acalladas por el proceso militar y, por otra, la recuperación de un espacio de formación, ahora legitimado por la institución universitaria.

Considerando que la totalidad de los cursos, seminarios y talleres dictados antes de 1976, así como los espacios de formación sistematizados por fuera de la universidad, adherían a una formación actoral centrada en los preceptos stanislavskianos, es posible asegurar que la forma de producción de los grupos que integraban el campo cultural teatral, comulgaba con esa lógica de trabajo. Por lo tanto, cuando desde la Universidad se ofrece una propuesta de formación que sigue estos lineamientos, no se generó una contradicción o conflicto entre lo que desde el campo cultural se estaba esperando y demandando y lo que la institución ofreció desde la nueva carrera.

En referencia a los aspectos internos, es bueno señalar que un elemento que va a determinar la intencionalidad del Plan en cuanto a su concepción estética, artística y profesional, es el recorrido formativo de **Juan Tribulo**, como artífice del Plan de Estudios. El hecho de provenir del teatro independiente, por haber participado en el grupo *Nuevo Teatro* de Pedro Asquini y Alejandra Boero, con fuerte impronta stanislavskiana, sumado a su experiencia como alumno en el ITUBA de Oscar Fessler –también en la misma línea estética- da por resultado el diseño de un Plan de Estudios con una fuerte adhesión a la propuesta de trabajo del maestro ruso –aspecto éste que se comprueba al analizar los contenidos mínimos propuestos para las cátedras de actuación.

En la propuesta de Stanislavski –en oposición al teatro romántico- el mayor énfasis estuvo puesto en el diseño de estrategias para lograr una actuación orgánica, vinculada con el naturalismo y el realismo psicológico. Desde este punto de vista, el trabajo vocal quedaría supeditado a un buen manejo expresivo, resultado de la actuación del actor de las situaciones planteadas por el dramaturgo y al logro de una buena inteligibilidad y proyección vocal.

En este sentido, y considerando el Plan de Estudios elaborado para la Escuela de Teatro de Tucumán, **podemos observar que en cuanto al abordaje de lo vocal** se establecen contenidos y metodologías de trabajo que provienen de otros campos de estudio de la voz, como de la clínica fonoaudiológica, la declamación y el uso de técnicas provenientes específicamente del canto lírico,

pero seleccionadas en dirección al tipo de vocalidad requerida por la perspectiva realista. Tal vez, por el hecho que Juan Tríbulo no perteneciera al campo teatral tucumano –recordemos que es entrerriano y que estudió y vivía en Buenos Aires- y no conociera profesores que desde el ámbito teatral local pudieran llevar adelante el dictado de las clases de formación vocal; o que, como parte de los requisitos institucionales universitarios hubiera que integrar el cuerpo docente con profesionales avalados por estudios terciarios o universitarios; o por la combinación estas dos condiciones, en el momento en que tuvo que designar docentes para dictar las materias vocales, buscó ocupar los cargos con fonoaudiólogos y cantantes líricos.

Luego de los primeros años de consolidación institucional, el retorno de teatrístas que regresaban del exilio con nuevos aprendizajes y experiencias estéticas, el contacto con individuos o grupos de teatro de reconocimiento internacional a partir de acciones promovidas desde dentro de la misma institución o desde el campo cultural/teatral tucumano y la renovación de los integrantes del plantel docente, se fueron generando cambios de perspectivas y miradas sobre el abordaje de lo vocal.

Así, en la actualidad, podríamos reconocer la persistencia de un Plan de Estudios generado en 1984, con definiciones estéticas y metodológicas más vinculadas con las matrices teatrales propias de los '60 y '70 –movimiento del teatro independiente, la importancia de Stanislavski en la formación de toda una generación de artistas y posteriores maestros de actores- y unos actuales programas de cátedra que, basados en líneas estéticas más ligadas a un actor contemporáneo, proponen cambios significativos en el hacer técnico del trabajo áulico.

Por lo tanto, podríamos observar que el Plan de Estudios, como construcción histórica que es, cristaliza una forma de pensar, actuar y sentir propio de una época articulada con el pasado personal y académico de aquellos que lo conciben.

Los programas de cátedra como construcción metodológica.

Ahora bien, el currículo como Plan, es actualizado en la práctica concreta por los docentes en su trabajo áulico. En este sentido, el Plan de Estudios aparece como portador de “la tradición” y el trabajo docente como instancia para “la innovación”. Amparados en la libertad de cátedra y el acceso a su cargo por concurso, los docentes pueden partir de los contenidos elaborados en el Plan para ser abordados y transformados desde su particular óptica de trabajo. Óptica que estará marcada por su trayecto formativo, su concepción estética y de artista, lo que da fundamento a una metodología de trabajo particular.

