



MANIFESTANDO LO SUTIL

Ciclo de charlas sobre
entrenamiento
vocal del actor/
actriz de teatro.

Manifestando lo sutil : ciclo de charlas sobre entrenamiento vocal del actor-actriz de teatro / Flavia Montello _ [et al.] ; compilación de Rubén Dario Maidana. -

1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-612-6

1. Teatro. 2. Educación Vocal. 3. Actuación. I. Montello, Flavia. II. Maidana, Rubén Dario, comp.

CDD 792.028

Manifestando lo Sutil.

**Ciclo de charlas sobre entrenamiento vocal
del actor/actriz de teatro**

Facultad de Arte

Lic. Mario Valiente Decano

Lic. Claudia Castro Vicedecana

Mg. Marcela Bertoldi Secretaria Académica

Mg. Jorge Tripiana Secretario de Investigación y Posgrado

Sra. Anabela Tvihaug Secretaria de Extensión

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Facultad de Arte

9 de Julio 430/Pinto 399 3º piso - Tel. 54 (0249) 4422063 - 4440631

www.artes.unicen.edu.ar / Código Postal: 7000 - Tandil

Buenos Aires - Argentina

MANIFESTANDO LO SUTIL

Ciclo de charlas sobre entrenamiento vocal del actor/actriz de teatro

Dirección de proyecto: Rubén Darío Maidana

Transcripción desde audiovisual y compilador: Rubén Darío Maidana.

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci - Claudia C. Speranza.

Diseño de tapa e interior: Florencia A. Marino.

Audiovisual y Multimedia: Matías Petrini.

Piezas y flyers de comunicación de cada conversatorio diseñados por Alicia Cavallieri.

Mails de contacto:

publicaciones@artes.unicen.edu.ar - cdab@artes.unicen.edu.ar



INDICE

Prólogo	7
Introducción	11
 Begoña Frutos Fuentes	23
Metodología de entrenamiento vocal en la formación de actores y actrices de la Real Escuela Superior de Arte Dramático – RESAD- de Madrid.	
 Flavia Montello	61
Formación del Habla –Rudolf Steiner- en el entrenamiento vocal actoral de la Universidad Nacional de Río Negro.	
 Gemma Reguant	91
Los olores para mejorar la voz y la locución actoral... y el trabajo con otros sentidos.	
 Silvia Quirico	127
El trabajo del Roy Hart Théâtre desarrollado en la formación de actores en la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.	
 Gabriela Psenda Ivulich	155
Metodología de entrenamiento (pre) expresivo en el trabajo vocal actoral de estudiantes de segundo año de la Facultad de Artes y Diseño, UnCuyo, Mendoza.	
 Sol Garre	189
Reflexiones sobre el entrenamiento cuerpamente del actor en los procesos de la imaginación de Michael Chéjov y su devenir vocal en la escena.	
 Georgina Flores	229
Procesos creativos en el acompañamiento vocal para la construcción del personaje. Escuela Nacional de Arte Teatral (México).	
 Cristina Bernal	265
El trabajo de la voz hablada vs. la voz cantada en el teatro musical.	

PRÓLOGO

Sobre Manifestando lo Sutil

Hace ya algunos años tuve la oportunidad de acompañar a Rubén Maidana en sus reflexiones surgidas de los avances en la concreción de su tesis doctoral sobre la formación vocal para actores en Argentina. Sus preocupaciones estaban focalizadas en los abordajes sobre la educación de la voz en nuestro país, investigación que realizó a partir de extensas entrevistas con los docentes que por entonces dictaban las cátedras destinadas a esa formación en las carreras universitarias de teatro.

Desde entonces, y compartiendo preocupaciones por la enseñanza y la formación artística de los estudiantes de teatro, he podido conocer sus búsquedas y su dedicación a la tarea de elaborar una propuesta personal para las asignaturas a su cargo.

El texto que presenta bajo el título *Manifestando lo Sutil* es fruto de esas búsquedas. Expresa su interés por conectarse con los colegas que hoy día tienen similares responsabilidades en otras instituciones universitarias o del nivel superior de la enseñanza, en distintos lugares del mundo, profesoras-artistas que han recibido con entusiasmo su propuesta de participación en una reunión colectiva de intercambio de saberes, conquistados a partir de sus trayectorias personales, de experiencias artísticas variadas y sumamente interesantes, de sus reflexiones y hallazgos en relación con la voz humana, el análisis de la relación entre la voz y la sensibilidad, el equilibrio sujeto-entorno y las necesidades expresivas.

La inclusión de estas destacadas profesionales, sus generosas presentaciones relatando distintas experiencias formativas personales que les proveyeron estímulos, aprendizajes, fundamentos y desafíos nos han permitido acceder a los criterios con los cuales llevan a materializar los procesos formativos en distintas instituciones formadoras.

Ellas nos recuerdan que la educación vocal ha formado parte de los trayectos formativos destinados a la preparación de los actores a lo largo del siglo XX y fue incluida como asignatura en los Planes de Estudio de las carreras universitarias destinadas a la formación artística profesional. Su ubicación ha sido considerada por mucho

tiempo como un aporte indispensable junto con otros espacios destinados a la preparación corporal y el desarrollo de destrezas motoras, pero siempre orientados a complementar el eje central de la formación, colocado en la actuación. De este modo fue considerada indispensable pero subsidiaria de la disciplina rectora respecto de los aspectos a ser considerados como organizadores de las lógicas curriculares.

Los supuestos que guiaban la formación y el entrenamiento consideraban a la voz como una de las dimensiones expresivas destacables del hecho teatral, valorizándose la emisión clara y la dicción correcta como rasgos necesarios en el trabajo del actor, requisitos para que el público espectador pudiera apreciar las cualidades del texto y los valores interpretativos de los actores en escena. El tamaño de las salas y el formato de los escenarios, los criterios espaciales de organización escénica agregaban requisitos tales como una adecuada proyección de la voz y la pertinencia de la enunciación respecto de las dinámicas de los textos y las puestas en escena de las obras.

Estos aspectos, entre un conjunto cada vez más complejo de habilidades debía ser entrenado de manera que las habilidades alcanzadas constituyeran herramientas del actor.

La búsqueda de docentes especializados preparados para abordar estas temáticas no fue sencilla. Se podían encontrar foniatras con formación especializada en el cuidado, la atención y recuperación de enfermedades o patologías funcionales del aparato fonador, capaces de proveer un entrenamiento focalizado en la salud de los componentes fisiológicos y de las prácticas elocutivas. También era posible ubicar destacados formadores de cantantes, especialmente de cantantes líricos, cuyas preocupaciones se orientaban a responder a las exigencias musicales de los textos, considerando principalmente la tesitura vocal de los intérpretes.

Las presentaciones de las personalidades que han participado de este ciclo nos muestran que han recorrido diversos caminos formativos, que incluyen prácticas y entrenamientos que podrían considerarse alternativos, son herederas de personalidades que han construido sistemas conceptuales en los cuales basaron sus propuestas formativas y, de manera creativa combinan estrategias y recursos

metodológicos que entienden resultan consistentes y posibles de ser articulados para enriquecer el trabajo actoral. En todos los casos dejan explicitados los fundamentos a partir de los cuales basan la enseñanza.

Surgen entonces las posibilidades de considerar que el campo disciplinar de la educación vocal cuenta con fundamentos que trascienden la mera práctica y dan sentido a los abordajes metodológicos. Eso es así en cuanto es posible contar con la definición de un campo problemático compartido (la educación vocal del actor), un conjunto de fundamentos articulados o articulables en su diversidad, categorías conceptuales explicativas basadas en esos fundamentos y un abanico de recursos y medios para tratar las diversas dimensiones de la cuestión vocal y sus relaciones con el cuerpo, la emoción, las ideas, las tradiciones y las prácticas teatrales en sus planos sociohistóricos y estéticos.

Estos aportes tienen la virtud de reconstruir trayectorias profesionales, caminos recorridos para encontrar respuestas a interrogantes disciplinares que permiten hoy tener una mirada compleja sobre un objeto complejo como lo es la voz humana en situación de performance teatral.

Esto permite actualmente trascender la práctica formativa que se ubicaba en dar respuesta a otros interrogantes disciplinares y avanzar en la consolidación de un campo disciplinar específico. Como en todos los campos es posible encontrar nuevas preguntas surgidas de la dinámica social que hoy día incorpora las cuestiones tecnológicas no solo de la escena sino también del horizonte vocal cotidiano, los cuestionamientos a la clasificación de la voz por tesituras vocales, el debate sobre las vocalidades no binarias, así como las necesidades que surgen de las nuevas estéticas.

Las charlas que constituyen este libro aportan también un conjunto de referencias bibliográficas y notas que facilitarán al lector encaminar sus propias inquietudes, favoreciendo la búsqueda de materiales teóricos, de investigaciones centradas en estas problemáticas, de materiales auxiliares que ofrecen miradas sobre experiencias de aula y de creación teatral. Se ha cuidado en todos los casos que esas referencias posibiliten acceder a más información según los intereses y preocupaciones de los lectores.

Considerando la exigüidad de la producción de materiales en este

campo, creo firmemente que este ciclo ha cumplido ampliamente con sus objetivos iniciales y ha abierto la puerta para la configuración de una comunidad de docentes, profesionales del teatro y estudiantes interesados en la temática, capaces de proponer nuevas problemáticas, de sistematizar sus experiencias y producir nuevos interrogantes para la reflexión conjunta.

La profundización de los elementos y factores que se tratan en cada una de las charlas es un requisito para la consolidación de la disciplina y la superación del carácter secundario que se le atribuía, ponderando su desarrollo y su lugar en la producción de sentido.

Es imprescindible reconocer y agradecer a los/las participantes su apertura, su disponibilidad, su honestidad intelectual y su generosidad al compartir sus perspectivas, sus referencias y su actitud proactiva que seguramente redundará en la posibilidad de alcanzar nuevos desarrollos.

María Elsa Chapato

INTRODUCCIÓN

Dudas, Certezas y Misceláneas

Dudas

Escribir esta introducción fue bastante complejo. Y esa dificultad obedece al hecho de que escribir sobre la voz humana¹ es de por sí complejo. ¿Por qué? En primer lugar, porque de algún modo la escritura es todo lo opuesto a la oralidad, que pertenece al universo de la voz.

Si bien a priori podemos acordar que la manifestación de las ideas a través de la escritura permite la trascendencia en el tiempo –lo que ha permitido a la humanidad generar conocimiento y descubrimientos sorprendentes– también es claro que escribir algo, plasmarlo en un papel (en este caso en una computadora para que luego se imprima) es –en un sentido– cristalizarlo, sellarlo. Y esta acción pareciera ser contradictoria con el objeto de estudio.

El universo del sonido y la palabra tiene por característica principal su condición de evanescencia, de esfumarse en el aire y el tiempo. Las palabras sin escritura no tienen presencia visual, las palabras son solamente sonidos en el aire. Entonces, ¿cómo escribir de aquello que se esfuma una vez que se manifiesta, manteniendo su dinamismo, fluidez y complejidad? Complicado.

¹ En este punto quiero aclarar que el concepto "Voz" será utilizado de modo general, entendiendo que el lenguaje oral actúa como un macrosistema que se sirve para su proyección comunicativa de sistemas más primarios: la voz y el habla. Desde que nace el bebé utiliza de manera refleja el más primario de estos sistemas: su propia voz, su propio sonido. Y lo hace en forma de llanto, gritos y vocalizaciones. Más adelante surgen las primeras sílabas que el niño utiliza con carácter inicialmente reflejo hasta que es capaz de emitir sus primeras palabras a las que otorga un claro significado; a partir de ese momento, en que el niño es capaz de establecer la relación palabra-significado, es cuando podemos hablar del verdadero inicio del lenguaje. Para llevar a cabo su función comunicativa, el lenguaje oral precisa, por tanto, de la voz como vehículo sonoro y del habla como sistema articulatorio que recurre a un código convencionalmente establecido: la lengua propia de una comunidad humana.

² Heredadas de nuestro clan familiar a partir de la socialización primaria, más aquellas que fuimos adquiriendo en nuestro desarrollo como sujetos sociales –socialización secundaria–.

En segundo lugar, estamos hablando de la voz humana, y los humanos somos criaturas complejas –espero que acuerden conmigo en esta valoración–. No digo "criaturas complicadas", digo complejas, criaturas que pueden ser analizadas multidimensionalmente. Y la voz –como parte de lo humano– es resultado de esa multiplicidad que nos atraviesa. Así, una mirada holística de la voz implica considerar que somos **un cuerpo físico** (huesos, líquidos, músculos, piel) en constante relación con el mundo que nos rodea. Como cuerpo viviente disponemos además de una **mente** con capacidad de alojar experiencias, creencias², vivencias y emociones. Las emociones son estados funcionales de todo el organismo que implican a la vez procesos fisiológicos (orgánicos) y psicológicos (mentales). Además del **cuerpo físico** y la **mente** cada uno de nosotros tenemos una determinada **energía vital** que nos identifica como seres vivos (esa energía vital desaparece cuando morimos). Cuando hablamos de energía vital nos estamos refiriendo a aquella energía que obtenemos de los alimentos que ingerimos, no al concepto místico de energía. Por lo tanto, somos **un cuerpo con una energía vital y una mente**

en interrelación. ¿Y la voz? Nuestra voz es resultado de la integración de estos tres aspectos. **Por lo tanto, no deberíamos entenderla como algo aislado de lo que somos.** No es el producto físico de la vibración de cierta parte del cuerpo –la laringe– sino el resultado de todo el ser en funcionamiento. Así, es necesario advertir que toda manifestación del ser físico, psíquico y energético provoca influencias sobre la fonación y las modificaciones en alguno de estos aspectos (cuerpo, mente, energía vital) repercutirá indefectiblemente en los otros y, por lo tanto, en nuestra voz.

Así, la voz es el resultado de una actividad psico-neuro-fisiológica que nos permite comunicarnos y establecer un vínculo con el mundo que nos rodea, y a través de ella expresamos todo nuestro ser. La voz es la parte audible y "visible" de una de las posibilidades estéticas del hombre que lo distingue del resto de la creación. Es una de las vías de manifestación de la emoción y las vivencias afectivas. Por el sonido y la palabra "damos a entender", "aislamos", "rechazamos", "unimos", "acariciamos", etc. La voz de cada sujeto humano conjuga los registros familiares, las características idiosincráticas y la historia vital del sujeto, configurando una voz única y particular. Es como una "huella dactilar", puesto que no existen dos voces perfectamente idénticas en el mundo.

En tercer lugar, referirnos a la voz es complejo porque además de estos aspectos, no solamente estamos hablando de la voz humana, sino de la voz humana aplicada al teatro. El foco de atención en el uso de la voz en la práctica teatral, le agrega una nueva dimensión a tener en cuenta al momento de observar el fenómeno vocal. Porque del amplio abanico de las prácticas artísticas humanas, las manifestaciones de las artes del escenario (danza, música, teatro) también son evanescentes. El teatro constituye un hecho artístico complejo, destacado por su densidad signica, en el cual el actor desempeña una función fundamental, al menos en las poéticas dominantes durante el siglo XX.

Probablemente más que ningún otro lenguaje artístico, el teatro es esencialmente social. No existe el teatro como hecho individual. Al respecto Jorge Dubatti (2012) señala:

Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto

sucede, y deja de existir cuando no acontece. Si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el televisivo, etcétera), porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular, y que constituyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer (Op. Cit. 21)

Algo que no exige del mismo modo, por ejemplo, la literatura o la pintura, ya que allí el artista se expresa a través de una obra realizada, que en su materialidad puede ser recibida por el lector o el observador en cualquier momento y lugar. Una novela, un poema, un libro, un cuadro pueden, incluso, no llegar jamás a su destinatario. Hasta pueden no tenerlo. En cuyo caso podrá discutirse su razón de ser, el sentido de su existencia, pero no su existencia misma. Eso no ocurre con el teatro. El actor, actuando frente a "nadie", o bien ensaya su próxima función o bien está loco. Y entonces ya no es un actor ni lo suyo es el teatro. Así, a la condición de evanescencia rápida que tiene la voz por sí misma, además debemos observarla enmarcada en una manifestación artística de las mismas características.

Puntualizando aún más en el uso de la voz en el teatro, el instrumento de trabajo del actor es su cuerpo con su historia personal (cuerpo-mente-energía ¿se acuerdan?) puesta al servicio de un personaje (que tendría su propia propuesta de cuerpo-mente-energía que extraeríamos del texto dramático, si es que partiéramos de uno) en vinculación con un entorno histórico y social establecido en el contexto de la obra que, a su vez, está delimitada por una poética que sería "el conjunto de convenciones que por selección y combinación produce un determinado efecto estético y porta una ideología en su práctica" (Dubatti, 1996: 59). Así, el uso de la voz en el teatro comparte puntos en común con el uso de la voz cotidiana, pero existen notables diferencias que sería preciso entrenar.

Por lo expresado hasta este momento, hablar de la voz es fomentar la reflexión sobre diversos aspectos de la condición humana, demasiados para poder enumerarlos completamente de una vez. Así, más que escribir cristalizando certezas, planteo preguntas. Algunas

mías, otras que me aportan colegas interpeladas por inquietudes similares: ¿Qué es la voz? ¿Son sólo sonidos articulados cuyo objetivo es comunicarnos entre los integrantes de la especie? ¿El habla es sólo la manifestación de nuestros pensamientos? ¿Nos alcanzan las palabras y los sonidos para expresar lo que queremos expresar? ¿Dónde surgen las palabras? ¿Primero es una intención, luego un pensamiento, y finalmente una materialización en el mundo físico a través de la acción y la palabra? ¿Las intenciones, pensamientos y emociones ya las podemos incluir en una manifestación en el mundo físico?

Podemos acordar que la forma de manejar el conocimiento y la verbalización está afectada profundamente por el uso de la escritura. Así, según Walter Ong (2006), se han descubierto ciertas diferencias fundamentales en cómo se manejan estos aspectos en culturas orales primarias (sin conocimiento alguno de la escritura) y en las culturas afectadas profundamente por el uso de la escritura.

Muchas de las características que hemos dado por sentadas en el pensamiento y la expresión dentro de la literatura, la filosofía y la ciencia, y aún en el discurso oral entre personas que saben leer, no son estrictamente inherentes a la existencia humana como tal, sino que se originaron debido a los recursos que la tecnología de la escritura pone a disposición de la conciencia humana. Hemos tenido que corregir nuestra comprensión de la identidad humana (Op. Cit: 11).

El desarrollo de este autor y su planteo sobre la evolución del discurso enfatiza el impacto de la escritura y de las normas de la buena expresión en la constitución de una determinada vocalidad culta. En el mismo sentido, Silvia Davini (2007) en su libro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, señala:

Nuevos factores que tendrán posteriormente una incidencia fundamental en las vocalidades occidentales se perfilan entonces. Precisamente en el siglo XIII, Paul Zumthor identifica la más profunda transformación en relación a la producción de voz y palabra. Alrededor del año 1250, la cultura occidental

lentamente se encamina hacia lo que él llama la Edad de la Escritura, en cuanto que la retórica se establece definitivamente como cuerpo normativo. (Op. Cit., 31)

Ambos autores señalan la historicidad y el carácter social de la expresión oral. Si extendemos el análisis nos podemos preguntar: ¿habría una voz natural, no condicionada por la cultura que habría que redescubrir o liberar como plantean Kristin Linklater o Marta Neiros Cotarello de Sánchez en sus propuestas de trabajo?

Si consideramos a la práctica teatral como práctica social y reconocemos también su carácter histórico y contextualizado, podemos reconocer los cambios y transformaciones que ha registrado a lo largo de la historia en las formas y modos de representación, en los recursos técnicos incorporados y en las estéticas predominantes en cada momento. Este carácter pone en evidencia que a lo largo del tiempo el tratamiento de la voz como recurso teatral ha variado sustancialmente. Y esto ha requerido del entrenamiento de los actores para ajustarse a las características de la representación propias de cada momento. Actualmente, la representación teatral está mostrando profundas transformaciones, no solo por las mediaciones tecnológicas, sino por la ruptura del paradigma representacional; entonces me pregunto ¿cuál sería el paradigma actual del uso de la voz en el teatro, teniendo en cuenta, por ejemplo, la influencia de la tecnología en la vida cotidiana o la diversidad de género?

Cuando estamos pensando en lograr en nuestros alumnos/alumnas una voz audible y bien timbrada y una performance verbal bien articulada e inteligible, o una gestualidad vocal flexible, fraseo sutil y variado, y una variedad de intensidades, me interrogo y hago propias las preguntas de Silvia Davini (2007): ¿A qué paradigma de vocalidad estamos respondiendo? ¿A uno que concibe los ejercicios como herramientas para perfeccionar la producción de voz y la reproducción de ciertos estilos de actuación vinculados, en primer lugar, al teatro inglés renacentista? ¿A uno que plantea un orden binario³ y sistemas jerárquicos que fueron impuestos desde la oratoria clásica? ¿Cuál sería la voz a entrenar en vinculación con las nuevas teatralidades?

Certezas

Algunas de las certezas que puedo mencionar es que este libro es, de algún modo, la confirmación de que ciertas inquietudes persona-

³ Mente/Cuerpo. Razón/Instinto. Voz natural/Voz condicionada por la cultura.

les han permanecido latentes a lo largo del tiempo.

En el año 2008 hice la defensa de mi tesis doctoral "La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX" en el Departamento de Filología Española de la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València. En la introducción de la misma explicaba que la temática se centraba en interpretar y comprender las perspectivas teóricas y metodológicas con que se abordaba la formación vocal del actor/actriz en las carreras universitarias de Teatro de la República Argentina en el período comprendido entre mil novecientos ochenta y dos mil. Y, en ese mismo apartado mencionaba que los interrogantes iniciales que dieron origen al proyecto, surgían de mi inscripción personal como docente de la especialidad en la carrera de Teatro de la Facultad de Arte, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, Buenos Aires, Argentina y, en ese carácter, de las preocupaciones pedagógicas y estéticas por elaborar un marco de fundamento para la enseñanza de un aspecto poco tratado de la formación profesional del actor.

La asunción de funciones docentes en la enseñanza universitaria, a partir del ciclo lectivo dos mil uno, como profesor a cargo de la cátedra de Educación de la Voz I, en el Departamento de Teatro de la mencionada institución, me llevó a una situación de reflexión respecto de los supuestos sobre los cuales fundamentar la enseñanza de la disciplina.

Así, la búsqueda de una sistematización de una formación vocal para actores/actrices como problema de la **práctica docente** constituyó el estímulo para reflexionar sobre la situación teórica y pedagógica alcanzada respecto de este tema en otras instituciones de características similares a la Facultad de Arte de la UNCPBA en que me desempeño. En ese momento la estrategia fue la comparación de las distintas propuestas didácticas que sustentaban el trabajo de las cátedras vocales impartidas en las carreras universitarias de formación de actores/actrices de las Universidades Nacionales argentinas de Tucumán, Córdoba, Mendoza y Buenos Aires (Tandil) con el fin de identificar y analizar las perspectivas teóricas y metodológicas adoptadas para la formación vocal del actor y sus vinculaciones con concepciones sobre la actuación y/o distintas poéticas teatrales.

Hoy, pasados trece años de ese acontecimiento, siento que fueron las mismas inquietudes las que me motivaron a organizar el ciclo de Charlas *Manifestando lo Sutil* 2021. El interés personal por tratar

de saber cómo se generan propuestas de preparación de la voz en otros centros de formación de actores y actrices del mundo, cuál es la formación de los y las docentes a cargo de esas materias, cómo hacen la transposición al aula de los saberes que adquirieron en su trayectoria profesional, conocer si tienen o no formación pedagógica para dar clases, cuál es la historia de la institución donde se desempeñan como docentes, cuáles son sus interrogantes, problematizaciones, encantos y desencantos que afrontan cada año en un nuevo ciclo académico, fueron nuevamente las preguntas que guiaron este ciclo de charlas.

Otro de los puntos de contacto con mi tesis doctoral se vincula con establecer un recorte a partir de la pertenencia institucional. Así, definí que uno de los objetivos de este ciclo fuera "Difundir distintas propuestas de entrenamiento vocal para actores que se implementan en la formación de actores/actrices dentro del ámbito académico formal (universidades públicas o privadas o instituciones con rango universitario)". Con lo cual este encuadre manifiesta mi interés por la educación formal universitaria.

La vigencia de las preocupaciones, los contactos con las y los docentes que luego serían convocados/as, las nuevas posibilidades tecnológicas y académicas que surgieron en el marco de la pandemia del Covid 19, facilitaron las posibilidades de encontrarnos entre responsables de las cátedras de la voz, salvando los habituales obstáculos de distancias, costos, horarios y conciliación de agendas que supone los encuentros presenciales.

Pudimos pensar en trascender el mero encuentro interpersonal y concebir un proyecto más abarcativo y abierto a la comunidad educativa y que además cumpliera con los objetivos del Área de Formación Continua de la Facultad de Arte de la UNICEN.

Esta última alternativa nos permitió organizar una serie de encuentros con destacados profesionales, y para ellos sistematizamos algunos ejes temáticos sobre los cuales se sugería organizar cada una de las charlas que se pueden sintetizar de la siguiente manera:

- Referencia Institucional: ¿Dónde trabaja? La Institución, ¿es pública o privada? ¿Cuánto hace que fue creada? ¿Forma sólo artistas o también docentes de teatro? ¿Cuántos años dura la formación? ¿Cuál es la titulación con la que egresan los graduados? Estimativamente, ¿qué cantidad de alumnos promedio cursan la carrera? La materia que usted dicta, ¿es obligatoria u optativa en el Plan de Estudios? ¿Qué cantidad de horas sema-

nales establece el Plan de Estudios para su dictado?

- Formación del Ponente: ¿Cómo se vinculó con la institución en la que trabaja? ¿Cuál es su formación de base? (actor/actriz, cantante, logopeda/fonoaudiólogo, otros) ¿Cuáles fueron sus referencias formativas? ¿Qué experiencias personales realizó? ¿En qué año de la carrera da clases? ¿Cuántos alumnos/as cursan?
- Metodología de trabajo en clase/Investigación: Explicación de las bases teóricas y metodológicas que implementa en su curso de voz. Asumiendo que esas bases técnicas se nutren de diversas investigaciones, si está trabajando en algún proyecto de investigación, caracterizarlo.

Para finalizar este apartado no puedo dejar de mencionar que tengo otra certeza: que este libro será un aporte al desarrollo conceptual vinculado a la preparación vocal expresiva de actrices y actores.

Misceláneas

Si consideramos que una de las definiciones de misceláneas es "Mixto, compuesto de cosas distintas o de géneros diferentes. Mezcla, unión de unas cosas con otras", este apartado será precisamente eso: el espacio donde podré contarles cómo la unión de unas cosas con otras dió como resultado el ciclo de charlas *Manifestando lo Sutil* 2021.

¿Por qué *Manifestando lo Sutil*? ¿Por qué este nombre?

Desde lo personal concibo que además de este mundo material y tangible, que vemos y sentimos con los cinco sentidos de nuestro cuerpo, hay otro mundo. Un mundo no visible, que no podemos observar ni ver directamente⁴ pero que creo que existe. Un mundo donde habita toda la información posible (la que imaginamos y la que ni siquiera podemos imaginar) y donde habita lo previo al sonido y las palabras. Ese mundo, es el mundo de lo sutil. Por eso *Manifestando lo Sutil*, porque al encontrarnos y conversar cada uno de nosotros estamos –en acción y palabra– manifestando una pequeña parte de todo ese mundo sutil a través de nuestro mundo personal y particular. Seríamos como una especie de mediadores.

Además de este concepto de lo sutil, hay otros que sustentaron las charlas y que ahora sustentan este libro. La noción de puente, fe y confianza.

⁴ Salvo que utilicemos algunos aparatos tecnológicos que hemos ido creando a partir de nuestro paso por la tierra como el microscopio para ver los virus y bacterias; la foto kirlian para fotografiar nuestra energía corporal –lo que comúnmente se denomina "Aura"–; o los termómetros que dan cuenta de nuestra temperatura corporal; el registro de los impulsos eléctricos de nuestro corazón a través de los electrocardiogramas; los telescopios para observar el cielo y ver más allá de lo que permite nuestra visión habitual.

La de puente la podemos aplicar en varios sentidos. Uno es el puente entre el cielo y la tierra. Desde las culturas antiguas el sonido era un modo de conectar con el "más allá", con los ancestros, con otras dimensiones. Y aquí cobra nuevamente sentido en nombre del ciclo. Y el otro es el puente que establecimos entre los que estamos acá. Y de los que estamos acá, de los millones y millones de personas que habitamos este mundo, fuimos haciendo contacto entre algunos para crear una pequeñísima red –la suma de puentes– que dieron forma a las charlas de *Manifestando lo Sutil*. Y así, como si tejiéramos una pequeña tela de araña invisible, nos fuimos conociendo de manera virtual los que conformamos el primer ciclo de *Manifestando lo Sutil* 2021.

Y subrayo la palabra "virtual" porque no puedo dejar de mencionar que este ciclo se gestó en plena pandemia de coronavirus. La pandemia de enfermedad por Coronavirus (Covid-19) provocó la mayor interrupción de la historia en los sistemas educativos, afectando a casi mil seiscientos millones de alumnos en más de ciento noventa países en todos los continentes⁵. La crisis agravó las disparidades educativas preexistentes al reducir las oportunidades que tienen muchos de los niños, los jóvenes y los adultos más vulnerables para continuar con su aprendizaje. Además, una consecuencia directa fue la deserción escolar.

En contraparte, la crisis ha estimulado la innovación en el sector educativo. Se han aplicado enfoques innovadores en apoyo de la continuidad de la educación y la formación, recurriendo a la educación a distancia a través de distintos medios: sonoro (radio), audiovisual (televisión, plataformas de streaming); materiales para realizar en el hogar a partir de ser subidos a plataformas de educación a distancia o por mensajería (WhatsApp, Telegram, HalloApp) y redes sociales (Facebook, Twitter, YouTube, Instagram).

El crecimiento de la digitalización laboral se aceleró, apareciendo con mayor fuerza el teletrabajo y las reuniones virtuales (con sus plataformas, entre las que podemos nombrar Zoom, Microsoft Teams, Google Meet y Jitsi), como también el streaming de eventos. Así, en este contexto, el deseo de reunirnos, conocernos e intercambiar experiencias nos permitió trascender la idea de que la única forma posible de establecer vínculos y conexión era la presencialidad. Materializamos así este ciclo durante ocho meses de encuentros entre colegas, a los que se sumaron colegas de distintos lugares de Argentina, países latinoamericanos y algunos europeos, así como alumnos y graduados de distintas instituciones de formación

⁵ Informe de políticas: La educación durante la COVID-19 y después de ella AGOSTO DE 2020 Naciones Unidas.

actoral y de Profesorados de Teatro de Argentina.

Debo confesar que al día de hoy personalmente sólo conozco a dos profesoras de forma presencial: Flavia Montello (UNR), y Silvia Quírico (UNT) de Argentina.

Con la doctora Begoña Frutos hemos establecido desde hace años contactos epistolares por e-mail. Luego, las posibilidades que nos ofrece WhatsApp nos han abierto una puerta para que la comunicación sea mucho más fluida y directa. **Pero nunca nos hemos visto personalmente.** Y ella fue un puente, un gran puente, porque me habilitó sus contactos personales con otras colegas de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (Sol Garre y Cristina Bernal) y del Instituto del Teatro (Gemma Reguant Fosas) para invitarlas al ciclo. Personas que jamás en mi vida había visto y que abrieron su corazón y conocimiento para compartirlo conmigo y con los participantes virtuales primero, y con los lectores después.

Luego, la profesora Georgina Flores de México, quien vio una de las charlas de *Manifestando lo Sutil* por Youtube, y me escribió un e-mail para hacerme algunas consultas de tipo académicas. Cuando Silvia Quírico no pudo exponer por razones particulares quedó un hueco en el calendario de fechas, y enseguida pensé en ella como reemplazo. Y ahí tuvimos una primera colega latinoamericana contándonos de su trabajo en la Escuela Nacional de Arte Teatral.

La profesora Gabriela Psenda, colega de Mendoza (Argentina) –a quien tampoco conozco personalmente– me fue sugerida por Flavia Montello para que participara en una charla. Al comunicárselo, aceptó gustosa la invitación y pudimos compartir con ella sus experiencias personales y de docencia en la carrera de teatro de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Cuyo.

¿Y por qué esto se pudo concretar? Porque todos tuvieron fe y confianza en la propuesta. Sintieron el espacio como un lugar de encuentro entre colegas de distintas partes del mundo, con trayectorias profesionales disímiles, trabajando en instituciones de formación actoral con sus particularidades, pero todos y todas teniendo un interés común: la voz humana. Y así como el fuego que reunía a los integrantes de una tribu para contarse historias en las noches frías de invierno, así se fueron configurando –casi sin darme cuenta– los encuentros de *Manifestando lo Sutil*.

Y esto no termina. Nuevamente, la generosidad de estas colegas de compartir sus contactos personales, las ganas de acompañar de otros docentes y la certeza de pensar que el espacio es un buen

lugar de difusión de nuestro trabajo, me permite concretar el Segundo Ciclo de *Manifestando lo Sutil* 2022 que está en marcha al momento de escribir esta introducción. El interés despertado por el ciclo resultó una prueba de que nos encontrábamos frente a un espacio de vacancia, de interés no satisfecho, que abre las puertas a la profundización académica del área formativa.

Cada capítulo de este libro partió de una desgrabación textual de las charlas y luego sufrió pequeñas modificaciones en su pasaje al lenguaje escrito.

Están concebidos como pequeños universos, donde se exponen no solo los conocimientos, experiencias y posturas de las expositoras sino también sus inquietudes y formas personales de expresión. Los une el hilo sutil del trabajo con la voz humana, pero hemos intentado reflejar el pequeño mundo de quien expone: su vida, su lugar de trabajo, sus inquietudes, sus dudas, sus certezas, sus búsquedas, sus logros, y hasta lo geográfico que se trasluce en su idiolecto.

Espero que este libro sea inspirador para muchos de ustedes, que los recorridos de vida de nuestras expositoras –que fueron impulsadas por un sueño, un deseo que se cruzó en algún momento en su vida– les sirva de motivación para encontrar lo que buscan. Y recuerden: "el que no sabe lo que busca, no reconoce lo que encuentra" (Profesor Chazarreta. Personaje de la obra teatral "¡Adentro!", de Mauricio Dayub)

Dr. Rubén Darío Maidana
Tandil, 25 de Mayo de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Davini, Silvia A. (2007) *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge (1996) "Fundamento para un modelo de análisis del texto dramático" *La Escalera, Anuario de la E.S.T. N° 6*, Tandil, Buenos Aires.

(2012) *Principios de Filosofía del teatro*. En Cuadernos de Ensayo teatral 24, Revista Paso de Gato, México.

Ong, Walter J. (2006) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.





MANIFESTANDO LO SUTIL

CICLO DE CHARLAS SOBRE ENTRENAMIENTO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ DE TEATRO

"Metodología de entrenamiento vocal en la formación de actores y actrices de la Real Escuela Superior de Arte Dramático –RESAD- de Madrid."

Coordinación: Dr. Rubén Maidana – Facultad de Arte - Unicen

BEGOÑA FRUTOS FUENTES

Licenciada por la Resad en Interpretación Textual. Doctora por la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente es profesora titular del Departamento de Música, Voz y Lenguaje de la RESAD y profesora de Técnica Vocal y Expresión Oral en la Escuela de Creación Escénica (ECE). Como docente ha sido asesora y pedagoga vocal en la Universidad Europea de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid.



Organizado por: Área de Formación Continua
Secretaría de Investigación y Posgrado de la
Facultad de Arte

miércoles 31 de marzo
16 hs. Argentina/ 20 hs. España

<https://zoom.us/j/93250549219>
ID de reunión: 932 5054 9219

Ahora también en vivo por Youtube: Facultad de Arte - UNICEN

Ilustración de portada: Karol Velasco Aguirre, @kmvelascoa

Puede ver/escuchar la charla aquí:



artexver



YouTube

Metodología de entrenamiento vocal en la formación de actores y actrices de la Real Escuela Superior de Arte Dramático – RESAD- de Madrid

Begoña Frutos Fuentes

Rubén Maidana: Buenas tardes a todos y todas. Buenas noches, allá en España. Para mí es una enorme felicidad poder estar acá, haber gestionado y armado este ciclo de charlas. Básicamente lo que nos interesa a quienes nos reunimos en torno al tema de la voz es compartir nuestras experiencias como docentes. Por eso, a este ciclo de charlas lo denomino como un trabajo de práctica situada ¿qué quiere decir? Cada uno de nosotros y nosotras trabajamos en determinadas instituciones de formación de actores y de actrices que plantean en su Plan de Estudios un determinado perfil de graduado o egresado. En función de ese Plan de Estudios cada uno de nosotros con nuestra formación específica debemos ver cómo nos vamos adaptando, cómo vamos llevando nuestra práctica personal a ese requerimiento institucional. En ese sentido, cada uno de nosotros y nosotras tiene una formación específica, algunos vienen del mundo del canto, otros netamente de la actuación, hay fonoaudiólogos, otorrinolaringólogos, existe la posibilidad de ir haciendo una formación más ecléctica y, en ese sentido, lo que intentamos con este ciclo de charlas es que cada expositora nos cuente cuál es su estrategia de trabajo en función de su realidad institucional con los alumnos con los que se encuentra cada vez que ingresa al aula. Para eso, lo que hemos pensado es organizar la charla en tres pequeños ejes: un primer eje que tiene que ver con que la expositora nos pudiera explicar brevemente algo de la historia institucional; un segundo momento donde nos pudiera contar algo de su formación específica y un tercer momento que sería el más importante, o el más rico o el más jugoso, donde nos pudiera explicar cómo es su trabajo, su práctica específica. La intención de esto es que toda la charla dure a lo sumo una hora y media. Vamos a ir luego organizando la posibilidad de las preguntas, las consultas de los participan-

tes. La idea es intentar que sea un espacio de intercambio, ameno, pues no es una exposición ni una clase. Nuevamente quiero agradecer a la Facultad de Arte, a Javier Campo, Secretario de Investigación y Posgrado, a las chicas del Área de Formación Continua que rápidamente se pusieron a disposición y pusieron los recursos de la Facultad para llevar adelante este proyecto, a Begoña que nos acompaña hoy, a Flavia Montello que va a ser la segunda expositora el mes que viene, a Gemma que es de Barcelona y que va a estar en el tercer mes y a Silvia Quirico, que por ahí también la veo, que va a ser nuestra cuarta expositora desde Tucumán. Así es que, sin mucho más, cedo la palabra a Begoña, que aceptó nuestra invitación a iniciar el ciclo: La escuchamos y disfrutamos de su exposición.

Begoña Frutos: Hola. Buenas tardes. Buenas noches. Quiero agradecer a Javier Campo, a la Secretaría de Investigación y Posgrado y a su programa de Formación Continua este ciclo de charlas que nos da la oportunidad de comprobar, una vez más, que el teatro es un lugar de encuentro. Agradezco a Rubén la coordinación de este ciclo, por estar pendiente, por su disponibilidad todo este tiempo para organizar, para coordinar y hacer que sea posible que nos veamos aquí. Gracias también a todos los asistentes del otro lado del océano y a todos los compañeros/as que estoy viendo aquí. Me da muchísima alegría que hayan entrado para compartir este tiempo y espacio juntos. Mi nombre es Begoña Frutos, soy Profesora de Voz del Departamento de Música, Voz y Lenguaje de la RESAD. Antes de contarles cómo es la estructura académica de esta institución quiero hablaros un poco de la historia de la RESAD.

La RESAD es una institución pública que tiene ciento noventa años. En mil ochocientos treinta y uno la reina Cristina de Borbón creó el Real Conservatorio de Música y Declamación, que es la actual Real Escuela Superior de Arte Dramático y el Real Conservatorio de Música. Al principio su ubicación estaba en el edificio de la Ópera de Madrid y finalmente, desde hace unos veinticinco años, el centro se ubica en Plaza Niño Jesús. El edificio está cerca del parque El Retiro, parque donde a veces también vamos a dar clase los profesores. La formación en la RESAD dura cuatro años, es un grado univer-

sitario y se estructura con el Plan Bolonia, que es un Plan de Estudios establecido desde hace unos años a nivel europeo que de alguna forma nos equipara a nivel universitario y que por su sistema de créditos favorece el intercambio de estudiantes entre distintas instituciones universitarias europeas, promueve las Becas Erasmus y permite acceder a titulaciones europeas incluida la titulación de la RESAD.

Si observamos su Plan de Estudios encontraremos tres especialidades y seis itinerarios de formación.

Especialidad Interpretación

- Itinerario A: Teatro de Texto
- Itinerario B: Teatro de Gesto
- Itinerario C: Teatro Musical

Especialidad de Dirección Escénica y Dramaturgia

- Itinerario A: Dirección Escénica
- Itinerario B: Dramaturgia

Especialidad de Escenografía

- Itinerario Escenografía

En cada itinerario de cada especialidad hay asignaturas denominadas de Formación Básica (FB), Obligatorias de la Especialidad en general (OE) y Obligatorias para cada Itinerario. Por ejemplo: obligatorias de especialidad para el itinerario Teatro de Texto (ITT); obligatorias de especialidad para el itinerario Teatro de Gesto (ITG) u obligatorias de especialidad para el itinerario Teatro Musical (ITM)

Dentro de la Especialidad Interpretación, que es donde se enmarca mi trabajo, están Interpretación Textual, Interpretación Musical e Interpretación Gestual. ¿En qué se diferencian? La mayoría de los itinerarios tienen asignaturas similares, sólo que dependiendo de cada uno de ellos varia la carga horaria de las mismas. Por ejemplo, la Especialidad de Interpretación Textual tiene más horas de Técnica Vocal, de Expresión Oral y menos, por ejemplo, de Canto. En la Especialidad Interpretación Musical los alumnos tienen más horas de Repertorio, Canto Individual y, aunque tienen Técnica Vocal y Expresión Oral, el número de horas es menor a lo largo de su itinerario,

porque tienen más asignaturas que tienen que ver con trabajo de Jazz, o Claqué o trabajo de Expresión Corporal o Coreografía.

Cuando se acaba el recorrido académico en la RESAD se tiene un grado, una Licenciatura, que te da la posibilidad de hacer estudios posteriores, postgrados, doctorados o masters en lo que se quiera desarrollar el estudiante a nivel pedagógico, de investigación o de formación actuarial. El tipo de formación favorece salidas laborales no solamente como creador, como artista o como actor sino como investigador y pedagogo.

A los estudios de la RESAD se accede a través de pruebas específicas de acceso que tienen lugar una vez al año y son eliminatorias. El número de alumnos que entran por cada especialidad es de entre doce y catorce, aunque el número de aspirantes es muchísimo mayor.

Por otro lado, los profesores estamos organizados por Departamentos Didácticos. ¿Qué son estos Departamentos? Son los órganos básicos encargados de organizar y desarrollar las enseñanzas propias de las especialidades y las asignaturas que les corresponden. Así tenemos los Departamentos de: Dirección Escénica, Escritura y Ciencias Teatrales, Interpretación, Movimiento, Plástica Teatral y Voz y Lenguaje.

Yo pertenezco al Departamento de Voz y Lenguaje, que a su vez está subdividido en cuatro áreas pedagógicas: Voz, Música, Canto e Interpretación en el Teatro Musical. Integro el Área de Voz al que le corresponden las siguientes asignaturas por itinerario:

- Itinerario A: Teatro de Texto: Técnica Vocal 1 y 2, Expresión Oral 1, 2 y 3, Introducción al Verso, Prácticas de verso.
- Itinerario B: Teatro de Gesto: Técnica Vocal 1, 2, 3 y 4
- Itinerario C: Teatro Musical: Técnica Vocal 1 y 2, Expresión Oral 1 y 2, Introducción al Verso y Prácticas de Verso.

Imparto docencia en las especialidades de Interpretación Musical¹, Interpretación Textual,² Tercero de Interpretación Musical e Interpretación Gestual.³ Aunque las asignaturas de las diferentes especialidades tengan los mismos contenidos mínimos, no a todos se les

¹ Técnica Vocal 1 e Introducción al verso.

² Técnica Vocal 2 y Expresión oral 1.

³ Técnica Vocal 4.



Foto proporcionada
por la autora

puede dar el mismo tipo de metodología de trabajo. Es decir, si por ejemplo hablamos de Técnica Vocal, en cuanto a Primero de Teatro Musical la Técnica Vocal la asocio más con partituras sencillas y un trabajo de voz y palabra proveniente de la música paralelamente al trabajo de técnica vocal contemporánea, improvisación vocal, etc. En primer curso siempre se intenta que los alumnos salgan con el trabajo hecho de esquema corporal, respiración, apoyo y articulación. En el primer año de estudios trabajo con diferentes técnicas para el desarrollo de los contenidos que tienen que asimilar los estudiantes. Mis clases siempre contienen una primera parte de entrenamiento o de calentamiento, al que en este primer año siempre le dedico más tiempo que en otros años. Porque están en el inicio de su formación y necesitan aprender desde un lugar donde anclen lo aprendido a través de la experiencia y la autopercepción. Trabajo con diferentes técnicas para el asentamiento del esquema corporal y la desconstrucción muscular (asociado a los hábitos) tales como

Feldenkrais⁴ y voz, Kundalini Yoga⁵, Técnica Alexander y Shiatsu⁶ cuando trabajo "apoyo"⁷. El trabajo de los primeros meses lo abordé buscando un conocimiento anatómico vocal del instrumento que van a manejar: musculatura sutil, musculatura profunda, órganos implicados en la producción del sonido, conocimiento anatómico vocal del instrumento con el cual van a trabajar, etc. Después trabajo el esquema corporal, es decir, cómo trabajar con los pies, puntos de agarre de los pies, la relación entre el coxis-columna-cuello y la proxemia del cuerpo en relación al espacio. Después se incide en los estudiantes en el trabajo de autopercepción y consciencia sonora a través de la acción corporal, experimentando las diferentes técnicas descritas anteriormente y, en general, ejercicios de desconstrucción asociados para que se relacionen con el foco de la propiocepción y con el trabajo interno de pre-expresividad de palabra. Es decir: "preparar el cuerpo para".

En el segundo año de Interpretación Textual se hace de manera similar pero con mayor profundidad. La respiración se percibe no solamente como un intercambio de aire en el trabajo actoral sino como un instrumento creativo para construir el texto. El hecho de respirar para un actor no es solamente un intercambio de oxígeno y dióxido de carbono sino una forma de "inspirarse", una forma de "recoger" y una forma de dejar entrar algo que vas a preparar para después ejecutar. El trabajo de respiración lo extraigo de mi formación con Blandine Calais⁸. Ella trabaja la respiración sostenida y retenida. ¿Cómo se trabaja un texto desde la inspiración, apoyando sin tener que estar constantemente bombeando o espirando? Así, tras un primer abordaje de tipo más fisiológico o de entendimiento intelectual de anatomía y fisiología en general y del aparato fonador en particular, abordamos el tema de la respiración de una forma un poquito más creativa. Por ejemplo: ¿Cómo se huele un cuadro? ¿Cómo se huele un color? ¿Qué respiraciones tiene un texto? ¿Desde dónde se inhala?

Hay un texto maravilloso de Charles Dullin, actor francés del siglo XIX, que dice que la respiración es el pequeño Dios del actor. El que maneja la respiración maneja la clave de todo. Dentro de este trabajo de respiración vamos llegando al trabajo de apoyo.

⁴ El Método Feldenkrais es un tipo de fisioterapia alternativa somática ideada por el israelí Moshé Feldenkrais (1904-1984) a mediados del siglo XX. La esencia del método se encuentra en la interacción entre series de movimientos coordinados y el aprendizaje sensorio motor individual que va desarrollando la persona a través de una profunda toma de conciencia de su propio cuerpo. La práctica habitual del método consigue mejorar la conciencia individual sobre el cuerpo mediante el movimiento y la atención consciente.

⁵ Una línea de yoga hindú que busca a través de trabajo de respiración (*Pranayamas*) y de la realización de ciertas posturas (*Asanas*), pero también mediante *mantras*, *mudras*, *bandas* y técnicas de visualización y meditación activar la energía corporal ubicada en la zona de la pelvis (*chakra raíz* *Mu-dalara*) y hacerla subir por el resto de los *chakras* (centros energéticos repartidos por la espina dorsal) hasta la coronilla (*chakra Sajajara*).

⁶ El Shiatsu es una terapia manual, o un masaje terapéutico, de origen japonés que busca armonizar cuerpo, mente y emociones mediante el contacto, con el objetivo de mejorar la salud y la vitalidad de la persona que lo recibe. Etimológicamente, *Shiatsu* significa "Presión con dedo".

⁷ El apoyo respiratorio es la aptitud para dominar la interacción entre el sistema respiratorio (diafragma y abdomen) y el sistema de fonación (laringe), de modo de controlar la presión del aire al emitir sonidos.

Se suele decir que el suelo pélvico baja cuando uno canta y/o habla, pero lo que hace en realidad es subir para que mantenga descendido el diafragma, cuando éste baja y el suelo pélvico sube, se genera una presión que es la que se debe mantener para llevar a cabo el apoyo, junto a esto, el tórax debe mantenerse abierto, porque así el diafragma puede permanecer descendido.

⁸ "Anatomía para el Movimiento" es tanto un método original de enseñanza de la anatomía y un método de trabajo corporal con base anatómica. Concepto creado y desarrollado por Blandine Calais Germain se enseña en sus libros *Anatomía para el movimiento* tomos I y II, *El Periné Femenino*, *El gesto respiratorio*, *Abdominales sin riesgo*, *Parir en movimiento*. El trabajo corporal con base anatómica aglutina ejercicios en el concepto "Geste Anatómico" que incluye gestos que vienen de otras técnicas (yoga, pilates, danza) enfocados bajo la luz de la anatomía y gestos concebidos desde esta técnica.

Los estudiantes no solamente descubren la parte muscular y técnica de su columna de aire sino que además encuentran que no hay un único "apoyo". Considero que no hay un apoyo constante o fijo en intensidad con el que deban trabajar todos los textos, sino que hay estilos (dependiendo del carácter lírico, dramático o narrativo), partes de un texto o situaciones en la escena donde no se necesita un gran apoyo o sobreapoyo, ya que este acto muscular afecta a la cualidad vocal y expresiva de lo que se emite. Suelo utilizar piano para trabajar y así transmitir al cuerpo de los estudiantes el sonido de las notas y las diferentes escalas del piano. Con este tipo de tarea se profundiza en el segundo curso cuando ya han identificado como el trabajo de apoyo puede ser utilizado en los textos sin darle ninguna intención, simplemente con el trabajo muscular de sostén diafragmático desde una conexión en el cuerpo donde también se producen emociones. Textos que, al abordarlos con un determinado apoyo, generan emociones que el actor identifica sin tener la responsabilidad de inducirlos, simplemente permitiendo que el impulso del cuerpo las proporcione.

En primero de Teatro musical, a veces trabajo con una técnica que se llama Lax Vox⁹ que les entrena muy bien la extensibilidad del rango vocal y el apoyo, o qué necesidad de apoyo necesitan para cada frase musical, para cada verso o para cada frase del texto que tengan que decir. Una vez que tienen esta parte asimilada comenzamos con la articulación. A la RESAD viene muchísima variedad de estudiantes, y por tanto traen mucha riqueza geolingüística: canarios, gallegos, catalanes, valencianos, etc. Todos vienen con una entonación afectiva propia y con un acento determinado. El trabajo de articulación es muy importante porque comienzan a reconocer y a interactuar con fonemas en praxis y proceden a interiorizar la memoria articulatoria de fonemas que no han hecho nunca o que su boca no tiene costumbre de utilizar. La fonología de sus propias lenguas maternas hace que la colocación de la lengua esté en otro lugar; y comenzamos a trabajar sobre un acento que sea lo más neutral posible y que empiece a acercarse a un habla escénica y construida de forma artística. En primer curso lo hacemos de forma lingüística (fonética y fonología) y estudiamos cuál es su lugar

⁹ El método de rehabilitación vocal Lax Vox ha sido ideado por Marketta Sihvo, logopeda finlandesa que trabaja en el Hospital Universitario de Tampere. El método Lax Vox usa un tubo de silicona de 35 cm de largo colocado dentro de una botella con un poco de agua. Al soplar por el tubo el agua crea una resistencia, si además de soplar el sujeto hace sonar su voz, ésta mejora y aumenta su efectividad. El tubo resulta un instrumento simple y eficaz de cara a la producción de voz permitiendo hablar economizando esfuerzos, con voz eficiente, buena resonancia y buen flujo.

y resonancia en el tracto vocal para indagar en el segundo año en el trabajo creativo de las vocales y consonantes y de la prosodia. Me he encontrado por aquí a compañeras con las que hice un trabajo muy interesante hace unos años que he ido incluyendo en mi día a día y que me ha abierto otras perspectivas de investigación en el campo de la consciencia del habla escénica, como el trabajo de "habla creativa" de Steiner¹⁰ y el trabajo de las consonantes relacionadas con los elementos (fuego, agua, tierra, aire). La formación se completa transversalmente con otras artes que no tienen por qué ser solamente la ciencia lingüística, anatómica o dramática, sino que se ejemplifica el trabajo con otras disciplinas como la neurociencia en el actor, Programación Neuro Lingüística (PNL), las asignaturas de arte y análisis de imagen o antropología vocal del personaje, todo ello con el objetivo de propiciar en los estudiantes una conciencia de habla y ampliar las posibilidades creativas de un texto. En esta fase también hay un trabajo de masaje fonético, de experimentación con las consonantes, de experimentación del sonido consonántico y vocálico desde el punto de vista físico/psicológico y también emocional, es decir, cómo experimentan el sonido desde las vocales y las consonantes. Buscamos que comprendan y experimenten que una consonante o una palabra no es solamente un sonido o un acto de comunicar sino una apertura emocional o un estado anímico que pueden aplicar a un texto.

Cicely Berry,¹¹ con la cual tuve la suerte de formarme, nos decía en relación a su experiencia como docente vocal: "Al principio de mi trabajo les enseñaba a hablar bien, pero es que ahora además de hablar bien tienen que ser verosímiles". Y esa verosimilitud, que muchas veces se asocia al trabajo de interpretación, resulta que el trabajo de voz lo lleva incluido, así como también el trabajo de pre expresividad de la palabra y la acción verbal.

Finalmente, y como objetivo final el trabajo con la voz tiene que ser claro, diáfano, elocuente, sensible en uno mismo y que toque al otro. Cuando acabamos el trabajo de articulación, ponemos entonces la asimilación de contenidos al servicio de un texto, en un trabajo por capas. Suelen ser textos sencillos o poemas de trabajo colec-

¹⁰ Steiner y la "Formación del Habla" (Sprachgestaltung, en su original alemán) es un abordaje de la voz hablada expresiva. Su particularidad es la de contribuir a articular el procedimiento técnico con la sensibilidad artística y creadora, ya desde el nivel del entrenamiento. Esto lo logra a través de la sensibilización respecto del lenguaje, sus sonidos, gestualidad y características rítmicas, favoreciendo la intensificación de la escucha y considerando las dinámicas expresivas de la respiración.

¹¹ (1926-2018) Directora de teatro y entrenadora vocal británica. Se formó con Elsie Fogerty en la Central School of Speech and Drama, y luego en la sede del Royal Albert Hall, Londres. Fue directora de voz de la Royal Shakespeare Company de 1969 a 2014, y trabajó como entrenadora de voz y texto en la Central School of Speech and Drama de Londres. Realizó talleres en todo el mundo, incluidos Corea, Rusia y otros lugares de Asia.



Sesión de trabajo en clase.
Foto proporcionada por la
autora

tivo donde lo que hacemos es poner en valor todo lo aprendido. El entrenamiento y el calentamiento que hacemos previo a las clases siempre va dirigido al objetivo que deseo de la sesión, bien sea de articulación, fonación, apoyo, respiración, proyección, etc.

A medida que pasan los meses y van adquiriendo ese entrenamiento, transitamos entonces a la fonación, donde me quedo varias semanas para desarrollar este trabajo a través de textos o a través de improvisaciones vocales, para que estas improvisaciones vocales les lleven a la palabra y que esa palabra les lleve a una calidad vocal, a un texto, a una construcción o a la posible construcción de un personaje. Como os decía, en la etapa final del primer curso procuro que puedan hacer una pequeña composición creativa utilizando un texto sencillo. Normalmente son poemas, porque los poemas trabajan la sencillez de la palabra, las imágenes y el habla no desde el punto de vista de la intención -que se la pueden aportar las cir-

cunstances dadas y el trabajo de los compañeros de la asignatura Interpretación- sino simplemente: ¿Qué te aporta la palabra? ¿Qué propuesta te da la palabra en su forma y contenido? Sin añadirle ningún tipo de virtuosismo más del que tiene.

En el segundo curso mantenemos estas propuestas, pero con mayor profundidad. Es decir, si hay un trabajo de articulación, pasando por el trabajo del habla creativa, nos paramos en textos donde una consonante puede modificar toda la intención de un texto o donde comenzamos a trabajar diferentes estilos de textos. Textos que cuentan, mueven o conmueven, y dependiendo de eso qué estilo vocal se le da a cada narración.

Cuando imparto la asignatura de Expresión Oral en las diferentes especialidades insistimos en el trabajo de prosodia.

En Interpretación Gestual tienen solamente Técnica Vocal, pero se complementan los contenidos con compañeros de Expresión Oral para que estos alumnos también puedan incorporar, aunque sea de una manera un poco más reducida, este tipo de trabajo de palabra. En la asignatura de Técnica Vocal no siempre compartimos Expresión Oral y Técnica Vocal los mismos profesores. De hecho, nos parece conveniente, en el Departamento Voz y Lenguaje, que un mismo profesor no dicte las asignaturas de Técnica Vocal y Expresión Oral sino que se complementen en el trabajo. Cuando abordamos el trabajo de Expresión Oral, el objetivo principal es que empiecen a diferenciar los recursos expresivos que hay entre la palabra escrita y la palabra hablada, o sea, todo eso que hay en un texto que no se ve y que nosotros tenemos que completar con la oralidad. Desentrañar una sintaxis que no siempre está a favor del actor, significados de comunicación de los signos de puntuación, la fonética acústica y recursos expresivos del habla que no tienen que ver con la lingüística y que no tienen que ver con la sintaxis pero que hay que desentrañar, porque son necesarios para trabajar creativamente: suspensión, cierres tonales, requiebros, cambios de lugares vocales en el texto. ¿Qué se trabaja más dentro de la expresión oral? Pues se trabaja también la entonación, la prosodia y la fonética asociada a



Sesión de trabajo en clase.
Foto proporcionada por la
autora

la musicalidad. La fonética asociada a la musicalidad proviene también del verso. En muchas ocasiones, y ahora iré un poco a la parte de verso, el trabajo fonético que se hace en un texto en verso donde hay una repetición de oclusivas ya le está dando una rima y un ritmo determinado al texto. Por lo tanto, cuando los estudiantes inician el texto hay una parte de análisis que tiene que ver con toda esta parte de prosodia, entonación, acentos y con desentrañar el sentido, en definitiva con todos los recursos que maneja la prosodia, los parámetros expresivos del habla pero a favor del texto dramático.

El trabajo de entonación lo asocio también al verso, cuando trabajo verso por el origen del castellano. La entonación la suelo trabajar con los alumnos con textos complejos donde tienen que desentrañar frases, sintaxis, subordinadas, coordinadas, frases que de pronto necesitan un sostén de pensamiento o que tal cual están escritas nos están diciendo mucho del personaje del que están hablando.

Hay Expresión Oral 1, Expresión Oral 2 y Expresión Oral 3. La Expresión Oral 1 trabaja con los recursos básicos, que son la prosodia, la entonación, la fonética y los recursos expresivos del habla. No lo he dicho al principio porque me he puesto a hablar de la metodología, pero dentro de mi formación yo me licencié en la RESAD y luego hice un posgrado en Teatro Clásico y me especialicé en el trabajo de parámetros expresivos del habla. Mi tesis doctoral la hice en el Teatro de La Abadía. Es un teatro ubicado en Madrid cuyo fundador, José Luis Gómez, es miembro de la Real Academia de la Lengua. Es un actor y director que en los últimos 30 años ha investigado y ha dado visibilidad a un legado de nuestra literatura dramática en castellano. Él consideraba que el legado que nosotros estábamos dejando desde el punto de vista del habla actoral no estaba a la altura de lo que se estaba haciendo en teatro. Entonces comenzó a crear conceptos como: portadores de sentido, sostén de pensamiento, impulso de palabra, etc. Es decir, traduce toda esa parte lingüística y sintáctica en acción dramática y eso es lo que a mí me interesaba. Es decir, ¿por qué esto se oye mejor que lo otro si están diciendo lo mismo, la circunstancia es la misma, su conflicto interior es el mismo y a un actor se le oye de una manera y a otro se le oye de otra? Este tipo de parámetros y de recursos expresivos en el habla me interesaron enormemente e hice un trabajo de investigación en ese teatro, y concretamente en el trabajo de voz y palabra, concretándolo en una Tesis Doctoral sobre fundamentos del habla escénica, y es de aquí de donde también saco trabajo de expresión oral con los actores.

Cuando pasamos al tema de prosodia, donde está incluido el trabajo de acentos, considero que entramos en otra cuestión interesante. Hay compañeros profesores que trabajan los acentos en la lengua desde la intensidad y algunos compañeros hablan de los acentos como cambios de tono. Eso hace que muchas veces los actores valoren fonológicamente diferente lo que están comunicando en el aspecto entonativo y prosódico. Quería comentaros también que el trabajo de entonación con los alumnos de Musical lo trabajo desde el punto de vista del sonido, extrapolando los registros de la voz cantada en el piano con los parámetros entonativos del habla.

Desde el punto de vista musical ellos lo entienden perfectamente y ejecutan muy bien los cambios expresivos y los lugares vocales de un texto, entendiéndolos desde la música.

Cuando nos iniciamos en el sentido del texto lo dividimos en compases ¿Por qué? Los fragmentos o poemas místicos suelen incorporar los más rápidamente desde el punto de vista anímico y emocional si los piensan con una suspensión interna en compás binario de dos por cuatro (Jorge Manrique, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, etc.) mientras que los versos barrocos del Siglo XVII los accionan más enérgicamente desde un compás de tres por cuatro. Bueno, como veis, trabajamos textos desde diferentes ámbitos que me conducen también a trabajar lo que se llaman "grupos fónicos" y "grupos de entonación" del castellano, que es en lo que se basa nuestra entonación castellana.

Una vez que se pasa a tercer año, todo este desarrollo del trabajo se hace más extenso, los alumnos mismos proponen entrenamientos. Los diferentes entrenamientos proceden de la formación que he tenido y provienen básicamente de mis dos profesores catedráticos en la RESAD: Concha Doñaque¹² y Vicente Fuentes. Vicente Fuentes es un catedrático de técnica vocal, dicción y ortofonía que tiene una sede de trabajo de investigación vocal que se llama Fuentes de la Voz en un pueblecito de Salamanca donde nos reunimos muchas veces profesores de voz y de otros ámbitos diferentes al de la voz, para explorar, investigar, poner en común y divulgar el trabajo de la voz desde cualquiera de sus perspectivas, y es de ahí donde yo he sacado diferentes formas de trabajo que conforman la base de mi trabajo. Con Vicente abordé e investigué toda la parte neumo-motora, todo el entrenamiento que tiene que ver con el abordaje físico y corporal antes de emitir voz. Posteriormente, todo el trabajo de incorporación de movimiento interior a ese trabajo corporal me unió a Roy Hart, donde me he estado formando y sigo formándome con actores de la compañía de teatro Pantheatre que está al sur de Francia. Ellos hacen un trabajo de investigación vocal y también de psicoanálisis de la voz que me interesa mucho y parte de mi entrenamiento sale de ahí también. Después trabajé también con Concha Doñaque, que fue catedrática de Dicción y Ortofonía en la RE-

¹² Catedrática de Ortofonía y Dicción de la RESAD en Madrid, Abogada y Periodista, con más de 20 años de experiencia en formación a profesionales. Ha trabajado en más de veinte películas, con directores como Imanol Uribe, Vicente Aranda, Gerardo Herrero, David Trueba, Julio Medem y Almodóvar.

SAD, y fue a partir de ella cuando abrí otros caminos al trabajo de la palabra y a diferentes estilos de trabajar el canto. Hice canto lírico, pero luego me formé también en canto moderno, no ya porque me considere cantante, sino porque soy actriz y en algún momento de nuestra profesión los directores enriquecen sus trabajos con profesionales que puedan o sepan cantar y porque manejar diferentes técnicas de canto me ha permitido también enriquecer mis clases con los alumnos.

Una vez que llegan a tercero, el trabajo de Expresión Oral también profundiza en el trabajo aplicado a las muestras de Interpretación y al trabajo de palabra. En el segundo curso, en Expresión Oral todo esto que os he hablado de recursos expresivos, entonación, prosodia, desentrañar el sentido, lo pongo y lo abogo en textos que cuentan, mueven y conmueven. Y ahí entra también la técnica vocal que están aprendiendo, estilos vocales, imagen vocal para trabajar un texto en el que, dependiendo del objetivo que tenga, vamos a apoyarnos en unas características fonéticas u otras. En este campo también introduzco ejercicios de habla de Rudolf Steiner y de María Steiner, además de las direcciones del habla y el gesto psicológico procedente de Chéjov, cuya formación vocal proviene de la profesora especialista en Voz y Chéjov, llamada Sarah Kane. Dicho lo cual, el trabajo de interpretación y el de voz comienzan a unirse. Digamos que mi trabajo de investigación en los últimos siete u ocho años viene dado por la interrelación entre el trabajo de voz y palabra de Chéjov y su relación con Steiner, completándolo a través de compañeras con el trabajo de Eutritmia y el movimiento del lenguaje. Todo esto se imparte a partir de un segundo curso avanzado.

Cuando imparto docencia de Técnica Vocal 4 a la especialidad de Gestual, todo el trabajo que se ha hecho de técnica vocal se sujeta al montaje que se está realizando. Por ejemplo: Cuarto Gestual trabaja muchísimo cuerpo y ha estado haciendo en los últimos años textos complejos como *La Ilíada* o trabajos de dramaturgia corporal y textual propios. La sistemática desde el principio es la de trabajar el texto con ellos: desentrañamos la sintaxis, siempre desde el punto de vista de lo que ofrece la palabra, porque la intención, las circunstancias, los "por qué" y "para qué" los sugiere el director o el



Sesión de trabajo en clase.
Foto proporcionada por la
autora

profesor de Interpretación. Pero trabajando siempre desde lo que te ofrece la palabra, para que el estudiante ofrezca una propuesta ya simplemente con lo que dice, un verbo en su modo verbal o un adverbio; dilucidar un personaje que habla con muchas oraciones subordinadas o coordinadas y que tiene en su relato muchos signos de puntuación, ya que dependiendo de esto el estudiante ha de intuir la pre expresividad de la palabra y transición de pensamiento del personaje. Todo esto va a favor de la bonanza del montaje final. Yo trabajo en el aula pero luego necesito comprobar que mi trabajo lo añaden al trabajo de interpretación, porque finalmente la voz va encaminada a sumarse al trabajo global de interpretación. Por tanto, unas semanas antes de que ellos comiencen a hacer sus ensayos generales yo me voy a estos ensayos con el profesor de Interpretación y mido un poco los parámetros que dependen de mí. En segundo curso de la especialidad de Textual, donde más asignaturas imparto, también me encargo de la asignatura de Introducción al Verso y aquí también se pone en juego todo lo que acabo

de hablar, porque trabajo desde diferentes planos: plano métrico, plano prosódico y plano dramático. El plano métrico tiene que ver con sinalefas, estrofas, número de versos, número de sílabas y todo lo que tiene que ver con la métrica. Siempre a favor del actor, es decir: ¿qué significa una sinalefa? ¿Qué significa una pausa versal? ¿Qué significa un determinado ritmo acentual? ¿Cómo y por qué valorar las últimas palabras? ¿Quién es el portador de sentido? ¿Por qué hay hipérbaton? Es decir, ¿Qué quiere decir el autor cuándo escribe? ¿Por qué escribe de esa forma? El personaje no sabe que habla en verso, pero el actor sí. Entonces tenemos que buscar en el verso esa facilidad para que llegue el mensaje al espectador desde la forma y atendiendo a la forma. Como dice un alumno mío: "La forma, informa". Para ello trabajamos mucho la estructura del lenguaje para ayudar a desentrañar el plano dramático, entonces la parte métrica y la parte prosódica que integran el sentido, las ideas, hasta donde llega un pensamiento, dónde cierro, dónde abro, dónde resuelvo, el significado de una subordinada y de una coordinada, etc. concretan la acción dramática en el estudiante. Desentrañamos primero la sintaxis para luego pasar al plano dramático. Porque ese conocimiento y seguridad ya le permiten una propuesta al actor para decir y expresar la palabra, así como poder construir un texto sin tener que imponerle ya de inicio una intención o una manera de decir el texto. Que esto ya corresponde a los directores o a profesores de Interpretación.

Y sin más, espero haber compartido mis bases de trabajo y que haya llegado a vosotros/as una pincelada de mi metodología. Y que os haya servido, por supuesto. Gracias.

Rubén Maidana: Bien, en primer lugar quiero agradecer a Begoña por su exposición y cumpliendo el rol de coordinador te quería hacer algunas consultas que me fueron apareciendo cuando ibas exponiendo y que tiene que ver con la evaluación. ¿Cómo evalúas? ¿Qué se evalúa? ¿Cómo se pasa de un año a otro? Cuestiones que tienen que ver en algún momento con "esto está bien" o "esto está mal" a partir de determinados criterios. Yo te quería preguntar personal-



Sesión de trabajo en clase.
Foto proporcionada por la
autora

mente sobre la evaluación ¿qué se mira? ¿Quién aprueba?

Begoña Frutos: Si, por ejemplo en el primer curso compruebo que hayan adquirido pericia fonética con la articulación. En el caso de alumnos que tengan, por ejemplo, geolinguismos y que vengan con un acento determinado, evalúo que en la pronunciación de textos ese acento se haya omitido. Los andaluces con las "s" sonoras, los canarios también con su seseo. Valoro que en el trabajo en clase eso lo vayan haciendo, que el trabajo de apoyo esté, que el trabajo de respiración adecuada al trabajo de consciencia de habla artística esté en presente, porque en primero vienen con muchos hábitos "no saludables" a nivel corporal y vocal. Todas esas correcciones se dan, no solamente se va de forma continua, sino que se va viendo y se va evaluando en trabajos concretos a lo largo del curso en ejercicios de evaluación incorporando lo impartido en clase. Pero, fundamentalmente en primero si tienen que salir con un buen esquema

corporal. Un esquema vocal. Una respiración adecuada al trabajo actoral y el trabajo de articulación. Todo esto tiene que estar como mínimo en el trabajo de muestras de interpretación final que evalúo y lo tienen que ir avanzando durante el año en la evaluación continua y en el trabajo presencial del día a día en el aula.

Rubén Maidana: Bien. Cuando yo tuve la posibilidad de estar en Valencia haciendo mi doctorado, mi intención inicial había sido comparar la formación del actor español con el argentino en instituciones universitarias. En ese momento lo entrevisté a Vicente Fuentes, que hoy lo mencionaste, a Coralina Colom del Instituto del Teatro, estuve por Andalucía y una de las cosas que percibí, tal vez es sólo una percepción, es que había un fuerte interés en esta idea de encontrar un "castellano neutro". En esta idea de pensar en el mercado laboral mucha gente no sólo va a trabajar en teatro sino también en la televisión y como que había determinados estereotipos que estaban instalados en la televisión, por ejemplo, que el andaluz siempre iba a hacer de criado, por ejemplo en una novela y que por lo tanto había un fuerte trabajo sobre esta idea de... no sé si llamar "borrar"... esto que vos estás comentando, encontrar una buena articulación, una buena dicción, que el andaluz tiene este tema de las caídas de los finales, quedan con la boca abierta, palabras que se pierden. Entonces pregunto ¿esto es algo que viene propuesto desde la institución?

Begoña Frutos: No. No tiene por qué. Es decir, hay una corrección... Mira me viene muy bien lo que me preguntas porque este año justamente en segundo tengo alumnos que son canarios. El profesor de Interpretación me ha dicho que no le importa porque hay un trabajo que les sale de forma intuitiva e instintiva desde su propio acento, desde su propia habla. Luego otra cosa, tienes que lidiar con que un cambio fonético en un alumno que trabaja una "c" o una "s", que le da un cambio de identidad actoral. Entonces, eso también es importante tenerlo en cuenta porque ellos vienen con un reconocimiento interior de habla y cuando se cambia una consonante de pronto se sienten muy desubicados. Lo más importante, independientemente

del acento es que se les entienda. Se les tiene que entender y tienen que tener un trabajo de apoyo y de habla claro y comunicativo y verosímil. Que no siempre es posible porque hablan, sienten y piensan en su lengua materna y en la formación empiezan a construir algo que está lejos de ellos y de su habla social, familiar o artística. Con el acento neutro se les da más posibilidades de trabajo dentro del medio teatral y audiovisual. Es cierto que algunos años la incidencia en la articulación es mayor aunque también hay una tendencia en los profesores de Interpretación no tanto a "quiero todos hablen igual" sino más bien a "vale, no importa que no hables igual, que tengas acento pero se te tiene que entender y tiene que haber un habla construida, un habla artística, con tu acento pero un habla extracotidiana", si no comenzamos a entrar en terrenos de habla cotidiana y el trabajo del actor es extra cotidiano como dice Eugenio Barba. Ni la energía, ni la voz, ni el trabajo vocal es cotidiano en el actor. Justamente en los centros artísticos lo que intenta es "construir esas voces" o trabajar sobre esas voces para que sean verosímiles, comunicativas, elocuentes y diáfanas. Más allá del acento que trabajes.

Rubén Maidana: Sólo esto, para luego dejar espacio a que alguien pregunte. Nosotros cuando trabajamos algunos textos específicos, muchas veces los terminamos enmarcando en las características de una poética. Uno puede decir "el realismo tiene determinados procedimientos" El Siglo de Oro los tiene. Shakespeare lo tiene... cuando vos hablabas del abordaje textual, creo haber entendido, y si no es así rectificame, que te preocupas no tanto por el tema de las circunstancias, el estilo, el lugar sino más bien con la construcción de la palabra, de la palabra en sí misma. Como que esto que yo estoy planteando le corresponde al profesor de Interpretación. ¿Está bien lo que estoy diciendo?

Begoña Frutos: Sí. Es así. Por ejemplo, en el trabajo de verso, coger una escena y no tenerla contextualizada. No saber que viene antes o que viene después. Simplemente atender a las ideas, a la sintaxis y a lo que está diciendo el texto. Y desde ahí desentrañar. Luego buscamos la información que viene añadida. Pero simplemente el

propio texto, la propia palabra te está dando información de imágenes y de estructura. En el caso de la poética mucho más, ese primer abordaje del texto de la palabra no lo hacemos ya desde un trabajo de contextualización del texto. Sino desde descontextualización. Vamos a ver si este verbo está en futuro, yo necesito que tú me lo contextualices en futuro, que tu textura vocal, tu calidad vocal sea en futuro. No me lo hagas en presente. O si hay un adverbio de tiempo quiero que me refieras ese adverbio de tiempo. Y si es una imagen positiva, o si es una imagen negativa. O es una imagen... ¿dónde te lleva? Simplemente el hecho de repetir una palabra, la propia fonética de la palabra ¿adónde te lleva? Ese trabajo, que es un trabajo más de los primeros años, de base también, lo ejecuto así.

Rubén Maidana: Acá Javier está poniendo en el chat ¿qué sucede con el verso? ¿Se tiende a encontrar un estándar o cada escuela trabaja su forma? Nosotros en Tandil no trabajamos verso. En Tandil, Buenos Aires, Argentina, en nuestra Facultad no se trabaja verso. Por ahí acá hay colegas de otras instituciones que tal vez puedan pedir la palabra y responder esto, compartirlo. ¿Alguien? Silvia.

Silvia Quirico: Hola. Buenas tardes a todos. Antes que nada quiero agradecerle a Begoña, fantástica. Un gusto conocerla. Un gusto poder compartir esta tarde de charla en relación al trabajo de la voz y del actor y todo este espacio. Así que muchas gracias por compartirnos tú trabajo, gracias Rubén y gracias a todos lo que hacen esto posible. Si es verdad... en relación al verso escuchaba y es verdad que trabajamos muy poco acá en Argentina todo lo que tenga que ver con el verso. Una deuda que tal vez tengamos. Trabajamos, pero muy poquito. Muy poquito porque... bueno, debe ser porque no pertenece a nuestra matriz cultural y eso hace que nosotros nos volquemos hacia otros autores que pertenecen a nuestro medio cultural. Begoña, me gustó mucho escucharte y sentir las cosas en común que tenemos las diferentes escuelas. Seguramente ya en estas otras charlas que nos quedan pendientes vamos a poder seguir fortaleciendo algunos lugares en común o encontrando cuáles son las diferencias como para enriquecernos de todo esto ¿no? Yo te



Sesión de trabajo en clase.
Foto proporcionada por la
autora

hago una pregunta como docente que tiene que ver con el tema de ¿cómo están las voces de nuestros jóvenes? ¿Las voces de los que llegan a la Facultad, a la Universidad? porque hay un punto del que uno puede hablar mucho, desde la parte técnica que todos abordamos ¿no? Tener que afrontar la articulación, la respiración y todas estas "ciones" que... pero hay un punto que a veces es interesante atender y.... saber ¿qué está pasando con las voces que llegan? Con las voces que nos abordan ¿no? Para mí es un punto que me tiene muy atenta en cada año que afronto el trabajo con nuevos chicos, nuevos jóvenes. No sé. Te pregunto qué está pasando por allá. Si a vos te suena algo de esto que te estoy diciendo.

Begoña Frutos: Bueno, respondiendo un poco a la pregunta de Javier, yo creo que hay un lugar al que todos llegamos y en el que todos estamos de acuerdo independientemente de la escuela que vengamos. Yo vengo de Vicente Fuentes, de otros trabajos también, pero

fundamentalmente me he formado con él en verso. Hasta el trabajo de métrica y prosodia llegamos todos. Todo lo que tiene que ver con el trabajo de estrofa y cómo se trabaja. Los estudiantes que estudian verso no conocen "ismos" interpretativos (naturalismo, expresionismo, etc.) y en verso el énfasis se pone en las palabras, tanto la escenografía hasta cómo se siente anímicamente el personaje, el verso te da toda la información que el actor/actriz necesita para abordar el personaje. Se hace un trabajo de mucha complejidad y de mucho virtuosismo con el verso por cómo está estructurado el lenguaje. Es a partir de decir el verso que en algunos se oye más ritmo, en otros se oye menos, en otros no se entiende, este parece que prosifica o no. Hace poco estuve haciendo un trabajo de investigación con algunas compañeras sobre la evolución del verso a lo largo de los últimos años. ¿Cómo se oía y cómo se oye? Con esas cadencias y con esos ritmos, de hace cien años a cómo se oye ahora y percibes que, como es un lenguaje vivo, también ha cambiado. Se habla más rápido, a lo mejor no se prosifica pero sí hay una tendencia, me parece que adecuada normal y contemporánea, a que se entienda, a que haya un trabajo de entendimiento del mensaje y de prosodia y acción más allá de la métrica. Entonces, yo creo que hasta ciertos aspectos todos estamos de acuerdo, pero luego el "cómo se dice" y el "cómo se transmite" y el "cómo se comunica" difiere según la metodología o el director que lo trabaje y posiblemente tenga compañeros por aquí que puedan decir algo al respecto que son especialistas en verso y en trabajo de verso también. Javier, ¿no sé si te he respondido?

En relación a la pregunta de Silvia, creo desde el punto de vista técnico los chicos que llegan son chicos muy jóvenes, con voces poco vividas y muchas veces voces que no saben todavía lo qué quieren decir y voces que no tienen un alojamiento corporal. No han sentido la voz en su cuerpo. No hay una identidad con su voz ni con su voz escénica y artística. Desde el punto de vista físico y técnico hay un trabajo de llevar las voces que están agudas en las chicas a unas zonas más medias, de generar prolongación de rango, todo eso que se trabaja pedagógicamente. Pero, si es verdad que las voces que vienen desde el punto de vista sensitivo, emocional y creador son



Sesión de trabajo en clase.
Foto proporcionada por la
autora

muy diferentes a cómo yo las viví o la forma de encarar el trabajo de la voz y de "defender" un texto. A veces me cuesta mucho que incorporen esa conciencia de habla, pero no de habla técnica sino de habla verosímil construida; es decir, desde dónde hablan todo lo que quieren comunicar y si está a favor de lo que quieren expresar a propósito del personaje que están construyendo. Toda esa parte técnica va a favor de esa parte dramática, porque si no, no tiene ningún sentido el trabajo de voz. Es como tocar el piano y sólo tocar las notas. Entonces, bueno en Primero me cuesta muchísimo y vienen algo despistados, sobre todo en el trabajo de voz ya que lo asocian con canto y a veces es complicado transmitirles que para mí el trabajo vocal, como dice el profesor de canto Jesús Aladrén es como "La Santísima Trinidad" el padre, el hijo y el espíritu santo. La palabra, el silencio y el espacio. A veces cuando les intentás introducir en lo importante que es el espacio y el silencio para que encuentren el trabajo con la voz y con la palabra en la propiocepción sensorial, lo tengo que hacer antes incluso, en la parte de esquema corporal, de

pre expresividad de palabra para que luego puedan entrar a la palabra y al trabajo de voz y de palabra desde otro lado que no sea solamente "el dicho". Pienso que "cuando llega la palabra ya es tarde" si todo lo que hay anterior no está, lo que sale no es reversible. Bueno, esto es lo que creo y por eso hago, un trabajo de concienciación de esto a través de esquema corporal. Relaciono muchísimo todo el trabajo de explicación con neuro ciencia. Todo el trabajo de... cómo trabajan..., por ejemplo, el ritmo en el verso se trabaja no desde un lado consciente rítmico sino desde el lado inconsciente, intuitivo y el lado derecho del cerebro. Es decir, el ritmo en el actor es corporal. Es intuitivo. Viene de sístole y diástole del corazón. Cuando trabajan un ternario o cuando trabajan un binario... si lo abordan desde ahí lo entendemos mejor. Primero se lo explico desde la técnica para que lo entiendan y los sepan explicar, pero luego hay una parte que es fundamental en la voz, fundamental que es la parte del todo. Yo os he hablado por partes, pero yo cojo un texto y lo veo como un todo. Y cuando trabajo con los actores pongo el foco en un objetivo de ese año o de esa sesión o de ese trimestre, pero no dejo de trabajar todo lo añadido que hay al lado, porque todo tiene que ver. No hay técnica vocal y expresión oral, o si la hay, pero una vive de la otra. Un trabajo prosódico no se entiende sin un trabajo de registros vocales. De no saber dónde tienes la voz para poder llevarla a otro lado distinto y que tú la puedas impulsar y darle direccionalidad como tú quieras para luego dejarla libre en el trabajo de interpretación. ¿No sé si te he contestado Silvia?

Rubén Maidana: Está pidiendo la palabra Flavia Montello

Flavia Montello: Hola. Mucho gusto Begoña. Qué lindo escucharte. Y también Hola Silvia, a Rubén. La verdad, estoy muy entusiasmada con el inicio de este ciclo y, Begoña, fue muy interesante escucharte y me parece también muy inspirador ver todos los puntos de encuentro que hay en varias de las cosas que has dicho. Creo que resonaron en mí y seguramente también en otras personas que estamos aquí y nos dedicamos al entrenamiento vocal en la actuación. Le agradezco a Silvia cómo introdujo así un poquito más también

esta cuestión casi filosófica de con lo que nos encontramos cuando abordamos el habla. Hay una observación que siempre hago y supongo que les pasará lo mismo, que es increíble como esto que usamos tan a menudo, cotidianamente que es la voz, en el momento de estar en una preparación ya sea de clase o previo a una función o a un ensayo, aún actores y actrices profesionales parecieran tener como un cierto reparo más que con el cuerpo ¿no? para "sacar la voz" y probarla y empezar a "calentar la voz" o prepararla. Eso es como una intimidad que hay ahí en la voz. Así que me parece muy bueno si en estas charlas vamos a esos lugares. Y, no obstante eso, yo te quería preguntar... porque bueno entre los puntos de encuentro que trajiste y que yo ya abordaré también en mi charla, yo estoy especializada en la técnica de Steiner así que me pareció muy interesante que lo trajeras. También entrevisté a Vicente Fuentes en Madrid, una vez que estuve por allí referido a una tesis de especialización de posgrado, así que me parece muy interesante las redes que se arman y antes de la virtualidad pandémica. Vale decir. Bueno, mi pregunta volvía un poco al llano de lo cotidiano, pero quería conocer la realidad en la RESAD. Todo esto que contaste, que me parece fascinante también... entiendo que vos sos profesora de todo el arco de estudio de lo vocal en la RESAD y te quería preguntar: todo lo que has contado ¿en cuánto tiempo...? digamos... de horas de la asignatura de vocal... no sé si es anual, si es cuatrimestral cómo la dividen pero ¿cómo está repartido eso en el Plan de Estudios de la RESAD?

Begoña Frutos: Sí. Gracias Flavia porque no lo he dicho antes al principio de la charla. Si yo tengo entre dieciséis y veinte horas de clase aproximadamente. Suelo tener fijas, siempre, unas dieciséis horas de clase. Eso se distribuye en tres, cuatro horas de clase cada semana por grupo. Por ejemplo: hay cursos donde solamente les veo una vez a la semana durante dos horas. A primero de Técnica Vocal en Musical les veo sólo dos horas a la semana. Sin embargo, al trabajo de Textual, todo el trabajo de textual que tienen de verso, de técnica vocal de expresión oral les doy una media de seis horas a la semana y es por su recorrido que también tienen más trabajo del

área de voz. Pero lo que son electivas tengo entre dieciséis y dieciocho horas. Las clases son dinámicas y con participación de diferentes metodologías y muchos de los contenidos que aprenden los estudiantes me gustaría investigarlos más a fondo pero luego todo eso no se puede desarrollar de forma profunda con los alumnos por falta de tiempo lectivo. Personalmente me gustaría investigar sobre ciertos textos. Por ejemplo, me hubiera gustado desarrollar más el trabajo de verso de mujeres. Mujeres autoras de verso del Siglo de Oro porque siempre trabajamos hombres. Calderón, Lope de Vega y este verano un compañero que está aquí, Jorge me descubrió a María de Zayas Sotomayor, me descubrió a otros autores y otras autoras y me hubiera gustado hacer un trabajo de investigación del lenguaje en verso de las mujeres. De cómo hablaban, qué energía tenían. Por qué utilizaban más hipérbaton, por qué utilizaban menos. ¿Qué tipo de estructura del lenguaje utilizaban para trabajar el habla? Ha habido un tiempo donde hemos trabajado algunas autoras en clase, pero no he podido profundizar en ellas. El trabajo de investigación lo hago aparte porque me lo facilita también la RESAD, pero no en las clases, evidentemente, sino fuera. Las horas lectivas aproximadamente son entre dieciséis y dieciocho, más luego tutorías, reuniones, tutorías personales con los compañeros, ensayos con los compañeros de Interpretación así hasta completar otras veinte horas que tenemos que son extra lectivas.

Flavia Montello: Sólo una última pregunta ¿cuántos estudiantes tenés por grupo? Aproximadamente.

Begoña Frutos: En total tengo unos ochenta, ochenta y cinco. Y en cada grupo tengo unos catorce. Una media de doce/catorce. Y suelo tener entre seis grupos... cinco, seis grupos.

Flavia Montello: Ok. Gracias.

Rubén Maidana: Hay un pedido de palabra de Lara Serra.