En el caso de **Silvia Quírico** –docente a cargo de *Técnica vocal I, II y III*- se aunarían distintas visiones y prácticas vinculadas con lo vocal, las que pondría al servicio de su propuesta metodológica en virtud de los objetivos formativos que procura alcanzar. Su trayectoria como cantante lírica, su formación como actriz dentro de la misma institución en la que desarrolla su labor, las experiencias a lo largo de diez años con Kozana Lucca –miembro fundadora del Roy Hart Theatre- y, fundamentalmente, su estancia en el Centre Artistique International Roy Hart de Malérargues, Francia, le permiten adquirir una matriz conceptual que se nutre de distintas vertientes y técnicas.

Si el objetivo final de la docente es lograr un artista integral, si su concepción de sujeto es holística (considerando al ser humano en sus planos físico/orgánico, psicológico, energético y socio/cultural, en mutua interacción) y su concepción teórico/epistemológica es interdisciplinaria, la combinación de estos puntos de vista le permiten desarrollar una propuesta metodológica cuya principal característica es el libre intercambio de enfoques, métodos y técnicas de una forma “no polémica”.

Dada la variabilidad y complejidad del objeto de estudio de la formación vocal, la voz humana, y precisamente porque los aportes y perspectivas

señaladas por la docente se apartan de la mirada fonoaudiológica clásica, procuramos analizar su propuesta metodológica considerando una doble vía de abordaje de lo vocal: 1) una vía directa y 2) una vía indirecta.

Por vía directa **entendemos todas aquellas ejercitaciones que toman a la voz y el lenguaje como foco de atención y entrenamiento específico y aislado de otras variables.** La docente, a través de la observación directa, tendría en cuenta determinados parámetros acústicos de la producción vocal de los alumnos, como son el volumen, la altura, el ritmo y el timbre, y trabajaría directamente sobre ellos, buscando la mejora a partir de la aplicación de ejercicios especializados. Puede en este caso tomar cada parámetro en forma aislada, tratar más de uno en simultáneo, junto con un trabajo básico sobre la respiración. Por otro lado, y vinculado con el lenguaje, se buscaría la fácil comprensión y audición del mensaje oral emitido. Así, el abordaje técnico se orientaría a trabajos sobre la articulación de cada fonema lo que redundaría en un mejoramiento de la dicción. Por su parte, la audibilidad del mensaje emitido implicaría el desarrollo de nociones vinculadas con la proyección de la voz y la resonancia. El último aspecto a observar y entrenar se vincularía con la manifestación expresiva del discurso, los matices. Este particular aspecto de la oralidad ha sido definido por distintos autores con denominaciones tales como Modulación⁸, Melodía⁹, Entonación-Matiz¹⁰, o Retórica de la voz¹¹, entre otros.

Como la vía indirecta **consideramos todas aquellas ejercitaciones que**

⁸Naidich, S.; Segre, R. (1989) *Principios de Foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción*, Editorial Médica Panamericana, Buenos Aires, p. 106

⁹ Loprete, C. (1984) *El lenguaje Oral. Fundamentos, formas y técnicas*, Plus Ultra, Buenos Aires, p. 38

¹⁰Ruiz Lugo, M. – Monroy Bautista, F. (1994) *Desarrollo profesional de la voz – Entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores*. Colección Escenología, Grupo Editorial Gaceta S.A., México, p. 109

¹¹Guevara, A. (2006) *La locución. El entrenador personal. Expresión oral para una comunicación exitosa*. Editorial Galerna, Buenos Aires, p. 83

centran su trabajo sobre el cuerpo, asumiendo que de la misma manera que existe una interdependencia funcional entre la laringe con otros órganos y sistemas, en la producción de la voz interviene, desde el punto de vista músculo-esquelético, todo el organismo. Desde esta perspectiva es necesario un adecuado tono muscular general, ya que la tensión localizada en diferentes zonas del cuerpo –y que varían de una persona a otra de acuerdo con su historia personal-afecta a la postura que adoptamos, a la forma en que respiramos y a la manera en que utilizamos nuestra laringe para emitir la voz. Desde este punto de vista, la voz es un reflejo de una manera particular de manejar el cuerpo, una forma personal de adaptar el cuerpo al espacio, a la vida que nos toca vivir, a las circunstancias cotidianas, a nuestras emociones, a nuestros sentimientos reprimidos o no manifestados. En definitiva, somos una unidad donde nuestro cuerpo reacciona psíquica, emocional y muscularmente ante determinados estímulos como un todo.

Asumiendo que los enunciados precedentes son aspectos constitutivos de un proceso complejo que conforma el hecho vocal, que son aislables solamente en una instancia metodológica y que se van modificando a partir de su constante interacción, podemos señalar que la docente a cargo de las tres materias vocales del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán, comienza su abordaje técnico tratando, en primer lugar, de que el alumno reconozca su voz y su forma de hablar – parámetros acústicos, dicción, proyección y entonación- en relación con su cuerpo -postura y alineación, tono muscular adecuado, respiración, órganos de la articulación y cavidades de resonancia- para luego, poco a poco, comenzar a trabajar tanto en la voz hablada como cantada, con la ampliación de la capacidad respiratoria, el mejoramiento de la dicción, el control sobre la proyección, la conformación del esquema corporal vocal, la búsqueda de la voz central –voz de pecho en su propuesta-; la ampliación del registro, el trabajo conciente sobre el uso de seis resonadores y específicamente un trabajo técnico sobre la “voz rota o

negra”¹².

Para el logro de todas estas capacidades o habilidades, y considerando que su propuesta metodológica está conformada por distintos enfoques, métodos y técnicas enmarcadas dentro de la visión desarrollada por el *Roy Hart Theatre*, abordaría el entrenamiento de los aspectos contenidos dentro de la vía directa a partir de ejercicios provenientes del canto lírico (Bel Canto y/o Escuela Alemana), ejercicios del canto popular, ejercicios correctivos articulatorios de la foniatría y trabajos sobre los resonadores desde los desarrollos del Roy Hart, de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski.

La vía indirecta sería abordada a partir de ejercicios sensorperceptivos tomados de Patricia Stokoe, Mathias y Gerda Alexander, Thérèse Bertherat, Elina Matoso, el Judo y el Tai-Chi.

La adquisición de estas habilidades técnicas en el transcurso de la formación del alumno estarán puestas al servicio de la voz hablada en vinculación con textos dramáticos provenientes del teatro épico (Berltold Brecht) y la tragedia isabelina (Williams Shakespeare) Y con respecto a la voz cantada al género Comedia Musical.

Pero, más allá de la aplicación estética concreta que se le asigne dentro de la cursada de *Técnicas Vocales I, II y III*, el objetivo principal de la docente es que el alumno adquiriera un conjunto de herramientas técnicas, corporales y vocales, que le permitan abordar la composición de personajes en función de los requerimientos de cualquier tipo de estética.

¹²La docente en la entrevista que le realizáramos explica de la siguiente manera este concepto: “Por su parte la voz “rota” o negra es una voz que suena como disfónica, con predominio de tonos graves y gran exhalación de aire. La denominación de voz “rota” se vincularía con que el sonido producido se asemeja a algo que se rasga, que se rompe y; “negra” porque es la que usan los negros para cantar Blues. Cuando uno se los plantea a los alumnos genera mucho miedo, porque piensan que se les va a “romper” la voz. Pero es un tipo de voz que se entrena donde hay que tener muy en claro la dinámica respiratoria y el manejo del apoyo porque la voz rota tiene que salir con mucho aire.”

Silvia Quirico: Yo creo que lo que uno elige, lo que pretende en el fondo es que sea un actor integral con su voz. Un actor dúctil con la voz es quien tiene un manejo de todos sus resonadores. Es un actor donde cualquier director le pide que haga cualquier personaje y puede dibujar los tonos que requiera ese personaje. Porque es un actor dúctil con toda su vivencia sonora, eso vamos abordando. Donde no tenga que pensar en la respiración, la respiración está en él, donde no tenga ni siquiera que pensar en los tonos. Donde sólo con la imagen de un personaje habilite todo el campo que estuvo trabajando anteriormente... que lo habilite casi inconscientemente. Un actor que no tiene miedo de poner todo sobre la mesa en cualquier momento, si es necesario. O de saber seleccionar que va a poner. Es como un buen gourmet. Sabe que tiene que poner en cada cosa. Creo que eso es lo que más me gusta de los actores cuando van cerrando la carrera. Que son buenos gourmet, saben qué van a poner en juego con este personaje y qué con aquel otro. Y esa habilidad se logra después de mucho entrenamiento. Porque más allá de resolver todo esto del soplo, la articulación, la dicción, la respiración, todos estos contenidos que están dentro de los programas creo que el objetivo es que si el actor tiene que cantar, cante y no importa si es un cantante... y que si tiene que decir un texto lo diga y si tiene que jugar con lo que tenga que jugar lo haga. En la posición corporal que quiera. Un actor dúctil con su cuerpo y con su voz. Este trabajo lo abordo pensando las necesidades que tiene el actor contemporáneo. Porque de acuerdo a las estéticas que uno ha podido estudiar creo que todo este entrenamiento y toda esta mirada en algunas producciones estéticas no eran necesarios. En algunas estéticas, con decir bien el texto ya basta. No necesitas mucho más. Pero creo que uno, está tratando de que además de que diga bien un texto también tenga posibilidades de hacer otras