Lara Serra: Gracias. Hola. Gracias por la oportunidad. Yo estoy re -



Sesión de trabajo en clase.
Foto proporcionada por la
autora

cién empezando a explorar con un grupo local de actores un encuentro entre actores y teatro que es más bien físico, circense, de bailarines y encontrándome con un montón de contradicciones entre lo que he aprendido en canto y lo que he aprendido en un entrenamiento más proveniente del trabajo del Odín de Barba. He entrenado muchos años y hay algo del esfuerzo que hace el bailarín, el artista de circo, que está un poco reñido con la utilización de la voz de una forma más... calma. Algo he soñado, empezando a soñar ¿qué pasa en esos terrenos? Lo que yo sé sobre la voz es más bien sobre mí recorrido personal y me faltan... tengo la sensación que me falta mucho material teórico, mucho, mucho de ensayo... digamos acercarme un poco más a los que ya han estado recorriendo cosas. Si hay algo que trabajo con mis estudiantes y es el texto desde su sonoridad como primer paso. Es decir... como de una manera ciertamente intuitiva he empezado a trabajar el texto desde lo pre expresivo y les insisto mucho que cuando lo memoricen, lo memoricen por sílaba, no por frases. Digamos, como que yo tengo la sensación de

que se graba en una parte del cerebro que no es la lógica, ni la de la lengua, sino que es otra que me imagino que es la misma que cuando niños aprendemos a cantar algo por fonética, ese es el lugar del cerebro. Me falta información teórica y mi pregunta concreta es: vos nombraste la neurociencia como parte de la teoría que sostiene esto de utilizar la parte derecha del cerebro para trabajar la emisión y quería saber si había algún autor que me pudieses recomendar para empezar a sondear un poco más sobre

Begoña Frutos: Si. Hay compañeros que han hecho investigaciones, tesis doctorales sobre el actor y la neurociencia. Son tesis doctorales que se centran en los métodos de estudio del proceso creativo del actor. Y las investigaciones plantean cómo podemos estudiar dicho fenómeno artístico y qué perspectivas científicas han intentado dar respuesta a ello.

A mí me consta que los actores trabajamos desde estados alterados de conciencia inducidos por la técnica. Técnicas procedentes de diferentes líneas de conocimiento desarrolladas por distintas disciplinas contemporáneas asociadas a las ciencias del espectáculo para propiciar una nueva lectura sobre el proceso creativo. Y cuando todo eso se conforma estamos en extra cotidianeidad. Estamos en otros lugares. Entonces, a mí me interesa mucho saber qué se activa en el actor antes de que se active lo que se tiene que activar para responder a su proceso interpretativo, en la palabra, y en la voz. Todo eso que tiene que ver con la intuición, con psicología, biología, neurociencia, antropología o conocimientos humanísticos; en general, un estado informativo de las cosas que no tiene que ver con conocimiento intelectual, sino que tiene que ver más con cuestiones viscerales o emocionales. Por ello me interesa el trabajo de Chéjov, de Steiner. Sobre todo de Chéjov y sus centros imaginarios. De presencialidad. De trabajo previo de preparar el gesto antes de decir la palabra. Entiéndase, desde inspirar hasta que ejecutas la palabra que es el final de lo que haces, me interesa mucho porque no es algo que entiendes, sino que se comprende a través de la experiencia, pero cuando lo ejecutas lo haces desde la comprensión y la comprensión es algo corporal y mental. Otro ámbito que me

interesa son los estados vibracionales del actor cuando entran en bioenergía, y trabaja una actividad donde la laringe se libera, donde hay una libertad vocal, donde hay una sensación de pesar menos porque su cuerpo se ha activado a nivel de energía. Dígase con ejercicios de bioenergía, en el entrenamiento, etc. su disponibilidad de palabra, su disponibilidad actoral y su forma de proyectar, cambia. Su comportamiento de la voz cambia. Entonces, esa preparación antes de la palabra me interesa mucho. Y no es gimnasia, no es algo de sistemática mental si no que es algo que se entrena. Yo misma cuando en Expresión Oral hacemos un trabajo de contar historias, vamos a contar historias, hago trabajo de rebotes fonéticos ¿qué persigo con ese trabajo? ¿O con esa actividad? Que no piensen. Que automáticamente una palabra, o la sonoridad de una palabra les lleve a otra cosa. O al sonido. Pero que no piensen y lo primero que les venga lo digan. Que lo primero que les venga sea una imagen. Me da igual la imagen. Y que empiecen a contar a través de las imágenes en acción que les vienen. Que no tienen que ser siempre conducidas, estáticas e intelectuales. Sino que pueden ser esas que te ayudan de pronto a canalizar otras cosas en el texto y a poder viajar el texto por otras calidades vocales que no sean las formales o predecibles. No sé si te he ayudado Lara.

Lara Serra: Gracias. Sí. Muchas gracias.

Begoña Frutos: El autor es Martí Fons y su tesis se llama *Fundamentos científicos del proceso creativo del actor*. De todas formas mira en internet hay trabajos sobre neurociencia y actor. No sé si está publicada la tesis de este autor. Pero si no, hace unos años hubo un Congreso en la RESAD sobre pedagogía y se hizo una conferencia allí en relación a la neurociencia y el actor y se habló de qué comportamientos físicos se empiezan a dar en el cerebro para que acontezca el proceso creativo y qué desencadena una imagen en acción, el trabajo de producción de la imagen, de sensación, de incorporación de emoción y de palabra.

Lara Serra: Sí, para interpretación sé que hay un libro dando vueltas

porque lo ha nombrado una de las actrices de Barba en una charla que dio el año pasado, pero hay algo específico sobre la voz que quería saber si había. Sobre el habla.

Begoña Frutos: Lara... a mí me gusta mucho el trabajo holístico y espiritual de la voz. Me gusta mucho. Porque me da comportamientos de la voz y me da una identidad artística también a la hora de hablar. Pero bien, es verdad que necesito entender y explicar esos procesos de la voz porque muchas veces esa ambigüedad con la que se trabaja no concreta lo que necesito hacer con un texto y cómo construir un personaje desde lo vocal y necesito recursos técnicos. De hecho mi inicio de trabajo como actriz en el área vocal fue por mis inquietudes y dudas: ¿Y por qué este sonido? ¿Y por qué así? ¿Por qué tiene que quedarse así? ¿Por qué se tiene que concretar? ¿Y por qué a mí se me queda esto arriba? Todas esas inquietudes técnicas fue lo que fundamentaron también mi trabajo. Pero desde ya hace algunos años estoy en un trabajo de investigación con una compañera que hay aquí ahora mismo, Yolanda Ulloa, estuve en un trabajo de teatralidad de la voz. Investigando con ella, con una compañera especialista en Chéjov en Gestual sobre cómo poníamos en común ese tipo de trabajo y fue interesante la experiencia, porque del trabajo con la voz actoral salieron muchas cosas, desde lo ancestral de la voz, hasta la identidad, hasta la autografía que supone hablar para ti como actriz, o como personaje.

Rubén Maidana: Ahí Laura, que fue compañera mía en un curso de astrología, nada que ver, fue alumna tuya. Compartió un enlace y pone el autor, dice que tal vez sea ese el material del que estás hablando y yo te quería preguntar, si vos me autorizas, puedo poner acá en el chat tú email para que alguien te escriba.

Begoña Frutos: Claro. No hay problema.

Rubén Maidana: Mientras tanto si alguien tiene alguna inquietud aprovechen este momento de silencio mío.

Mario Valiente: Sí, buenas tardes y antes que nada agradecerle Begoña por tu disposición y por tu generosidad. Por supuesto, felicitar a María, a Verónica, a Rubén y a Javier por la organización. A mí, de todo lo que escuché me quedaron algunas inquietudes o dudas que me gustaría preguntarte. Una es qué es lo que vos denominas "estilos vocales".

Begoña Frutos: Quizá los estilos vocales es un trabajo que desarrolla cuando hago todo el trabajo de resonancia, de resonadores. Cuando trabajamos todo el comportamiento de la voz a través de los lugares de resonancia del cuerpo. Trabajo textos concretos que necesitan que lleven la voz a un estilo. Por ejemplo: Valle Inclán, cuyos personajes son muy rurales, la mayoría de ellos tiene un estilo vocal que tiene que ver con la apertura de vocales más que con el trabajo de consonantes. Por ejemplo, oclusivas. Es un trabajo que tiene un nivel de apoyo muy grande porque son personajes que manejan mucho peso, son personajes rudos, son personajes con ropas muy pesadas y son personajes que cuando hablan además de que tienen un estilo vocal imperativo, los verbos suelen ser de mando, de ordenar; en Lorca también hay muchos de esos perfiles de personajes de "esto es así", "cállate", este tipo de cosas de lenguaje, de estructura de pensamiento que nos dice también un poco por donde va un personaje por su forma de hablar, me refiero a eso. Por ejemplo: un estilo vocal a modo anecdótico es una mujer pariendo, pidiendo un taxi y a punto de parir no es el mismo estilo vocal, ni utiliza la misma resonancia ni el mismo lugar corporal que una dama de Molière. O Don Juan Tenorio que es un personaje que está más en su pelvis, en el sexo, en la voluntad, en vocales abiertas y corporales como puede ser una "a" o una "o". No está en el mismo lugar vocal y el trabajo de texto no es el mismo que de Doña Inés que trabaja una "i" que está colocada mucho más arriba, que vive en una iglesia y que apenas tiene experiencia muscular pélvica porque no tiene relaciones sexuales. Me refiero a eso. A ir encontrando, un poco, el estilo, la sonoridad del personaje a partir un poco del estudio sonoro y del propio estudio físico del personaje.

A veces voy con los alumnos, al Museo del Prado, para que vean en

Velázquez los trajes que llevaban, o los personajes de los cuadros de Los Borrachos o cómo es su composición corporal para ver qué inspiración, qué gesto vocal les inspira el cuadro. La imagen. Hacia dónde te lleva vocalmente.

Mario Valiente: Y te consulto otra cosita ¿Cómo es esto? Vos en un momento hablabas desde lo gestual... trabajaban Gestual desde Vocal.

Begoña Frutos: Sí, en la especialidad de Gestual, de Teatro Gestual ellos no tienen Expresión Oral. Ellos tienen Técnica Vocal 1, 2, 3 y 4. Además tienen una hora y media a la semana o dos horas a la semana. Es decir lo que hacen en cuatro años es posiblemente lo que hace Textual en dos años o dos años y medio. Pero, por el contrario, Textual no tiene todo el trabajo de cuerpo que tienen los compañeros del otro recorrido. A mí me gusta mucho trabajar con Gestual porque ellos tienen mucha intuición y mucha inteligencia corporal. Es decir, piensan desde el cuerpo. Entonces en el momento en que pegan el brinco a la palabra no la piensan si no que la sacan desde el cuerpo y me gusta muchísimo porque el trabajo de verso, y además lo he comprobado, que actores que han salido del teatro gestual y han saltado a la Compañía Nacional de Teatro Clásico mueven la palabra con el cuerpo y logran la verosimilitud de lo que están diciendo con un virtuosismo que no encuentro en otros actores que hacen un recorrido quizá de otro tipo. En Musical, por ejemplo, ellos comunican mucho cuando cantan porque la música es una inductora de emociones. A ellos le pones la música y entran mientras que los estudiantes de Textual tienen que hacer música con la palabra. Entonces te dices: "bueno, estamos manejando lo mismo cantando que hablando ¿no? Estamos hablando de palabra, de pre expresividad de palabra, pero que luego se convierte en canto". Hay una parte que también se trabaja en segundo que es la diferencia entre la voz hablada y la voz cantada. Suelo dar el contenido con melodías de canto popular. Yo he dado talleres de canto popular y compruebo como desde la voz cantada "se sostienen" y desde la voz hablada "se bombean" las ideas. El trabajo vocal es muy agradecido en

Gestual porque tienen incorporación y disponibilidad inmediata del cuerpo que ya la tienen y en cuanto entran en texto lo hacen muy bien, pero es verdad que no tienen esa profundidad de trabajo en un análisis activo de un texto donde manejas desde la estructura hasta el descubrimiento a través de la sintaxis de las transiciones de pensamiento del personaje. Si no tiene puntos. Si no tiene comas. Si tiene muchas subordinadas. Si tiene muchas coordinadas. Si tiene muchas frases cortas. Es decir, si es prosa corta, por ejemplo, en personajes que pueden tener alguna disyuntiva personal. Me gusta trabajar a Müller, *Máquina Hamlet* porque tiene personajes que hablan tres palabras y enseguida hay un punto. Tres palabras y un punto. Y nada de lo que dicen tiene que ver con lo anterior. Entonces, ese punto que hace que lo que viene detrás sea diferente a lo anterior... eso es... ¡oro para el actor! Y en el trabajo vocal es toda la pre expresividad de la palabra. Es que tienes que construir eso a nivel de imágenes, y a nivel de circunstancias y a nivel de preparar la palabra para decir lo siguiente que no tiene nada que ver con lo anterior. Porque es un punto. Es un silencio. Que es diferente a una pausa. Trabajamos pausas, comas bajas, comas altas y silencios. Entonces a mí ese trabajo, Mario, me apasiona y cuando entran a Gestual ese trabajo... guau... ¡es maravilloso! Porque tienen mucha inteligencia corporal y todo lo que reciben no lo pasan por el córtex sino que pasa directamente a su cerebro emocional y corporal y cuando ocurre eso con un texto, es como si la magia se materializase en las palabras.

Mario Valiente: Bueno, muchísimas gracias.

Begoña Frutos: Gracias a ti Mario.

Rubén Maidana: ¿Algo más? Dijimos que íbamos a estar una hora y media, ya estamos en tiempo. No queremos que la gente se nos agote. Que vuelvan al próximo encuentro. Ya que Mario dice siempre que un lugar que es placentero es un lugar al cual quiero volver, entonces vamos a intentar que esto se corte antes que venga el displacer. ¿Alguien más tiene algo para preguntar, para compartir?

¿Isabel estás levantando la mano?

Isabel: ¡No! Sólo preguntar cuándo es el próximo encuentro.

Rubén Maidana: Uh, la fecha precisa... es un miércoles... el último miércoles del mes de...

Javier Campo: Creo que.... Rubén... es el veintiocho de Abril. Habías anotado.

Rubén Maidana: Claro. La expositora será Flavia Montello. Ella es docente en la Facultad de Arte, en la carrera de Teatro en Río Negro, Argentina. Y también tiene un recorrido, un trabajo profesional y personal muy interesante... que tiene muchísimos puntos de contacto con lo que estaba hablando recién Begoña. Está Silvia. Silvia es de Tucumán. Se formó en el Roy Hart. Bego también estuvo hablando del Roy Hart. Así que.... La que no está hoy presente es Gemma Reguant, del Instituto del Teatro de Barcelona.

Begoña Frutos: Gemma ha publicado hace muy poquito un trabajo sobre los olores, como mejora para el habla actoral. Muy interesante... y Lara, hay un trabajo de neuro ciencia muy interesante que yo también estoy empezando a aplicar a mis actores como instrumento o medio para inspirarse para su trabajo interpretativo.

Rubén Maidana: Y de hecho, perdón, ese libro tuve la suerte que Begoña lo prologó y me lo mandó desde España. Cosa que te agradezco públicamente. Lo estoy leyendo. Es sumamente interesante el planteo que hace, que es fruto de un trabajo de investigación, fue su Tesis Doctoral. Trabaja a partir de los olores. Cómo los olores pueden producir... estimular formas de decir los textos, sensaciones, emociones. Habla del Sistema Límbico. Muy interesante. Ya nos va a contar cuando esté con nosotros. Flavia.

Flavia Montello: Gracias. Quería preguntarte Begoña si es posible acceder a tu tesis, que la nombraste... la comentaste en un momen-

to.

Begoña Frutos: Sí. Sí. Está en internet. Pones Begoña Frutos *Fundamentos del habla escénica*.

Flavia Montello: Perfecto. Gracias.

Javier Campo: Bueno... yo quería agradecerte Rubén. Obviamente a Begoña también por su buena voluntad y calidez en la expresión, a todos los presentes, también a Emilia y a Verónica del Área de Formación Continua pero bueno, sobre todo a vos Rubén que pensaste este ciclo y lo trajiste todo cerradito y ya sabés bien de qué se trata organizar este tipo de eventos entonces, bueno, más gusto da aún y te agradezco que estés coordinando también el mismo.

Rubén Maidana: Bueno, sumamente feliz. Muy contento por cómo salió esto. Mi mayor miedo tenía que ver con la conectividad. Espero que nos podamos encontrar en el próximo encuentro y que se abra la puerta a esto: hablar precisamente de la voz, de lo que menos se habla.





MANIFESTANDO LO SUTIL

CICLO DE CHARLAS SOBRE ENTRENAMIENTO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ DE TEATRO

"Formación del Habla -Rudolf Steiner- en el entrenamiento vocal actoral de la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina"

Coordinación: Dr. Rubén Maidana – Facultad de Arte - Unicen

FLAVIA MONTELLO

Actriz formada en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires y con Raúl Serrano. Especialista en Docencia y Producción Teatral por la Universidad Nacional de Río Negro. Diplomada en estudios de la Formación del Habla en Suiza. Actualmente doctoranda e investigadora en esta temática. Docente de Educación de la Voz y de Actuación en la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.

miércoles 28 de abril
16 hs. Argentina / 21 hs. España

Por plataforma Zoom
ID de reunión: 929 0038 2592

**Ahora también
en vivo por** **arte
xver**
www.artexver.tv

 **Organizado por:** Área de Formación Continua Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte



UNICEN
Universidad Nacional de Río Negro
Buenos Aires, Argentina

Ilustración de portada: Ángeles Verta y Luca Gasparini Traversa
(Proyecto de Investigación en Creación Artística, UNRN 40-B-603)

Puede ver/escuchar la charla aquí:



artexver



 YouTube

Formación del Habla –Rudolf Steiner- en el entrenamiento vocal actoral de la Universidad Nacional de Río Negro

Flavia Montello

Verónica Rodríguez: Buenas tardes. Bienvenidas. Bienvenidos. Bienvenidos. Es un gusto tener este encuentro, esta tarde con ustedes. Es el segundo encuentro del Ciclo *Manifestando lo Sutil*, una serie de charlas sobre el entrenamiento vocal del actor y la actriz de teatro, que tiene por objetivo difundir distintas propuestas de entrenamiento vocal que se implementan en la formación de actores y actrices dentro del ámbito académico formal, como así también en trabajos de investigación de docentes universitarios cuyo tema central es la voz. Esta actividad está organizada por el Área de Formación Continua de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte de la Unicen, en conjunto y coordinada por el Dr. Rubén Maidana, profesor de Educación de la Voz I de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte.

Esta segunda charla se titula "Formación del Habla –Rudolf Steiner- en el entrenamiento vocal actoral de la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina" y está a cargo de Flavia Montello docente de Educación de la Voz y Actuación en la Universidad Nacional de Río Negro. Además de la información disponible sobre la profesora en el flyer de difusión de esta charla podemos mencionar que como investigadora estudia la voz expresiva en la actuación, llevando adelante proyectos de investigación, así como de transferencia y de creación artística. Docente de Educación de la Voz y de Actuación en la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina, donde actualmente es Directora de la Licenciatura en Arte Dramático. Más allá de lo académico, se mantiene activa en sus producciones artísticas y en la gestión del ámbito teatral en la comunidad. En sus cursos relaciona la voz hablada expresiva con la actuación en sus variadas expresiones: dramática y performance, recitación poética, narración oral. Relaciona la Formación del Habla de Rudolf Steiner con otras técnicas vocales, corporales y actorales.

Agradecemos mucho a Rubén, a quien le voy a pasar la palabra para que presente a Flavia; a ella por estar hoy aquí dispuesta a compartir su experiencia con todes. La charla va a estar grabada y subida a la Plataforma ArtexVer. Rubén te paso la palabra, agradezco también a mi compañera María Emilia Zarini y a Javier Campo, Secretario de Investigación y Posgrado, acá trabajando con esta reunión. Muchas gracias.

Rubén Maidana: Buenas tardes. Gracias Verónica, Javier y María Emilia por la logística, y a la gente del Área de Comunicación de la Facultad.

Continuando con este ciclo de charlas que comenzó el mes pasado, la intención es tratar de compartir experiencias de práctica docente con distintos profesores/as de diversos ámbitos de Argentina y España, tratando de vincular la práctica personal profesional artística con la práctica docente. En ese sentido, hemos pensado los ejes temáticos de las charlas, organizadas en torno a poner en contexto la institución donde cada uno de nosotros trabaja, la formación personal profesional y el último eje centrado en cómo llevamos hacia la práctica docente esa formación profesional.

En el caso de Flavia, yo tuve la posibilidad de conocerla primero a través de emails, intercambiando materiales, y luego personalmente en el Congreso Internacional de Artes Escénicas que se hizo en el mes





Sesión de trabajo en clase.
Foto proporcionada por la
autora

de octubre de 2017, aquí en Tandil. Cuando pensé en personas que pudieran compartir con nosotros sus experiencias pensé también en ella porque consideré que algo de su formación específica era para mí muy interesante y distinto, no conocido por mí, y es lo que tiene que ver con la formación en Suiza, en la Formación del Habla de Steiner. En ese momento, yo venía leyendo algunos materiales de Euritmia, Antroposofía, vinculados con la mirada que tenía Steiner de la vida en general. Un filósofo, investigador espiritual, que llevó a la práctica muchas de sus ideas a través de implementar, por ejemplo, las escuelas Waldorf y la agricultura consciente biodinámica. Entonces, era algo bien específico que a mí por lo menos me resonaba mucho. La idea de este encuentro de hoy es para que Flavia pueda contarnos esa formación y cómo desde allí desarrolla sus clases en Río Negro. Luego poder charlar sobre aquellas cosas que nos generen inquietud, duda o que queramos profundizar. Flavia, desde Río Negro, sur del sur de Argentina, te cedo la palabra.

Flavia Montello: Bueno, muchísimas gracias, Rubén y a la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. En mi caso, es la segunda vez que debo agradecer esta posibilidad de la construcción de redes que ustedes están haciendo en cuanto a todo el trabajo que tiene que ver con la voz en lo actoral. Ahora está este ciclo y hace unos años fue justamente el congreso al que hacía referencia, el Congreso Internacional de Artes Escénicas, donde fue un placer enterarme de que había una organización por grupos según las áreas y había un área que era la del trabajo vocal, tema que no se suele abordar en los congresos que tienen que ver con lo teatral. Así que ahí estábamos reunidos entre colegas que trabajamos lo vocal en la actuación y fue interesantísimo todo lo que se desarrolló. Por eso, muchas gracias a la Facultad por continuar en esta línea, ya que creo que es un área dentro de todos los estudios del teatro que podría todavía desarrollar mucho más. Es necesario que nos encontremos referentes que hablemos desde impulsos concretos de trabajo, también para seguir enriqueciéndonos y para difundir lo que se está haciendo, que no es poco.

Voy a comenzar presentando mi formación para después ir hacia lo que es Formación del Habla, la Universidad de Río Negro y cómo desarrollo mi actividad allí, en cuanto a la técnica vocal.

Me formé como actriz en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) en Buenos Aires. Soy de allí y desde hace unos años estoy en la Patagonia, en Bariloche. Luego de mi formación actoral, continué los estudios con Raúl Serrano, maestro reconocido en Argentina y muchos otros países. Sólo para ponerlo en contexto, si alguno no lo conociera, tiene que ver con la línea del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, que él continuó desarrollando y luego llamó "Método del sujeto escindido" o "de la conducta conflictiva". Hacia el final de mi formación en la EMAD, a través de uno de mis profesores conocí la Eurytmia –que recién citó Rubén y que también fue citada por Begoña en su charla del mes anterior–. La Eurytmia es un arte del movimiento, podríamos decir una danza que tiene la particularidad de mover tanto música como palabra. A través de ese primer contacto con la Eurytmia conocí la Formación del Habla. Me interesó mucho, comencé a asistir a talleres semanales abiertos al público en general, pero cuando quise profundizar un poco más, no había una carrera específica en la Argentina. Trabajé, ahorré dinero y me fui a estudiar a Suiza. Los centros de formación estaban distribuidos y continúan aún en Alemania, Suiza, Inglaterra, Estados Unidos. Opté por Suiza porque allí está el Centro donde estuvo trabajando Steiner. Se llama Goetheanum, está en las cercanías de Basilea, una ciudad en el noroeste, que limita con Alemania y Francia.

La Formación del Habla –Sprachgestaltung en su nombre original en alemán, en España también se la nombra como Arte de la palabra– tuvo una carrera que duró 4 años, todos los días, muy intensa. Por las mañanas teníamos la técnica específica y otras materias, por las tardes Actuación y otras materias. Es decir que la Formación del Habla iba en paralelo con la Actuación. Entre las otras materias había mucho de Eurytmia, también un tipo de gimnasia muy armónica que es la Gimnasia Bothmer –por el nombre de su creador–. Steiner le daba mucha importancia al bienestar físico y la disposición del cuerpo en los actores. Luego también se dictaba Historia del teatro, Métrica poética, Esgrima, Coro cantado, Coro hablado, entre otras.

Al final de esa carrera hay un cierre teórico escrito, que es una breve tesina acerca de un tema, y luego tres prácticos: un recital poético, otro de narración oral y una obra dramática. O sea, pasando por los tres géneros: lírico, épico en la narración y dramático. Luego estaba la posibilidad de continuar un quinto año de estudio para la aplicación terapéutica de esta técnica, como arte terapia –así como existe la musicoterapia, la pintura o el modelado en arcilla terapéuticos–, siempre supervisada por un médico. La cursé más que nada interesada en conocer los modos en que los principios y ejercicios que había conocido en mi formación artística podían ser aplicados para intervenir terapéuticamente. Para que se den una idea, por ejemplo, trabajé con una mujer que tenía una depresión severa. Iba a su casa cada mañana muy temprano y hacíamos ejercicios de Formación del Habla y también algunos textos. Con eso ella iniciaba el día y luego salía de su casa. Para quienes trabajamos con la voz, sabemos que incide directamente en la propia personalidad, en lo más constitutivo que tenemos, por eso comprenderán que era un impulso muy concreto para que ella empezara a reconstruirse desde esa falta de fuerzas y energías a la que estaba entregada en ese momento. También trabajé en el equipo terapéutico de una escuela Waldorf en Alemania, lo integran profesionales como apoyo a casos puntuales de alumnos de escuela primaria y secundaria. Hice esta experiencia en lo terapéutico durante un año y regresé a lo artístico, que es donde hasta el momento me siento más cómoda.

Mi plan era estudiar y regresar a Argentina luego de esos cinco años, pero entonces era el dos mil / dos mil uno y no era el mejor momento para volver, lamentablemente.¹ Allá estaba teniendo la posibilidad de seguir haciendo experiencia en lo teatral, más allá de lo antropológico. Steiner –que vivió entre 1861 y 1925– fue el fundador de la Antroposofía, una perspectiva de la vida que considera no sólo lo material, sino también lo espiritual. Personalmente, me interesa esa mirada, pero dentro del arte me importa trabajar más allá de ese ámbito, ya que me parece interesantísimo compartir esta técnica en otros espacios, tratando de aportar lo que encontré de original y enriquecedor en ella. Entonces, volviendo a aquel momento, me quedé en Europa y fueron siete años más, en total se hicieron doce

¹ Fueron años de una gran crisis política, económica y social en Argentina.



Foto proporcionada
por la autora

años. Estuve viviendo en Suiza y trabajando también en Alemania y España. Agradezco mucho haber tenido esa oportunidad en la vida. Regresé en el 2007 a Bariloche y en el 2009 se abrió la Universidad Nacional de Río Negro con dos carreras de teatro: Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado en Nivel Medio y Superior en Teatro. Soy docente de Actuación y de Entrenamiento Vocal. En cuanto a la investigación, en el marco de la Especialización en Docencia y Producción Teatral me recibí con un trabajo final llamado *Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor*, donde profundicé en cuatro principios de la técnica, con el Dr. Rubén Maidana –organizador de este ciclo de charlas– como co-director.² Actualmente, ampliando la misma temática, estoy escribiendo la tesis para el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, de la Universidad de Buenos Aires, nuevamente con Rubén Maidana como co-director.³ Para introducirnos en la Formación del Habla, les comparto una frase de Rudolf Steiner que nos motiva a mover estos conceptos: "Se

² Dirección: Dra. Esther Trozzo, Universidad Nacional de Cuyo-Mendoza.

³ Dirección: Dr. Jorge Dubatti, Universidad de Buenos Aires.

perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo". Se perdió que en el escucharte, por lo que escucho, por lo que voy recibiendo a nivel sonoro, rítmico, te voy comprendiendo. Hoy escuchamos el sentido, lo informativo y con eso nos damos por satisfechos. Nos interesa más comprender que escuchar. Es más, a veces, según el idioma, ni es necesario terminar la frase porque ya creemos que lo entendimos, en Argentina eso es muy habitual. Esto lo decía Steiner a principios del 1900 y actualmente estamos totalmente entregados a esa forma. Aún más en estos tiempos en los que arrasó la virtualidad y todo lo que es la informática. Estamos entregados a un lenguaje que, en parte tiene palabras que no entendemos y que usamos mucho. Steiner dice que esto ocurre, pero que quienes se dedican profesionalmente al uso de la voz de un modo creativo artístico, por ejemplo actores y actrices, tienen que desandar ese camino y volver a conectarse con los elementos expresivos del lenguaje. Para recuperar esa riqueza y desde la escena transmitir algo más que el sentido textual y lógico de lo que se dice. A través de la Formación del Habla, Steiner aporta ejercicios para profesionales de la voz, actores, maestros, inclusive oradores políticos. Hacia el final de su vida realizó un ciclo de diecinueve conferencias expresamente para actores, en las que profundiza en todos los conceptos que había estado transmitiendo en cursos prácticos y seminarios, junto a su compañera, la actriz rusa María von Sivers, formada en San Petersburgo y en la Comédie Française de París, es decir, en centros de vanguardia de ese momento. A partir de reunirse con él, lo acompaña mucho en todo el desarrollo artístico, tanto en la Eurytmia como en la Formación del Habla y el teatro.

Lo que Steiner tenía era una visión realmente abarcadora, que unía lo concreto, lo material, con lo "no visible". Más allá de que podamos creer o no que existe lo espiritual, para ser más concreta y que esas opiniones no se vuelvan una barrera, sino que podamos seguir compartiendo algo que nos reúna, yo hablaría del arte. Todos sabemos por la experiencia de disfrutar y de producir arte, que no es solamente concreto y material, ¿verdad? Más aún nuestro arte teatral, porque si habláramos de escultura o pintura... bueno sí... tienen materialidad. Nuestro arte, si bien tiene materialidad, es efímero y,

dentro del arte teatral, la voz más aún. Entonces, me interesa más encontrarnos en ese lugar, que no es tan material, tan concreto. Steiner, como venía diciendo, tenía esa visión más abarcadora. Por eso, él no dio un listado de principios técnicos y, de ser necesario, habría que sistematizarlos a partir de lo que él entregó con la Formación del Habla. Si bien ya hubo algunos estudios referidos a esta técnica, provienen de personas que se formaron en ella y han quedado dentro del ámbito de la Antroposofía, lo que puede ser unos de los motivos por los que no es tan conocida en el ámbito teatral general. Entonces, lo que me propongo a través de los proyectos de investigación que voy llevando adelante, es sistematizar esos principios con todo el cuidado de no forzar algo que Steiner adrede no realizó. Quiero decir, no se trata de diseccionar y presentar los principios por separado, porque todo se imbrica y en eso está uno de los valores de la Formación del Habla.

Además de la dedicación de docencia, en la Universidad llevo adelante proyectos de investigación. Dentro de las variantes de proyectos presenté todas: la del Proyecto de Investigación tradicional, en donde continuamos con esto que había iniciado en el trabajo final de la Especialización, que fue enfocarnos en cuatro de los principios técnicos; luego un Proyecto de Investigación en Creación Artística, cuyo resultado fue la producción teatral *Lo que no se escucha*; actualmente estamos finalizando un Proyecto de Transferencia, en él transmitimos esos conocimientos a otras instituciones –la Escuela de Bellas Artes en Neuquén, que es una provincia vecina a Río Negro; el Profesorado en Teatro en la ciudad de Río Colorado, y la Asociación El Tubo, que es un teatro en Viedma, otra ciudad de esta provincia–. Rubén Maidana fue participante de algunos de ellos, así que ahí venimos trabajando en conjunto hace un tiempo. Nuestro Proyecto de Investigación en Creación Artística fue el primero de la Universidad de Río Negro. Lo que nos propusimos con las actrices fue hacer una producción poniendo como protagonista a la voz hablada expresiva, con apoyo en la técnica de la Formación del Habla, o sea, lo que veníamos trabajando en el proyecto anterior, llevado a la creación. Los espectadores y espectadoras ingresan a un espacio en penumbras, donde hay camitas en el suelo, camitas pe-

queñas en las que se recuestan mirando hacia arriba. Las actrices están alrededor. Tomamos la dirección en vivo con señas, que viene de la percusión –conocerán varios grupos, La bomba de tiempo en Buenos Aires, entre otros muchos más– y la ampliamos con otros gestos para la voz hablada expresiva. Lo que buscamos era que el público se entregara a una experiencia de escucha. A través de la emisión de fonos, sonidos del lenguaje, se crea una atmósfera en la que luego se puede recibir más allá del sentido del texto. Están las señas en vivo, realizadas por mí, coordinando el texto preparado en coro, dúos, solos y también momentos de intervenciones improvisadas. Todo acompañado por un trabajo lumínico muy tenue.

Antes de avanzar hacia lo que es el trabajo en las clases, quisiera comentarles un poquito más acerca de la técnica. *Manifestando lo Sutil*, este hermoso título que plantea Rubén para el ciclo, tiene mucho que ver con la Formación del Habla porque justamente Steiner estaba apuntando a eso, a tratar de ir hacia lo que podríamos señalar como la materialidad de los sonidos del lenguaje, volver a conectarnos con eso más allá del sentido. Lo que me interesó mucho de esta técnica es que es un trabajo vocal justamente a partir de los elementos constitutivos del lenguaje. Hace un momento me refería a los fonos (vocales y consonantes) y las diferencias que hay entre ellos. En toda mi formación actoral había tenido varios profesores y profesoras de técnica vocal y no me habían hablado de algo tan básico como la diferencia entre vocales y consonantes, desde lo expresivo. Son como los colores con los que pinta el pintor, con los fonos nosotros, actores y actrices, pintamos con la voz. Nadie me había hablado de eso y me interesó mucho. La técnica va de los fonos a la palabra, de la palabra a la frase y su gestualidad sonora, de allí a los textos y sus ritmos, sus dinámicas. Toda esa perspectiva me interesó mucho porque trabajaba la voz directamente con los elementos del habla, expresivamente. Es decir, el apoyo está en la materialidad sonora y no en la mecánica del cuerpo, ni en la perspectiva médico-terapéutica. Con esto último me refiero a fonoaudiólogos y fonoaudiólogas que hemos tenido como docentes en técnica vocal actoral. Siempre me pregunto cómo ha sucedido eso, si jamás convocaríamos a kinesiólogos para darnos entrenamiento corporal. Si

bien es cierto que si hay alguna dificultad habrá que mirar a nivel de la salud, por qué un diafragma no está sosteniendo, o si hay alguna dificultad en las cuerdas, pero será lo mismo que habría que mirar si aparece una dificultad a nivel del cuerpo. Mientras eso no esté y se pueda trabajar expresivamente, Steiner propone no apoyarse en el cuerpo sino en ese lugar más intangible de la producción vocal. Entonces, más allá del contenido informativo y racional, Steiner une el cuerpo y la producción vocal de un modo muy orgánico. Hay un trabajo con la intensificación de la escucha, no sólo la escucha del otro, sino la propia escucha y, a partir de ahí, afinar la emisión y la expresión.

Otra característica de la técnica es que hace una transición inmediata del entrenamiento a la creación. Esto, así formulado, casi parece una contradicción, porque una transición es una cosa y lo inmediato es otra, pero me gusta dejarlo así porque realmente en el trabajo desde el entrenamiento se va pasando a la creación de a poco, pero inmediatamente. Los ejercicios se prueban rápidamente con frases de textos. Además, se le pide al actor y actriz que proponga ejemplos y no sólo que repita mecánicamente. Ese paso a la creación también me interesó mucho, porque en la técnica vocal más tradicional a veces sucede que quizás somos buenos o buenas haciendo esos ejercicios, pero al subir a escena resulta que expresivamente no hay una variedad, una paleta expresiva amplia. Aquí en el entrenamiento se incluye la creación.

Otra particularidad que me gustaría resaltar de ésta técnica es que tiene un corpus de conocimientos concreto y transmisible. En lo actoral podemos hablar de líneas de actuación bien claras. En lo corporal también, con los aportes que se han hecho desde los inicios de la danza contemporánea o la expresión corporal hasta el trabajo en el teatro físico. ¿Y en lo vocal? Desde hace unos años hay algunas referentes como Kristin Linklater, Roy Hart, Cicely Berry, pero en general en el entrenamiento vocal nos quedábamos con la experiencia transmitida por la profesora o profesor que hubiéramos tenido, que era un conjunto de ejercicios y dependían de la inspiración y conocimientos de esos docentes, pero no ofrecían una línea técnica concreta para continuar profundizando. En Formación del Habla





Foto proporcionada por la autora

me interesó mucho que el planteo teórico tuviera esa posibilidad de la transmisión concreta de un corpus.

En cuanto al trabajo en las clases, puedo decirles que en la Universidad Nacional de Río Negro las carreras de Licenciatura y Profesorado en Teatro duran cuatro años, con un tronco común de tres años. Un poquito antes ya empieza a haber materias específicas de Licenciatura o Profesorado y el cuarto año es específico de cada carrera. Los ingresantes abarcan un arco etario entre los dieciocho y cuarenta años. O sea, saliendo directamente del colegio secundario o habiendo hecho ya experiencia de vida. Eso, como sabemos, influye mucho en lo que es la expresividad, tanto con experiencia de vida a favor para entender diversas cuestiones que vayan a ser abordadas, como también está a favor la frescura de los años juveniles, como para poder modificar hábitos, que más adelante no será tan fácil.

La ciudad de Bariloche está al sur, en la Patagonia, al pie de los Andes. Es una localidad con actividad teatral anterior a la aparición de esta universidad, en el dos mil nueve, que claramente aumentó mucho a partir de entonces. La Universidad es pública y gratuita. Muchos jóvenes no podían irse a otras ciudades a estudiar, así que esto ha abierto grandes posibilidades, incluso para estudiantes de otras localidades, algunas bastante alejadas, como también de Latinoamérica. Siempre nos asombra la cantidad de estudiantes que se anotan cada año, aun siendo carreras tan al sur del sur. Para el Profesorado se ha abierto un campo laboral muy interesante porque desde hace un par de años en la provincia de Río Negro hay un nuevo Plan de Estudios en las escuelas secundarias que incorporó como materia obligatoria Teatro. ¡Hermoso! Eso también ha abierto mucho el interés por las posibilidades concretas de trabajo al recibirse. En cuanto a lo vocal, tenemos Educación de la Voz I, II, y III, de tres horas semanales cada una, anuales. En primer año es sólo la voz hablada y las nociones de esquema corporal vocal, características básicas del sonido, articulación, resonancia, proyección, sistema respiratorio y fonador, cuidados de la voz, todo lo que es de base. Luego va a aparecer la voz cantada en segundo y tercero.

A nivel de los contenidos están en paralelo con lo que se ve en Actuación de cada año. En Actuación I se ven los primeros registros propioceptivos, desinhibición, improvisación. En Actuación II ven construcción de personaje y el trabajo con textos y entonces aquí la voz hablada es la voz hablada en escena. Se trabaja en espacios diversos, no sólo en sala, sino también en espacios no convencionales. Se trabaja con los ritmos vocales, con construcción de personajes, o sea, todo lo que vieron en primer año de lo tímbrico, etc., aplicado ahora a una construcción de personaje. También aparecen contenidos de la voz cantada muy iniciales, nociones elementales de rango, tesitura vocal, etc. En Actuación III ven las poéticas llamadas post stanislavskianas, de ruptura, más contemporáneas. En ese caso, el entrenamiento de la voz está orientado hacia lo que la investigadora de la voz Silvia Davini denomina "uso de la voz a alta exigencia", no sólo a nivel de alta intensidad, sino en general: una voz susurrada por las dimensiones del espacio y la distancia del espectador, o acompañando un movimiento muy exigido, o en espacios no convencionales con problemas de acústica, etc. También se ven otras técnicas expresivas de la voz (Berry, Linklater, Hart), como una introducción de cada abordaje. Otro contenido es "lectura e interpretación en distintas líneas dramáticas". En ese sentido hemos aprovechado la virtualidad en la pandemia, que es tan difícil para el trabajo vocal, para hacer experiencia en radioteatro. Lo grabamos, con todas las limitaciones de hacerlo desde las casas de los estudiantes, pero resultó bastante bien, tanto que fue emitido por un ciclo de Radio Nacional Bariloche, lo que nos puso muy felices. En cuanto a la voz cantada, abordamos el desarrollo de las posibilidades expresivas de la voz cantada y su aplicación en escena. En cuarto año, solamente para la Licenciatura, sigue una materia que se llama Laboratorio Escénico que une lo corporal, la actuación y lo vocal, con distintas modalidades de producción escénica. Personalmente, además de trabajar con la Formación del Habla tengo el bagaje de lo que, como todos, vengo haciendo en mi recorrido. Entonces también me apoyo en contenidos de Cicely Berry, cuya línea de trabajo me interesa mucho. Cuando estuve en Madrid pude entrevistar a Vicente Fuentes –que es discípulo de ella y su traduc -

tor– y le pregunté si ella conocía la Formación del Habla, porque yo encontraba muchos puntos de conexión, pero ella nunca la citaba. Me confirmó que sí, que ella la conocía. También tomo contenidos de Jurij Vasiljev, que es un docente ruso, estudioso y trabajador en la práctica vocal, con quien tomé varios seminarios cuando estuve en Europa. Su abordaje es totalmente desde lo corporal. Así que en las clases, además de la Formación del Habla también van confluyendo estas otras técnicas. Dado que dicto Actuación II y Vocal III, me interesa mucho esa conjunción, o sea, ver a la voz realmente dentro del cuerpo y del quehacer de los actores y actrices, para nada separada.

En la planificación de clase suelo dividir los tiempos en una preparación corporal/vocal, luego lo entrenamiento con la práctica de recursos técnicos concretos y, de ahí a la producción expresivo-creativa con materiales de prueba, textos u otros materiales en donde puedan poner en práctica lo que se ha visto como recursos técnicos. Bien, creo que hasta aquí más o menos está bien y por si quisieran saber más, les dejo unos enlaces⁴. Es una página donde está volcado algo de lo que estuvimos y estamos investigando; también hay algunos fragmentos del trabajo de producción teatral Lo que no se escucha que les comentaba. Luego está el repositorio de la Universidad de Río Negro donde hay algunos textos presentados en congresos. Y, por último, mi email por si quisieran contactarme. Me encantaría porque me parece fundamental esto de reunirnos, armar redes, conectarnos para seguir ampliando los estudios en lo vocal.

Rubén Maidana: Yo fui anotando algunos conceptos, no tanto como preguntas, porque desde lo personal, por el hecho de poder ir trabajando con vos, fui conociendo un poco más sobre la técnica de Steiner. Me acordaba de un trabajo que hubo hace unos años sobre el tema de la escucha como algo que uno lo da como obvio, pero que no lo es, que va un poco en relación con esa frase de Steiner que habías puesto al comienzo. A veces también tengo la sensación de que en esa búsqueda de simplemente comunicarte con el otro a través de una cuestión más informativa, nos vamos quedando más en el plano de lo mental y vamos perdiendo la cuestión del sentir.

⁴ La filmina dice: www.tecnica-vocal.org -- <https://rid.unrn.edu.ar> Montello -- fmontello@unrn.edu.ar

Esta idea de qué es lo que me pasa con el otro, pero a un nivel que no tiene que ver solamente con lo que estoy diciendo, sino con la vibración. Esta idea más complicada, si se quiere, que a lo mejor luego la podrías explicar un poco más, de no apoyarse en el cuerpo sino en aquello que es más intangible. Yo siempre tuve la sensación –tal vez alguien ya lo haya dicho y espero que no sea un horror lo que voy a decir– de que Steiner en algún modo es como la antropología de la voz. De la misma manera que Eugenio Barba trabaja lo pre-expresivo, el movimiento previo, siento que Steiner está preocupado en la manifestación previa a la aparición del sonido, de la palabra, ¿no? Y, en ese sentido, me gustaría que explicaras alguno de estos principios o los trabajos que desarrollaste en la Especialización, como para que se entienda de qué modo se llega a eso, a encontrarle la sonoridad de lo que estoy diciendo y no tanto al sentido.

Luego tengo algunas cosas –que también hemos trabajado en nuestros proyectos de investigación con Cecilia y con Mario acá en la Facultad–, como pensar siempre que el mundo de lo vocal pareciera que está con la mirada médica fonoaudiológica o la mirada del canto y que en el medio no habría mucho. Mi sentir, mi percepción, es que la aparición de Roy Hart, de Steiner, de Cicely Berry, empieza a darle un espacio que hasta el momento parecía que solamente estaba ocupado por la medicina o por el mundo del canto, ¿no? Y que me parece que son aquellos lugares donde nos tenemos que hacer más fuertes los que trabajamos o entrenamos la voz en el arte.

Eso es lo que había empezado a anotar y si hay alguien que tenga preguntas, en la media hora que nos queda podemos intercambiar opiniones. Podríamos iniciar con esto que te comentaba, explicar esos principios, me parece interesante graficar cómo trabajás algunos de ellos en la práctica.

Flavia Montello: Es claro que a cualquier técnica verdaderamente la conocemos cuando la practicamos –y sobre todo ésta que es un poco menos conocida–. Debo aclarar que me voy a referir a ciertos conceptos que han sido traducidos por mí del alemán. Esta lengua que tiene ciertas particularidades en la construcción de palabras:

en alemán si unís una palabra a la otra, modificás el sentido, lo hacés más específico. Por ejemplo, "escalera" tiene su palabra, pero si nos referimos a la escalera de ingreso a una casa se le agrega otra palabra delante y queda claro que se trata de esa escalera en particular. La escalera que está dentro de la casa y que va del living al primer piso tiene otra palabra adelante. El idioma alemán tiene esa posibilidad de ir juntando palabras para armar conceptos más complejos. Esto también le dio la posibilidad a Steiner de nombrar lo que era muy sutil, no sólo la voz sino otros temas que ha abordado. Ese idioma le venía muy bien porque juntaba palabras, iba armando conceptos nuevos, que no existían hasta ese momento, pero que todos entendían porque estaban armados por palabras que significaban por separado. Entonces habría como un mundo conceptual que se entiende, pero no es unívoco, sino que abre varios sentidos. Entonces, estos principios son:

- Imagen portal
- Identidad de los fonos
- Personaje sonoro
- Gestualidad del lenguaje
- Especificidades de los ritmos
- Dinámicas expresivas de la respiración.

"Imagen Portal" es concepto que propongo para una de esas palabras que no tendría traducción exacta. Se refiere a la imagen previa antes de la emisión. Esto lo trabajan también otras técnicas, lo que ocurre es que en Formación del Habla es bastante precisa: después de haber trabajado ritmo, características de los fonos, dinámicas de la respiración, etc., se arriba a algunas imágenes en común, para todo el grupo que está trabajando desde esta técnica. Por eso son concretas. Yo siempre pongo como contrapartida el ejemplo de Julia Varley, del Odin Teatret: en su libro *Piedras de agua* donde ella tiene un capítulo hermoso en el que describe la imagen de una cascada que usó para trabajar un texto. La descripción es hermosa, lo que pasa es que no podremos tener su misma experiencia para trabajar el texto como ella lo propone. En Formación del Habla la in-

tención es apoyarse en imágenes que serían un poco más... no sé si decir "objetivas" porque en lo creativo eso no existe... pero digamos que más objetivas.

La "Identidad de los fonos" va a terminar resultando una imagen portal. Se trata de ir al interior de las consonantes y de las vocales y desentrañar todas las características expresivas que tienen –que también se hacen palpables en investigaciones desde la física de lo sonoro y desde la visualización de sonidos⁵–. A partir de estas sensaciones se llega a imágenes muy concretas de cada sonido, con su forma particular y su expresividad.

Por otro lado, en el trabajo de Rudolf y María Steiner ambos hablaban del "resonador en el aire". Ellos no hablan de resonadores en el cuerpo, sino que el resonador está en el aire. Si bien sabemos que físicamente también resuena el aire cuando hablamos, ellos iban a trabajar muy en concreto con la sensación de lo que pasa afuera a partir de que hablo. Con esa sensación empezamos a desarrollar una sensibilidad mucho más fina respecto de la emisión. Y ya no está puesto el acento en qué pasa en el cuerpo, sino en qué pasa con la preparación previa ("Imagen Portal") a la emisión y luego con la emisión en sí.

"Personaje sonoro" es trabajar el personaje con los fonos. O sea, después de haber trabajado vocales y consonantes me puedo apoyar en ellas para construir las características de un personaje, tanto de la voz como físicas.

También se trabaja con los ritmos y las especificidades rítmicas que vienen de la métrica poética, pero que pueden ser aplicadas también en un texto dramático como un apoyo que solo lo va a tener presente el actor o la actriz, no es que de afuera se va a escuchar rítmico, pero es una apoyatura técnica.

Rubén Maidana: Y en ese caso, en la construcción de ese personaje, ¿los textos son los que estoy tomando de la obra?

Flavia Montello: Claro, los textos son esos, si estás trabajando con textos. Si no estás trabajando una obra con texto, será en función de cómo vas conociendo el personaje. O sea, es un trabajo a pos-

⁵ Referido a la investigación fotográfica de la alemana Johanna Zinke (1901-1990), quien estudió este tema durante décadas (*Luft-lautformen -Formas sonoras de aire-*, Stuttgart: Freies Geistesleben, 2003). Cada sonido emitido produce delante de la boca una forma de aire característica y siempre recurrente. Para hacerla visible y retenerla en fotografías Zinke primeramente utilizó la condensación natural en aire frío, más tarde trabajó con humo de cigarrillo exhalado por el hablante y también con imágenes obtenidas por el método Schlieren, que se usa para fotografiar la variación de homogeneidad de un fluido transparente, no visible a los ojos humanos. Actualmente se usa el mismo principio para mostrar los resultados con medios digitales.

teriori de conocer al personaje, no es lo primero que se hace. Construí el personaje, lo vas conociendo y, luego, pulís a partir de este trabajo con la voz. Se podría ir directo a la construcción de lo vocal, por ejemplo, en la Comedia del Arte, es decir, en personajes estereotipados.

"Gestualidad del lenguaje" también empieza con gestos, concretos que después se internalizan y pasan a estar en la expresividad de la voz, sin necesidad de que haga los gestos con el cuerpo. Pero, bueno, es algo difícil de explicar si no lo practicamos, ¿no?

Rubén Maidana: Bien, abrimos el espacio para preguntas, para compartir.

Silvia Quírico: Buenas tardes a todos. Antes que nada, quiero saludar a Flavia y a todo el equipo que produce esta experiencia. Flavia, me encantó escucharte. ¡Qué lindo! Y, además, escucharte e ir encontrando puntos en común que tenemos como carrera, como estructura de carrera. Este tema del espacio de la docencia, el espacio de la investigación. Cómo fue que fuimos tomando desde distintas escuelas para tratar de hacer como una ensalada y ver cómo podemos llevar esto a la práctica docente. Fantástico. Realmente fue un placer escucharte, Flavia. Y tomar contacto con tu experiencia que yo personalmente desconocía, desconocía todo tu recorrido. Me encantó esto de los puntos en común. Parece que partimos de lugares diferentes y no. La escucha, nosotros trabajamos mucho ese concepto de la escucha: ¿qué significa la escucha?, ¿qué estás escuchando? Para nutrirnos en la escucha y después ver qué pasa con eso en la voz. ¿Qué fue lo que captamos de una escucha que se traduzca en sonido? Me gustó este concepto de la Antropología de la Voz que comparábamos con Barba, como decía Rubén. Hemos tomado mucho de los grandes pensadores del teatro o de los maestros que hacen teatro, ¿no? Nosotros tenemos la responsabilidad de construir en ese espacio vacío que hay entre lo que era la búsqueda del sonido a través de la medicina y lo que era la búsqueda del sonido a través del canto lírico, sobre todo. Yo más bien quiero compartir mis emociones durante esta charla. ¡Porque tendría para

preguntarte tantas cosas y, a la vez, no se me ocurre ninguna en este momento! Excepto decir que estoy sorprendida, estoy sorprendida de los puntos en común y cuánto tenemos para construir en este espacio, Flavia. Un placer escucharte, realmente. Gracias.

Flavia Montello: Gracias, Silvia. Gracias. ¡Qué bueno! Con respecto a si el trabajo de Steiner podría compararse al trabajo de pre-expresividad que planteó Eugenio Barba desde el cuerpo, lo que puedo decir es que Steiner se enfoca en la voz hablada. Esto es así. Por un lado, él no va a trabajar la voz extra-cotidiana, que sería precisamente lo que trabaja Roy Hart, esa voz que no es en absoluto la voz cotidiana. Steiner parte del habla, para enfocarla y estudiarla en profundidad. Pero cuando propone ver las características de los fonos, que son elementos del habla, los separa del significado final en las palabras. En ese lugar estamos un poco en lo pre-expresivo, sí. Es interesante esa imagen que aportó Rubén.

Lara Serra: Hola a todos. También yo quiero compartir la alegría que me da escucharte. Algunos hemos llegado un poco intuitivamente a esto, y poder saber que hay un montón de camino ya recorrido, está bueno. Yo recién este año nombré por primera vez a mis alumnos la pre-expresividad aplicada en la voz y dije: "¡Claro! ¡Es el mismo trabajo pre-expresivo, pero en la voz! Sentir que una está acompañada en estas preguntas y, además, que atrás hay muchos años de trabajo, es una alegría. Porque bueno... una que viene de la práctica y no de la teoría y muchas veces no sabe a qué fuentes recurrir. Así que quiero agradecerte mucho. Ya agendé los datos. Y agradecer a la Universidad y a Rubén, que está organizando esto.

Gemma Reguant: Bueno, para mí también es un agradecimiento a este lugar. A este encuentro maravilloso, sencillamente me parece maravilloso. Me ha parecido muy interesante todo lo que has contado. Estoy sumamente agradecida por estos encuentros. Gracias, Rubén, y gracias, Flavia, y gracias a todos. Y a Begoña, por su anterior conferencia que la he podido oír en diferido. Un placer estar con vosotros. Estoy súper agradecida y contenta de estar aquí. Puedes

contarnos más cosas Flavia, me interesa todo.

Begoña Frutos: Quisiera compartir con Flavia y agradecerle la charla que nos ha dado porque comparto con Silvia que hemos encontrado todos muchísimos puntos de contacto en común. A pesar de la distancia, hablamos el mismo idioma. A veces le ponemos palabras diferentes, pero vamos al mismo sitio. Y me gusta muchísimo esa preocupación, como decía Cicely Berry acerca de "¿dónde habita la palabra?" Porque principalmente podemos tener los elementos técnicos para poder decir una frase, pero ¿cómo convocamos eso para que vaya más allá del sentido? ¿Dónde habita eso? Y ahí entramos en terrenos ya dígame personales, holísticos, espirituales. Yo personalmente la investigación que estoy haciendo, la estoy haciendo partiendo de Steiner y yendo hacia Michael Chéjov y las dimensiones del habla y observo lo imbricados que están sus trabajos. Yo tuve la oportunidad de trabajar con Cicely Berry y de hablar con ella, hace ya algunos años, aquí en Madrid. Observé que ella no pone en juego el trabajo de Steiner y en sus libros tampoco, pero me consta que sí tenía esa información. Que sí lo conocía y que, en algunos de sus ejercicios, en algunos de sus trabajos con los alumnos... yo por lo menos, haciendo memoria, conociendo a posteriori el trabajo de Steiner me he dado cuenta de que sí, que sí estaba implícito en ella. Y luego, por otro lado, lo que decía Silvia: esa amalgama de diferentes técnicas que se van un poco expandiendo y generando red unas con otras, porque unas apoyan a otras y esas otras te llevan a otro sitio. A veces yo no puedo resolver con los alumnos cosas a través de una técnica y, sin embargo, a través de Linklater sí lo puedo resolver o a través de Steiner –que para mí también ha sido una luz que me ha abierto a otras posibilidades de entrenamiento–. Entonces te agradezco muchísimo, Flavia, la charla.

Flavia Montello: No, por favor. Estaba buscando para ponerles en el chat, las traducciones que hay de las conferencias de las diecinueve conferencias para actores dictadas por Steiner.⁶ Están traducidas en España, en dos tomos, por Luz Altamira, que también está capacitada en Formación del Habla, en Londres. Si bien se agradece-

⁶ *La Formación de la Palabra y el Arte Dramático*. Tomo 1. (2015). *El arte de la interpretación, la escena y la producción*. Tomo 2. (2017). Madrid: Editorial Rudolf Steiner.

ce y era necesario que hubiera una traducción, fue realizada en segunda traducción desde el inglés, es decir, no directamente desde el original alemán, por lo que conviene revisarla, ya que tiene algunas diferencias.

Rubén Maidana: Flavia, ¿vos estabas traduciendo algunas cosas o no?

Flavia Montello: Sí, yo cada vez que he traducido algo lo he hecho para citar a Steiner, en la Tesina de la Especialización, en los proyectos de investigación. Ahora también voy traduciendo para la Tesis de Doctorado. Al haber estudiado allá, lo puedo leer del original. Pero no es que estoy traduciendo su obra, sino que los párrafos que me interesan para poner su palabra cuando quiero citar literalmente.

Mario Valiente: Hola, Flavia. Gracias por la charla. Gracias por tenerte de vuelta en la Facultad. Cuando estuviste en el Congreso en 2017 tuvimos una pequeña experiencia con vos, un taller que estuvo muy bueno, pero claramente uno se queda con ganas de más. Una pregunta que te hago es: vos que has tenido la posibilidad de haber pasado por más de una formación y, además, has trabajado con actores de distintas formaciones, de alguna manera podrías definir ¿qué es lo que ves de distinto en el trabajo vocal de un actor formado en esta técnica y quien tiene otra formación más convencional o tradicional?

Flavia Montello: Hola, Mario. Me viene bien la pregunta porque me da pie para ampliar en ese sentido. Yo fui a estudiar Formación del Habla habiendo tenido ya una formación previa en teatro. Para mí eso fue muy bueno porque ya venía con herramientas. Algunas personas que iban directamente a hacer esa carrera –que, si bien no era solo en la técnica de la Formación del Habla, sino que por las tardes estaba también lo actoral, era una formación muy intensa– como primera formación me parece que un poco les faltaba el contacto con lo más contemporáneo del mundo teatral. Hay que pensar por qué no es una técnica muy conocida fuera del ámbito de

la Antroposofía y de la Eurytmia, pero en propuestas teatrales más contemporáneas no es muy conocida. Steiner escribió cuatro obras llamadas *Dramas Misterio*, en las que cuenta, a través del lenguaje del teatro, algo del conocimiento que tenía de un abordaje del ser humano más allá de lo concreto, desde una mirada espiritual. Esas obras son muy puntuales, en cuanto a que tienen ese objetivo. En el centro en el que me formé hay actores y actrices trabajando en el elenco dentro de esas obras y en otras. Durante mucho tiempo fue el único centro en el mundo donde se podía ver el Fausto, de Goethe, entero. Eran sesiones de varios días para verlo completo. Muchos de esos actores se han formado sólo en eso y a partir de esa técnica. Otros vienen de otras formaciones, pero a mi modo de ver falta la relación con el teatro más contemporáneo. A mí el teatro de mi tiempo me interesa, vengo de esa formación y por eso disfruto mucho al transmitir esta técnica, por ejemplo, a alumnos de la Universidad. Les interesa mucho, les sirve, la toman y trabajamos con eso más allá de todo lo otro que ha hecho Steiner. Luego, si a alguien le interesa lo que ha hecho Steiner en su enorme trabajo, lo puede buscar perfectamente. Pero para mí lo más interesante es ver cómo esto va en consonancia con una formación actoral totalmente contemporánea y puesta en el mundo actual, más allá de cualquier otro marco.

Cristina Francioli: Hola. ¿Qué tal estáis? Muchísimas gracias, Flavia. Me está interesando muchísimo lo que nos cuentas. Bueno, yo he sido alumna además de Begoña, de Gemma y hace mucho tiempo que voy detrás de la palabra y, de hecho, empecé una Tesis Doctoral que por circunstancias de la vida ahora mismo está un poco en "stand by", pero es acerca del habla escénica. Yo me centro más en los elementos expresivos, entonces te quería pedir un poco acerca de Steiner y saber cómo se acerca a estos elementos que ya no es el habla pre-expresiva, que ya no es ese momento de técnica pura y dura, de qué hacer antes de enfrentarse al texto, sino, yo ya tengo toda la técnica preparada y cómo enfrento ese texto desde un punto de vista ya con elementos artísticos "decorativos" o de puro virtuosismo que pueda aplicar en un momento determinado el actor.

Si tienes algo relacionado con eso. Muchísimas gracias.

Flavia Montello: Gracias por la pregunta. No sé si entiendo bien para dónde vas, pero este punteo que hice recién de algunos principios fundamentales o relevantes se adquieren con mucha práctica, como en cualquier otra técnica, pero luego sirven muy concretamente a la expresividad. Por ejemplo, los fonos, que es algo más accesible de entender así, en una primera charla. La diferencia entre vocales y consonantes. Si yo te digo "¿Y?, ¡ah!, ¡uh!" Bueno, algo se entendió. Se entendió que primeramente no entendía (¿Y?), que después entendía (¡Ah!), y que lo que entendía era problemático (¡Uh!). Eso que pueden hacer las vocales por sí solas, que pueden expresar, no se puede hacer con las consonantes. Si yo dijera "¡TTT!, ¡LLL!", no se entiende nada concreto. Desde ahí, que es muy básico, hasta meternos más en profundidad con las características expresivas y eso que decíamos de moldear el aire. Luego, a partir de ahí, una se puede apoyar en un texto y darle expresividad apoyada técnicamente en vocales o consonantes, lo que no significa que cuando aparezcan en el texto las tengas que acentuar, sino que estás como pintando con el color de las consonantes percutidas, por ejemplo, o de las consonantes fricativas y más chispeantes o con el color de la "A". Es bien concreto, se puede ir por esa vía o por la vía de los ritmos, etc., o hacer combinaciones, según el material y lo que se busque. Llega en un punto en que, dominando la técnica, ya no te lo preguntas. Tenés todo eso a disposición y es tu expresividad, a la que vas a recurrir naturalmente. Sólo vas a mirar un poquito más con lupa cuando haya algún pasaje que se te dificulte y entonces vas a decidir qué te conviene utilizar. Pero no sé si era en dirección de lo que preguntabas.

Cristina Francioli: Sí, sí, era eso. Simplemente pues que lo pre-expresivo llega a un punto de que tengas el cuerpo en "disposición para", la mente en "disposición a", y que ya estés ahí para crear. Pues ahora vamos a ver ese momento de crear, todo esto ¿cómo lo aplicamos en ese otro momento? Para mí, que es la base de mi Tesis, es un momento diferente el de entrenamiento al de creación. Porque,

claro, tenemos que estar entrenados para poder empezar a crear, pero ¿qué podemos aplicar de esas técnicas ya en el momento de la creación?

Flavia Montello: Lo que a mí me resulta muy interesante, como había contado antes, es esto de que la Formación del Habla permite que no esté exclusivamente separado el entrenamiento de la creación. Si bien está claro, que hay un momento que es de entrenamiento porque estás adquiriendo los recursos y los estás practicando para luego ir a una creación, a un ensayo, ese momento de entrenamiento no es tan "puro y duro". Estoy entrenando, pero ya estoy metida en algo que me incentiva, que me provoca a crear, que si bien no estoy ensayando, no estoy sólo haciendo un ejercicio mecánico, de repetición –sabemos que muchas veces hay ejercicios vocales que se pueden volver una letanía, donde ya no hay presencia del actor y lo que necesitamos es la presencia, porque después vamos a ir a la escena–. Entonces, ese lugar también me parece interesante en la Formación del Habla: la transición del entrenamiento a la creación.

Gemma Reguant: Si te apetece y da tiempo, que hablastes un poquito más de las dinámicas expresivas de la respiración.

Flavia Montello: Sí. Las dinámicas de la respiración, dicho muy básicamente, serían las posibilidades que tenemos de apoyarnos expresivamente en cómo va a salir la emisión a partir de la respiración. Si se va a tratar de algo más impulsivo, como una respiración que estaría más ligada a una reacción espontánea como, por ejemplo, de alegría o enojo –pero no yendo a los lugares de las emociones, sino puramente respiratorio–. O lo que genera una respiración dosificada, cuando sostengo la exhalación. El extremo del impulso o el extremo del sostén similar a una letanía. Entre estos dos extremos, cómo trabajar la emisión fijándonos sólo en la dinámica de respiración, en cómo sale la respiración. Hay ejercicios para eso, para sacar la respiración impulsivamente a través del habla o dosificando, para luego apoyar también textos. Por ejemplo, para ser bien concreta, estuve acompañando desde un asesoramiento vocal a una actriz,

que en su espectáculo en un momento tenía citas del filósofo Emil Cioran y lo que aparecía y observaban la asistente de dirección y el director, era que no se diferenciaba cuando ella hablaba coloquialmente –había momentos muy coloquiales de habla a público– del momento de las citas. Entonces parecía que lo estuviera diciendo ella y se despegaba mucho del sentido del resto del texto. Mi propuesta fue que lo trabajara desde el sostén. Al principio la actriz iba a un lugar muy exagerado, casi a esa letanía litúrgica, y después lo fue aflojando y quedó un rastro, una huella. Internamente ella sabe que se está apoyando en el sostén, pero afuera no se nota nada, no es que habla raro, pero sí se despegaba del habla coloquial. Entonces sin decir "ahora cito a Cioran" la despegaba y pone esos momentos, esas líneas de texto, en otro lugar. Bueno, esto es un ejemplo, aunque sea narrado y no la tengamos a ella para que lo muestre, creo, espero, que sea un poco más gráfico.

Rubén Maidana: Ya estamos dentro del tope horario de una hora y media, que se ha pasado muy rápido. La verdad es que yo siento mucho placer en estos encuentros, porque me siento hablando con compañeras, con compañeros, en un encuentro muy ameno. Siento que no le estamos dando lección a nadie, estamos contando lo que hacemos, lo que pensamos, lo que sentimos y me parece que está bueno. El encuentro que viene, considero que va a ser muy interesante. Va a ser el encuentro con Gemma. Gracias a Begoña tuve la posibilidad de conocer su libro y vamos a hablar sobre eso, su investigación y cómo lo ha trabajado en el aula. A partir de la olfacción, la percepción de olores y cómo se puede trabajar la voz a partir de percibir distintos olores. Todo un trabajo enorme, de muchos años, que coaguló de alguna manera en su Tesis Doctoral y eso se convirtió también en material bibliográfico. Así que me parecía muy interesante convocarlos para el tercer encuentro donde va a estar Gemma contando esto. ¿Algo más que quisiéramos compartir?

Silvia Quirico: Gracias. Recién los escuchaba y me gusta mucho lo que plantea Rubén. Qué lindo poder generar este espacio donde podamos hablar con tranquilidad y que nadie le está dando clase

a nadie. Yo siento que más bien generamos preguntas y dudas. Y está bueno hasta decir: "No sé. No sé, de eso no sé. Debería investigar un poquito de ese tema", ¿no? Porque es como que los puntos de análisis que van surgiendo en relación a este tema, que es súper complejo, pareciera que no se cierran nunca. Al contrario, cada vez se abren nuevas perspectivas de análisis. Porque hablamos de la voz humana y poner el potencial sonoro y expresivo en un espacio espectacular, digo ¡ay, qué tremendos que somos! ¡Pero mirá dónde nos metemos! Donde tiene que ver la Antropología, la Psicología, donde tenemos que meternos en el ser humano para indagar y para sacar el potencial. Y bueno... es tan rico también que ahora tenemos que empezar a darle forma, contenido, conceptualizar o ver cómo podemos transmitir esto que nos ha tocado vivenciar, sentir, estudiar, investigar para ver qué cosas le dejamos al otro. En investigación se habla –y ustedes lo habrán escuchado– del dicho "Pararse sobre los hombros del gigante". ¡Y nos hemos tenido que parar sobre cada gigante! Para poder ver un poquitito más allá y ver qué cosas podemos capitalizar para poder transmitir. Yo les agradezco este espacio de tranquilidad. Me gusta verlos a todos, con la tranquilidad de compartir lo que sabemos y también compartir lo que no sabemos. Poder decir ¿me pasas esa bibliografía? ¡No la he leído! Eso es construir el conocimiento entre todos. Así que me encanta estar aquí. Gracias.

Rubén Maidana: Bueno, nos vamos yendo. Flavia, un millón de gracias por tu charla. Gracias a todas las personas presentes. Nos vemos en mayo con Gemma.





MANIFESTANDO LO SUTIL

CICLO DE CHARLAS SOBRE ENTRENAMIENTO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ DE TEATRO

Los olores para mejorar la voz y la locución
actoral...y el trabajo con otros sentidos

Coordinación: Dr. Rubén Maidana – Facultad de Arte - Unicen

GEMMA REGUANT FOSAS

Actriz, investigadora, doctora en arte dramático, profesora de respiración, voz y expresión oral del Institut del Teatre de Barcelona desde 1986, donde ha impartido también consciencia sensorial, consciencia corporal, dicción y fonética, así como asesoramiento vocal en los proyectos de interpretación. Ha sido directora escénica, ocasionalmente y formadora de Arte-terapeutas.

miércoles 26 de mayo
16 hs. Argentina / 21 hs. España

Por plataforma Zoom
ID de reunión: 568 545 0734

Ahora también
en vivo por **arte
xver**
www.artexver.tv

 **Organizado por:** Área de Formación Continua Secretaría de Investigación
y Posgrado de la Facultad de Arte



UNICEN
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
CONICET, Presidencia del Estado, Buenos Aires



Ilustración de portada: Jordi Aliqué.

Puede ver/escuchar la charla aquí:



artexver



 YouTube

Los olores para mejorar la voz y la locución actoral... y el trabajo con otros sentidos.

Gemma Reguant Fosas

Verónica Rodríguez: Muy buenas tardes. Bienvenidos, bienvenidas y bienvenides a un nuevo encuentro de *Manifestando lo Sutil*. Esta propuesta, que con mucho entusiasmo trajo al área el Dr. Rubén Maidana, que es profesor de Educación de la Voz de nuestra casa de estudios, nos convoca hoy en un nuevo encuentro y estamos muy agradecidos y agradecidas de contar con Gemma hoy aquí, de quien voy a mencionar algunas experiencias de su vasta trayectoria. Está formada como actriz, especialidad en interpretación y en los cursos de voz del Instituto del Teatro de Barcelona. Doctora por la Universidad Autónoma de Barcelona. Imparte clases de Voz y Voz aplicada al texto en el Instituto del Teatro y ha impartido también en este centro Consciencia sensorial, Dicción y Fonética y Asesoramiento en los ensayos de los talleres.

Ha investigado durante más de veinte años con los sentidos como motor para mejorar la voz y el trabajo actoral. Ha publicado recientemente en español *Los olores para mejorar la voz y la locución actoral*. Su investigación con la vista ha creado la técnica Respirar cuadros®. También tiene otros trabajos investigados con el oído, con el tacto y con el gusto.

La sensibilidad, la escucha y un trabajo constante han sido sus pilares en su desarrollo, sin olvidar que durante cuarenta y dos años no ha parado de seguir siendo alumna de numerosas técnicas.

Muchas gracias Gemma por compartir esta tarde con nosotros, nosotras y nosotros. Le voy a pasar la palabra a Rubén Maidana que es quien va a coordinar este conversatorio. Que tengan una grata jornada.

Rubén Maidana: Bueno, buenas tardes. Gracias Vero, gracias Javier. Gracias a todos los que están y los que van a estar luego. Me da mucha ilusión, mucho placer, encontrarnos a charlar el día de hoy con Gemma. Alguien a quien yo personalmente no conocía, solamente

en este momento, ahora vía Zoom. Begoña, que está aquí presente, en el mes de Enero me envió una copia de este libro (muestra a cámara una copia del libro *Los olores para mejorar la voz y la locución actoral*, Serie RESAD Estudios Teatrales, Ediciones Antígona e Institut del Teatre Edicions), que es la Tesis Doctoral de Gemma Reguant Fosas, que primero solo estaba en catalán y luego un poco impulsada por Begoña que prologó este libro, lo publicaron en español y me mandó una copia para poder leerlo. Me pareció sumamente interesante lo que se está planteando aquí, porque lo que me parece que lo más importante es esta posibilidad de pensar la palabra y la voz estimulada desde un planteamiento sensorial, sin estar tan preocupado por el significado.

Entonces, en este libro, básicamente ella está trabajando sobre los olores, pero después cuando me manda cuatro o cinco líneas de su currículum veo que su interés son los cinco sentidos. Entonces dije, bien, esto es fantástico. Es para escucharlo y me parece que es una enorme posibilidad de aprendizaje, ¿no? Recuerdo que de alguna manera Stanislavski y su trabajo sobre las memorias sensitivas era para mí lo más cercano, por lo menos en mi caso, que tenía para el abordaje del texto desde la estimulación de los sentidos. Entonces la idea, Gemma, es que nos puedas contar a todos los que estamos acá, tu desarrollo, tu experiencia, brevemente porque ya lo hizo Begoña cuando hablaba de la RESAD, algunas características básicas de la Institución en la cual trabajas y bueno, luego ya vamos de lleno a lo que tengas previsto para nosotros y, a partir de ahí, después abrimos el debate y la charla. ¿Te parece?

Gemma Reguant: Me parece muy bien. Muchas gracias. Un honor estar aquí. ¿Empiezo entonces? Pues muchas gracias Javier, Vero, Rubén. Muchas gracias Bego y Flavia por vuestras conferencias anteriores que fueron maravillosas. Y bueno... empiezo contando un poquito lo que hago a ver si puede interesaros. Voy a describir un poco mi trayectoria porque me lo habéis pedido.

Para mí lo más importante cuando llego al Instituto del Teatro como alumna fue conocer a Coralina Colom que es una maestra extraordinaria. Yo he estado muchos años recibiendo clases de ella y es un



Foto proporcionada
por la autora

referente para mí. Y no sólo es un referente como maestra, sino que fue quien me puso en esta profesión realmente. Yo quería ser actriz y dedicarme exclusivamente al teatro. En ese sentido no se me había planteado en mi interior el hecho de dar clases de voz. Había acabado la carrera de arte dramático, había hecho los cursos de voz con ella y de repente me llamaron para hacer clases de voz en el Instituto del Teatro. Yo dije "Por favor, no sé, un contrato pequeño. Vamos a ver... no sé. Vamos a ver si lo sé hacer." Y realmente el primer día sentí que realmente era lo mío y que había nacido para esto. Fue ¡tan fácil! Fue... como si hubiera algo que estaba en mí, en mi ADN quizás, para hacer aquello. Me quedé como... (Pone cara de sorprendida). Realmente fue extraño incluso para mí que fuera tan fácil. Y ahí me quedé, en el Instituto del Teatro de Barcelona. A pesar de que fuera tan fácil el primer día, no me conformé con eso y seguí

estudiando y llevo cuarenta y dos años estudiando sin parar. Y podría decir que lo más importante que me dio Coralina, aparte de las muchas técnicas que me enseñó y ejercicios, lo que más, más, más le agradezco es validar la sensibilidad de una forma tan impresionante como lo hace ella. Validar la sensibilidad en nuestra sociedad es importante, para los artistas por supuesto no es necesario, pero la sociedad realmente nos limita mucho y no está de moda la sensibilidad. Cuesta que esté de moda la sensibilidad. El hecho de que Coralina validara de una forma tan fuerte ese aspecto a la hora de trabajar y lo validara para poder ser autodidacta (como lo fue ella) fue una apertura en mi camino para ser también autodidacta yo misma y fiarme de mis sentidos y percepciones¹. Ella, siendo autodidacta, ha llegado tan, tan, tan lejos. Sí que es verdad que hizo cursos, intentó también formarse pero la esencia, un 90% de su saber ha sido de buscar, y de buscar y buscar.

Esta validación de la sensibilidad que me dio Coralina, unida a todo lo que me dio mi padre que era también un investigador autodidacta y le encantaba investigar constantemente, me dio un espíritu de investigación constante.

Luego, algo que me impresionó muchísimo y creo que también condicionó mi vida, fue la Eurytmia. Aunque solo la conocí en varios cursos con Wachild Schalit, profesora alemana de Eurytmia, realmente para mí era pura magia... es pura magia y es algo que he conservado en mí durante muchos años a pesar de que he hecho muchísimas otras técnicas. También estudié Eurytmia con Rosa Victoria Gras, poeta que fue mi profesora de dicción.

Otra cosa que condicionó mi manera de mirar los cuerpos fue el estudio práctico del Taiheki, una técnica de clasificación de los distintos cuerpos a nivel energético que se basa en las técnicas de Yuki (técnica japonesa de imposición de manos) y Katzugen (movimiento involuntario) que se trabajan conjuntamente. Son técnicas corporales y energéticas que marcaron mi manera de mirar los cuerpos de los actores y actrices. Estas técnicas me marcaron positivamente, aunque dejé el Katzugen, porque haciendo teatro el movimiento involuntario se activó una vez en un ensayo, de hacer tanto Katzugen siempre y entonces decidí dejarlo. Me pasó una vez que en es-

¹ "Goethe podía retroceder siempre, hacia fuera y hacia dentro de sí mismo; podía sentir y contemplar su propia experiencia". Michael Chejov. *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial. Barcelona, 2005.



Sesión de trabajo
en clase.
Foto: Jesús Atienza

cena un día se me movió un hombro y dije "no puedo hacer tanto Katzugen en mi vida a pesar de que me sienta muy bien", pero me quedé con el concepto del Taiheki e influyó e influye siempre durante todo mi recorrido y en la forma de mirar los cuerpos. En el Taiheki se habla de cuerpos de arriba abajo, cuerpos de abrir, cuerpos de cerrar, de delante atrás; de izquierda derecha. Estos conocimientos me daban una manera de mirar los cuerpos muy específica que me ayudó mucho en el momento de ser maestra y que creo que sigue ayudándome.

La Terapia de Polaridad que fundó Randolph Stone me influyó muchísimo también; él era médico y había estudiado también varias medicinas orientales. Con la medicina que estudió en USA y las medicinas orientales que estudió en diversos países de Asia mezcló sus conocimientos e hizo una especie de compendio que generó la terapia de polaridad. El estudio profundo de esta técnica en mil nueve noventa y cuatro y mil nueve noventa y cinco hizo un clic en mi enfoque con la voz y de ella saco las bases teóricas de mi método con la voz y la palabra, otro método que os contaré otro día.

Después vinieron algunas de las técnicas psicofísicas del siglo XX como La Antigimnasia de Thérèse Bertherat, La Eutonía de Gerda Alexander, la técnica de Moshe Feldenkrais, la Técnica Alexander de Mathias Alexander, todas ellas muy semejantes y que buscan lo mismo: una buena organicidad y vitalidad en el cuerpo con el tono justo y un movimiento sano, y una liberación de los bloqueos innecesarios. Ahora en estos momentos estoy acabando la formación de Método de la Liberación de las Corazas (MLC) que es una técnica creada por Marie Lise Labonté y que parte de la antigimnasia y también de los postulados de W. Reich y de Ida Rolf.

También exploré la voz para el teatro con la voz hablada con el método Linklater (Liberación de la voz natural) o Fitzmaurice que parte de los ejercicios de Alexander Lowen y los postulados de Reich. Hice también clases de canto con distintos profesores para flexibilizar la voz; y estudié interpretación con Will Keen, María Fernández, Genadi Karatov, Dugald Bruce Lockhart de la compañía Propeller de Londres, expertos haciendo Shakespeare. Y muchos otros profesores que no tenemos tiempo de mencionar. Sin duda, todos han dejado

sus semillas en mí y han hecho que pudiera florecer.

También quiero citar, especialmente, a Monika Pagneux. Mónica Pagneux había trabajado con Feldenkrais y fue profesora en la escuela Lecocq y trabajó también con Peter Brook y con Gaulier.

Monika Pagneux para mí fue un refuerzo muy fuerte en mis clases; la actitud de escucha, la presencia, la disciplina y el respeto eran totales. Tenía un alto nivel de exigencia en lo más positivo que se puede entender la exigencia y realmente eran increíbles los resultados que obtenía. Fui a algunos cursos con ella y dejaron una gran huella. Para mí es la mejor profesora que he tenido, sin lugar a dudas. En algunos cursos que ella daba en Europa venía gente de todos los lugares del mundo. Era maravillosa... ya tenía ochenta años, mucha sabiduría... En sus cursos podía haber gente de todos los lugares del mundo, venían de las antípodas, de Nueva Zelanda venían a los cursos, porque ella estaba cuatro días dando una clase y quiero nombrarla aquí porque ha sido, también, muy importante para mí. Es muy probablemente la mejor maestra que he conocido en mi vida.

Y... bueno, sí os parece, empiezo un poco reseñando cómo en el Instituto del Teatro empezó este tema de los sentidos con el que tantos años he investigado. El tema de los sentidos lo empezó Coralina Colom, que nos trajo hierbas naturales un día y nos pidió que mostráramos en qué lugar de la respiración se activaba más según la hierba que estábamos oliendo. Y trabajamos desde la respiración; también nos hizo tocar telas, nos trajo fotos de algunos actores y estuvimos trabajando tres o cuatro días con el tacto, la vista, el oído y el olfato. El oído, lo trabajamos tocando distintos acordes en el piano, sintiendo que podía dar en nuestros cuerpos una segunda, o una tercera, o una cuarta. Observábamos cómo esto nos llevaba a lugares distintos... y entonces en el instituto del Teatro se generó un punto en el programa que se llamaba "Respiración Creativa".

Además, paralelamente se creó una asignatura que se llamaba Consciencia Sensorial que la estuve haciendo yo, precisamente, durante varios años. Durante varios años estuve haciendo esa asignatura donde trabajábamos sensorialmente dos días por semana, una hora y media, con los mismos alumnos, tres horas semanales, donde estábamos todo el curso experimentando solamente con los senti-

dos para la mejora de la interpretación, la mejora de la voz, la mejora de la presencia escénica. Todo enfocado siempre en la actuación. Eso fue un gusto, fue... una ricura de asignatura, gustosísima... eso ya lo podéis imaginar por todos los que habéis trabajado con los sentidos alguna vez ¿no? Y... ahí fue un momento de desarrollo muy importante de mi investigación.

Paralelamente, en las clases de voz yo seguía introduciendo las hierbas. Y entonces comencé a ver que realmente había unas ventajas también para la voz con este trabajo. Que no era solamente la respiración que se ampliaba como decía Coralina, sino que la voz mejoraba. Los sentidos, desde luego, abren unas grandes puertas. Goethe dice "los sentidos no engañan, la razón sí engaña". Realmente los sentidos abren unas puertas que te permiten entrar en el interior.

Los sentidos te permiten conectarte contigo de una forma más profunda y trabajar con ellos te ayuda para la vida y te ayuda muchísimo para el teatro. Tuve una gran experimentación dentro del Instituto del Teatro de todo este trabajo con los sentidos, hasta que apareció el deseo y la necesidad en el Instituto del Teatro de investigar mucho más a fondo, con ese trabajo con los sentidos. En el Instituto del Teatro nos decían que necesitaban doctores, querían que hubiera doctores porque se iba a transformar la escuela en estudios universitarios. Querían que fuera universitario –porque en ese momento primero era un Diplomado de tres años– y entonces cuando empezó el paso a la Universidad empezaron a estimular e intentar que nos doctoráramos por la Universidad Autónoma con la que se tenía un convenio. Y... bueno... cuando empecé el doctorado mi primera idea fue hablar de Coralina era como... "vamos a... ¡no puedo hablar de mí antes de hablar de ella! ¿No?" y lo intenté pero... (Se ríe) bueno, ella es muy tímida y no le apetecía tener ese tipo de protagonismo que hoy le estoy dando aquí, honrándola completamente. Y entonces, al principio dijo "Bueno, venga. Sí. Porque eres tú..." Pero luego decía "Ay, No, no, no. Ay, No, no, no." "Ahora sí." "Ahora no." Yo ya me veía a punto de acabar la tesis y que al final dijera "No, no, no, no. Mejor que no". Entonces dije bueno... voy a empezar con otra cosa... lo hablamos, desde luego, y dijo: "No, no quiero que hablen de mí". Y ha seguido con esto cada vez que alguien ha intentado escribir sobre



Sesión de trabajo
en clase.
Foto: Jesús Atienza

ella. Me dijo: "Busca otro tema. No quiero protagonismo." Coralina es muy especial.

Entonces, seguí con mi doctorado con un tema propio, lo cual, al final fue un gran regalo. Para mí el tema más apasionante era, realmente, el de los sentidos. Y como en todas las tesis al principio crees que vas a poder hablar de muchas cosas, al principio creí que iba a hablar de todos "los sentidos" y la voz. Luego ya vas acotando, acotando, acotando. Y al final acoté con el olfato y... porque el olfato de alguna forma es el más potente. El olfato, realmente, (y el oído también) quieras o no quieras te transforma. Y me parecía muy fácil de demostrar. Aunque con todos los sentidos había la posibilidad de demostrarlo con el olfato me parecía más fácil y más atractivo. He trabajado con todos los sentidos, pero hasta el dos mil no empe-

cé con el gusto. Yo estuve desde mil novecientos ochenta y nueve hasta el dos mil sólo trabajando con vista, tacto, oído, olfato.

Entonces, empecé mi investigación de doctorado con el olfato y... lo primero que me planteé fue ¿cómo podía demostrar aquello que pasaba en el laboratorio?

Había dos planteamientos iniciales. Uno era cómo demostrar con instrumento actoral lo que estaba pasando, sin modificar lo que es la esencia teatral. Es decir, yo no quería grabar, no quería grabar. Lluís Pascual, fundador del Teatre Lliure² en un libro dice "cuando una obra de teatro se graba, no es nada" (Se ríe). Así de radical lo dice en un libro suyo que se llama *Camino de teatro*. Y, realmente, para mí una obra de teatro grabada que no ha sido trabajada antes como para que tenga un contenido visual de otra manera, pierde mucho valor. Realmente, era difícil buscar la manera de demostrarlo. No quería que se usara video dentro de mi doctorado. Entonces, intenté buscar la manera de que se pudiera demostrar de otra forma.

Yo era la primera, en ese momento, que hacía un doctorado de materia práctica. Entonces, claro, si preguntaba, me decían "¿Pero en qué documento lo has encontrado?" Les respondía: "No. Es que es material de laboratorio". Los doctores que había en el Instituto eran de materias teóricas. Era difícil para mí encontrar la manera de demostrarlo y no encontraba ayudas. Al final, me fui a la Antropología y a la Biología y entonces, a través de un antropólogo, pues... empecé a diseñar unos test donde lo más importante era... la esencia del actor. En el test se incluían temas que el actor necesita para poder repetir, reconocerse y conocerse y, en realidad, el mismo test le estaba dando los instrumentos que le permitían reconocerse y conocerse. Y descubrir los resultados. También había obviamente la visión externa de los resultados obtenidos. Desde fuera estaban todos los comentarios sobre los cambios de voz, sobre los cambios en el cuerpo, sobre los cambios en la respiración, en la presencia escénica, en la articulación o en la mandíbula, o en los resonadores. Pero... había una parte del trabajo que era la propia percepción.

Y por otro lado, André Van Lysebeth, un profesor de Yoga que habla de la cavidad nasal, en su libro *Pranayama a la serenidad del*

² Teatro muy importante en Barcelona que empezó como compañía estable y fue un referente durante años

yoga fue mi inspiración para crear un método de olfacción con el que llegaran más moléculas de olor al epitelio olfativo. Y ese fue mi objetivo. Porque, obviamente, llegando a un lugar y diciendo "¡Qué olor se siente!", no cambia mucho la voz. Pero, en cambio, en clase habíamos experimentado grandes cambios usando el método de olfacción que creé durante la investigación.