cosas más. Por ejemplo un actor que está entrenando con una metodología un poco más viejita o está basada en la parte de la fonología no entra en este lugar. Porque tiene un cuidado que este actor no tiene. Este actor tiene un riesgo. Tiene un riesgo controladísimo. Es como un acróbata, tiene un riesgo, pero está controlado. El sabe cómo tiene que caer, el sabe como tiene que volar. No está improvisado su vuelo. En cambio alguien que no tiene ese entrenamiento arriesgado, no se anima a hacer eso. (Entrevista 5 de junio de 2008)

En síntesis, la perspectiva ecléctica adoptada por la docente hace que no renuncie al entrenamiento de ciertos parámetros vocales tradicionales. Sin embargo, a partir de una concepción más compleja de la vocalidad y del cuerpo, integra aportes de otras perspectivas de entrenamiento, en búsqueda de mayor flexibilidad vocal. Parece no sujetarse a las posibles demandas de las estéticas teatrales dominantes y apostar a que el uso consciente de la voz permitirá al actor seleccionar entre las posibilidades entrenadas aquellas que mejor se adecuen a las condiciones de la escena.

Cabe señalar que, contando con tres años consecutivos de trabajo bajo su única dirección, entiende posible alcanzar una exitosa ejercitación en la dirección que se propone. No quedan explicitados los acuerdos o desacuerdos con las necesidades vocales que podrían resultar de una articulación con las asignaturas de actuación, ya que según sus propios comentarios no sigue un lineamiento preestablecido en cuanto al abordaje textual.

Bibliografía

Bourdieu, P. (1967) “Campo Intelectual y proyecto creador”, en AAVV *Problemas del estructuralismo*, Siglo XX, México.

----- (1975) *El oficio del sociólogo*, Siglo XXI, México.

----- (1991) *El sentido Práctico*, Taurus, Madrid.

----- (1995) *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.

----- (1997) *Razones Prácticas*, Anagrama, Barcelona.

Fessler, O. (1960) “Lo que podríamos aprender de Stanislavski y Brecht”, en *Teatro y Universidad*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 37-56.

Gómez, M. (2004) “Aprender y enseñar teatro en la Universidad” en *Otra Boca*, Revista del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la UNT, Año 1, N° 1, Tucumán, Argentina, pp. 58-61.

Krotch, P. (1997) “¿Existe un campo de estudio sobre la Universidad?”, número especial de la *Revista del IICE Año VI N° 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.

Lagmanovich, D. (2000) “Tucumán. Un recorrido teatral”, en *Teatro Argentino – Escenas Interiores*, Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur, Buenos Aires, pp. 321-328.

Quírico, S. (2004) “La Escucha y la voz en el teatro: identidad personal, identidad profesional” en *Otra Boca*, Revista del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la UNT, Año 1, N° 1, Tucumán, Argentina, pp. 32-33.

----- (2005) “La voz sin cadenas” en *La Voz - Cuadernos del Picadero N° 6*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires. pp. 11-14.

Rosenzvaig, M. y Caracho, S. M. (2004) “Charla con Juan Tríbulo. La carrera de teatro de la UNT desde la mirada de uno de sus creadores”, en *Otra Boca*, Revista del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la UNT, Año 1, N° 1, Tucumán, Argentina, pp. 10-19.

Tríbulo, J. (2004) “Fundamentos para la reapertura de un Teatro Universitario” en *Otra Boca* Revista del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la UNT, Año 1 – N° 1, Tucumán, Argentina. pp. 34-45.

----- (2005) “Tucumán (1873-1958)”, en Pelletieri, O., *Historia del Teatro Argentino en las Provincias – Volumen I*, Colección Instituto Nacional del Teatro, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires. pp. 495-550.

----- (2006) *Stanislavski- Strasberg. Mi experiencia de actor con la emoción en escena*, Atuel/Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires.

----- (2007) “Tucumán (1959-1976)” en Pelletieri, O., *Historia del Teatro Argentino en las Provincias Volumen II*, Colección Instituto Nacional del Teatro, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires. pp. 525-569.

Entrevista:

Quírico, Silvia; 5 de junio de 2008. San Miguel de Tucumán, Tucumán. Argentina.