El método pautado para ampliar el impacto olfativo lo bauticé "Método de Olfacción Diseñado" (MOD) En catalán esa sigla se pronuncia MOT. Acaba en "T" final y MOT con "T" final, en catalán, quiere decir "palabra". Para mí también era bonito ponerle ese nombre que pronunciado oralmente quería decir "palabra", que es lo que trabajamos en clase.

Cuando empecé la tesis no había casi nada de bibliografía sobre el olfato. Encontré una antropóloga que hablaba de los médicos que en el siglo XIX diagnosticaban a partir de los olores, y por el olor sabían qué enfermedad tenían las personas enfermas.

Encontré muchas cosas de etiología animal, de todos los recursos animales usando el olfato, como por ejemplo en la seducción, o para encontrar la comida; pero no encontré prácticamente nada. Y seguí trabajando e hice lo que se llamaba en ese momento la Suficiencia Investigadora que era la primera parte antes de la tesis doctoral.

La Suficiencia Investigadora la obtuve en dos mil cuatro, pero justo acababa de aparecer la concesión de un Nobel sobre el olfato para Richard Axel y Linda B. Buck, quienes propusieron y consiguieron explicar una forma de recepción del olfato. Son formistas en cuanto a la teoría de recepción de olor. Están los vibracionistas y los formistas para explicar la forma de recibir los olores en nuestro organismo. Y ellos, dentro de la teoría de la forma explicaban que recibimos los olores a través de un mecanismo que se parece al de la llave con su candado, pero con distintas combinaciones posibles. Que dieran un Nobel a un tema sobre el olfato despertó un poco el estudio sobre el olfato y pude encontrar, ya para la tesis realmente mucho más material de soporte. Encontré artículos que me pudieron ayudar. Porque, como podéis imaginar, una mujer... y actriz... realmente en nuestra sociedad no tiene, o no tenía... una escucha rápida cuando hablabas de tu investigación. Fue difícil que me hicieran caso o

pensaran que hacía algo que era importante y útil para la sociedad y especialmente para la sociedad teatral. Dices "soy actriz y estoy investigando", "soy mujer y estoy haciendo una investigación". Y, por desgracia, no creen que vas en serio... Al principio, tengo que decir que no me hacían mucho caso, pero... en el dos mil siete en la revista "Science" salió un descubrimiento que yo había descrito tres años antes en mí Suficiencia Investigadora en el dos mil cuatro. Entonces, fue como "bueno... actriz y mujer pero en el dos mil cuatro, tres años antes que el "Science", dije que los olores ayudaban a la memoria". Cuidadín, cuidadín con las actrices, con los actores y con las mujeres (Se ríe).

Fue un momento de explosión de alegría para mí, porque me dio mucha confianza pensar que yo, sin dinero ni instrumentos, había llegado a lo mismo que los grandes científicos que lo tienen todo. Y empecé a confiar mucho más en mí, sin escuchar a quien sin mirar lo que haces, tiene prejuicios porque eres mujer o porque eres actriz. Siempre les digo a mis alumnos que deben confiar en los métodos de los actores, en la sensibilidad de los actores, de las actrices. Confiar en lo que es el material del teatro. Tenemos mucho que aportar. De hecho, Peter Brook, en alguna conferencia, ha dicho que lo que está demostrando la Neurociencia en estos momentos es lo que la gente de teatro, actores y actrices, hemos sabido durante tanto tiempo.

Para mí fue muy importante ese momento.

Porque ya sabéis, los doctores y las doctoras que estáis aquí, el arduo trabajo que representa quitarse vacaciones, quitarse horas de familia, para hacer un doctorado... compaginándolo con el trabajo. Eso me dio un gran impulso para acabar y seguí... y presenté la tesis doctoral.

Básicamente, y resumiendo, lo que he demostrado es que a través del olfato aplicando el "Método de Olfacción Diseñado" o sea, el MOD, se conseguía en el 100% de los casos... (Hice casi tres mil experimentos, dos mil novecientos noventa y dos...) pues... se conseguía una mejora en la técnica y expresiva en la voz y la locución del texto.

En las mejoras en la técnica quiero decir que se levantaba el pala-



Foto proporcionada por
la autora

dar, se ampliaba la cavidad bucofaríngea, aumentaba la vibración, se respiraba más ampliamente. Y en la expresión aumentaban las gamas expresivas y también una conexión más fuerte mente-cuerpo-voz. Porque realmente lo que daba es una gran organicidad. El olfato realmente nos conecta con nuestro cerebro reptiliano, nos conecta con nuestro sistema límbico, con la amígdala. Nos conecta directamente con las emociones sin pasar por el neo córtex. Entonces, a través de este fenómeno que existe en nuestro cuerpo, se produce una voz más corpórea, más animal, más instintiva... más conectada ya con lo que necesita el actor, que es no estar tanto en el intelecto, sino estar en la totalidad del cuerpo. Con lo cual, aparte de las mejoras técnicas expresivas, se conseguía esta conexión mente-cuerpo-voz. También coincidió con una cosa... Eso fue

al principio del doctorado. Ahora tiro para atrás. En el dos mil tres, dos mil dos, estaba yo haciendo los experimentos... y resulta que un amigo, un gran científico que estaba en el grupo que secuenció por primera vez el genoma humano, era un grupo formado por gente de diversos países. Entonces, cuando cenábamos y contaba "estoy haciendo esto..." y les contaba mi investigación, me decía "Es que estamos alucinados. Estamos alucinados de la cantidad de genes que tiene nuestro genoma dedicados al olfato". Resulta que en nuestro genoma... en el genoma humano hay tanta cantidad de genes dedicados al olfato como en el sistema inmunológico. Estaban como alucinando porque, generalmente, el olfato en estos momentos no es un sentido básico y crucial para la supervivencia. Puede serlo en algún momento determinado, una noche si hay fuego y te despiertas por el olor. Pero, tenemos neveras, tenemos fechas de caducidad, no tenemos depredadores a los que oler para huir, o sea... (Se ríe) tenemos otros tipos de depredadores, pero desde luego no estamos rodeados de ese tipo de peligros como nuestros antepasados. Tampoco estamos, por ejemplo, en un momento en que oler la comida sea crucial para saber si vas a tener salud o no comiendo eso. Pero en épocas lejanas era crucial para la salud. Ahora no. Y por eso me imagino que siguen todavía ahí esos genes, con lo cual para mí era importante y pensaba y decía: "¡Qué bien! ¡Esas capacidades con el olfato están en nuestra naturaleza! ¡Vamos a desarrollar eso que está en nuestra naturaleza, por favor! ¡Vamos a trabajar con el olfato!" Y así lo hice.

Volviendo al desarrollo de la investigación, era importante cómo registrar los experimentos. Para el registro utilicé el "Test de Autoevaluación Sensorial Actoral" (TASA), como he dicho antes. Pero, al final, como era el primer doctorado de materia práctica actoral y sabía que mi tribunal no podía ser de mi materia porque no había nadie, entonces, finalmente hice grabaciones de voz.

Grabé las voces antes y después de oler para registrar los cambios. Y el primer día que hice esto fue absolutamente mágico. Porque... lo hice primero conmigo misma. Solo un experimento de prueba. Y usé un texto que hacía mucho que estaba haciendo, con el que había hecho gira por toda Cataluña y que dominaba perfectamente;

o sea, que yo sabía que podía repetir la misma intención y me saldría la misma voz. En el experimento hice lo mismo de siempre como actriz, cuando grabamos, primero sin haber olido antes y después aplicando el MOD con olor de mandarina hice lo mismo. Fue para mí maravilloso ser la investigadora y a la vez ser la actriz que ponía la voz. Saber que por dentro yo había hecho lo mismo, y que en el reflejo de la gráfica había un cambio increíble que mejoraba justamente la voz en lo que era la vibración sonora y la posibilidad de llegar más lejos al espectador, entre otras cosas. Fue un momento mágico que quiero describir aquí, porque fue un momento emocionante. Recuerdo haber hablado con Jaume Melendres –que ya no está–, profesor de Teoría Dramática en el Instituto y le explicaba con pasión ese momento. Ese momento que viví.

Después hice grabaciones de las voces con actores profesionales que vinieron y con ex-alumnos. Todo eso sin cobrar, por supuesto. Yo estaba encantada, venían con generosidad y podíamos trabajar y conseguir descubrir cosas como otros científicos que tenían todos los dineros y todos los medios. Estaba encantada de la vida. Y aparecieron por el camino varias investigaciones derivadas. A pesar de que la principal y la central es la más importante, la que realmente despierta y la que está contenida en todas las demás.

Como investigaciones derivadas vinieron los descubrimientos de que la memorización era mucho más rápida usando olores. Mucho más rápida. Infinitamente más rápida. Porque se conecta con la amígdala que tiene que ver con el aprendizaje. Además, entonces, los actores no solamente están memorizando más rápidamente sino que la memorización es muy corpórea. Total, que resulta que no solo era una memorización mucho más rápida, sino que era más corpórea. Porque todos sabemos cuántas veces hemos memorizado... por aquí (se señala el cerebro) y cuando baja al cuerpo, cuando realmente te conectas, cuando estás en una escucha potente en escena ¡fissss! ¡Se va el texto porque lo tienes aquí! (se señala la cabeza) y no lo tienes en el cuerpo. Con esta memorización con olores lo que pasaba era increíble, porque daba una memorización totalmente corpórea y... muy, muy potente en ese sentido. Yo estaba encantada.

Luego, también lo utilicé como camino para trabajar con el personaje. Esto lo dejo para el final.

Otra de las mejoras que encontré en el laboratorio de investigación fue que les mejoraba mucho la articulación. Eso yo lo veía en todos los experimentos. En todas las fichas que yo tenía de experimentos. En todas decía "mejoraba la articulación". Y personas que tenían problemas fuertes con la articulación, les mejoraba muchísimo. Yo lo asociaba con que es verdad que la lengua está vinculada a la laringe, y lo que hace la laringe influencia al diafragma, con lo cual mejoraba todo por la relación entre ellos. O sea, yo lo relacionaba por la relación que tienen todos los órganos que intervienen en la fisiología de la voz. Y decía: "Bueno, como hay tanta relación, pues sí, entonces la lengua está más libre..." no digo que no pueda ser así pero, finalmente descubrí por qué era tan alucinante el cambio con la articulación, era muy potente el cambio con la articulación. De repente, leyendo a Perelló en un libro de anatomía dije: "¡pero bueno! ¡Si tenemos el trigémino!" ¡Este nervio resulta que se activa con el olfato! Y además, es un nervio que interviene en los órganos de la articulación. Entonces, claro, fue como "¡Ajá! ¡Perfecto!" Entonces queda claro que vamos a aplicar los olores para mejorar la fonética. Y entonces empecé a aplicar el trabajo con el MOD, con la olfacción que había diseñado para aprender y hacer cambios más rápidos con la fonética ya que teníamos dos factores ayudantes: por un lado se memorizaba más rápido por el hecho de activar la amígdala. Y además estábamos activando el nervio trigémino que intervenía en la articulación.

Y luego, descubrí otro trabajo que ayudaba a liberar la voz con los olores –dejo el de los personajes para el final porque, como es más largo, si hay más o menos tiempo entonces lo iré regulando para que tengamos tiempo para preguntas-. Una cosa que trabajé y que me emocionó, fue trabajar con olores de la infancia. En ese momento, mis alumnos todavía tenían el talco como un olor de cuando eran bebés. Esto, con las toallitas y todas estas cosas que hay ahora, ya no sé qué tipo de olores podemos encontrar... Pero el talco era algo muy potente para la voz en el laboratorio de olores... De todas formas, yo les pedía a los participantes que estaban investigando con-

migo, les pedía que por favor trajeran objetos de su infancia. Podía ser el olor, perfume habitual, de la madre, el perfume que ha usado siempre o cualquier olor que les recordara la infancia. Entonces todas las participantes y los participantes traían cosas de su infancia y era ¡impresionante! Esto ha quedado para escribirlo y para acabar de obtener más datos para demostrarlo... o sea... os invito a que sigáis el camino, porque era impresionante ver cómo en el momento en que conectaban con partes de su sistema emocional de su infancia se liberaba muchísimo la voz, como la voz libre de los niños. Realmente, los niños lloran, gritan, y no tienen ningún problema con sus voces, son libres. Un niño tiene un diafragma magnífico; puede estar llorando tres horas, lo notas ahí tocando la zona del diafragma y se queda tan tranquilo, sus cuerdas vocales siguen perfectas. Ese instrumento tan... tan... maravilloso.

De hecho, por eso Grotowski habla de esta vía negativa, que es la vía de "dejar de hacer", como en la técnica Alexander y todas las psicofísicas del siglo XX. Es ese "dejar de hacer" para recuperar la naturaleza de esta voz natural, de la que también habla Linklater, y todas las técnicas vocales integrales. Y Coralina Colom, por supuesto, y Fitzmaurice.

Con los olores de la infancia era como ir a ese lugar donde la voz era más libre y... era realmente un placer y un honor presenciar los cambios que se producían en ese momento. Era muy emocionante para mí.

Entonces, respecto al olfato... –porque quiero comentar luego lo que me habéis pedido también que es lo de "respirar cuadros"– respecto al olfato también y para la construcción del personaje, digamos que lo que generé fue que se hiciera un "camino" para buscar el olor que ibas a usar para actuar en el escenario. Pero no desde un punto de vista como yo había empezado antes como actriz que buscaba qué olor usaría ese personaje, sino creando un camino que ayudara a crear una estrategia para estar mejor como actriz y con la voz. Lo explico mejor con un ejemplo para que se entienda mejor lo que digo.

Por ejemplo, en *La Ronda*³ de Arthur Schnitzler hay un personaje que dice que lleva perfume de violetas. Si yo soy muy parecida al

³ *La Ronda* es una obra de teatro escrita en 1897 por Arthur Schnitzler e impresa por primera vez en 1900 por sus amigos. Es un estudio sobre la ideología moral y de clase de su época a través de una serie de parejas de personajes de todos los estratos sociales que se muestran justo antes o después de un encuentro amoroso.

personaje, quizás puedo ponerme perfume de violeta que es el olor del personaje. Pero puede que no sea parecida al personaje y utilice otros olores para llegar a él. Mi propuesta para la creación del personaje es usar los olores como estrategia de mejora y como estrategia para modificarse. El trabajo con los olores para el personaje es solamente un conjunto de propuestas de búsqueda, ya que el trabajo olfativo es individual y personal, como pude encontrar que lo demuestra la ciencia.

Hago un pequeño paréntesis: Al principio todo el mundo pensaba que iba a hacer una taxonomía. ¡Y no! Me di cuenta de que había un factor individual en el olor. No solo por el recuerdo sino que luego encontré un artículo en el National Genetic que decía que los glomérulos –no me preguntéis mucho sobre química olfatoria– se activan de distinta manera con el mismo olor, según la persona. Entonces, lo pude añadir a mi tesis doctoral para que se viera que realmente el olor tiene un camino único y personal. Sí, que es verdad, que en mi investigación igual había un 70% de la gente que tenía reacciones muy parecidas con el mismo olor. Pero eran tan interesantes todas las reacciones personalizadas y tan buenas y positivas para la voz y la expresión que tenían tanto valor como ese 70% común. El 30% de la gente tenía reacciones a lo mejor distintas con el mismo olor, pero lo que pasaba era tan interesante que había que contabilizarlo como reacción positiva y útil. A lo mejor, por poner un ejemplo: con el limón había un 70% que al oler con el MOD les salía una voz mucho más aguda. Pero en el 30% había personas que a lo mejor no les subía mucho el registro, pero sí ampliaba muchísimo las cavidades y descubrían una emoción que normalmente les costaba manifestar. Otra persona realmente conseguía con ese mismo olor un enraizamiento y unos resonadores que no había conseguido nunca. Aunque realmente no se había activado hacia el agudo como en ese 70%, era bueno igualmente lo que pasaba. Así que ese 30% era muy interesante. Por eso, en todo momento hablé de un camino único con olores y también al buscar el personaje.

Pero en la búsqueda del personaje... ¿cómo trabajarlo?, ¿qué hacemos para comenzar la búsqueda? Entonces propuse –esta es una investigación derivada que puede seguir y que se puede profundir –

zar y ampliar– propuse dos caminos. Por un lado, la aromaterapia (que aunque no ha podido demostrar ese 100%; y Jean Valnet que es un aroma-terapeuta de mucho prestigio siempre habla del factor individual, porque lo ha vivido y lo ha reconocido) que sí habla de una tendencia con los olores. Entonces, para ayudarnos con los olores en la construcción del personaje, vamos a ver esa tendencia, por ejemplo.

O también vamos a usar la Fitoterapia... Resulta, por ejemplo, que hay una hierba que sirve para el corazón y, en ese momento, el personaje está centrado en el corazón. Por ejemplo, en Brecht, que siempre habla de enfermedades de los personajes, es muy fácil ver cómo son y qué tipología tienen, porque los describe muy bien... Como era médico, describe muy bien el personaje a través de las enfermedades que va teniendo. Y con los síntomas muy claros. Por ejemplo, en *Madre Coraje* con la sífilis, por ejemplo, está clarísimo en qué fase está el personaje con la sífilis y cómo se encuentra en este momento; y vemos qué representa para su vida esta enfermedad de la que sabe que se va a morir. Y entonces, a partir de ahí, con la fitoterapia probaba de conectar esas zonas que la fitoterapia decía que estimulaba con informaciones que podíamos tener de los personajes. Por otro lado, la aromaterapia también la usaba en el mismo sentido.

Pero encontré la maravillosa "pirámide de los perfumistas" y ahí sí ¡me enamoré! (Se ríe) me enamoré también... bueno me enamoro siempre todo el rato, estoy enamoradísima de vosotros y vosotras. O sea que... (Se ríe) me enamoré de la "pirámide de los perfumistas". Porque, además, ¡hablan con nuestro lenguaje! La pirámide de los perfumistas habla de las notas de cabeza, las notas de corazón, las notas de base, y las llama también las notas graves, las notas medias, y las notas agudas. Fue amor a primera vista. ¿Cómo no voy a meterme ahí, si están hablando con nuestro lenguaje, no? Sí que es verdad, por todo lo que he explicado, que era sólo un punto de partida. Por ejemplo, si volvemos a *La Ronda* el personaje de la mujer casada, el autor dice que usa perfume de violeta ¿No? Si tienes una actriz muy etérea igual tienes que darle un perfume que esté en la parte baja de la "pirámide de los perfumistas", un sándalo, un

roble, para que se ponga realmente en medio que es dónde está la violeta. Si tienes alguien que es muy terrenal, que no tiene suspensión, que le cuesta la suspensión, igual necesita una nota aromática aguda de cabeza. Una mandarina, por ejemplo, para compensar y ponerse en la zona que el autor quiere que esté el personaje. Eso, suponiendo que quieras obedecer la propuesta del autor. Si quieres estar obedeciendo lo que está contando –que me parece estupendo, además, y genial lo que está contando el autor– pues es una manera de ir al medio donde está la violeta. Y alguien que fuera muy parecido al personaje tal como está descrito en una obra, o tal como lo interpretamos en la obra a través de la violeta, pues podría usar violeta ¿no? O algún otro olor de estas zonas medias. Que son las zonas de corazón. Y por eso la llamé "camino de olores".

Y en el libro, en este libro (muestra el libro impreso por la RESAD) donde explico mi tesis hay un ejemplo que lo llamo "Camino de olores para Lady Macbeth". Que no significa en absoluto que cada Lady Macbeth tenga que hacer eso ni mucho menos, sino que es "un" camino con todos los detalles de cómo estuvimos trabajando, para que se vea un poco la manera y el cómo... explico cómo lo estuve haciendo... cómo lo estuvimos haciendo. Y hasta aquí mi tesis doctoral.

Yo empiezo la tesis pensando que voy a poner todos los sentidos. La tesis, finalmente, incluyó sólo el olfato, pero os cuento un poco lo que hice con otros sentidos.

Empiezo con el gusto: El gusto lo trabajo desde la memoria, desde la memoria sensorial con platos cocinados y en grupo y trabajando el estímulo del plato y diciendo el texto cuando el estímulo empieza a hacer efecto. Entonces a partir de aquí es realmente potente lo que ocurre con las voces, es otro de esos amores que me encantan. Estoy totalmente enamorada del trabajo con el gusto. Tengo escritos a medias, aunque todavía no he publicado sobre ello, pero estoy ahí porque ya tengo muchas fichas y he recogido bastante información práctica de resultados para poder ofrecerlo.

Y luego, sigo con el tacto, pues trabajamos a través de cualquier cosa tocable: ropas de distinto tipo y también con algunas partes del cuerpo humano: una mano por ejemplo tiene muchos tactos dis-



Gemma Reguant en el espectáculo
Yo me daría a quien me quisiera
Foto: Vicente Barella

tintos. Con el cuerpo humano se añade el contacto y hay algo más fuerte que va más allá de lo que es puramente el tacto, que es también emocional.

Con el oído, como os he contado al principio, seguíamos los trabajos de María Blasco. Una mujer maravillosa que venía al Instituto del Teatro a estimular a los profesores en sensibilidad musical. Y entonces trabajamos desde distintos tipos de acordes y, poco a poco, fui ampliando con distintos tipos de sonidos.

Y luego está la técnica de Respirar cuadros® que la he usado durante el Covid en residencias de personas mayores. Ya sé que lo que queréis es la parte teatral, y también lo he trabajado con actores y actrices en los museos, pero es hermoso llevar lo que es bueno para el ámbito teatral a otros colectivos. Primero trabajaba la técnica Respirar cuadros® con láminas que yo llevaba a clase... y, de repente, me pidieron de trabajar en el Museo Nacional de Arte de Cataluña –que es una maravilla– que tiene gótico, románico y modernismo y, además, hacen exposiciones temporales... y... entonces me pidieron que enseñara Voz y Expresión Oral a los guías del museo. Y entonces me dije (Se ríe) "bueno ¿y aquí que voy a aplicar?" "¡Voy a aplicar lo de respirar cuadros!" ¿No? Yo lo había hecho siempre con láminas y, de repente, me encontraba en un museo maravilloso, enorme, en unos espacios increíbles, viendo un retablo ahí y respirando y... bueno, los guías de museo tuvieron unos resultados alucinantes o sea, normalmente personas que no han hecho nada de voz pues habrían tardado muchísimo más en encontrar resultados, y realmente la técnica de respirar cuadros era un estímulo que agilizaba su aprendizaje. En ese momento, además, emocionalmente estaban implicados con poder generar una técnica de voz como guías, en la que aprovechaban lo que estaban haciendo, que era mirar el cuadro. Solo tenían que poder respirarlo de una forma más potente, abriéndose a él ¿No? Y, por supuesto, con la técnica del MOD. Porque, en realidad, la técnica del MOD es aplicable al olfato y aplicable a todo. Cambiaríamos de nombre. No se llamaría MOD, porque no es el "Método de Olfacción Diseñada", tal vez sería el "Método de Mirar Diseñado". Entonces, cuando estuve allí, pedí para ir con mi alumnado y fui con el alumnado del Instituto del Teatro. Fue

impactante para ellos la experiencia.

Y este año con el Covid me metí con mascarillas en las residencias de gente mayor. Me llamaron porque decían que se estaban deprimiendo, que había que llevarles una alegría. Entonces... yo estaba un poco preocupada porque decía "a ver... nunca lo he hecho con este colectivo. Y además voy con mascarilla. Y ellos con mascarilla". Yo con mascarilla doble. Bueno... entonces digo "bueno, si fracasamos el primer día pues ya no vengo más; no os preocupéis". Y fue algo muy bonito, muy bonito. Quisieron repetir. Y sí, realmente les llenó de alegría, y les llenó de luz. Trabajamos también con la Fundación Miró y con el Museo Nacional de Arte de Cataluña con piezas muy hermosas y realmente encontramos todo un mundo ahí. Sí. Y creo que ya está. Hasta aquí, pues, muchas gracias por escucharme.

Rubén Maidana: Gemma, ¿vos tenías algo para mostrar en un Power Point? Si querés esa imagen de las fosas nasales, y para que quede un poquito más claro cuál es la forma que propones de respirar. Me parece interesante por ahí eso...

Gemma Reguant: Vale. Perfecto vamos a ver...

Rubén Maidana: Vero, ¿está como hospedadora verdad? O sea puede ella...

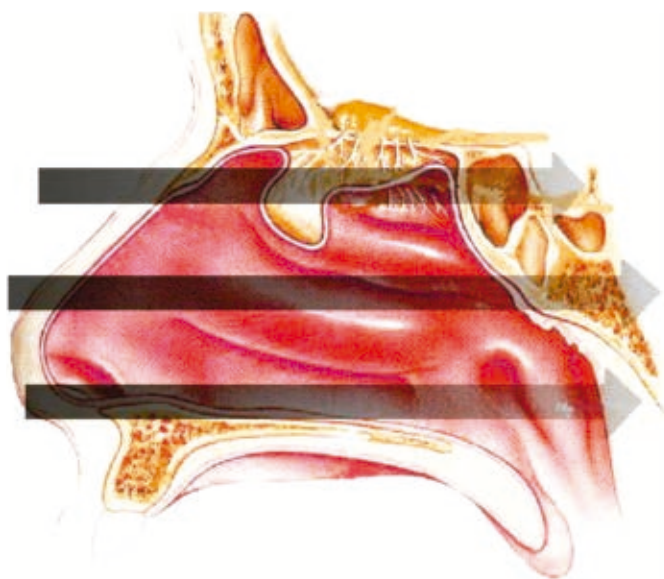
Gemma Reguant: Sí, sí, sí.

Rubén Maidana: Bien.

Gemma Reguant: ¿Lo veis?

Rubén Maidana: Sí. Ahí viene.

Gemma Reguant: ¿Lo veis ahí?



Rubén Maidana: Sí, sí.

Gemma Reguant: (Marcando con el puntero del mouse en la imagen) Aquí tenemos el epitelio olfativo. Y entonces lo que propongo es una olfacción horizontal... imaginando... el MOD es más completo. Porque primero hay algo corporal de colocar los espacios, luego ahí el gesto inspiratorio preparatorio y, al final, viene esta imagen de olfacción horizontal.

Rubén Maidana: Gemma ¿y qué diferencia tendría ese tipo de propuesta tuyo, de olfacción horizontal con... no sé... la otra más vertical? Qué es lo que consideras que activa... llega más profundo. ¿Cuál es la idea?

Gemma Reguant: Es un método que necesita su rato de aprendizaje, es como enseñar a ir en bicicleta, aunque no es muy arduo de aprender, lleva más de unos minutos. La idea es que con la voluntad podemos absorber más moléculas de olor. Y, en este caso, realmente... tienes que probarlo Rubén, y luego me lo cuentas por

WhatsApp. Tienes que probar... Una vez que hayas leído bien el capítulo largo que explica el método tienes que probarlo y me cuentas. Primero pruébalo sin olor. Una respiración vertical y una respiración horizontal. Y observar qué pasa con una y con otra. Y luego añades el olfato. Para usarlo en el olfato yo te recomiendo que uses también las partes del MOD preparatorias para que obtengas más resultados. Realmente explicar el MOD es un ratito y luego es practicarlo tres o cuatro veces hasta que lo tienes bien integrado para usarlo siempre. Aquí lo dejo... ¿cómo lo veis?

Rubén Maidana: Bien. Lo veo muy bien.

Gemma Reguant: Tiene que ver con lo que tú decías. Vas a ver... vas a ver que vas a preferir horizontal. Tiene que ver con más profundidad. No es lo mismo que yo huelo ahora este incienso que he puesto, pues... claro, lo huelo, pero estando así (hace ademán como de no estar consciente del olor). Y no me cambia la voz. En cambio cuando hago esta especie de absorción de moléculas de olor, toco... la cavidad nasal es muy profunda, llega hasta aquí (se marca con las manos hasta detrás de las orejas). Entonces toco la parte de arriba, y toco el epitelio olfativo. El olfato conecta con la amígdala, con el sistema límbico. Entonces se produce una interpretación mucho más instintiva. Por eso, la memorización puede producir efectos súper positivos para los actores.

Rubén Maidana: Bien. Yo desde hace un tiempo, eh... no es una pregunta, no estoy pretendiendo que me la respondas. Pero voy a compartir una inquietud ¿sí? Yo tengo la sensación que de los cinco sentidos, que si bien todos nos vinculan con el mundo externo ¿no? hay algunos en los cuales nosotros accionamos sobre el mundo y otros que vienen hacia nosotros ¿sí? Creo que... por ejemplo el tacto y la vista van; el oído, el olfato y el gusto entran. Y sobre esos hay algunos sobre los cuales creo que tenemos más control entre comillas. Yo puedo cerrar los ojos, dejar de observar. Taparme los oídos, dejar de escuchar. Decidir tocar o no. Pero, en el caso del olfato y del gusto no puedo decidir no oler o no gustar, voluntariamente. ¿Y por

qué lo traigo a colación? Mi hermana tuvo Covid y perdió el olfato y el gusto y su preocupación es, por primera vez en la vida, que se da cuenta de la importancia del olfato y del gusto. Es que no percibe si una comida se está quemando, no percibe si está salada, no percibe si hay fuego en la casa. Entonces, en algún momento he pensado: ¿para qué?, ¿para qué el Covid? ¿Por qué el Covid plantea esta idea de eliminar la posibilidad de trabajar sobre esos sentidos? No tengo la respuesta, pero... no sé... hasta me parece que no es casual. No sé. Y vinculándolo con esta idea de lo más primitivo, de lo más primario... No sé... hasta podría aventurar si no es para volver a recuperar el sentir y dejar de pensar tanto. De poner tanta cabeza en este mundo. Y me gustó mucho, de todo lo que fuiste desarrollando, esta idea de estar abierto al percibir el mundo que nos rodea, obviamente de un modo sensitivo. Creo que la prisa y el apuro del mundo actual nos llevan a perder de vista muchas cosas que están en nuestro entorno y que son materia prima fundamental para el trabajo del artista. Del actor y del artista en general. Entonces, esta idea de poner en el centro el sentir a través de los sentidos me parece una propuesta muy buena, muy enriquecedora, que además cuando te escuchaba me daba mucha risa esta idea del cientificismo ¿no? Que tenemos que dar pruebas científicas. Porque es una Tesis Doctoral y entonces todo tiene que estar demostrado y avalado por el método y herramientas o instrumentos que permitan dar cuenta de lo que estamos investigando. Y... además en esta idea también de que... bueno, salvo alguno que pueda tener alguna carrera previa más vinculada con lo científico, en general, todos nosotros venimos del mundo del arte, la actuación o... desde otro lugar más alejado de la razón ¿no? De lo cartesiano y demás... Entonces, me imaginaba a partir de tu relato las enormes dificultades iniciales, la validación, eh... bueno, eso. Abrimos los micrófonos para que alguien pregunte. Flavia... la veo ahí con ganas... está Bego.

Gemma Reguant: De todas formas, Rubén, me gustaría responderte aunque no era una pregunta.

Rubén Maidana: ¿A ver? ¡Tenés respuesta! ¡Muy bien! ¡Hipótesis por

lo menos!

Gemma Reguant: Si no hay muchas preguntas así rápidas, pero... voy rápido. A tu hermana por favor, pásale el capítulo del MOD porque con la olfacción horizontal y haciendo ejercicio con la respiración horizontal vuelve mucho más rápido el olfato después del Covid. Ya he tenido personas conocidas que me lo han comentado y con todo lo que es justamente esta respiración horizontal –qué está bien explicada– o se la explicas tú. La pruebas, se le explicas y a tu hermana le va a volver mucho más rápido el olfato gracias a esta técnica. ¿De acuerdo? Eso por un lado. Por otro lado, sí que es verdad que algunos sentidos, como tú decías, bueno tenías razón en todo lo que decías, pero dentro de la técnica que yo estaba trabajando el objetivo es que todos vengan a nosotros, a nosotras, o sea... no ir hacia ellos con ninguno. Es decir, si yo estoy en "respirar cuadros" no voy a mirar el cuadro sino que dejo que el cuadro venga y entre en mí. Y de alguna forma también en el tacto.

Rubén Maidana: Ok. Y una de las cosas que me decía mi hermana es que estaba muy preocupada por perder los recuerdos. Y eso me conmovió enormemente porque... ¿no? los recuerdos de los olores... y decía: ¡Qué loco! porque justo estaba leyendo tu libro y cuando recién hablaba de los olores de la infancia pensaba en eso ¿no? Pero no. Yo creo que el cuerpo es sabio y que eso no se va a perder.

Gemma Reguant: Le deseo una pronta recuperación a tu hermana.

Rubén Maidana: ¿Preguntas?

Flavia Montello: Hola. Sí. ¿Se me escucha?

Rubén Maidana: Hola Flavia ¿Qué haces?

Flavia Montello: ¡Qué tal! Bueno. Muchas gracias Gemma. ¡Qué interesante! La verdad cada una de estas... de estas intervenciones en estas charlas abre un mundo y realmente el que abriste vos es...

así... de muchas imágenes también, porque las cosas que ibas contando inclusive hasta llegar al museo y los cuadros... me imaginaba estar ahí. Esto último que dijiste también... de que "te llegue" en lugar de "ir hacia" es también muy interesante como... como una propuesta también actoral ¿no? No siempre querer estar poniendo, sino también dejar que suceda ¿no?... Bueno, me quedo con todas las preguntas. Esto de la respiración horizontal y todo esto... así que espero que llegue rápido ese libro aquí a la Argentina (Se ríe) ¡no sé cómo hacemos!

Por un lado quería comentar que también –como hemos hecho en las charlas anteriores– intentemos un poco unir los temas que se han tratado. Steiner, Rudolf Steiner, de quien proviene la Formación del Habla de la que estuve hablando, también hizo un trabajo con los sabores, que quizás lo conozcas, eh... Y bueno, cuando me enteré que ibas a hablar del olfato enseguida hice ese link. Que si bien sobre todo se va a referir a lo que sucede en el rostro, a nivel de gestualidad, está claro que ese rostro, influido así por un sabor va a producir una voz determinada. Así que si no lo tenías, te lo puedo enviar por mail. (Gemma hace un gesto afirmativo). Sí, sí, claro. Y la pregunta, después más concreta y más... mundana quizás, pero... justamente estaba teniendo muy en mente a unos estudiantes que tienen seseo, y con esto que decías me preguntaba si entre todas las implicancias –que la verdad algunas me parecen impensadas, previamente a que lo contaras– ¿cómo puede influir el olfato?, y si no hay algo de esto que también relacionabas del olfato con la dicción. Si has observado algo en relación con este tipo de hábitos, que bueno, están muy arraigados ¿no?, cuando son hábitos como los de un seseo, por ejemplo. Si has tenido oportunidad de trabajar algo así en ese sentido.

Gemma Reguant: Digamos que el trabajo con la fonética, tal como lo he trabajado, es una asignatura que he dictado a veces, pero que normalmente no la trabajo.

Pero yo te diría que lo pruebes realmente porque yo siempre que he probado los temas de fonética con el olfato, es como que hay mucha velocidad de aprendizaje. Haciendo lo que se hace normal-

mente. Yo, el seseo muchas veces lo trabajo a base de hacer primero erres. ¡Que me encantan además las "r" de Steiner! Primero con erres, y luego voy a las "s". Pero usando el olfato es como que se agiliza, porque se memoriza más rápido lo que se consigue, y por la activación del trigémino todos los órganos de la articulación pueden funcionar mucho mejor y todo se estimula, se estimula, se estimula, y se estimula. Entonces, con una buena estimulación hay buenos resultados, depende del nivel de dificultad, digamos ¿no? Si hay un nivel de gravedad necesita más tiempo, pero en todo caso se agiliza mucho respecto de lo que sería hacer solo los ejercicios de fonética sin el olfato. Eso es lo que yo he podido comprobar y me encantará que me pases eso de Steiner y me encantará que me digas –si lo pruebas–, qué va ocurriendo y estamos en contacto. Gracias.

Flavia Montello: Bueno. Muchas gracias.

Silvia Quirico: ¡Hola Rubén!

Rubén Maidana: ¡Pudiste llegar!

Silvia Quirico: ¡Llegué! ¡Llegué! ¡Llegué corriendo, pero llegué! Es un placer Gemma. ¡Realmente fantástico! ¡Me quedé enamorada de vos! ¡Y me quedé enamorada de lo que planteas porque... porque es un mundo nuevo! Cómo dice Flavia. Es entrar a lugares nuevos en cada una de las charlas y te agradezco muchísimo, porque para mí muchas de las cosas que planteabas son un mundo nuevo. También te quería comentar, algo parecido a lo que dijo Flavia, pero... los que trabajamos con la técnica Roy Hart conocemos las experiencias de Alfred Wolfsohn que trabajaba con los soldados que venían de la guerra y que habían perdido la voz. Él los llevaba a los museos y... los tenía mucho tiempo dentro de los museos en conexión con los cuadros ¿no? Y después de conectarse con los cuadros, tal vez esta empatía... de que llegue a mí, empezaban a trabajar los sonidos de los cuadros. Y después eh, ¿cómo sonaría ese cuadro, no? Él lo llevaba por el lado del sonido. Y me acordé de ese trabajo de Wolfsohn, que lo he hecho. Que tuve la oportunidad de trabajar con cuadros y

realmente es muy lindo porque... pensaba todos los caminos, todas las variables que tenemos para llegar cada uno por su lado, esto que dijiste de "el actor en la totalidad" ¿no? Pensar que todos estamos trabajando con un objetivo común, que es llegar a la totalidad de nuestro ser y de nuestros alumnos en la medida que se pueda. Me hiciste acordar a las experiencias de Wolfsohn con los cuadros, y decirte ¡que quiero tu libro urgente! Igual que Flavia ¡lo quiero en Argentina! Porque me salen muchas cosas para contarte, para preguntarte y... bueno... creo que con el libro resolveríamos algunas de esas preguntas. ¡El MOD lo quiero saber ya! ¡Yo soy capaz de quedarme un ratito más y que nos cuentes todo sobre cómo es el MOD! ¡Y que nos hagas ejercicios! y estamos acá porque realmente es un descubrimiento el MOD. Gracias. Muchas gracias.

Gemma Reguant: Muchas gracias. Me encanta eso que cuentas. ¡Wow! ¡Qué hermoso! En el libro hay una aportación maravillosa, que no he comentado antes, que es un prólogo de Begoña, que se llama "Hacer visible lo invisible" (Se ríe). ¡Gracias Begoña!

Begoña Frutos: ¡Muchas gracias a ti!

Gemma Reguant: Bueno, está el prólogo también en catalán de Salvador Oliva y el de Begoña. Que me encanta. No sé si me has preguntado algo, Silvia. Ah, pero sí. Nos podemos encontrar más veces. ¡Yo propongo que esto no se acabe! ¿Qué os parece?

Silvia Quírico: ¡Claro que sí! ¡Claro que sí!

Gemma Reguant: El libro, realmente... se pide a Antígona creo que llega, ¿verdad Bego?

Begoña Frutos: Sí, sí. Antígona, la editorial me dijo que estaba haciendo envíos fuera de Europa. A Costa Rica no llegó por un tema de problemas internos y tal... pero a México sí, y yo creo que a Argentina también. En el caso de que no se pudiese... Editorial Antígona es quien lleva la distribución. Si les escribís, ellos os pueden dar toda

la información. Y si resulta muy complicado, desde el punto de vista económico o aduanero, o lo que sea; pues... o contactar o bien con Gemma o bien conmigo que he sido la que he enviado a aquellos compañeros, como Rubén o como algunos otros compañeros de otros países que me han dicho que tenían problemas y se los he enviado yo. O sea es un envío normal y ya está.

Silvia Quírico: ¡Muchísimas gracias! Lo vamos a tener en cuenta. Gracias.

Rubén Maidana: Bien. ¿Alguna pregunta? Georgina.

Georgina Flores: Hola. Yo estoy en México. Y sí, súper interesada. Para mí, esto que tú has comentado... me parece sumamente revelador. Yo hice una Maestría en Audición y Lenguaje, justamente en la Secretaría de Salud y, bueno, esto que dices de cuidado con una mujer actriz... yo soy directora de teatro pero... cuando quise hacer la Maestría no me dejaban. Porque yo no era parte de esa comunidad ¿no? Y bueno, sí pasé el examen, hice la Maestría. Entiendo perfectamente todo lo que dices del método científico, de comprobar, de hacer la estadística, de.... bueno... de caer en tratar de cumplir con todos los pasos y en todo eso me identifico muchísimo con muchas cosas. También con lo de mis propios experimentos, que yo me pongo un entrenamiento fijo para mí todo el tiempo. Parte de estos experimentos justamente es con sabores, con formas, con colores, y pues, estar haciendo todo el tiempo... este estímulo sensorial, y me parece increíble esto que hablan del método Roy Hart ¿no?, y de otros métodos. Cómo, cuando uno investiga en uno mismo, llegan estas coincidencias ¿No? El cuerpo es tan sabio que las conexiones se dan. Entonces, para mí es un placer estar aquí con ustedes y escuchar. Y gracias, Rubén.

Rubén Maidana: Muchísimas gracias. Muchísimas gracias. Vos sabés Gemma que yo tengo una amiga que invité hoy, que no vino, que no está aquí en Tandil sino en Mar del Plata, que es otra ciudad. Que... bien... es bastante ecléctica en sus búsquedas. No es actriz.

Ella trabaja en un Centro de Rehabilitación... con peces. De la misma manera que está la equinoterapia, que no sé si existe en España, que es el trabajo con caballos para trabajar determinadas patologías o acompañar los procesos en determinadas patologías, ella trabaja con peces. Y le compartí parte de tu libro. Ella hace Flores de Bach, tira las cartas, hace tarot, tiene un amplio espectro ¿no? Y ella en un momento me dijo: "En definitiva siempre es... Descubrir el acertijo". Yo me quedé mirándola un poco porque no entendía de qué me hablaba. Entonces... me hablaba de la vibración. De la vibración del color, de la forma. Que todo era vibración y forma. Y que si observamos en la naturaleza lo masculino y femenino hay formas que tienen una vibración que van hacia lo masculino y otras viran hacia los femeninos y ella decía que, por ejemplo, en un estanque podía identificar rápidamente de un vistazo, los machos de las hembras. Por las formas. Lo redondeado era femenino, lo puntiagudo era masculino. Y... esa idea de "encontrar el acertijo" lo trasladaba a las formas geométricas, a los olores, a las texturas. Como que esa era su gran llave para poder identificar las cualidades de los objetos y las cosas que nos rodeaban. Me pareció interesante la forma: "descubrir el acertijo" y me lo planteaba obviamente con la "pirámide de los perfumistas". Nada. Trajimos un poco de esoterismo a la charla ya que le faltaba poco a esto. (Se ríe) ¿Algo más? ¿Alguien quiere preguntar algo? ¿Alguna cosa más?

Begoña Frutos: Bueno, yo quiero compartir que efectivamente he puesto en práctica, en la medida que he podido, no con la experiencia ni con todo el conocimiento que tiene su autora pero... el método de olfacción y realmente es... es efectivo. Es efectivo y es increíble cómo estimula la sensibilidad y mejora la calidad vocal de los alumnos. Respecto al texto pero también respecto a su propia sensibilidad y a su propio trabajo de introspección interna, en relación a lo que tienen que trabajar. Y... todas las herramientas, que también propone en su libro Gemma, de alguna forma nos quitan a los actores la responsabilidad de tener que buscar en nosotros, muchas veces, los estímulos o que no encontramos, o que no hay resortes para poder manejarnos a la hora de estar proactivos hacia un texto,

o hacia una propuesta de trabajo ¿no? Entonces, que el estímulo venga desde fuera para encontrarlo dentro me parece que además de quitarte responsabilidad, ¡es maravilloso! Porque entras en una percepción sensorial que para el actor yo creo que es fundamental. Patsy Rodenburg también habla de esto ¿no? De los tres círculos de percepción sensorial que se tienen. Eso por un lado. Luego me pareció alucinante el hecho del camino que puede tener la construcción de un personaje a través de los olores. Cómo eres capaz de generar, de construir una atmósfera interna y externa a través de los olores y que ya sales conectado y desde un lugar que no tiene que ser una búsqueda interior sino que ya te lo da el propio olor. En relación a lo que estabais hablando de los cuadros... yo suelo ir, antes de la pandemia, al Museo del Prado. Pero yo lo relaciono justamente con el profesor que les da Historia del Arte. Entonces, con el profesor de Historia del Arte lo que hacemos es ver cuadros y en la forma del cuadro y en los vestidos ¿qué vemos de los cuadros?... sobre todo del Siglo de Oro. Para trabajar verso, vemos desde qué lugar puede estar el sonido o en una actitud desde dónde puede salir ese lugar vocal ¿no? En esas actitudes en los cuadros, con lo cual esos sentidos que incluye Gemma son... absolutamente imprescindibles a la hora de trabajar con los actores. A mí me gusta decirles a los alumnos que uno es artista porque también sabe explicar su arte. Entonces... que Gemma aportase... cuando yo descubrí a Gemma hace unos años fue como también un ¡Uuuuuuuu!... Esto... ¡Esto se tiene que publicar también en castellano! Para que vuele a más sitios. Realmente hizo todo un camino personal, pero de sensibilidad. De validar la sensibilidad. Porque siempre trabajamos de forma técnica, se les da técnica. Hay una parte sensitiva que parece que pertenece al actor pero que nosotros no somos capaces de manejar. Sin embargo, a través de estos estímulos, de estos sentidos, tenemos una herramienta más en el trabajo artístico. Y ya no me enrolló más. Sólo quería decir eso.

Rubén Maidana: Bueno Javi... la verdad nuestra puntualidad es casi de un reloj suizo. Mirá el reloj. En tiempo.

Javier Campo: Espectacular. Estuvo muy interesante.

Rubén Maidana: Bien. Nos estaríamos viendo en el último encuentro con Silvia. Que nos va a hablar, seguramente, de su experiencia en el Centro Artístico Roy Hart y de todas sus inquietudes. Y... vamos a tratar de continuar con el ciclo el otro cuatrimestre. De hecho, le voy a pedir después a mis compañeras me puedan asesorar con algunos nombres, y... vamos a intentar continuar el segundo cuatrimestre. ¿Te parece Javier?

Javier Campo: ¿Te parece Vero?

Rubén Maidana: Bueno, nada más. Un gusto.

Verónica Rodríguez: Bueno. Muchas gracias. Muchas gracias, Rubén. Muchas gracias Gemma. En nombre de Javier Campo, Secretario de Investigación y Posgrado y de mi compañera María Emilia Zariní, que comparte el Área, les agradecemos por esta tarde y quería agregarles que este video va a estar en la plataforma ArtexVer.tv, por el que se fue transmitiendo. Pero que también queda cargado en esta plataforma, por si quieren volver a ver la charla. Si alguien quiere agregar algo más... y si no, nos despedimos hasta el próximo encuentro.

Gemma Reguant: Un placer. Muchas gracias.

Rubén Maidana: Gracias Gemma. Gracias chicas. Besos enormes y cuídense mucho.





MANIFESTANDO LO SUTIL

CICLO DE CHARLAS SOBRE ENTRENAMIENTO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ DE TEATRO

**El trabajo del Roy Hart Theatre desarrollado
en la formación de actores en la Universidad
Nacional de Tucumán. Argentina.**

Coordinación: Dr. Rubén Maidana – Facultad de Arte - Unicen

SILVIA QUÍRICO

Actriz, cantante, docente e investigadora CIUNT. Licenciada en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. Cursó el Doctorado en la Universidad de Alcalá de Henares, España. Teacher Internacional Roy Hart. Francia. Directora del Instituto de Investigaciones sobre la Escucha y la Voz Humana (IIIEVHu) Profesora en la Licenciatura en Teatro y en el Profesorado Universitario en Teatro. Universidad Nacional de Tucumán.

miércoles 30 de junio
16 hs. Argentina / 21 hs. España

Por plataforma Zoom
ID de reunión: 568 545 0734

**Ahora también
en vivo por** **arte
xver**
www.artexver.tv

 **Organizado por:** Área de Formación Continua Secretaría de Investigación
y Posgrado de la Facultad de Arte



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Ilustración de portada: Sebastián Rosso

El trabajo del Roy Hart Théâtre desarrollado en la formación de actores en la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.

Prof. Silvia Quirico¹

La presentación de la profesora Silvia Quirico estuvo planificada para el miércoles 30 de Junio de 2021. Por razones de índole personal de la docente debimos suspender el encuentro y luego no pudimos reprogramarla. Muy amablemente la profesora aportó el texto escrito para el cumplimiento del compromiso asumido.

¹ Cantante, actriz, docente e investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán. Posee el título Teacher Roy Hart otorgado por el Centre Artistique International Roy Hart Théâtre (Francia). Discípula de la Prof. Kozana Lucca, realizó en Francia sus estudios de especialización sobre la Escucha y la voz humana en el actor contemporáneo. Licenciada en Teatro, egresada de la Escuela de Teatro de la UNT. Obtuvo un Diploma de Estudios Avanzados del Doctorado en Teoría, Historia y Práctica del Teatro, de la Universidad de Alcalá, España. A temprana edad comenzó sus estudios de canto, realizó recitales, óperas y conciertos, en giras por el país y países limítrofes. Actualmente trabaja como profesora de la Licenciatura en Teatro, en las Cátedras de Técnica Vocal II y III. Directora del Instituto de Investigaciones Interdisciplinario sobre la Escucha y la voz humana (IIIEVHu). Actualmente es Directora del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Como docente investigadora fue invitada por diferentes universidades de nuestro país, como así también en países como Brasil, Chile, España y Francia. Ganó diferentes becas internacionales para realizar su formación superior en Universidades de España y de Francia. Formó parte de capítulos de los libros *De acá y de allá, Ensayos sobre la voz, Historias entrecruzadas*, entre otros. Como actriz-cantante trabajó en numerosas puestas en escenas de Teatro Independiente y del Elenco Estable de la Provincia. Recibió numerosas nominaciones y premios por su labor artística. Como directora realizó montajes escénicos dentro y fuera del espacio académico. Actualmente es reconocida en nuestro país y en el exterior como una de las especialistas destacada en el tema de La voz del actor.

² <https://roy-hart-theatre.com/legacy/>

A modo de introducción

Daré comienzo a esta exposición haciendo una presentación sobre el sistema de trabajo que estamos desarrollando hace algunos años en las cátedras de Técnica Vocal de la Licenciatura de Teatro y del Profesorado Universitario en Teatro, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT, Argentina). Asimismo, haré un breve recorrido por mi formación en lo relacionado a la escucha, la voz, el teatro, la docencia y la investigación en el marco de lo académico y profesional. Haré referencia a la llegada a nuestra Universidad de la profesora Kozana Lucca, integrante del Centre Artistique International Roy Hart Théâtre² de Malérargues (Francia) –visita que marcó un hito en la educación y el arte de esta institución educativa– y los diferentes momentos por los cuales atravesé este sistema de trabajo, hasta llegar a los espacios áulicos de nuestras carreras en la Facultad de Artes de la UNT.

La idea es desarrollar este trabajo desde una perspectiva pedagógica y en una línea histórica que abarque algunos de los grandes referentes de educación de la voz en el teatro, partiendo de Alfred Wolfsohn hasta los actuales maestros del Centre Artistique International Roy Hart Théâtre, para luego hacer una síntesis conceptual y metodológica de lo que aplicamos en los entrenamientos dentro de la formación de actores en los espacios institucionales universitarios en Tucumán, Argentina.

Es oportuno aclarar que toda esta presentación parte de mi experiencia personal en relación a las prácticas, observaciones e inves-

tigación como actriz-cantante y como docente investigadora, en el tema de la Escucha y la Voz humana en el teatro. El planteo es un recorte muy acotado de lo que realmente vivieron los integrantes originales con el proyecto artístico, social y comunitario que le dio origen y vida a lo que hoy conocemos y vivenciamos en el Château de Malérargues, al sur de Francia.

Esbozo de presentación personal

Actualmente trabajo en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Soy Directora del Departamento de Teatro y Profesora Asociada, a cargo de las cátedras de Técnica Vocal II y Técnica Vocal III de las carreras de Licenciatura en Teatro y en la cátedra de Expresión Vocal II del Profesorado Universitario de Teatro. Dentro de nuestro Departamento de Teatro tenemos dos ofertas académicas de grado, la Licenciatura en Teatro y el recientemente aprobado plan del Profesorado Universitario en Teatro, con un cursado de cuatro años, que vino a reemplazar el título intermedio de Profesor en Juegos Teatrales del viejo Plan de Estudios, que ofrecía una titulación terciaria. Esta nueva carrera fue diseñada con el perfil de formar docentes de pregrado, ofreciendo una importante salida laboral a los egresados, que podrán incorporarse a instituciones escolares que incluyen la práctica teatral o talleres, dentro de sus ofertas educativas. En esta nueva estructura, las asignaturas de Expresión Vocal corresponden a los dos primeros años del cursado. Desde el año dos mil veintiuno estoy a cargo del segundo y último año de la práctica vocal dentro de este Plan de Estudios.

En cambio, la carrera de Licenciado en Teatro tiene un cursado de cinco años y todavía estamos con el Plan de Estudios original, con la fuerte orientación de formar actores y actrices. Esta carrera fue aprobada en 1984; con el advenimiento de la democracia se reabrieron algunos espacios de formación académica que habían sido cerrados durante los años de la dictadura militar en nuestro país.

En esta estructura, las materias de Técnica Vocal para Actores se distribuyen entre el primer y el tercer año. Durante los primeros años de la carrera, en la década de los ochenta, los dictados de estas cátedras estuvieron a cargo de dos profesionales con formaciones



Foto de ensayo
Autor: José Luis
Albaca

afines en el tema de la voz. Una profesora era fonoaudióloga y la otra profesora cantante lírica; es decir, ninguna de las dos tenía una formación específica en el campo teatral. En aquel momento, la formación de ambas docentes sirvió para apuntalar y apoyar el trabajo de la voz del actor desde una mirada preventiva de higiene vocal, articulación, afinación, respiración y el buen decir de un texto, ya que no había ninguna capacitación propiamente referida al trabajo de la voz del actor.

En la actualidad y desde hace algunos años las cátedras de Técnica Vocal las estamos cubriendo profesores que somos egresados de la Licenciatura en Teatro, sumando a nuestras formaciones estudios superiores de postgrado, especializaciones y doctorados en relación a nuestras prácticas docentes. En estos momentos estoy a cargo de las cátedras de segundo y tercer año. Al culminar este

último año los alumnos obtienen un título Intermedio de Intérprete Dramático.

En el dos mil veinte presentamos oficialmente los nuevos Planes de Estudio de la Licenciatura en Teatro –al día de hoy estamos a la espera de su aprobación–, en los que se efectuaron cambios sustanciales, referidos sobre todo a la formación del actor y al fortalecimiento de las orientaciones de Dirección e Investigación.

En lo que respecta a la formación del actor, el nuevo Plan de Estudios dispuso para las cátedras de Técnica Corporal, Técnica de Actuación y Técnica Vocal de los tres primeros años de formación básica, iguales condiciones de dictado, carga horaria y producción final. En este nuevo planteo el alumno elige con qué cátedra hace su montaje final, como un reconocimiento de que cualesquiera de estos procesos didácticos hacen a la formación del actor, y que, desde sus metodologías y estéticas, pueden dar cuenta del proceso de formación profesional.

Esta nueva estructura académica significa un importante cambio de paradigma en lo que hace a la valoración de las prácticas técnicas en la formación del actor. Con este planteo Técnica Vocal y Técnica Corporal dejan de ser cátedras asistentes o auxiliares de Técnica de actuación, para instalarse en un espacio de cooperación o integración entre estos tres diferentes espacios didácticos que se nutren entre sí.

Para que nuestra carrera pudiera asumir y formalizar este cambio de paradigma en relación a la formación del actor fueron muy importantes los aportes de diferentes artistas, grupos de teatro, profesores invitados, intelectuales con diferentes posturas en relación al arte, como así también aportes de diferentes prácticas y producciones, que nos dieron la posibilidad de conocer líneas de trabajos teatrales, poético, estético, artístico y técnico, con sólidos soportes teóricos, prácticos y expresivos, que fueron de suma importancia para fundamentar este cambio dentro del nuevo Plan de Estudios. Todo eso sumado a que, con un importante grupo de egresados, tuvimos la oportunidad de realizar producciones artísticas así como estudios de formación superior en universidades o instituciones del extranjero de modo que, al regresar a los espacios áulicos, mantu-



Producción final
montaje de cátedra
Foto: José Luis Albaca

vimos una visión crítica sobre nuestras prácticas que posibilitó reflexionar, abrir debates y proponer nuevas líneas de investigación con aportes que enriquecen la formación del futuro actor, director o investigador de nuestra casa de altos estudios.

En relación a mi recorrido con el trabajo de la voz, considero que mi matriz constitutiva comenzó desde muy pequeña. La música y el canto estuvieron presentes en mi vida. En la casa familiar se escuchaba música, radio, televisión y el canto cotidiano que fluía por la casa, así como la voz de mi madre y cantos grupales familiares en los encuentros festivos. A estas prácticas hogareñas se le sumaron las presentaciones en eventos escolares a lo largo de mi infancia. Pero fue recién en la adolescencia que comenzaron mis clases sistemáticas de canto lírico, formando parte de un coro que realiza-

ba repertorios clásicos y de grandes óperas de autores como Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti, Bellini, Monteverdi, Mascagni, Loncavalllo, Mozart, Vivaldi, Scarlatti, entre otros. En este espacio conocí y trabajé la técnica del Bel Canto, poniéndola en práctica en estas grandes obras musicales. Luego comencé la Universidad pensando que la carrera de Teatro sería un complemento para mi trayectoria como cantante, pero no fue así. El teatro me fue seduciendo y terminó siendo el canto una parte de la expresión artística de la actriz-cantante. También cabe mencionar que en este período tomé clases de canto con una amiga, radicada en Alemania, que cada vez que regresaba al país me transmitía sus saberes en relación a la técnica alemana en el canto lírico. Obviamente, hasta ese momento mi formación tenía una fuerte impronta de técnicas vocales ligadas al canto.

Fue recién en tercer año de la Facultad cuando transité una crisis en relación al uso de la voz en el teatro; entonces comencé a realizar obras musicales en las que estaban en juego las emisiones de la voz hablada, la voz cantada, la construcción de escenas y personajes. Ahí había algo que no conectaba, algo que faltaba y no sabía qué era, no entendía qué pasaba.

Y como dice el refrán "no hay mal que por bien no venga", en plena crisis me llegó información sobre una profesora que todos los veranos venía a Córdoba (Argentina), una de las discípulas de Roy Hart de Francia y se comentaba que el planteo que desarrollaba en relación al uso de la voz del actor era realmente innovador respecto del trabajo que nosotros veníamos realizando en nuestras aulas. Ese mismo verano viajé a Córdoba y conocí a quien fuera mi maestra por muchos años.

Kozana Lucca, nacida en Córdoba (Argentina), era una de las integrantes de la comunidad del Centre Artistique International Roy Hart Théâtre, que viajaba todos los veranos a brindar cursos denominados La voz humana en el teatro. Como profesora, hacía despliegue de una didáctica lúdica que sorprendía, por su especial atención al juego de opuestos -lo proponía como un cruce transversal a cualquier contenido desarrollado- inducía a estar atentos a una mirada muy de adentro (interior) y a una mirada muy para



Foto de ensayo
Autor: José Luis Albaca

afuera (exterior) sacando al alumno de cualquier lugar conocido, te corría de los lugares de comodidad lo cual era un constante desafío porque daba la sensación de no poder parar, estimulaba ampliar la escucha y la percepción, si estás afuera tenías que ir para adentro y si estás adentro tenés que ir para afuera, como volantazos. Sus propuestas eran como torbellinos, que sacudían estructuras y prácticas conocidas, al poner su foco didáctico en integrar creativamente los conceptos de la escucha, la voz, el arte y la vida. Utilizaba el término sacudón biológico para darle una expresión metafórica a la experiencia, nunca volvías igual de sus encuentros, nunca, era como atravesar ciertos límites dentro de uno y ponerte fuerte. Con ella aprendimos nuevos términos y nuevas maneras, muy inspiradoras de entrenar. En esos encuentros, a través de relatos, material

teórico, grabaciones, videos, fuimos aprendiendo sobre el origen de estos nuevos enfoques filosóficos, pedagógicos y artísticos. Y fue ahí donde escuchamos los nombres de Alfred Wolfsohn y Roy Hart, sus maestros.

Más adelante retomaré la práctica docente de Kozana Lucca; ahora haré una breve introducción sobre el trabajo de Alfred Wolfsohn, Roy Hart y algunos de los maestros que imparten cursos de formación en el Roy Hart Théâtre.

Alfred Wolfsohn y Roy Hart, maestros de la voz humana

Alfred Wolfsohn fue el ideólogo e impulsor de este sistema de trabajo. Fue quien, en las trincheras de un campo de batalla de la Primera Guerra Mundial, al escuchar los gritos de los soldados, se planteó la hipótesis sobre el potencial de la voz humana. Allí surgió la pregunta inicial: ¿cómo es posible que una persona herida o moribunda pueda emitir un sonido semejante? Y fue a partir de esa experiencia que comenzó a reflexionar sobre la dimensión expresiva de la voz humana, llegando a afirmar que el ser humano en peligro es capaz de emitir sonidos de un alcance increíble, más allá de lo que se considera normal. Luego al regresar de los campos de batalla, en este marco político-social devastado de posguerra, puso la mirada en la reconstitución del ser a través del uso de la voz. Al principio investigó a partir de su propia voz; luego trabajó con alumnos, indagando sobre el potencial sonoro vocal, no solo como un instrumento de expresión, sino también con fines terapéuticos. Ahora bien, analizando su práctica docente nos preguntamos: ¿cuáles fueron las estrategias pedagógicas de Wolfsohn? Con todo el material analizado, podemos ensayar algunas respuestas. Algunos conceptos filosóficos y pedagógicos:

- Instauró el concepto de Voz Humana, en oposición a la definición por género, a saber, soprano, mezzo soprano, contralto, bajo, barítono y tenor. Sostenía que todas las voces poseen elementos masculinos y femeninos y es sólo una cuestión de tiempo y entrenamiento para que una persona sea capaz de traer estos elementos en armonía.
- Instó a un nuevo concepto de aprendizaje, considerando en primer

lugar la atención a cómo piensa el que aprende.

- Indagó sobre los sonidos humanos en la dinámica de la auto-confrontación y el auto-conocimiento.

- Sus clases eran individuales; trabajaba en su estudio con un piano. Recurrió a estrategias interdisciplinarias para desarrollar el concepto de la escuela de la vida, pensando en la integración de vivencias y saberes en el proceso del dictado de clase. Sostenía que no solo por el uso de la voz sus alumnos podían crecer, sino que también aportaba la escucha sensible al entorno y la apertura a la cultura general, la música, la poesía, el deporte, etc. Para estas vivencias, los llevaba a ver exposiciones de pintura donde les sugería observar las sombras o la luz de las obras, cómo estaban plantados los personajes; es decir, estimulaba al alumno a impregnarse de la obra y luego en su estudio trabajaba la emisión de la voz a través de las imágenes analizadas en las pinturas.

En cuanto a los aportes de la Psicología en la propuesta pedagógica, cabe señalar lo siguiente:

- Proponía una escucha sensible, por medio de la atención a lo que pasa con uno y con los otros. La observación de las cosas cotidianas de la vida y el arte en todas sus manifestaciones.

- En sus prácticas, se sumó a las explicaciones psicoanalíticas de Sigmund Freud y de Carl Jung, quienes estaban surgiendo en esa época. Aplicó los conceptos aportados por estos pensadores a una visión psicosomática de la disfunción de la voz y, en general, a lo que consideraba la represión social de la voz expresiva.

- La búsqueda de los opuestos, como prácticas de la expansión sonoro-corporal en los espacios de faltas. En este punto también se puede advertir una mirada gestáltica.

- Amplió el registro sonoro a ocho octavas de extensión desbloqueando los condicionamientos e inhibiciones psicológicas que impiden la expresión del caudal sonoro vocal.

Una de las frases más trascendentes de Wolfsohn se refiere al momento cuando conceptualiza sus prácticas, afirmando: "Es primeramente una cuestión de liberar al alumno de los miedos de altura y

profundidad que siente en su voz".

¿Es posible que el planteo filosófico implicara indagar en las profundidades de uno mismo, antes de elevarse a las alturas del entendimiento y la creatividad? ¿O se trataba de un planteo técnico-pedagógico de librarlo del miedo a la emisión de sonidos agudos y graves, que no sonaban en su registro cotidiano? En su trabajo sobre la Voz Humana logró que sus alumnos sean capaces de expresar todo el abanico de emociones: la crueldad, la ira, el amor, alegría, rabia, ternura.

Volviendo entonces a la reformulación de su hipótesis, preguntamos: ¿qué es lo que le impide al ser humano sacar su potencial sonoro, limitando su libertad y su crecimiento? Y allí se pueden ensayar algunas respuestas:

- La falta de conciencia de sí mismo, que incluye un fracaso para reconocer y hacer frente a las experiencias emocionales profundas, sin resolver;
- Las inhibiciones que causa la necesidad de ajustarse a los estereotipos de géneros (conceptos de lo masculino o femenino);
- Las inhibiciones que producen los modelos sociales y estereotipos de voz especializada; el uso del lenguaje conformista tonificado, lo que limita cualquier modulación expresiva y espontánea de la voz.

En conclusión: una vez liberado de inhibiciones y estereotipos, se llegaba a lo que denominó una persona unificada y una voz unificada en lugar de una voz especializada. Los conceptos sobre la voz de Wolfsohn son los siguientes: La Voz humana, Voz del Futuro –como la voz desencadenada, en su máximo potencial sonoro expresivo–; la voz, como un signo manifiesto de misterio de la vida; la voz como manifestación de la personalidad; la voz como músculo del alma.

Ahora hablemos de Roy Hart. Él era actor y podemos decir que el discípulo preferido de Wolfsohn. Roy supo captar el mensaje esencial del maestro, para luego tomar lo aprendido y darle un giro hacia lo teatral. Es decir que todo lo que el maestro trabajaba casi en intimidad, Roy lo abrió en todos los aspectos de la vida.

Como actor se lo recuerda por su deslumbrante talento. Roy logró



Producción final
montaje de cátedra
Foto: José Luis Albaca

hacer una transferencia del trabajo técnico en las diferentes producciones espectaculares. En el espacio escénico brillaba su acrobacia vocal, su fantasía sonora, su registro de ocho octavas y su destreza creativa al servicio de los personajes y las improvisaciones. Sus producciones fueron sorprendentes e innovadoras para la época. Podemos decir que todavía disfrutamos de algunas de sus producciones sonoras, que se encuentran en los archivos del Roy Hart Théâtre.

En su trabajo expresivo, teatral y como coordinador de un grupo de artistas creadores, se fundamenta su búsqueda en la evolución humana, mediante la escucha y la voz y sus múltiples dimensiones.

¿Cuáles fueron las estrategias pedagógicas que Roy sumó a las de

Wolfsohn? En cuanto a los conceptos filosóficos y pedagógicos, advertimos que son fundamentalmente dos:

- Apuesta por el vivir en comunidad. Fue Roy quién lideró el proyecto comunitario y quien puso las bases a lo que fue el entrenamiento, la práctica grupal, el enfoque pedagógico, la organización social y lo creativo en la producción espectacular.
- Pone en valor la importancia del grupo en el proceso de enseñanza-aprendizaje; y lo advierte cuando dice: "los alumnos aprenden, no sólo de sus propios esfuerzos, sino de la escucha de los sonidos y la visión de los más diminutos movimientos y expresiones faciales de los otros".³

También en su caso se observan aportes de la psicología en la propuesta pedagógica:

- Partiendo de las bases conceptuales de Wolfsohn, explora creativamente la voz audible del Alma –la capacidad de emitir sonidos crudos, feos, odiosos, violentos e incluso inhumanos-.
- Consideraba el grito como liberador de la expresividad reprimida y de la locura creativa, con el supuesto poder de desmontar las barreras sociales y artísticas.

Los conceptos de la voz de Roy Hart: la voz es el primer medio de expresión del ser humano; la voz es un arte biológico, creativo y liberador –que ofrece un camino por el cual cada individuo puede desarrollarse, artísticamente, emocionalmente e intelectualmente–; la voz como enraizamiento; la voz como la encarnación del concepto de sombra audible.

Los Maestros de Malérargues

Cabe aclarar que también existió un importante grupo de maestros que fueron discípulos de Wolfsohn y Hart. Y fueron los que se embarcaron junto a Hart en el proyecto de vivir en comunidad, allá por los años sesenta y setenta, formando el grupo de artistas que llegó al Château de Malérargues, al sur de Francia.

Para mi formación profesional fue muy importante haber tenido la oportunidad de compartir espacios de formación presencial con

³ Conceptos que quedaron registrados en sus conferencias, para medios de difusión, esos documentos se encuentran en los archivos del Roy Hart Théâtre.



Foto de ensayo
Autor: José Luis Albaca

muchos de estos maestros, entrenando, realizando entrevistas y largas charlas durante mi primera estadía en el Centre Artistique International Roy Hart Théâtre en el año dos mil, hasta el año dos mil nueve, cuando bajo la tutela de Kozana Lucca, logré obtener la titulación de Teacher Roy Hart.

Durante los años en que pude participar de las actividades del Centre Artistique International, mis maestros fueron: Rossignol Derek, Kaya Anderson, Robert Harvey, Marita Gunther, Sheila Braggins. Linda Wise, Enrique Pardo, Liza Mayer, Ulrik Barfod, Marianne Le Tron, Ian Magilton, entre otros.⁴ Cada maestro tiene su característica personal, pero todos hacen alusión a los conceptos y fundamentos filosóficos y pedagógicos de Alfred Wolfsohn y de Roy Hart. Algunos abordan con mayor profundidad el trabajo desde el cuerpo percep-

⁴ <https://roy-hart-theatre.com/teachers/>

tivo; otros, las variables de sonido de la voz humana; otros, el canto y sus infinitas posibilidades expresivas; algunos, la voz y la improvisación teatral o el teatro experimental, la escucha y lo ecológico, entre otros temas.

Cuando arribé a Malérargues no solo me proponía tomar clases y pasar por la experiencia empírica con los maestros, sino que también tenía el objetivo de investigar sobre sus prácticas y poder llegar a alguna definición sobre la metodología y las posibles técnicas que formaban parte de esta línea de trabajo. En ese momento me encontraba cursando la Maestría en Docencia Superior en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, y estos postulados hacían al cuerpo teórico de mi investigación.

Entre todas las experiencias de entrevistas y charlas que pudimos compartir en esos tiempos de convivencia, me gustaría compartir con ustedes una en relación a las posturas conceptuales de estos maestros. Cuando les preguntaba sobre el método que utilizaban en sus clases, ellos sistemáticamente negaban la existencia de un método; decían casi al unísono que no querían utilizar el término, porque entendían que método significa una repetición, una comparación, una cantidad de medidas o pautas que estaban en contra de esta filosofía que era tomar al individuo desde donde estaba, sin ninguna comparación y llevarlo a lo mejor de sí mismo, sin ningún fin. Fueron muchas charlas con los entrevistados, en las que de alguna manera podía comprender, a través de sus respuestas, cómo sostenían uno de los principales postulados de Wolfsohn cuando entre las estrategias pedagógicas planteadas anteriormente decíamos que él instó a un nuevo concepto de aprendizaje, considerando en primer lugar la atención a cómo piensa el que aprende. Tal vez este postulado les suponía una ausencia de método.

Los maestros, tal como ya lo hemos dicho anteriormente, utilizaban un recurso didáctico en común, el piano, un instrumento de referencia muy importante en este trabajo, y lo utilizaban para coordinar la clase de canto, una actividad infaltable en esta formación. Desde este recurso se trabajaba la búsqueda del grito. Para explicar esta actividad, voy a citar textualmente a Kozana Lucca cuando explica:



Producción final
montaje de cátedra
Foto: José Luis Albaca

"Ahora se habla mucho sobre el grito, pero en estas clases se busca el grito disciplinado. Grito en "Do", en "Do sostenido", en "Re", en "Mi" y en todo el registro. Entonces hay una disciplina a través de un instrumento, no es el maestro que le pide cantar esta nota, sino que a través de las vibraciones de las notas del piano el alumno siente que puede investigar la emisión de nuevos sonidos e inducir el despliegue y amplitud sonora en este trabajo de la voz."⁵

⁵ Entrevistas realizadas a la Prof. Kozana Lucca, en Malérargues para el proyecto de investigación *La voz Humana y el Teatro*.

En sus prácticas, los docentes partían de indagar en el alumno a propósito de una pregunta: ¿quién está ahí? Y poco a poco, ayudaban a descubrir la base de sus capacidades únicas: cómo relacio-

narse y cómo encontrar una calidad de vida a través de esa resonancia.

Y ante esta descripción, reflexiono: ¿no está ahí el método? Al incorporar esta búsqueda disciplinada del sonido a través del estímulo del piano. Una práctica sistematizada de búsqueda e investigación, por medio de la escucha atenta para llegar a un espacio de confianza entre el docente y el alumno, e ir descubriendo cuán profunda puede ser la búsqueda del potencial sonoro a trabajar.

Ahora abordaremos nuevamente el trabajo de Kozana Lucca. Ahora sumamos que era artista, docente investigadora, autodidacta y, como lo dije anteriormente, miembro fundador del Roy Hart Théâtre. En su trabajo ponía en énfasis la escucha profunda, sensible, nutriente, receptiva a la que relacionaba analógicamente con su visión sobre la ecología ambiental, los colores y formas de la naturaleza. Propone la observación aguda, que conlleva la escucha atenta, mirada intuitiva, vivencias personales atravesadas por el imaginario grupal, referentes de proyecciones, espejos o roles que transitan dentro de la propuesta lúdica generalizada. Ella tomó de Roy el modelo pedagógico basado en clases grupal donde ponía en juego una dinámica lúdica, innovadora y creativa.

¿Cuáles fueron las estrategias pedagógicas de Kozana? Entre los conceptos filosóficos y pedagógicos que destacan en ella:

- Propone una mirada biocéntrica, en la que la vida es el centro, donde todo fluye, donde el ser humano es parte de un medio que comparte con otros seres humanos, con animales, plantas, ríos, etc.
- Reafirma que "hay que buscar y encontrar la interrelación entre la ciencia y el arte, que no se fragmente la transmisión, la educación, que se dé el intercambio con lo creativo que surge y desestructura pensamientos, prejuicios, y nos permite avanzar hacia lo nuevo, hacia el conocimiento, desde lo profundo del ser humano donde tenemos todas las facetas como posibilidad".
- Juegos de opuestos; potenciar una observación aguda, que conlleva la escucha atenta y la mirada intuitiva;
- Anima a reconocer el espacio de trabajo, a transitarlo, modificarlo creativamente, instalarse, adueñarse, apropiarse, ser parte de él;
- Alienta a vivir el aquí y ahora;

- Incorpora la respiración al trabajo activo del cuerpo Vivo;
- Propicia la comunicación con el grupo, el conocer y reconocerse dentro del mismo.
- Insta a liberar el sonido, a no juzgarse.

En cuanto a los aportes de la Psicología en la propuesta pedagógica, podemos destacar los siguientes:

- Promover la integración grupal; reconocer al otro como un igual, ver las diferencias como oportunidades de crecimiento.
- Reconocer fortalezas y debilidades individuales propias de cada uno.
- Enfrentar los desafíos que consideramos importantes superar para crecer individual y grupalmente.
- Reconocernos y potenciarnos como seres creativos, lúdicos, libres en sus expresiones.
- Concientizar miedos que bloquean; exposición pública, prejuicios, desconfianza.
- El cuerpo sonoro. Reconocer dentro del cuerpo, los lugares del sonido.

Finalmente, la conceptualización de la voz para Kozana supone: La voz es un reflejo del alma que debemos saber utilizar en las artes; es esa vibración energética que nos acompaña desde el nacimiento hasta la muerte, interrelacionándonos en todo. Es la apertura de los límites, en todo sentido; en extensión, profundidad, en conexión con otras disciplinas; la voz como un sistema de totalidad; el individuo mira, llega en horario, te dice buen día, cómo se para, cómo come y cómo respira, cómo se conecta con la naturaleza de su alrededor; el sonido de la voz humana es toda una suma de arte, psicología, filosofía...; la voz desde un punto de vista ecológico. Partiendo de la ecología acústica, consideró tres dimensiones: 1) La Ecología Humana, la forma en que un individuo se escucha a sí mismo, 2) La Ecología Social, la forma en que escucha a los demás, y finalmente 3) La Ecología Ambiental, la forma en que él o ella escucha lo que le rodea, el exterior.

Kozana Lucca en Argentina

Con Kozana trabajamos muchos años en Argentina y junto a un grupo de docentes y artistas del medio tucumano creamos el Instituto de Investigaciones Interdisciplinario sobre la escucha y la voz humana (IIIEVHu) en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Lo formamos un equipo interdisciplinario de la comunidad universitaria (Tucumán, Argentina), interesado en el estudio de la escucha y la voz humana y sus implicancias en el campo de lo artístico, lo social, lo psicológico, la salud y la docencia. Teníamos el propósito de generar conocimiento a partir de la investigación y la acción participativa entre profesionales interesados en las perspectivas de la ecología humana, social y ambiental, poniéndonos como meta brindar servicios a la comunidad, en algunos casos realizando trabajo de Extensión desde algunas cátedras, lo que nos generó diferentes actividades dentro del Instituto en el ámbito de la investigación, la docencia y la extensión al medio.

A grandes rasgos, comparto algunos proyectos de investigación artística:

- "El punto y la línea y su expresión sonora". Siguiendo la línea de Wolfsohn, se plantea la tensión y encuentros del cruce teórico de Kandinsky (artista plástico) con los puntos y líneas dibujados por la presencia y emisión de los actores, en el espacio vacío del escenario.
- "Estudio del método y entrenamiento sobre la escucha y la voz humana, en el campo actoral, en la docencia y en la investigación" realizado en el Centre Artistique International Roy Hart Théâtre. Trabajos de entrenamientos, entrevistas y convivencia con los maestros del Roy Hart Théâtre de Francia.
- "La voz y los espejos: resonancias internas y externas. Su determinación en la emisión vocal". Aquí se puso el eje en la relación de la Voz bajo la mirada conceptual de la psicología.

Las investigaciones realizadas en el campo de la Salud:

- "La voz y las envolturas psíquicas" del Proyecto Salud y vínculos humanos, acreditado por el CIUNT, a partir de los conceptos teó-



Foto de ensayo
Autor: José Luis Albaca

ricos del Yo Piel de Didier Anzieu donde describe la formación del pensamiento y de la personalidad a través de las experiencias táctiles –Anzieu era psicólogo, filósofo y psicoanalista francés, conocido por sus estudios sobre el autoanálisis de Freud y la dinámica de grupos–.

- "Las endorfinas y la Voz Humana" – referido al efecto que produce la vibración del sonido en nuestro cerebro y el cuerpo en general-.

- "Estimulación sonora, tacto y contacto" – a esta investigación se sumó un equipo de médicos del Hospital Público de la Maternidad, donde se realizaron las prácticas con bebés prematuros o con dificultades fisiológicas graves en el área de Terapia del Servicio de Neonatología-.

Y como trabajo de Extensión:

- La Creación del Coro "Los niños de la calle". Trabajamos con niños de nueve a dieciocho años, poniendo en práctica el canto grupal, como estrategia para atender la problemática del desamparo, la droga, la violencia, el hambre y las necesidades insatisfechas de ese grupo social.

Podría decir que, gracias a su aporte, en los espacios de formación artística universitaria pudimos comenzar a generar un cambio de paradigmas en relación al trabajo didáctico, pedagógico y técnico en lo relacionado a la escucha y la voz humana. Trabajo que había que trasladarlo a los espacios áulicos.

La voz humana en la Universidad

Ante esta necesaria transmisión del conocimiento adquirido en la formación especializada, la pregunta que nos hacíamos era cómo trasladar toda esta experiencia que se originó en un espacio de convivencia, con una realidad político-social de posguerra, con todo el tiempo para entrenar, investigar, en un lugar aislado del sur de Francia, a un espacio áulico, institucionalizado, en Argentina, América del Sur, con cargas horarias, días, programas, contenidos, objetivos, evaluaciones, espacios compartidos con otras cátedras, tiempos académicos acotados. ¿Cómo hacemos la transferencia de lo aprendido, trabajado, entrenado, investigado desde este enfoque pedagógico para el trabajo del actor?

Después de tantos años de poner en juego esta línea de trabajo en los espacios áulicos universitarios, podemos agrupar una serie de contenidos mínimos que hemos podido sostener en el tiempo. Algunos de ellos son:

- Escuchas amplificadas. Internas y externas.
- Respiración activa. Respiración consciente.
- La voz presente: ampliación del registro.
- Habitar la voz: desinhibición corporal y sonora.
- El cuerpo como anclaje de la voz. Vibración y resonancias.
- Imaginario vocal. Exploración de nuevos sonidos.
- Improvisación y composición. Montaje.



Producción final
montaje de cátedra
Foto: José Luis Albaca

En cuanto a los conceptos filosóficos y pedagógicos que asumimos:

- Partir del concepto de individuo como un ser integral: con sus sonidos y sus silencios; su cultura, sus costumbres, sus características, sus aptitudes, sus actitudes, sus potencias y sus debilidades.
- Liberación del potencial sonoro: para convertirlo en una de las expresiones creativas más importantes en su proceso de enseñanza aprendizaje.
- El planteo es estimular la observación y la escucha atenta para fortalecer la actitud del darse cuenta: que cada uno se percate del tono de su voz, de la forma en que modela sus palabras, de cómo varía su emisión cuando asume diferentes roles.
- Metodología ecléctica. Al igual que los maestros, sumamos saberes y nos nutrimos con el aporte de los diferentes espacios de cono-

cimiento.

- Se estimula el compromiso y el respeto en la práctica y en la investigación, así como al espacio de trabajo y las propuestas donde cada alumno enfrenta sus límites.
- En el trabajo no buscamos la estética, como lo bello; más bien buscamos la ética del sonido, profundizamos variables cualitativas y cuantitativas, del aspecto creativo del sonido. No juzgarse, no juzgar el trabajo del otro desde lo lindo o lo feo.

Respecto de los aportes de la Psicología en nuestra propuesta pedagógica:

- Las clases tienen dinámicas grupales o individuales. En grupo se aprende haciendo, probando, mirando, escuchando, observando, aportando, sosteniendo, conteniendo y estimulando al compañero.
- Abordamos entrenamiento que nos permita una reconstitución integral entre cuerpo- voz- emociones.
- Sostenemos que la escucha de sonidos y la voz humana son constitutivas del Ser. Según Sigmund Freud, el individuo constituye su personalidad escuchando la voz o voces que lo rodean. Conjuntamente con el tacto, todos ellos forman lo que denominó las huellas mnémicas. Estas huellas, productos de experiencias infantiles quedarán registradas en nuestro inconsciente en forma de máscaras y serán parte de nuestra cultura corporal-sonora.
- Se propone reconocer en el cuerpo, a partir de la observación y de la escucha de los obstáculos psicofísicos y culturales, causales de la no liberación orgánica de la voz.

Para desarrollar estos conceptos, en los entrenamientos partimos de diferentes propuestas y de posicionamientos teóricos, prácticas y disciplinas varias. Nos nutrimos de otros enfoques conceptuales como los de Conciencia Corporal (Método Feldenkrais),⁶ Sensopercepción (Patricia Stokoe),⁷ Eutonía (Gerda Alexander),⁸ Eufonía⁹ (Diccionario de la voz cantada), Impulsos (Laban),¹⁰ conciencia corporal y respiratoria abordada desde diferentes fuentes (Yoga, Chi Kung, danzas, esquemas corporales, ritmos y cantos populares), diferentes colocaciones de voz (según diferentes culturas). Con-

6 <https://www.metodofeldenkrais.com/metodo-feldenkrais/que-es-el-metodo/>

7 <https://www.noveduc.com/autores/fichaAutor?authorId=3860>

8 <https://eutonia.org.ar/eutonia-gerda-alexander.html>

9 <https://inamu.musica.ar/pdf/Manual%20de%20Formaci%C3%B3n%20-%20La%20Voz%20Cantada%20-%20INAMU.pdf>

10 <https://www.danzaballet.com/>

sultamos textos o prácticas de Cicely Berry,¹¹ Pablo Gorlero,¹² Serge Wilfart,¹³ Silvia Davini,¹⁴ S. Chun-Tao-Cheng,¹⁵ Susan Bloch,¹⁶ Lidia Gracia,¹⁷ Elena Lucca,¹⁸ Fitzmaurice,¹⁹ entre otros. Y nos inspiramos en maestros que aportaron teorías teatrales como Stanislavsky,²⁰ Grotowsky,²¹ Barba,²² Pantheatre,²³ Peter Brook,²⁴ Keith Johnstone,²⁵ Antonin Artaud,²⁶ Bertolt Brecht,²⁷ entre otros.

Específicamente en el cursado de las cátedras de Técnica Vocal II y Técnica Vocal III, tenemos el propósito de partir de contenidos básicos a los que se pueden ir sumando contenidos más complejos, para concluir con un Montaje Final. Las clases son teóricas-prácticas con metodología de taller. En cada clase, un alumno observa y toma registro en un cuaderno de uso común, del desarrollo del contenido y las actividades áulicas. Al final de la clase, cuando compartimos el análisis grupal de lo trabajado, el observador realiza una devolución al grupo y va quedando una bitácora o registros de clases como material de cátedra para realizar consultas cuando elaboran el trabajo teórico. Lo decía Roy: "el alumno no solo aprende haciendo, sino también observando al grupo".

A continuación, una breve presentación, de los contenidos que desarrollamos en la cátedra de Técnica Vocal II:

- Los impulsos de la voz: Reconocer dentro del cuerpo el lugar donde se genera el impulso; agudos y graves, el impulso que da vida al cuerpo y es el punto de emisión. Trabajo de resonadores corporales.
- Composición rítmica: Entender el ritmo grupal en las escenas. Partimos de recursos musicales, como el pulso, contra pulso, ritmos compuestos, acentos, percutiendo el cuerpo, o utilizando elementos que les brinden variables de sonidos, incorporando la voz.
- El texto: A partir de un texto dramático (monólogo) o un texto narrativo en primera persona, elaborar una situación escénica individual, teniendo en cuenta las variables del subtexto, el sentido y los rastros de la partitura corporal-vocal
- El tango: Melodía y Género. Abordar el canto popular, la emisión y la interpretación. Vocalización. Musicalidad. Resistencia respiratoria. Se analizarán elementos relativos al ritmo: Compás, pulso y tempo (velocidad), acento y subdivisión.

11 https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/434690368-la-voz-y-el-actor-cicely-berry_compressed.pdf

12 <https://www.fundacionkonex.org/b4307-pablo-gorlero>

13 <https://www.labrujuladelcanto.com/2019/10/encuentra-tu-propia-voz-la-voz-como.html>

14 http://www.quadernsdigital.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=26articuloSeccion_id=8244&PHPSESSID=93ebfb20caf703dfee37ca380593b5b8

15 <https://vozmovimiento.fandom.com/es/wiki/CHUN-TAO-CHENG>

16 <https://www.albaemoting.com/biografia/>

17 <https://es.scribd.com/document/445187286/Garcia-Lidia-2003-Tu-voz-Tu-sonido-pdf>

18 <https://des-bor-des.net/autores/elena-lucca/>

19 <https://www.fitzmauriceinstitute.org/>

20 <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stanislavski.htm>

21 <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grotowski.htm>

22 <https://sites.google.com/site/antropologiateatralvaghos/biografia-eugenio-barba>

23 <https://www.pantheatre.com/l-historia-es.html>

24 <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/2625/Peter%20Brook>

25 <https://www.keithjohnstone.com/>

26 <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/artaud.htm>

27 <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brecht.htm>

Y los contenidos que sumamos en la práctica de Técnica Vocal III son:

- El cuerpo de la voz: Resonadores. Buscamos las variables cualitativas y cuantitativas de sonido humano. Emisión en la voz hablada y cantada: voz colocada. Voz impostada. Voz engolada. Voz central. Voz rota. Voz nasal.
- Lo expresivo en la voz: Emociones. Buscaremos el sonido como transmisor de intenciones o emociones dentro del entrenamiento del actor. Indagar sobre el potencial expresivo de la voz, como: alegría, enojo, tristeza, miedo, erotismo, ternura, etc.
- Texto: Análisis de un texto dramático. Analizamos el subtexto, características de los personajes. Ejercitamos las pausas lógicas, psicológicas y de respiración y los tonos que se incorporan al decir del texto, el uso de resonadores articulando conjuntamente con las herramientas técnicas trabajadas anteriores; la escucha, la voz, diferentes emisiones, el cuerpo, el uso del espacio, la emoción, la palabra, etc.
- El canto en el teatro: Composición e Interpretación. La canción se interpretará de manera individual, de acuerdo al registro sonoro de cada intérprete. La voz y el movimiento. Niveles de proyección. Interpretación según el personaje, la situación escénica y el texto. Tipo de emisión, decisiones interpretativas respecto de articulación y dinámica. Expresividad y coherencia entre la melodía, texto, emoción.

Y finalizamos el año académico con un Montaje Musical, a elección de los alumnos, en el que ponemos en juego todo lo trabajado en el proceso. La idea es tomar una obra como punto de partida, para cerrar este proceso de enseñanza-aprendizaje. El cierre está enmarcado en un proyecto interdisciplinario donde participan alumnos de cátedras de otras carreras, según las necesidades de la obra. Tuvimos experiencias inter-cátedras con alumnos de danza, fotografía, sonorización, el Instituto de Literatura Española, músicos del Instituto de Música, todas carreras pertenecientes a la UNT. Estas muestras son abiertas al público, porque consideramos que es el paso necesario para que el alumno confronte el espacio espectacular.



Trabajo de entrenamiento
con Kozana Lucca
Foto proporcionada
por la autora.

Las producciones son montadas en instituciones públicas, escuelas, salas, teatros. Los montajes finales realizados en estos últimos años fueron:

- Montaje musical *Los Miserables*, de Víctor Hugo.
- Montaje de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.
- Montaje *La Vida es Sueño*, de Pedro Calderón de la Barca.
- Montaje *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca.
- Montaje musical *Amor sin Barreras*, adaptación del musical de Broadway (música de Leonard Bernstein, David Newman).
- Montaje musical *Los de abajo*, basada en *Los Miserables* de Víctor Hugo.
- Montaje musical *Lo que me costó el amor de Laura*, de Alejandro Dolina.
- Montaje musical *Chicago*, de Bod Fosse y Fred Edd.
- Montaje musical *Los de la Mancha*, basada en el musical *Don Quijote de la Mancha*.

Ante lo expuesto y a modo de síntesis, quiero señalar que la experiencia de incorporar estas nuevas líneas de trabajo en el entrenamiento del actor se fue integrando lentamente, a lo largo de todos estos años. Comenzamos incorporando actividades grupales, ritmos, cantos y movimientos miméticos que aportaban a la observación y a la escucha grupal. El concepto de escucha se nos fue haciendo familiar, como las consignas de crear campos sonoros y luego definir los sonidos cercanos, medios y lejanos, como un juego para afinar el oído, la percepción sonora y definir espacios. El canto grupal, como estímulo para desinhibir y sentirse parte de una masa sonora, que una vez aprendida la melodía podía desplazarse por el espacio, encontrando el movimiento, el ritmo y la melodía en el cuerpo. El cuerpo sonoro, como la caja de resonancia donde se amplifica la emisión, la vibración, el sonido, la palabra, la emoción. La emoción y sus variables en respiración, en silencios, en sonidos nuevos, en sonidos viejos, en sonidos abiertos, cerrados, desgarrados, dolidos, alegres, divertidos, humanos, animales, dulces, violentos, susurrados o gritos. El grito como impulso del cuerpo, en diferentes alturas e intensidades, vibración, color, cuerpo amplificado. El cuerpo y el sonido en la escena, la palabra en acción, el texto fluido, la máscara, el estatus, el personaje, la mirada, el espacio, el otro, la música, el canto, la entrega, el compromiso, el vuelo, el abrazo. Y siempre concluimos cada experiencia presencial, analizando, poniendo en palabras lo que pasó, lo que sentimos, apropiándonos de la experiencia, para repetirla, para transitarla, para volver a vivirla en el análisis, a través de nuestra voz o de las voces de los otros, que resignifican lo creado, que ofrecen otra mirada y ponen lo trabajado en otro lugar, lugar para reconstruir, investigar y seguir creciendo con la escucha y la voz del cuerpo, en el espacio teatral.



MANIFESTANDO LO SUTIL

CICLO DE CHARLAS SOBRE ENTRENAMIENTO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ DE TEATRO

Metodología de entrenamiento (pre) expresivo en el trabajo vocal actoral de estudiantes de segundo año de la Facultad de Artes y Diseño, UnCuyo, Mendoza.

Coordinación: Dr. Rubén Maldana – Facultad de Arte - Unicen

LIC. GABRIELA PSEDA IVULICH

Actriz, directora teatral, docente e investigadora. Lic. en Arte dramático, FAD, UNCuyo, donde actualmente es Profesora de Técnicas Vocales 2. Profundiza su entrenamiento e investigación en la Antropología Teatral, focalizando en el trabajo vocal con Julia Varley. Genera proyectos artísticos desde el vínculo de enseñanza-aprendizaje con cantantes, actrices y músicos. Actúa y dirige espectáculos de narración escénica, construyendo una manera propia de abordar el trabajo físico-vocal del actor/actriz en relación al tejido sensible y político situado.

miércoles 25 de agosto
16 hs. Argentina / 21 hs. España

Por plataforma Zoom
ID de reunión: 916 9295 9591

Ahora también
en vivo por **arte
xver**
www.artexver.tv

Organizado por: Área de Formación Continua Secretaría de Investigación
y Posgrado de la Facultad de Arte



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
del Norte Argentino

Ilustración de portada: Florencia Breccia

Puede ver/escuchar la charla aquí:



artexver



YouTube

Metodología de entrenamiento (pre) expresivo en el trabajo vocal actoral de estudiantes de segundo año de la Facultad de Artes y Diseño, UnCuyo, Mendoza

Gabriela Psenda Ivulich

Javier Campo: Buenas tardes. Gracias por estar en una emisión más de este *Manifestando lo Sutil*, ideado y coordinado por Rubén Darío Maidana, en un gesto muy amable para con la Secretaría de Investigación y Posgrado y el Área de Formación Continua, donde se desarrollan actividades dedicadas tanto a graduados, como profesores y estudiantes de la Facultad de Arte; y a la comunidad en general. Estamos saliendo en directo por el canal de YouTube de la Facultad de Arte y también por la plataforma audiovisual que es ArtexVer.Tv. El Área de Formación Continua es coordinada por Emilia Zarini y Verónica Rodríguez; se dedica a organizar este tipo de eventos como así también a publicaciones, encuentros y cursos dirigidos a graduados, entre otras actividades.

Le dejo el espacio a Rubén para que diga cosas mucho más interesantes de las que puedo decir yo y también para presentar a Gabriela Psenda, a quien agradezco mucho haya aceptado participar en este cuarto encuentro de *Manifestando lo Sutil* ya que tuvimos otros en nuestro primer cuatrimestre.

Rubén Maidana: Bueno Javier. Muchísimas gracias como siempre. Gracias a la Facultad que pone a disposición los recursos humanos y técnicos para poder concretar estos encuentros que, para aquellos que participan por primera vez, se propone básicamente un espacio para compartir experiencias con distintos docentes, varones y mujeres de la Argentina y de España, dedicados a enseñar lo que nosotros llamamos educación de la voz. En este segundo cuatrimestre sumaremos a alguien de México. En esta oportunidad voy a leer un pequeño currículum que tiene que ver con Gabriela, porque no

lo sé de memoria. Ella es actriz, directora e investigadora. Licenciada en Arte Dramático por la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, Argentina. En este momento es actualmente docente de Técnica Vocal 2. Además está cursando la Maestría en Teatro mención Dirección en la Facultad de Arte de la UNICEN. Tiene una enorme experiencia en el dictado de talleres en espacios no formales. Algunos de ellos están vinculados con espacios de formación que el Instituto Nacional del Teatro ofrece en el interior del país, en distintas provincias, como por ejemplo en San Juan y en San Luis. Por una charla que yo tuve con ella, previa a ésta, su entrenamiento está centrado en la Antropología Teatral.¹ En *Manifestando lo Sutil* la intención es, básicamente, poder compartir el abordaje técnico que se hace del trabajo vocal del actor y actriz en distintos lugares de formación teatral. Para tal fin, la charla está organizada en torno a tres ejes: en uno vamos a intentar que nos cuente rápidamente Gabriela algo vinculado a su institución, la Facultad de Artes de Mendoza, para aquellos que no la conocemos. Muy sencillamente en diez minutos, cómo está organizada la institución, cuál es el perfil de egresado. Ella trabaja en un segundo año. ¿Con cuántos alumnos se encuentra año a año? Una segunda parte de la charla va a estar centrada en su biografía personal. Cuáles han sido sus intereses personales en cuanto a la formación. Y luego nos gustaría que nos cuente cómo trasvasa esos conocimientos que tienen que ver con sus intereses personales al aula y por último, destinaremos media hora del final del encuentro para hacer preguntas y compartir inquietudes. Así que, Gabriela, cuando quieras, el espacio es tuyo y charlemos.

Gabriela Psenda: Muchísimas gracias por la invitación y también a quienes han concurrido en el día de hoy. Como dijo Rubén, yo trabajo en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza. La creación de esta Facultad posee una anécdota muy particular, una nota de color para quienes hacemos teatro. Se fundó en mil novecientos cuarenta y nueve cuando se convocó a una discípula de Stanislavski, de origen ruso, Galina Tolmacheva² que vivía en Buenos Aires, para dirigir la Escuela de Teatro. Desde

¹ Es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Por esto, al leer la palabra "actor", se deberá entender "actor y bailarín", sea mujer u hombre; y al leer "teatro", se deberá entender "teatro y danza". La Antropología Teatral se basa en tres principios que retornan: el equilibrio en acción; la danza de las oposiciones; equivalencia, incoherencia coherente y virtud de la omisión.

² (1895-1987) Fue una actriz, traductora y directora teatral rusa, naturalizada argentina, de amplia trayectoria artística. Después de ser discípula del genial Constantin Stanislavski y ser primera actriz con el director Theodore Komisarjevsky, su marido huye de Moscú con el Ejército Blanco vencido por la revolución bolchevique en 1917 y en Belgrado encabeza y dirige un elenco de rusos emigrados.

Tolmacheva viajó a la Argentina en 1925, donde residió en la provincia de Mendoza desde 1948. Aquí es contratada por la Universidad Nacional de Cuyo como directora y profesora de la Escuela Superior de Arte Escénico; con los egresados dirige el Teatro de Cuyo, que fue el primer teatro universitario del país.

En 1955 dirige la Escuela Dramática del Teatro A.B.C. en Mar del Plata. De regreso en Mendoza se dedicó a traducir, entre otros, el teatro completo de Anton Chéjov (Foppa 1961; De Diego 1973; Cortese 1998).



Foto proporcionada
por la autora
Autor: Franco Perosa

entonces la escuela fue tomando distintas estructuras como institución, hasta el día de hoy en que es una carrera universitaria de grado. El grupo de carreras de Artes del Espectáculo tiene tres especialidades: Licenciatura en Arte Dramático, Profesorado en Arte Dramático, Profesorado en Escenografía. En el espacio curricular de Técnicas Vocales 2 asisten estudiantes del Profesorado y la Licenciatura.

El perfil del egresado de la Licenciatura es tan amplio que es difuso. En realidad, la eligen estudiantes que quieren dedicarse a hacer teatro y con algunas excepciones a la investigación. Aunque vale destacar que, con respecto a la investigación artística, es un acierto que la tesis de grado se escriba a partir de la práctica artística realizada en el montaje del Seminario final dirigido por un director/a

invítade. También que hace unos tres años se comenzó a estimular este eje a través de nuevos proyectos de investigación interna que estimulan el área para aquellas personas que no estén categorizadas en el Programa de Incentivos a los Docentes Universitarios. A su vez, la pandemia abrió otros tiempos para la reflexión, registro y escritura de nuestras prácticas que comienzan a ser materializadas de diversas maneras. Dos profesores, como inquietud personal, Celeste Álvarez³ y Claudio Martínez⁴, publicaron una revista para difundir investigaciones de docentes y estudiantes.

En relación al Profesorado, la mayoría de les estudiantes eligen esta opción como medio para poder insertarse en el ámbito laboral docente. En Mendoza el Teatro es obligatorio en la educación secundaria por lo que es una posibilidad de tener un trabajo en blanco y con cobro mensual (que al hacer teatro independiente a veces eso no se logra). Es una formación donde les estudiantes atraviesan la práctica teatral, la teoría y lo pedagógico. Como docentes referentes en el campo de la pedagogía teatral podemos mencionar a Ester Trozzo y Laura Bagnato.

Yendo concretamente a lo que nos convoca, que es la enseñanza y el aprendizaje en el uso de la voz, en nuestro Plan de Estudios se denomina a las cátedras Técnicas Vocales y se dictan solamente durante los tres primeros años. Con respecto a los objetivos planteados para Técnicas Vocales 1, 2 y 3 se orientan, por un lado, a que les alumnes logren "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 complejizan de manera creciente los contenidos propuestos para cada año. Así, en Técnicas Vocales 1 –primer año– se parte del proceso 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. Y se trabaja algunos aspectos de la voz expresiva.

³ *Dramaturgia corporal*, revista digital confesiones de la praxis de la creación, octubre 2020 1ra edición escritos sobre la práctica artística. ¿Cómo narrar con el cuerpo? Teoría-Praxis del intérprete. Artículos escritos por participantes del Laboratorio de Dramaturgia Corporal 2020. Editorial Celeste Álvarez. Disponible en: <https://docer.com.ar/doc/n105exx>.

⁴ Revista digital de pensamiento teatral *Ayohuma*. Editorial Claudio Martínez. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1wvg_ocr-3PMzCo1WvndU-W6DineXQsfE/view.

En Técnicas Vocales 2 –segundo año– aparecen los contenidos de "El compromiso de la voz en la construcción de personajes", "Voz y habla para distintos estilos de actuación teatral", "Iniciación a la voz cantada desde lo lúdico".

En Técnicas vocales 3, se estudia la voz cantada y profundización de posibilidades expresivas. "Asociación y disociación corporal-vocal, Voz cantada y coreografías".

Una particularidad de las Técnicas Vocales en esta Facultad es que no todos los profesores somos fonoaudiólogos. En segundo y tercer año los docentes somos actores/actrices y directores, Federico Ortega y yo, quienes estamos como Titulares, provocando una perspectiva diferente de la propuesta de las cátedras, integrando la mirada-escucha desde la voz, en y para la situación teatral. Se suma un espacio de Servicio de Orientación Fonoaudiológica, con un fonoaudiólogo a cargo, David Páez, con el cual trabajamos articuladamente algunos ejes. Es un apoyo bastante interesante tanto para les profes como para les estudiantes ya que permite tener un espacio más individual y de continuidad en el entrenamiento vocal. Brinda aspectos específicos foniátricos, considerando que algunos no tienen obra social. Si bien no es un espacio médico termina siendo un espacio de consulta científica sobre alguna dificultad que les profesores no podemos abordar con les estudiantes.

Actualmente estamos con muchos cambios dentro del staff docente de nuestra Facultad, un recambio generacional muy grande, por lo cual todo está mutando. Además de la relación con la necesidad de les estudiantes que va conformando un tejido con otras profesoras y profesores.

Otra situación muy particular de la institución es que no tiene mucho presupuesto por lo cual no se pueden generar cargos nuevos para conformar equipos de cátedra. En el primer año ingresan entre ochenta y cien estudiantes, y en el segundo año más o menos –sin considerar el paréntesis de la pandemia– entre sesenta y ochenta estudiantes. En mi espacio curricular no tengo equipo de cátedra, estoy sola. (Se ríe) Así que es una tarea muy ardua y creativa (Se ríe) para poder trabajar de manera ética, personalizada y efectiva con les estudiantes, lo que no siempre se logra. Hasta acá

sería, a grandes rasgos, la presentación de la Facultad.

Con respecto a mi formación, desde lo académico, soy Licenciada en Arte Dramático, pero mi formación más fuerte viene del Teatro de Grupo.⁵ Soy actriz de La Rueda de los Deseos,⁶ un grupo que ya lleva veinte años de trabajo en Mendoza, desarrollando proyectos pedagógicos, artísticos y culturales, conformando una poética propia. Tal vez muchos de ustedes comparten la experiencia de haber tenido un espacio teatral, en nuestro caso fue Argonautas⁷, que era un centro de investigación y experimentación teatral en donde estábamos muchas horas entrenando y ensayando. Muchas horas, días y años, lo que hace que ese fuera un espacio de personalización y sistematización de las formaciones que íbamos teniendo con maestros y maestras, quienes para nosotros eran nuestros referentes teatrales.

Concretamente en mi caso fueron Julia Varley,⁸ Roberta Carreri⁹ y Eugenio Barba¹⁰ a quienes tuvimos la posibilidad, las ganas y la voluntad organizativa para traerles a Mendoza. También para viajar a realizar seminarios y encuentros con el Odin Teatret.

Con respecto a la Antropología Teatral, siempre aclaro que, en realidad, en los libros específicamente no hablan de la voz. Eugenio Barba sí habla del training de actores y actrices pero en relación al Odin Teatret y no a los principios que retornan de la Antropología Teatral. Entonces, ¿cómo entran estos principios en mi espacio curricular? Es a través de la necesidad de desarrollar una técnica vocal que surja de un cuerpo con presencia escénica, la voz como proyección del cuerpo en el espacio. Entonces, desde ahí es que empiezo a abordar esos cuerpos que tienen que ser territorios disponibles para vibrar, fonar, sonar ¿no?

Hace un tiempo, hará unos tres años más o menos..., que me encontré con la tensegridad¹¹ como principio, que surge primero en la arquitectura con Fuller y después llegó a la osteopatía y a la kinesiología. Lo conocí por unas compañeras bailarinas kinesiólogas, Noelia Martínez y Candela Suárez, con las que estoy trabajando. Actualmente sumo este principio al abordaje corporal para llegar

⁵ Teatro de grupo son agrupaciones de personas que se reúnen a hacer teatro, investigarlo con compromiso artístico, técnico y político, conforman poéticas propias. Una cultura teatral diferente al teatro tradicional o el teatro de vanguardia. Podemos citar como referentes: Teatro los Andes (Bolivia), Teatro Yuyachkani (Perú), Teatro del Bardo (Argentina), Teatro La Candelaria (Colombia), entre otros.

⁶ La Rueda de los Deseos se conforma en el 2001 en Mendoza. Gestionó Argonautas, Centro de investigación y experimentación teatral (2001-2011). Participó con sus 13 obras en festivales en Argentina, Perú, Ecuador, Cuba, Colombia, Bolivia, Chile, Uruguay y España. Editó el libro *La Rueda de los Deseos. Teatro Inquieto*. (2010). Sus integrantes se han formado con maestrías en diversas ramas del quehacer teatral como: entrenamiento físico vocal, danza, teatro de máscaras, actuación y dirección. A su vez son docentes en instituciones como la UNCuyo, Escuelas Artísticas y Terciarios de la provincia, dan capacitaciones de especializaciones en espacios no formales de educación, también brindan formaciones especiales a través del Instituto Nacional del Teatro.

⁷ Centro de investigación y experimentación teatral. Argonautas fue gestado en el 2001 con dos líneas de trabajo: 1) trabajo con la comunidad a través de sus talleres y funciones teatrales; y 2) foco en la especialización del artista. El eje que unió estas dos líneas es que la búsqueda y el estudio de lo que se trabaja en los talleres siempre tenga un giro en la investigación durante su proceso, lo que se reflejará en los resultados. El espacio contaba con una sala teatral, una biblioteca y videoteca de consulta especializada en teatro. Cerró sus puertas en el año 2011.

⁸ Nació en 1954 en Londres, Gran Bretaña y se unió al Odin Teatret en 1976. Además de actuar, se dedica activamente a la dirección, la enseñanza, la organización y la escritura.

⁹ Actriz, docente, escritora y organizadora. Nació en 1953 en Milán, Italia, donde se graduó en Diseño Publicitario y estudió Historia del Arte en la Universidad Estatal de Milán. Se incorporó al Odin Teatret en 1974 durante la estancia del grupo en Carpignano, Italia. Forma parte de ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) desde sus inicios en 1980, entrando en contacto con técnicas escénicas de Japón, India, Bali y China.

10 Nació en 1936, en Brindisi, Italia. Es un autor, director de escena y director de teatro italiano, y un investigador teatral. Es el creador, junto con Nicola Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de Antropología Teatral. Ejerció prácticamente toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos. En octubre de 1964 fundó en la ciudad de Holstebro (Dinamarca) el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX. Generador, a partir de sus viajes por Latinoamérica, del concepto de Tercer Teatro. También fue fundador en 1979 del ISTA (International School of Theatre Anthropology, en castellano "Escuela Internacional de Antropología Teatral"), una escuela itinerante que realiza sesiones periódicas a petición de instituciones nacionales o internacionales que se encargan de la financiación.

11 En arquitectura, en lugar de centrarse en una base sólida, las estructuras de tensegridad se sostienen a través de la tensión. El término fue utilizado por primera vez por el legendario arquitecto Buckminster Fuller. Durante su experimentación con sistemas estructurales alternativos Fuller describió las obras basadas en la tensegridad como "estructuras auto-tensadoras compuestas por esqueleto rígido y cables con fuerza de tracción y compresión". En los años 60, al punto que la tensegridad formará parte de sus extensas "exploraciones de la geometría del pensamiento", en su obra *Synergetics* (Fuller R. & Applewhite E., 1975).

12 Se entiende por vocalidad la particularidad, estado, índole, constitución, calidad, esencia, aspecto, propiedad, atributo, cualidad, virtud, naturaleza, condición o característica de vocal, lo que está relacionado con la voz humana o de los animales.

13 Nace en Buenos Aires. En 1980 se fue a Dinamarca, a trabajar con Iben Nagel Rasmussen. Además de ser su maestra, fue su esposa. En 1991 inició el proyecto El Teatro de los Andes de Bolivia. Trabajó en Bolivia 19 años, hasta que una mezcla de circunstancias familiares, grupales y políticas hicieron que se fuera de allí y volvió a Italia. En el 2010 decide irse definitivamente de Bolivia. Hasta el 2016 vivió y trabajó en Italia, volviendo periódicamente a Argentina donde se radicó en 2017.

hacia lo vocal, ya que se consigue un cuerpo disponible donde se gestionan las tensiones con una tonicidad justa para actuar y fonar, no desde un cuerpo hipotónico común en algunos consultorios o hipertónico como sucede a veces en quienes dan sus primeros pasos en la actuación.

Hace unos años me he encontrado con referentes como Flavia Montello, que maravillosamente está aquí presente, con quien tuve un encuentro en la Facultad. Ahí conozco La Formación del Habla. A partir de ese taller continuamos ahondando en los ejercicios e investigaciones de Flavia con una de las estudiantes adscriptas, Giuliana Mattiazzi. Nos quedó reverberando, los probé en ensayos y obras –porque antes de trabajar cualquier ejercicio primero hago esa experimentación y exploración en mi cuerpo, en mi voz, con otros intérpretes y en procesos creativos para sentirme segura de mi singularización en relación a los ejercicios– para luego compararlo en un espacio pedagógico.

Técnicas Vocales 2

Construimos un entrenamiento que amplíe la flora vocal de los estudiantes y el auto conocimiento en el trabajo de esa voz expresiva a partir del cuerpo disponible para la escena. Por un lado se desarrollan ejercicios y procedimientos sobre la vocalidad,¹² donde la voz tiene esta fuerza material, vibratoria, musical, afectiva, pulsional, que está antes del sentido del texto.

El concepto que atraviesa la cátedra puedo definirlo a través de este aforismo que menciona Barba, "el cuerpo es la parte visible de la voz", es decir que el cuerpo y la voz son indivisibles. Quería leerles un fragmento muy cortito de una reflexión lírica que hace César Brie,¹³ como preámbulo de la enumeración de ejercicios, que para mí condensa el trabajo técnico y poético sobre el cual trabajo:

La voz es puro sonido,
pura forma musical y sonora
antes de ser texto o sentido.

Antes de ser concepto o respuesta.

Podemos pronunciar un texto siguiendo la lógica,

o partiendo del sonido y la melodía que evoca.

O ambas cosas juntas, como si nos encontráramos al mismo tiempo en dos ríos que confluyen...

La estructura de la clase consta de calentamiento, algún ejercicio o procedimiento en particular que se trabaja, improvisación y composición. Como estrategia inicial dividimos el curso en dos comisiones y así voy trabajando. Por suerte siempre tengo estudiantes adscritas, lo digo con "a" porque siempre han sido mujeres.

Hay algo en lo vocal, más allá de que estás vos Rubén (Se ríe), que se reitera como un interés de muchas, hay algo ahí que estaría bueno develar o nombrar... Será que la voz está relacionada con la escucha o con una voz que quiere expresarse urgentemente, o que nos interesa esto de lo sonoro, eso sutil que forma parte de este nombre tan hermoso que has elegido para este ciclo de charlas.

Volviendo a las estrategias pedagógicas. Debido a la gran cantidad de estudiantes me he visto obligada a crear ejercicios en donde la escucha sea la que organiza y conduce el procedimiento, "la voz nace del oído". Muchos ejercicios han sido transformados para que les mismos estudiantes sean monitores de ese trabajo vocal al cual yo no puedo asistir 100%. Esto ha provocado situaciones interesantes en cuanto a lo pedagógico y creativo en estos diez años de docencia universitaria.

El primer eje sobre el cual trabajo abarca: sonidos, respiración, articulación, resonadores (siguiendo la propuesta de Jerzy Grotowski¹⁴) y proyección. En este primer eje, es donde aparece La Formación del Habla, un método muy efectivo, porque directamente se introduce en la articulación y en la respiración, pero ya desde una relación expresiva, donde el cuerpo y la imaginación están integrados. Se trabaja desde ejercicios que son objetivos en cuanto a la forma y en cuanto a lo sonoro. También sirven para desinhibir la voz y reconocer esos sonidos expresivos que están depositados en nuestras vocales y consonantes, los fonemas –lo molecular– de las palabras –lo molar–, conformando las mismas al nivel sonoro, que luego otorgarán sentido. Con las vocales se proyecta la voz y la melodía cuan-

¹⁴ (1933-1999) Innovador director de teatro y teórico polaco cuyos enfoques de actuación, formación y producción teatral han influido significativamente en el teatro moderno. Incorporó un profundo tratamiento físico al psicologismo del método de actuación de Constantin Stanislavski. Influido por Antonin Artaud y el teatro oriental, propugnó un teatro ritual, como ceremonia y liturgia, que se centraba en el actor y en la relación actor-espectador. Su concepción teatral está recogida en la obra *Hacia un teatro pobre* (1968). Radicalmente renovador, Grotowski rechazó la primacía del texto como base del arte teatral, así como los elementos escénicos tradicionales (iluminación, escenografía o vestuario, prácticamente ausentes en sus montajes, por considerar que desvían la atención de lo esencial).



Intervención de *Semana de las Artes y el Diseño*, FAD, por los estudiantes de Vocales 2, trabajo práctico Voz mínima, voz máxima (2017)
Foto: Agustina Parlanti

15 (1898-1985) Fue una practicante de teatro rusa y teórica de la actuación. Habiéndose entrenado con Constantin Stanislavski, Vladimir Nemirovich-Danchenko y Michael Chéjov, su trabajo integró los enfoques y énfasis de los tres, con un enfoque particular en la técnica de "análisis activo" de Stanislavski en el ensayo de obras de teatro. Trabajó como actriz de carácter, directora de teatro y docente.

16 Coloraturas vocales: se evoca una imagen visual concreta y con ella se colorea el texto, como si esa imagen se volviera sonido modificando el texto enunciado en su dinámica, ritmo, intensidad, etc. No lo ejecuto desde la representación de esa imagen sin que la imagen suene a través del modo en que digo el texto; el decir se metamorfosea sonoramente en la imagen sonora. Por ejemplo, la voz de un amanecer en invierno, un helado de chocolate, el color rojo, un ladrillo, etc.

do cantamos y las consonantes van conformando el cauce de ese río de vocales, como dice María Knébel.¹⁵ A través de esta técnica se puede diseñar un entrenamiento vocal y utilizarlo como base metodológica para trabajar textos y personajes.

En mi caso, desarrollo solamente trabajo en relación a las consonantes y las vocales, en este eje, y después lo relaciono con otros procedimientos como las coloraturas vocales.¹⁶ Me parece interesante esta diferencia que se da entre la objetividad de los ejercicios que provienen de *La Formación del Habla* y la subjetividad que propone una coloratura vocal. Este último lo propone Julia Varley, donde justamente la idea es trabajar con imágenes que sean sensibles -y yo trabajo lo sonoro desde ese lugar- en donde cada persona va a reaccionar de una manera diferente a esa imagen. Es eso lo que singulariza lo sonoro en cada intérprete. No pretendemos que el es-

pectador decodifique exactamente lo que le sucede al intérprete, sino que buscamos dar un estímulo al espectador que movilice su sensibilidad hacia un universo propio. Otro procedimiento que utilizo son las acciones vocales.¹⁷ En ese caso, trabajamos los fonemas como una referencia objetiva, conocida, emocional y, por otro lado, imágenes que despiertan singularidades sonoras para tener opciones al momento de montar un texto.

Nos corremos un poco del territorio de la "interpretación" o la "ilustración" de una emoción, o algo que dice el texto, para pasar a jugar con las posibilidades que me da la vocalidad; esta materialidad, estos afectos y vibraciones que empiezan a construir una dramaturgia sonora capaz de empezar a generar sensaciones, movimientos y vibraciones en quienes escuchan también.

La palabra que se enuncia en la escena es tan importante como las que enuncian en la propia práctica. El nombre de los ejercicios va mutando desde la necesidad u ocurrencia de quienes los realizan, como el de coloraturas vocales por "Imágenes Sensibles Sonoras". También surge el concepto de poner la voz en el espacio. Este concepto es proclamado como herramienta porque muchas veces la obstrucción vocal aparece porque no saben a dónde dirigir las palabras, es decir quiénes son los destinatarios. Considero que la precisión en los estímulos da tranquilidad al actor/actriz, organizar la mirada para habilitar los otros sentidos. Empezamos a hablar de una relación que se establece entre el emisor y ese punto imaginario que empieza a afectar a esa voz-cuerpo-mente en su dinámica. Me ha sucedido que muchos de los problemas articulatorios o de proyección que emergen en las clases, si no se resuelven en el entrenamiento, se producen logros a través de esta herramienta y si es necesario, tenemos el servicio de orientación con el fonoaudiólogo que es muy pedagógico, muy amable y abierto en su trabajo y trabaja particularmente con ellos.

El silencio como procedimiento aparece para dar espacio al sentido y a la actuación. María Knébel –a través de su experiencia con Stanislavski– describe tres tipos de pausas: la pausa lógica del texto, la

¹⁷ Acción vocal: Julia Varley, en el libro *Piedras de agua* dice: "También la voz realiza acciones. Acciona y está viva, se transforma y transforma, rechazando, acariciando, aplastando, atrayendo, golpeando, acarreado, circundando... Mi voz se adapta al verbo de la acción y encuentra las propias variaciones apenas recibe tareas precisas: la voz que acaricia como el humo es diferente de la voz que cae como la lluvia o de la que corta un durazno maduro." (Julia Varley 2007: 77) El procedimiento se realiza enunciando acciones precisas a partir de un verbo activo las cuales se realizarán a través de la voz, del modo en que se dice el texto. Siempre tiene como impulso el cuerpo, pero no es necesario que el cuerpo lo ejecute al 100 % en el espacio, sino que es la voz que permite la proyección de la misma en una acción vocal." Por ejemplo: cortar carne con un cuchillo, acariciar el rostro de un bebé, rasguñar la tierra, etc.



Intervención de Semana de
las Artes y el Diseño, FAD, por
estudiantes de Vocales 2,
trabajo práctico Voz mínima,
voz máxima (2017)
Foto: Agustina Parlanti

que hacemos normalmente para respirar (Lufthapausa) o una pausa psicológica que prepara o reafirma el texto que ya he dicho, o el que va a venir.

En relación a esto realizamos muchos ejercicios para levantar o despertar el texto de la bidimensionalidad del papel. Leemos el texto de manera literal, respetando los signos de puntuación. Luego interviene el azar, ponemos comas donde no hay, jugamos con patrones de números que se convertirán en la cantidad de palabras dichas separadas por comas, así generamos nuevos sentidos en las frases. Sirve para romper el fraseo que muchas veces les estudiantes –sobre todo de los primeros años– tienen. Este es un ejercicio hermoso y útil porque, en general, se conforma un patrón rítmico o un ostinato que se da en el fraseo y la acentuación de los textos inconsciente y automático, que pierde organicidad, más allá de la estética que estemos trabajando. Trabajamos sobre palabras cardinales (contenidas por comas), para darle diferentes acentos a las oraciones apelando al sentido que queremos remarcar.

Con respecto al abordaje del texto teatral escrito podríamos pensar un trabajo con el texto o para el texto. El espacio curricular plantea trabajar con el texto. Me valgo del concepto de dramaturgia del actor/actriz como estructura ordenadora y creadora personal de sentido, la cual alude a la convivencia de tres capas de complejidad en la creación de materiales escénicos. Un tejido de decisiones como instrumento que organiza el comportamiento escénico y la lógica que encadena las acciones. Aquí entra en diálogo no solamente el texto como un sentido unívoco sino la biografía de cada persona, la voz propia. Dramaturgia como tejido de acciones, decisiones artísticas y técnicas de los estudiantes que se dividen en: dramaturgia dinámica orgánica, que es donde yo ubico el desarrollo de la vocalidad, las dinámicas de los sonidos, las energías, el ritmo, altura, intensidad, etc., dramaturgia evocativa: todo eso que sustenta el trabajo a nivel interno, poético –que sería como el subtexto del cual habla Stanislavski-. Es la capa en que cada persona deja entrever su territorio imaginario, su sensibilidad poética y política. Dramaturgia narrativa que es realmente lo que voy a contar en la escena. Ese

sentido que va, de alguna manera, a construir una historia, fragmentada o no, pero que va a llegar también a los espectadores. El tejido/montaje de estas decisiones puede ser concatenado o simultáneo.

Para mitad de año creamos la voz del personaje construido en la cátedra de Improvisación 2. Esta acción integradora surge como una necesidad de correrse de la ficción pedagógica de dividir los aprendizajes y para que los estudiantes tengan más práctica. Lo cual es maravilloso porque tienen la posibilidad de poder extender el proceso sobre el personaje en más clases, además de tener la mirada de diversos docentes. En esa materia construyen un personaje a nivel físico desde algunos ejercicios de la Comedia del Arte, luego eligen un animal y el porcentaje que queda en la composición definitiva, traducido en detalles del cuerpo, ritmo o energía. Ese procedimiento lo repetimos en lo Vocal, explorando moldes vocales, resonadores, dinámicas y porcentajes, etc.

Este personaje tiene como amuletos de memoria en su cuerpo-voz, los ejercicios del entrenamiento que pueden aplicar en su texto. Se compone un monólogo cuya metodología es el resultado de la sistematización de mi práctica artística. Les cuento la anécdota: en el dos mil cuatro estrené un unipersonal, que lo hice durante doce años, el cual fue presentado en diversos países de Latinoamérica. Era un espectáculo con narraciones orales, poesías, canciones; muchos personajes. Lo creamos luego de una gira por Latinoamérica. Ahí es donde yo como actriz tengo que empezar a sistematizar todo este entrenamiento del que les hablé al servicio de un trabajo creativo y, concretamente, para un espectáculo que iba a ser presentado, en general, en espacios no teatrales. Porque, a veces trabajamos en la calle, clubes, comedores, escuelas y otras veces en salas –pero sabemos que en general las salas tienen muy mala acústica-. El montaje terminó siendo, lo que llamamos en el grupo La Rueda de los Deseos, un espectáculo de narración escénica, con una versión más corta para calle y una demostración de trabajo que me instó a reflexionar y teorizar mi recorrido como actriz. Por otro lado, he dirigido obras con esta sistematización.

Los textos escogidos para el montaje de la escena a veces han sido escritos por ellxs en Improvisación 2 (una presentación de su personaje a partir de ejercicios de dramaturgia), otras han sido monólogos de autores y autoras mendocinas, otras hemos utilizado una recopilación de monólogos de estudiantes de Kartun.

Confeccionamos partituras de los monólogos con una notación neumática¹⁸ personalizada. Se pueden ver las dinámicas elegidas a través de diversos signos: rayas, subrayados, colores, corchetes, otro tipo de letra, etc. Un trabajo artesanal sobre el papel escritor. Se improvisa, se anota, se prueba, indaga con el cuerpo-voz y se vuelve a escribir sobre el texto. Se marcan los procedimientos elegidos o devenidos en la escena, se suman las respuestas a estas preguntas configuradoras de la escena: ¿a quién dice lo que le dice (poner la voz en el espacio)?, ¿por qué dice lo que dice?, ¿para qué digo lo que digo? Y ese ¿para qué? para mí, vocalmente es precioso, porque se manifiesta la necesidad de traducir esas emociones o estados a partir de acciones vocales, que van a estar directamente encarnadas en el cuerpo, pero que se va a proyectar en lo vocal. Esa hoja colorida, con huellas del proceso, la entregan en las consultas para que vayamos cotejando esas decisiones con lo que va pasando en la escena, siempre con la posibilidad de ajuste y modificación.

La dinámica grupal está presente porque conformamos tríos con quienes asisten a las consultas y comparten el seguimiento de ensayos, se asisten a la hora de presentar el trabajo, etc. Porque, insisto en que para mí la escucha es algo fundamental de entrenar a la par de la emisión vocal. Eso es lo que hacemos hasta agosto.

En la segunda parte del año trabajamos ya concretamente sobre el entrenamiento del actor/actriz desde la acción-reacción y reclamamos todo lo que vimos en la primera parte del año. Ya no con un papel de por medio o Trabajos Prácticos para dar cuenta de lo que cada quién está haciendo, sino que realmente el objetivo es cons-

¹⁸ Es un sistema de notación musical empleado entre los siglos IX y XIII. Consistía en una serie de signos gráficos que se escribían por encima de un texto y que representaban uno o varios sonidos, sin especificar el ritmo, se anotan con neumas personalizados.



Clases en el marco de
*Laberintos pedagógicos, La
rueda de los deseos*
Vallecitos, Mendoza.(2009)
Foto: Guillermo Bragoni

¹⁹ Actriz, directora, profesora y escritora. Nació en 1945 en Copenhague, Dinamarca. Integrante del grupo de teatro Odin Teatret desde 1966.

²⁰ Actor y director de teatro nacido en Bolonia en 1964. Licenciado en Literatura Moderna en la Universidad de Bolonia decide cultivar su pasión por las artes visuales y teatrales. En 1989 comienza a trabajar en el teatro como mimo-fantástico y actor. Ha basado su carrera en la investigación vocal de sus personajes, con una producción teatral muchas veces como autor y solista.

truir una segunda naturaleza. Sumamos un ejercicio que se llama le directore de voz. Surge a partir de adaptaciones de ejercicios planteados por otros maestros de la escena teatral –seguramente vamos a reconocer algún ejercicio que hace Iben Nagel Rasmussen¹⁹ con otros actores en un video muy famoso de training vocal-. O también un ejercicio parecido que trabajé con Mateo Belli,²⁰ que también Rubén me contaba que lo conocía. Es un ejercicio muy divertido, consiste en que una persona emite el texto y el cuerpo de la otra persona es el que va a esculpir su voz en el espacio y después viceversa. Las variaciones que vamos teniendo son el volumen, la al-

tura, ritmo, la forma y la acción. Luego se improvisan los roles hasta llegar al diálogo. Ejercitamos sobre "El apoyo sostén del cuerpo y la voz" donde reconocemos los puntos de apoyo a partir de un trabajo que yo hice hace tiempo ya –como cinco años atrás– con Marie Bardet,²¹ que es una bailarina-filósofa, y acá es donde entra la mezclanza (Se ríe), lo transdisciplinar, que en mi caso yo lo trabajo un montón. En este caso tiene que ver en cómo abordar la posibilidad de llevar las relaciones al máximo. Entonces se empieza a trabajar el cuerpo-voz en relación con la gravedad, los puntos de apoyo con el piso, los otros cuerpos, hasta alejarse del contacto y trabajar con acciones opuestas: Lanzar-recibir, dar-tomar, lanzar-atajar.

Es un entrenamiento que realizamos por dos horas aproximadamente todas las clases y la última hora desarrollamos "Proyectos vocales". Porque considero que hay algo en relación a la currícula –de hecho ya es bastante viejo el Plan de Estudios– donde no se contemplan propuestas que habiten los bordes del teatro. Donde es interesante poder también trabajar la palabra poética o la palabra narrativa en otro tipo de plataformas o de sostenes, tanto virtuales como presenciales. Hemos hecho intervenciones en La Semana de las Artes²² presentando un Trabajo Práctico de "La voz máxima / voz mínima", construimos pequeños momentos escénicos utilizando una voz proyectada en un espacio amplio, abierto, teatro de calle. Le sigue a esta llegada espectacular "La voz mínima" con poemas susurrados a través de tubos de cartón pintados. Con esto ya venimos hace tiempo y es interesante lo que va pasando. Ya se han armado grupos de estudiantes que llevan sus proyectos independientemente a bibliotecas populares, en plazas.

El examen final consiste en el cruce con la escena de la cátedra de Actuación 2, que está inserta en una poética realista. Se busca investigar cómo se lleva esa indagación anual a un porcentaje reducido de expresividad. Se presenta la bitácora escrita durante el año y una reflexión teórica grupal. (Ahí todavía ando indagando en cómo puede ser el mejor formato de presentación).

Yo no sé cómo voy con la hora, vayan diciéndome. ¿Me perdí un poco

²¹ Ensayista y bailarina. Doctora en Filosofía (París 8) y en Ciencias Sociales (UBA). Cruza su práctica de la filosofía y de la danza, explorando la improvisación (Composición Instantánea y prácticas somáticas bajo el método Feldenkrais).

²² Es un momento en que la Facultad abre sus puertas para que venga gente de las otras Facultades y público en general, donde se muestran algunas pequeñas producciones que se van haciendo en los cinco grupos de carreras.

con la hora? ¿Voy bien? Creo que tendría que ir cerrando si no me equivoco.

Rubén Maidana: Son casi las 17 horas. Si la idea es dejar media hora para conversar ya estarías en tiempo. ¿Querés agregar algo más? ¿Querés que te hagamos preguntas?

Gabriela Psenda: Yo prefiero que me hagan preguntas porque siento que hice un monólogo (Se ríe).

Rubén Maidana: Y sí... es casi un monólogo. Yo primero te quería preguntar ¿Lara, vos querés preguntar algo? ¿Sí? Bien, voy primero y te dejo. Yo primero te quería preguntar, Gabriela, si los "Proyectos vocales" son propuestas que salen de la cátedra o están abiertos a que les alumnos traigan sus propias propuestas. ¿Cómo lo manejan eso?

Gabriela Psenda: Mirá, hasta ahora ha surgido más desde la cátedra; por ahora no lo he planteado de modo abierto. Estoy pensando que puede ser para el año que viene... Hago un paréntesis cortito: ya hace cuatro años que venimos trabajando en Prácticas Sociales Educativas.²³ En el dos mil diecinueve hicimos unas Prácticas pilotos fuera de la Facultad durante un mes; ahí el proyecto salió del encuentro con la comunidad. Este año vamos a trabajar con el Espacio para la memoria y los derechos humanos ex D2. El D2²⁴ fue un centro de detención clandestina que estuvo funcionando durante la dictadura militar y ahora es un Centro Cultural. El proyecto consta de diferentes instancias: visita al lugar, charlas, encuentro con textos vinculados con la biografía de cada una de las personas que estuvieron allí detenidas y desaparecidas, grabación de los textos. En el lugar habrá un código QR donde vos lo podés poner en el celular y escuchar ese audio. El modo en que se harán estas grabaciones es lo que iremos construyendo desde el encuentro con estas instancias en el territorio.

Rubén Maidana: ¿Y las Prácticas Sociales Educativas se están ins -

²³ Las prácticas socio-educativas artísticas y de diseño consisten en incorporar al trayecto académico (currícula) del estudiante universitario espacios integrales de formación donde se desarrollen acciones educativas teórico-prácticas, de manera conjunta con distintos actores y organizaciones sociales e instituciones públicas, favoreciendo el diálogo de saberes, la interdisciplina, el pensamiento crítico y la autonomía de los sujetos involucrados. En este sentido, constituyen un dispositivo específico de docencia universitaria que, articulando enseñanza, investigación y extensión, promueve que el compromiso social universitario no se realice escindiendo del acto educativo y del diseño pedagógico de la universidad.

²⁴ El Departamento de Informaciones (D2) de la Jefatura de Policía de Mendoza fue el centro clandestino de detención más importante de la provincia de Mendoza durante la última dictadura cívica militar de Argentina, entre 1975 y 1980. El ex D2 estuvo ubicado en el Palacio Policial de Mendoza.

talando como algo curricular? Porque, por ejemplo, acá en Tandil la Extensión como actividad de la Universidad hacia la comunidad está empezando a tener otra prioridad. Hasta el año pasado o un poquito más atrás, los pilares fundamentales estaban puestos en la docencia y la investigación. De hecho, la Extensión hoy en día ha comenzado a tener también un cierto peso específico dentro de nuestro currículum, con lo cual eso ha incentivado la aparición de proyectos que nos permiten ir hacia la comunidad. Se habla obviamente también de las cátedras y por eso te pregunto si esta idea de los Proyectos Socioeducativos están planteados como parte de la currícula o dependen un poco del interés de cada docente. ¿Cómo lo están implementando?

Gabriela Psenda: Y... está en ese proceso Rubén. Yo estuve como referente de las Prácticas Sociales durante tres años (este año ya no podía seguir), varios y varias profesoras accedieron a realizar prácticas. Realmente somos muy pocos y es mucho lo que damos en los espacios curriculares y entonces es difícil desde dónde se va articulando para hacer una Práctica Social Educativa real y que no se convierta en un asistencialismo social, que es donde no queremos llegar, pero es muy difícil con la estructura de cursadas que tiene la Facultad y los tiempos de los otros territorios. Tal vez lo ideal es que se cree un espacio curricular que permita realmente que los estudiantes puedan elegir si quieren hacerlo o no. Porque también es muy importante que quienes hagan esa experiencia tengan la decisión y la voluntad de hacerlo ¿no? Porque ir a vincularse con espacios comunitarios... si no vas abiertx hace el efecto contrario. Entonces se estaba discutiendo mucho eso... Pero sí, la idea es que se crucen con los espacios curriculares, pero para ello también tiene que estar el presupuesto para ir al territorio y que el territorio venga a la universidad... no sé, yo tengo ochenta estudiantes. ¿Cómo vamos a hacer para ir ochenta a un proyecto comunitario donde los participantes son diez? o sea ¡la invasión de la Universidad a la comunidad! (Se ríe) Entonces se está explorando la mejor manera. La FAD ha tenido especial atención y voluntad para que esto se haga; hay gente muy copada y formada intentándolo. En el dos mil dieci-



Clases de técnica vocal
en el marco de *Laberintos
Pedagógicos*, La rueda de
los Deseos, Villa Las Rosas,
Mendoza. (2008)
Foto: Guillermo Bragoni

nueve hicimos tres pruebas piloto –que siempre obviamente hay que mejorar– pero que fueron bastante interesantes y creo que muy positivas, porque tanto para les estudiantes como para el mismo espacio comunitario, nadie quedó igual. La experiencia pedagógica toma otra dimensión cuando se instala la ecología de saberes como premisa. Solo esto puedo decir, no me animaría a decirte nada cerrado. Estábamos probando y nos agarró la pandemia.

Rubén Maidana: Hago esta pregunta y le damos la palabra a Lara que seguramente va a tener algo más interesante de lo que yo te pueda preguntar, que tiene que ver con el bendito karma del docen-

te universitario de Teatro, que es la evaluación. El momento en que tengo que superar la subjetividad y ponerme en un plano objetivo y decir "bueno, esto está para aprobar. Este alumno está para promocionar la cursada, o no." Ahí, ¿qué cosas son las que mirás?

Gabriela Psenda: Sí, sí. La ponderación es difícilísima, por eso trato de ser muy clara cuando trabajamos procedimientos o ejercicios y cuando doy la consigna –la pauta de trabajo– siempre aclaro qué es lo que voy a evaluar. Por ejemplo, en el caso del monólogo es que puedan mantener la voz del personaje como territorio y no como una cárcel. Porque también pasa muchas veces que no hay variación, entonces como un territorio donde van buscando sus límites. Tiene que haber variación y ahí entonces empezamos a hablar de variación en volumen, en altura, en ritmo, en la forma, y eso se hace a través de aplicar los procedimientos y ejercicios que han sido muy puntuales. Trabajados y entrenados durante la primera parte del año y en esa partitura escrita en donde yo veo muy claramente las decisiones que van tomando. Aunque obviamente el cómo lo hacen en la escena es muy subjetivo, uno puede entender si el estudiante o la estudiante ha podido aplicar eso y en general se da mucho en esa escucha. Entonces no me resulta difícil sobre todo evaluar el monólogo y el proceso de trabajo tampoco. Ahora bien, cuando ya trabajamos la escena final, es un poco más difícil porque al estar cruzando con la cátedra de Actuación, el lugar en donde yo me pongo desde Técnica Vocal es un límite muy difuso. Pero me interesa, en general, que tengan una articulación clara, que se escuche, que se proyecte, que haya variaciones. Y que puedan ellos y ellas enunciar cuándo usaron tal o cual procedimiento, para qué y por qué, esto se da tanto en el proceso de consulta como en ese trabajo que es teórico final, en el cual ellos van reflexionando y también elaborando algunas conclusiones teóricas de su propio trabajo. Paralelamente voy evaluando a través de Trabajos Prácticos a lo largo del año como para que ellos vayan cerrando alguna parte del proceso de un ejercicio o procedimiento.

Rubén Maidana: Te iba a preguntar: ¿cuándo evalúas?, ¿estás vos

sola o están tus adscriptas también mirando el trabajo? Te pregunto esto porque, por ejemplo, en nuestra Facultad al momento de un examen final tiene que haber tres profesores en el tribunal. No lo puede tomar un solo profesor a un alumne. Entonces, a partir de cómo está integrada tu cátedra, ¿qué pasa con eso?

Gabriela Psenda: Para las mesas de finales se arma un tribunal de tres docentes de cada espacio de Técnicas Vocales. Es interesante porque de ese modo vamos teniendo el seguimiento de les estudiantes a partir de los trabajos que rinden. En los exámenes promocionales de fin de año de Técnica Vocal 2 estoy yo y el resto de les estudiantes, porque siempre rinden en grupo. O sea, estoy yo y los ochenta o setenta y nueve. Y sí, están las estudiantes adscriptas. Hago devoluciones en grupo de diez personas para generar una charla de intercambio más íntima.

Rubén Maidana: Sí, claro. Te preguntaba porque siempre me sorprende esta idea del trabajo en soledad. Bueno, está acá con nosotros Begoña que también es una única persona llevando todo el proceso de enseñanza. Y siempre lo que pienso, es que ustedes no se pueden enfermar nunca. Porque después tienen que salir a buscar gente que las reemplace. Creo que la formación de equipos de cátedra, además de la formación de recursos humanos, es además una buena posibilidad de garantizar una continuidad de trabajo. Entiendo las cuestiones de las estructuras académicas, cuestiones económicas y demás, pero... bueno... son realidades que me parece que también está bueno mencionar. Lara ¿vos que querías preguntarle a Gabriela?

Lara Serra: ¡Hola Gaby! Nos hemos cruzado en algún seminario del Odin o de "El puente de los vientos".

Gabriela Psenda: En Brasil.

Lara Serra: ¡Ah sí! Es cierto en "El puente de los vientos". Me interesa mucho esto que contás de iniciar como una nueva vía de investiga-

ción sobre la tensegridad. Yo la estaba iniciando este año pero desde el trabajo de entrenamiento para bailarines con una kinesióloga/osteópata de Buenos Aires que entrena bailarines hace muchos años y recién estoy arrancando. Pero no había enlazado dentro de las investigaciones que me están interesando respecto de la voz. Es como un cuerpo que hace un esfuerzo físico, utiliza su voz de una manera saludable y teatral etc., etc., etc. Pero como recién arrancaba con este trabajo de tensegridad no había hecho el link. Que es una muy buena posibilidad de estar preguntándonos cómo se hace un esfuerzo y, a la vez, se emite sonido. Y quería preguntarte si hay alguna técnica específica que vos sepas, o es como una globalidad de técnicas de kinesiología y de rehabilitación y esas cosas.

Gabriela Psenda: Sí. Mirá, en realidad yo el trabajo que vengo haciendo es con Noelia Martínez y Candela Suárez acá en Mendoza y ellas dan talleres de movimiento donde atraviesan algunas técnicas de Flying Low,²⁵ con otras de danza contemporánea y esto de la tensegridad como concepto que atraviesa ese cuerpo y el movimiento. Entonces, hay algo de esa experiencia que me ha provocado una cercanía a los principios que retornan de la Antropología Teatral y, a su vez, un despliegue de pensamiento que le da una fluidez a mi cuerpo que provoca como consecuencia una habilitación total de lo vocal. Porque configura un cuerpo que opera en continuidad de tensiones y distensiones que se afectan simultáneamente y no recarga una sola parte del cuerpo, no acumula tensiones sino que las redistribuye y agencia en movimiento. Entonces, por ejemplo, si tenemos actores o actrices que hacen acrobacias o están haciendo una tragedia donde el nivel de acumulación de energía o de emociones es muy grande, este entrenamiento-pensamiento me permite agenciar tensiones, no para relajar, sino para habitar las contradicciones sin colapsar ninguna parte del cuerpo. Incluso estando colgada de un trapecio o haciendo una inversión. O, en este caso, trabajando de pie. En mi entrenamiento personal durante muchos años practiqué el método Suzuki,²⁶ de Japón, con personas de acá de Mendoza, Ivana Catanese, Celeste Alvarez y con Kameron Steele (USA). Es un entrenamiento muy exigente y potente, lo que me pasaba es

²⁵ Esta técnica trabaja el cómo entrar y salir del suelo a través de patrones simples de movimiento que implican la locomoción a través de espirales, la conexión del centro con las extremidades, o encontrar los caminos más eficientes usando la caída libre y desde un estado de atención y alerta.

²⁶ El Método de Tadashi Suzuki es una técnica de entrenamiento que, si bien tuvo lugar a mediados de los años 60 en Japón, hoy en día ve extendida su enseñanza a países como España, Bélgica, Alemania, Estados Unidos, Francia, Rusia, Lituania, China, Corea, Taiwán, Grecia, México y Argentina. Estos ejercicios teatrales son tomados como base para disciplinar a los actores y que éstos puedan reconectar y hacer fluir la energía "animal", es decir, redefinir su capacidad de atención, de estar abiertos a una escucha extraordinaria, de presencia y de respiración. Capacidades perdidas en una sociedad sumida en un mundo comercial y tecnológico y, por lo tanto, cada vez más deshumanizado.



Intervención de *Semana de las Artes y el Diseño*, FAD, por les estudiantes de Vocales 2, trabajo práctico Voz mínima, voz máxima (2017)

Foto: Agostina Parlanti

que muchas veces me frustraba, porque está orientado a trabajar con un resonador total, y yo sentía que no alcanzaba ese objetivo. No terminaba de disociar los músculos involucrados en el trabajo. Cuando encontré esta manera de pensar el cuerpo dije: claro, es como una manera oriental (Se ríe), aunque venga de un arquitecto alemán, de entender el movimiento. Un cambio de pensamiento, de paradigma. Incluso hay investigaciones sociológicas en relación a este mismo concepto en sintonía con el universo filosófico de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Lara Serra: De entramado. De rizoma.

Gabriela Psenda: Claro, de la vibración que se expande y el ir gestie

nando las tensiones que automáticamente habilitan la voz, porque la liberan. Porque te libera de una tensión que está puesta en un centro que no es fijo. Realizamos ejercicios de mucho trabajo del centro, pero que hace hincapié en lo excéntrico, provoca una dilatación del cuerpo, presencia escénica.

Lara Serra: Es curioso porque es como los dos extremos. Porque con taste que la técnica Suzuki te generaba un obstáculo para cuando querías emitir y, en mi caso, tal vez es lo opuesto. Yo hice muchos años de trabajo con técnica de Rabine.²⁷ Y es todo a través de la relajación y yo decía "bueno, está bien pero yo tengo que estar saltando, corriendo, levantando a un compañero. Entonces ¿qué hacemos con esta relajación esponjosa, amable, amorosa y hermosa cuando el cuerpo está puesto muy a full en tensión?" Y por eso surgía esta pregunta. Pero también soy consciente que mucho esfuerzo bloquea –y bastante– el sonido. Buenísimo, gracias por la información.

Gabriela Psenda: Quiero agregar un detalle. El problema no es la técnica Suzuki ¡el problema era yo que no le encontraba por dónde! Pero aprendí muchas cosas. De hecho, agradezco haber entrenado esa técnica porque gracias a "no haber entendido" corporalmente en profundidad el Método Suzuki llegué a la tenseguridad. Porque hay algo que no entendí –porque obviamente yo no soy japonesa– acerca de esa manera de pensar el cuerpo y que tal vez desde este principio ya lo puedo pensar y hacer.

Rubén Maidana: Lara, te comento simplemente para que estés al tanto. En el próximo encuentro va a estar una profesora compañera de Begoña que se llama Sol Garre. Ella entrenó con Philip Zarrilli en Estados Unidos. Phillip hizo Kalarippayattu. Era un teatrero que se fue a la India y se formó durante siete años en esta técnica marcial. Se convirtió en el primer occidental en ser Primer Dan en Kalarippayattu y Sol Garre se formó con esta persona. Ella trabaja en Actuación en la RESAD pero suma en su trabajo la propuesta de Sarah Kane. Entonces, el próximo encuentro puede estar bueno, porque viene de un trabajo desde la voz con un trabajo particular del cuer-

²⁷ Eugene Rabine era cantante lírico, profesor de canto, músico, director de orquesta, gran estudioso de todas las áreas que conforman a la función vocal, pedagogo, investigador. Creó un método, el *Método Rabine, o Método para la Educación Funcional de la Voz*, basado en sus más de 50 años de estudio y experiencia, al cual enriqueció y revolucionó todo el tiempo.

po. Como el de Gabriela aplicando todo lo barbiano, pero esto es desde otro lugar. Te lo comento porque como básicamente a vos te interesa mucho el trabajo sobre el cuerpo por tu formación, te puede resultar interesante. ¿Alguna pregunta más de esta multitud de gente? Mario Valiente, por ejemplo ¿quiere preguntar algo? ¿Begoña quiere preguntar algo?

Mario Valiente: Buenas tardes. Felicitaciones Gabriela y gracias por compartir tu experiencia en este espacio. Me surgió un interés particular cuando hablaste de que usás narración oral. Que entiendo que la usás en tu práctica docente, y también generaron un espectáculo que creo que eso fue en tu desarrollo profesional/personal digamos. Mi interés venía por saber si la elección de la narración oral ¿obedece a un gusto personal?, ¿o qué reconocés alguna cuestión específica como herramienta didáctica? o ¿algún valor cultural que para ustedes es sí o sí considerable en la sociedad mendocina?, o alguna otra ¿No?

Gabriela Psenda: Bien. Junto a los estudiantes todavía no hemos hecho la experiencia de narración oral. Yo hice ese paréntesis para contar cómo había sistematizado el trabajo de la partitura vocal escrita y la guía para composición del monólogo para los estudiantes. Surge del grupo La Rueda de los Deseos, en general trabajamos mucho la creación colectiva y partimos de textos narrativos más que dramáticos. Por otro lado, una de mis compañeras, Valeria Rivas, es narradora oral. Entonces, como parte del entrenamiento, utilizamos herramientas provenientes de ese universo. Buscando cómo nombrar este proceder nos llegaron varios términos para definir a un actor/actriz narrando: narractor, narratriz... Nosotros en un momento le comenzamos a llamar "Narración Escénica". Porque cuando uno empieza a mezclar no sabe qué está haciendo en términos de definición teórica, sabe que es algo a lo que se está dando todo, que le gusta y que tiene un compromiso político, filosófico, sensible. Como ingredientes del compost técnico-creativo se le sumaban eventos y formaciones externas. En Argonautas –este espacio/sala que les contaba que fundé con el grupo La Rueda de los Deseos en Mendo-

za– Valeria organizaba una Ronda de cuentería: *La ollita*, con invitades de otros territorios. Por otro lado, es que después de eso dirijo a dos compañeras que son narradoras orales. Porque también me van referenciando con lo vocal, entonces se me acerca gente que está en ese mundo ¿no? Cantantes, con los que también he trabajado y dirigido. Actualmente no hay tanta movida de la narración oral como la hubo antes. Pero sí está habiendo estudiantes jóvenes que están siguiendo esa línea –que es hermosa, a mí me encanta– y esto también hace que aparezca la idea de armar algún proyecto vocal desde este lugar. Pero todavía no lo he trabajado con les estudiantes porque es todo un mundo. Sería una experiencia ¿no? Es algo muy grande para trabajar en un mismo espacio anual con tantos alumnes. No sé si te respondo a tu pregunta Mario.

Mario Valiente: Sí. Sí. Muchas gracias.

Begoña Frutos: Hola Gaby. ¿Qué tal? Encantada, soy Bego. Quería hacerte una pregunta... he llegado un poco tarde, disculpad. Estamos de vacaciones aquí los docentes... acabándolas y vamos un poco con los horarios raros. Cuando me he incorporado hablabas de la diferencia de trabajar "con el texto" o trabajar "para el texto" y en qué momento entraba la vocalidad y en qué momento entran esos parámetros de habla escénica que se trabajan de una forma más profunda pos trabajo pre expresivo vocal en los primeros años y que luego se cruza con el trabajo interpretativo y si se tiene una sistemática de trabajo de esos parámetros de habla. Entiendo que es cuando trabajas "para el texto" no "con el texto" ¿no? O ¿cuál es la diferencia en todo caso?

Gabriela Psenda: Esta diferencia me parece interesante. Eugenio Barba habla de trabajar "con el texto" como un elemento más de la escena. O trabajar "para el texto" que es cuando creo el papel desde justamente el papel ¿no? El personaje que ya está armado por el dramaturgo y me detengo en ¿qué quiso decir el autor? y ¿qué está pasando en la obra escrita?, un trabajo textocéntrico. Entonces trabajar "con el texto" nos sitúa en el espacio, las relaciones de

los cuerpos y lo sonoro, las interpretaciones personales, el sentido del devenir de lo explorado en la escena. Esto es algo que lo trabajo bastante en casi todo el año, pero después en la escena de Actuación 2 se trabaja "para el texto". Cuando se realiza la composición del monólogo confluyen estas dos posibilidades de ir desde esta vocalidad o desde el sentido del texto, cómo empiezo a dialogar con eso y crear un nuevo sentido.

Si bien en la Argentina hay mucha tradición de grandes autores y autoras teatrales, no hay como un mandato de ajustarse al texto ¿no? Pienso que al ser un país colonizado, el centrarse desde lo escrito, la lengua como rectora de lo creativo, no es lo que nos moviliza tanto. Por lo que veo en Mendoza, no es lo más importante. Lo predominante es lo que está pasando en la escena, cuál es el procedimiento que está por detrás, la tensión entre lo que se dice y lo que sucede.

Mi elección es esta porque entiendo que no me meto en el ámbito actoral tan directamente para dejar espacio a la interpretación en el espacio curricular de Actuación 2. Lo fui resolviendo así como docente, que no significa que como actriz o como directora construya siempre así... aunque en general realizo muchas creaciones colectivas y el texto surge al mismo tiempo que el espectáculo. Entonces... no trabajo tanto "para el texto"... Hay algo de la desobediencia al texto también, descentralizar los estímulos un poco ¿no?

Cuando trabajamos los susurradores sí se "trabaja para el texto", ya que la construcción poética es rica y potente para indagar (el ritmo, la forma, la melodía... ya están propuestos en la estructura).

En el tercer año se toman textos clásicos como una experiencia teatral. Y ahí no queda otra que trabajar "para el texto" porque es tan hermoso, tan claro, tan... tan inmenso, tan vasta esa propuesta.

Cuando te escuché Begoña, me encantó tu charla, y me quedé pensando mucho en eso de la lengua castellana en España y la importancia que tiene la propuesta que se hace desde lo escrito, sus recursos y de cómo llevarlo a la oralidad. Y la diferencia en nuestro territorio colonizado... Como que hay algo de esa cultura que no tenemos acá, por lo menos en Mendoza. Y yo tampoco tengo forma-

ción en eso. Me gustaría hacerlo, por supuesto.

Por otro lado pienso en que ahora está muy de moda también la performance. Hay algo de la palabra también escrita que empieza a tener otro peso en el teatro... tengo grandes cuestionamientos internos sobre qué recursos desarrollar en las clases para que no queden escindidos del contexto teatral actual y de la currícula académica al mismo tiempo...

Rubén Maidana: Gaby, en este sentido y por ahí en línea con lo que está preguntando Bego, vos decías que en Primero y Segundo año se trabajaban, o se venían trabajando, textos realistas. Y que ya no es tan así ahora. Porque yo siempre tengo la sensación... es medio complicado poder hacer una síntesis rápida de lo que quiero decir ahora... Yo creo que nosotros deberíamos poder, si hacemos una analogía con cocinar, brindarle al alumno la posibilidad de conocer muchos ingredientes. Que conozcan sabores para que después los mezclen de determinada manera y hagan la comida que quieran hacer. Ahora si al chef le piden una comida específica, tiene que hacer la comida específica. Y saber hacer esa comida específica. Para mí la comida específica sería por ejemplo Siglo de Oro Español... o sea, textos que tienen determinadas cosas que no las podés romper si las querés hacer de acuerdo a cómo deberían ser hechas. Si vamos a hacer una performance sobre Calderón es otra cosa. No es Calderón. O lo que nosotros hacemos de Shakespeare es... no sé qué es porque tampoco es Shakespeare puro. Estamos en Latinoamérica... millones de cosas pasan en el medio. Entonces, ahí me parece que hay... en algún lado hay algo que está vinculado con cuál es el resultado que se espera y para qué se trabaja. Porque muchas veces siento que los nuevos alumnos vienen con la idea de que el texto ha muerto. Entonces, con esta consigna, como se cayó el muro de Berlín se cayó todo, el texto muerto, el autor ha muerto y yo soy el dramaturgo de mis cosas y hago lo que quiero ¡y está todo bien! porque yo soy el propio creador. El punto es cuando nosotros desde la institución y desde nuestro rol docente adherimos –o no– a ciertas posturas frente al hecho creativo y su resultado. Porque ahí también empieza a estar esta idea de "el sentido" ¿el sentido de la



Gabriela Psenda en el espectáculo *Me pegan las luces*, dirección Ivana Catanese, 2017.
Foto: Silvana Díaz Coppoletta

poética?, ¿de esa poética? ¿Vamos a hacer Siglo de Oro respetando la estructura del texto o vamos a hacer una versión? Y ahí es donde empiezan, me parece, algunos lugares que.... se vuelven más difusos. Por eso te preguntaba si Actuación, de pronto marca... no sé... "vamos a hacer Muller"... Un texto abierto que permite determinadas vocalidades. Si hacemos Siglo de Oro, con la rima, el verso, hay cosas que no las podés evitar. ¿Se entiende lo que digo? No sé si se entendió algo con el ejemplo de la comida.

Gabriela Psenda: Se entiende lo que estás diciendo. Está perfecto. Yo justo no he tenido esta charla con los docentes de Actuación 3. Concretamente es esto, yo focalizo sobre la vocalidad y me voy metiendo en el sentido de lo que quiero decir en relación al texto y la escena, porque siento que es un espacio que me permite meterme en

lo expresivo pero no invadir el espacio de Actuación. Eso por un lado. No digo que esté bien ni cerrado. Es lo que yo he ido encontrando desde este lugar que es "nuevo", que seamos actores y actrices que estamos en la vocal y estamos como buscando ese lugar de intersticio ¿no? Eso... que esté lo técnico pero que esté lo expresivo, pero que no invada ese otro espacio. Por otro lado, como les estudiantes trabajan con textos realistas no está esa necesidad ni siquiera desde la propuesta del texto.

Sí pasa, como ya dije antes, en Tercer Año (donde hay otro docente de Vocal a cargo) donde indagan en textos clásicos de Shakespeare, Lorca y Molière, en este tipo de propuestas potentes desde la escritura no podés no escucharlo. Podemos hablar de qué capacidades como docente vamos a estimular en les estudiantes para que aborden esos textos. Más allá del resultado ¿no? Porque obviamente hoy en día hacer un clásico tal cual era, o sea... es como re aburrido. Digo ir a verlo... No sé si de hacerlo. Pero me parece interesante en cuanto a lo pedagógico pensarlo en las capacidades que pueden adquirir les estudiantes. Cómo no voy a estimular a un actor o una actriz a que sepa trabajar sobre esos textos. ¡Obvio que sí! Es importante. Está buenísimo.

En mi caso, en mi Segundo Año no tiene sentido que yo lo profundice porque no es lo que va pasando en correlatividad a las otras materias, la integración ni a la currícula, ni tampoco me da el tiempo. Pero sí me parece que en una Facultad es importante que un actor/actriz tenga herramientas para decir un texto poético –o con estas características–, que sepa trabajar con la rima, que sepa trabajar con ese tipo de musicalidad que ya está cerrada desde la escritura, y cómo sostenerla. En la Facultad lo van viendo un poco en Tercer Año. Si es por opinar, por ahora ¡Begoña quiero que me enseñes! Voy a ir a España.

Begoña Frutos: Gracias Gaby por la charla, porque mi pregunta viene siempre desde esa forma un poco estructurada que nosotros llevamos en la RESAD. Esto de que "la forma informa". Hay una forma de trabajar que es sobre la forma, sobre la estructura y luego a partir de ahí damos libertad a eso ¿no? Pero en cuanto hay una

"deformación profesional", yo creo que sobre todo a partir de tercero o cuarto año en la carrera, no en primero y segundo porque hay un trabajo más libre vocal, pero cuando se empieza a trabajar Expresión Oral con textos concretos y complejos: Shakespeare, Valle Inclán, Lope de Vega, la forma nos da una seguridad tremenda, porque no te puedes perder. Porque te da muchísima información. Desde versos en octosílabos, que todos los principios de verso con el impulso de la acción empiezan en consonantes oclusivas, te está dando información de cómo está el personaje ¿no? Entonces, todo lo intentamos revertir en eso. A través de la estructura entonces... claro, por eso mi pregunta siempre va un poco a... ¿y eso cómo se concreta?, ¿cómo se concreta haciendo esto? ¿Y en qué parámetros lo divides? ¿Qué significa hacer esto cuando luego lo tienes que concretar? Porque a veces nos resulta difícil –a mí personalmente y hablándolo con otros compañeros también– todo el trabajo que hacemos primero dentro del aula y que da resultado, y luego cuando lo tienes que extrapolar a un trabajo concreto... eso... este trasvase a veces es complicado desde la vocal. Aunque bueno... el trabajo que hacéis ahí es maravilloso. Creo que muy parecido entre todos los profesores de voz ¿no? De diferente manera, pero muy parecida. Yo creo que a Lara le va a gustar mucho conocer a Sol Garre porque ella es profesora de Interpretación Gestual y trabaja todo lo relacionado con voz y palabra, pero también desde lo gestual y desde técnica Chéjov. Es muy interesante, y ahora estamos todos un poco allí. En la RESAD, en el Departamento de Voz, trabajando eso ¿no? Yo creo que va a ser muy interesante para Lara también. Gracias Gaby.

Gabriela Psenda: Gracias. Gracias a ustedes.

Rubén Maidana: Bueno, tenemos que ir cerrando este bonito encuentro porque a las dieciocho horas hay otra actividad en la Facultad y el Secretario de Investigación y Posgrado me dijo que necesita veinte minutos entre un evento y otro. Bueno es lo que hay. Javi, Mario, chicas, un gusto que hayan estado acá. Me parece sumamente positiva la posibilidad de conocernos, intercambiar y nos veremos en el mes de septiembre.





MANIFESTANDO LO SUTIL

CICLO DE CHARLAS SOBRE ENTRENAMIENTO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ DE TEATRO

Reflexiones sobre el entrenamiento cuerpomente del actor en los procesos de la imaginación de Michael Chéjov y su devenir vocal en la escena.

Coordinación: Dr. Rubén Maidana – Facultad de Arte - Unicen

SOL GARRE

Diplomada en Arte Dramático y licenciada en Psicología Social (UCM). Master con Honores en Práctica Escénica y Doctora en Filosofía por la Universidad de Exeter, Reino Unido. Profesora invitada en MCE (Michael Chekhov Europe) y miembro del equipo docente de MICHA (Michael Chekhov Association, US). Profesora Titular de Interpretación en el Teatro del Gesto en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) de Madrid. Fundadora de Vértico, asociación dedicada al entrenamiento e investigación de la actuación.

29 de septiembre
16 hs. Argentina / 21 hs. España

Por plataforma Zoom
ID de reunión: 568 545 0734

Ahora también
en vivo por **artexver**
www.artexver.tv

 **Organizado por:** Área de Formación Continua Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



Ilustración de portada: Dibujo a mano alzada de José Rubio durante la representación de la *Estación Del Agua*, RESAD, 2003.

Puede ver/escuchar la charla aquí:



artexver



 YouTube

Reflexiones sobre el entrenamiento corpomente del actor en los procesos de la imaginación de Michael Chéjov y su devenir vocal en la escena.

Sol Garre

Rubén Maidana: Buenas tardes. ¿Cómo les va a todos los presentes? Javier, te doy la palabra para hacer una presentación más institucional y después ya nos quedamos charlando con Sol.

Javier Campo: Gracias Rubén. Muchas gracias a vos por seguir organizando este ciclo. El segundo encuentro de la segunda temporada. Muchas gracias Sol Garre por estar aquí y a todos y todas las personas que están en la sala, donde sigue ingresando gente. Las dotes persuasivas de Rubén y del pequeño grupo de *Manifestando lo Sutil* dieron sus frutos y les agradezco mucho. Les comento que al mismo tiempo estamos transmitiendo por YouTube y por el canal ArtexVer.tv donde quedará grabada esta charla y están las anteriores del ciclo también. Yo soy el Secretario de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte de la UNICEN en la cual hay un área que se llama Formación Continua. En ella trabajamos dirigiéndonos a graduados y graduadas de las carreras de Realización Integral en Artes Audiovisuales y de Teatro. Particularmente hay Educación de la Voz en la carrera de Teatro en el Profesorado y en la Licenciatura. Ahí es donde da clases Rubén. El área de Formación Continua es coordinada por Emilia Zarini y Verónica Rodríguez que lamentablemente hoy no van a poder estar, pero seguimos adaptando actividades y haciendo eventos, que como este, nos enorgullecen dado que al mismo tiempo nos estamos adaptando a estas nuevas circunstancias y por eso quedan grabados los encuentros para aquellos que no se puedan conectar en este momento. Muchas gracias, Rubén.

Rubén Maidana: Buenas tardes. Como siempre se renueva el público voy a agradecer a la Facultad de Arte que brinda todo su apoyo

y logística para el desarrollo de esta actividad. Agradezco enormemente también al resto de expositoras que hemos tenido a lo largo del ciclo que se ha ido convirtiendo ya en un grupo pequeño de WhatsApp donde vamos compartiendo inquietudes y contactos. En este sentido, tengo que agradecer enormemente a Begoña puesto que tanto Sol, como Gemma en su momento, como Cristina que estará presente en el mes de noviembre, fueron sugerencias de ella ya que son sus compañeras de trabajo en la RESAD. Desde lo personal esto me da muchísima alegría porque, entre las cosas que trajo la pandemia, tenemos esta posibilidad de generar encuentros. Más allá de las pantallas, de las diferencias horarias y del Atlántico de por medio, esta plataforma nos permite encontrarnos, conocer y conocernos y aprender –que es básicamente parte del objetivo de estas charlas– a partir del intercambio. La idea fundante de estos encuentros es que cada uno de nosotros, nosotras, nosotros, podamos compartir lo que hacemos sin sentirnos juzgados. Esto me parece muy importante. En un mundo donde pareciera que siempre el éxito y el fracaso es lo que va determinando cómo nos movemos, la intención de este espacio es que sea de encuentro y aprendizaje entre todos. Donde no hay nadie que sepa más que nadie.

Yendo a cuestiones más operativas, el ciclo está organizado en tres grandes ejes. Por un lado tratar de conocer algo de la expositora a nivel personal, del ser humano más allá de su profesión. Cuáles han sido las inquietudes que hemos tenido cada uno en este tránsito por la vida artística y docente y, luego, como nos insertamos institucionalmente, laboralmente, en algún espacio de formación. Donde esa formación específica y personal ha tenido que generar adaptaciones. Porque una cosa es ser artista y otra ser docente de artistas. También nos parece importante conocer algunas características de los espacios laborales. Porque yo creo que hay un concepto bien importante además del de trayectoria que es lo que yo le denomino práctica situada. ¿Qué sería práctica situada? Poder poner esa práctica docente en contexto. Todo lo que hace Sol en la RESAD sería, tal vez, distinto si estuviera en Argentina. ¿Por qué? Porque es otro contexto, es otra cultura, en algún punto somos distintos, entonces el concepto de prácticas situadas nos permite despojarnos

de las comparaciones.

Este ciclo a mí lo que me ha permitido personalmente es empoderarme. Sentir que lo que puedo hacer en Tandil, en la provincia de Buenos Aires, en el sur del mundo, es tan importante como lo que realizamos cualquiera de nosotros en cualquier otra parte del planeta.

Otra idea que también da sustento a esta iniciativa de generar los encuentros tiene que ver con el otorgamiento. Pasar de estar en el lugar de los honores al del otorgamiento. Luego de cierto recorrido más personal, de la búsqueda de las titulaciones (Licenciaturas, Masters, Doctorados) creo que llega un momento que se hace necesario compartir con otros lo que conozco, lo mucho o poco que he aprendido en mi recorrido.

Así que, Sol, te súper agradezco la disponibilidad, la buena onda que estuvo presente desde el primer momento. Porque si bien no nos conocemos personalmente tuvimos un encuentro previo por Zoom y al igual que me pasó con el resto de las expositoras, las siento cercanas porque hay un montón de cosas que nos unen y eso me pone verdaderamente muy feliz.

La idea, Sol, de esta charla sería poder empezar a que nos cuentes un poquito de vos desde lo personal. Me parece que hay una trayectoria bien interesante. El arribo a ciertas técnicas que desde lo personal no conozco y, por eso, me interesa mucho conocerlas y que nos cuentes. Pero antes de empezar a hablar de cuestiones técnicas me gustaría que nos contaras en algún punto cómo fue tu ingreso al mundo del arte. Si eso fue algo que siempre estuvo en vos, terminaste tu colegio secundario, y dijiste: "Quiero ser artista. Quiero ser docente." ¿Cómo fueron tus comienzos?

Sol Garre: Primero, muchas gracias por invitarme. Porque para mí también fue una conexión muy limpia. Cuando Rubén me preguntó si quería hablar en un contexto informal de colegas, y también compartir sin necesidad de presentar algo muy elaborado, sino dándole valor a la parte humana de lo que hacía, me pareció muy buena idea. Las cosas humanas, también estoy de acuerdo, son muy im-

portantes. También lo sentí cuando le conocí, y que aprecio mucho en una persona. También me gustaría agradecer a Begoña su contacto. O sea, que estoy encantada de estar aquí y de conocerles. A algunos os conozco y me alegro mucho de verlos. Pensando en la pregunta que me acabas de hacer, que es cierto que es un poco íntima, "¿cómo empezaste?, ¿qué te pasó?" Me da risa porque recuerdo cuando tenía dieciocho años tenía que estudiar algo. Yo quería hacer periodismo en Madrid, pero por cuestiones familiares no pudo ser en ese momento. Entonces, realmente no sabía qué hacer. Me hablaron de una escuela de teatro que había en Gijón, que era nueva y parecía muy interesante. Me dije: "¡yaaa! Debe ser interesantísimo esto del teatro." Había ido al teatro muy poquito. Me acuerdo muy bien de lo que me llamó la atención la primera vez que fui, cómo me pregunté sorprendida: "¿Pero, cómo hacen lo que están haciendo?!" Ese recuerdo de mi primera reacción quizás fue lo que me llevó a decirme: "¡Ah, pues me voy a preparar las pruebas!" Fue un poco de casualidad, simplemente me interesó mucho saber más del tema: ¿Sobre qué se estudiaba? ¿Cómo se estudiaba? Y me preparé las pruebas. Lógicamente que viniendo de una familia de ingenieros –mi abuelo ingeniero, mi padre ingeniero, mis tíos, mi hermana...– este planteamiento fue un poco... (imitando la cara de sorpresa de sus padres) "Bueno...", me dijeron, "vale, pero tienes que estudiar una carrera. Si estudias una carrera al mismo tiempo... y si sacas la plaza y entras, pues puedes hacerlo." Yo me dije para adentro, "¡Anda, ahora a elegir carrera!" Una de las carreras que "estaba por ahí", y que yo había oído que era muy "movida" y políticamente muy activa, eran los años ochenta, era la Facultad de Filosofía, Psicología y Educación. Y esa fue la razón por la que empecé Psicología. Luego me especialicé en Psicología Social. Empecé haciendo las dos cosas al mismo tiempo.

Rubén Maidana: Sol, evidentemente para tus padres la carrera de Teatro no era una carrera.

Sol Garre: No, claro. No, para las familias clásicas o por lo menos de la que vengo. En mi situación y ambiente no había familiares... Bue-

no, tengo pintoras cerca, mujeres en mi familia, verdaderas artistas, ¡pero vamos, de arte dramático! De hecho mi tía, por ejemplo, que pinta de maravilla, no la dejaron cuando quiso estudiar pintura. Por aquel entonces no era considerado una carrera, menos para una mujer. Aparte de eso, y de los miedos de mis padres, que me imaginó, tampoco me pusieron excesivas dificultades. Me veían feliz y no decían nada.

Rubén Maidana: ¿Y terminaste tu carrera de Psicología?

Sol Garre: Sí, hice las dos a la vez. Lo que realmente me interesaba cuando empecé a hacer teatro eran las ganas de saber cómo se hace esto, cómo funciona. Ese tipo de preguntas tenía que ver más con la herencia de tanta... tanta... Ingeniería en la familia. Por otro lado, venía del mundo del deporte, donde a uno le dicen lo que tiene que hacer. Tú entrenas, lo haces y listo. Imaginaba que eso sería actuar, pero me encontré con una carrera un poco más compleja, con muchas cosas que me contradecían. Sobre todo, la parte más psicológica, cuando tenías que meterte en estos temas de la memoria emocional. Era una escuela muy clásica, donde trabajabas como actriz al uso. Algunos profesores de la RESAD de Madrid, que estaban dando clase allí, venían y también nos daban clases a nosotros. Entonces había esa orientación, la de comprometerte psicológicamente con lo que estás haciendo. Ahí sí tuve yo mis diferencias. Tenía un profesor que había llegado de Polonia de estudiar con Grotowski, Jaroslaw Bielski,¹ quien un poco me encaminó a lo que fue luego una carrera a través del movimiento. Con él aprendí mucho y entré muy bien, a partir del movimiento, en lo que entendía yo que era esto de hacer teatro. Nada más terminar la carrera conseguí trabajo en una conocida compañía en mi provincia, y así empecé. Trabajé como actriz profesional de los veintidós a los veinte cinco años. Había empezado a estudiar cuando tenía dieciocho años...

¹ Director y actor de teatro polaco, también de cine, radio y televisión afincado en España desde 1985. En 1985 llega a España y comienza sus labores pedagógicas impartiendo clases de Expresión Corporal y Prácticas Escénicas por todo el país. Actualmente dirige en Madrid el teatro y escuela Réplika.

Rubén Maidana: Y Sol, cuando empezaste a trabajar profesionalmente, la demanda de la profesión ¿adónde iba? ¿A un teatro textual, a un teatro más de las memorias afectivas? ¿Podías combinar-

lo con esto que te interesaba que tenía que ver con el movimiento?
¿A partir de la experiencia que habías tenido con este profesor?
¿No? ¿Qué?

Sol Garre: No. No podía. Las obras eran textuales: *Ensayos para siete* de Boguslaw Schaeffer, *El burgués gentilhomme* de Molière... Eran obras así, más clásicas. Seguía teniendo esta inquietud por el movimiento, pero al principio no trabajé en un teatro de movimiento. Tampoco me sentía completamente satisfecha del todo cuando trabajaba como actriz. Luego, el tema de que trabajabas por bolos; no sabías si ibas a tener trabajo, cuándo ibas a tener trabajo... todo eso empezó a pesar. Lógica, y afortunadamente, me ayudaban económicamente mis padres. Había terminado la carrera en Madrid mientras trabajaba como actriz, y depender de mis padres no lo llevaba bien. Entonces me dije, "¡Huy! ¡Tengo que encontrar algo, porque creo que necesito más seguridad!" Me sentía mejor sabiendo que podía hacer alguna cosa, aún fuera del teatro, para subsistir por mí misma. De psicología nunca surgió nada. Todo lo que conseguía eran cosas relacionadas con el teatro. Así seguí adelante hasta que llegué al Teatro La Abadía con veinticinco años.

Rubén Maidana: Perdón Sol, hablemos de La Abadía. Yo porque tuve la posibilidad de conocer un trabajo de Begoña, su Tesina sobre el grupo La Abadía. Creo que alguna de estas publicaciones (muestra a cámara el libro) como *Lecciones para el actor profesional*, realizada a partir de una recopilación de apuntes transcritos y ordenados por Deirdre Hurst du Prey² de Michael Chéjov, son de ahí. Acá (señalando a la parte superior derecha del libro) hay un símbolo del Teatro de La Abadía. Entiendo que es un espacio y un grupo el Teatro de La Abadía de mucho entrenamiento, mucho perfeccionamiento, investigación o algo por el estilo, ¿verdad?

² (1906-2007) Actriz y profesora de la técnica Chéjov. Alumna directa de él desde 1936 y su asistente después. Gracias a su archivo nos han llegado transcritas las lecciones y pensamientos de Michael Chéjov. Editó dos libros compilando sus ideas: *Lecciones para el actor profesional* (Alba, 2006) y *Lessons for Teachers of this Acting Technique* (Dovehouse, 2000).

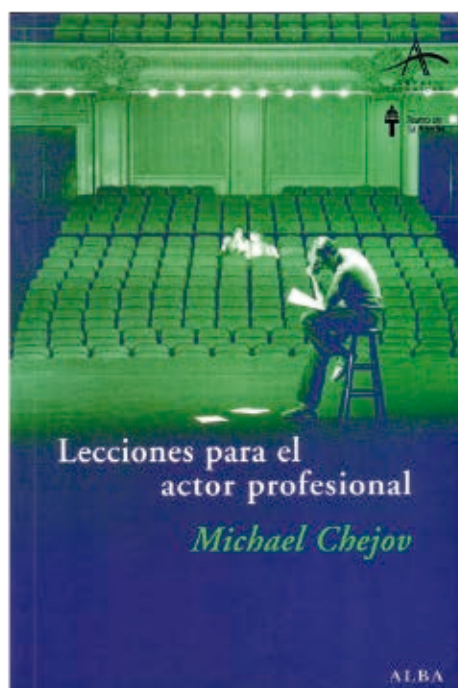
3 Actor y director de teatro español, varias veces premiado, y miembro de la Real Academia Española desde 2014. Sus primeros trabajos profesionales son como actor, mimo y, más tarde, director de movimiento en los principales teatros de Alemania. En España, produce, dirige y actúa en cine y teatro. Entre 1994 y 2019 ha gestionado y dirigido el Teatro de la Abadía en Madrid.

4 (1891-1955) Extraordinario actor, director y pedagogo, sobrino de Antón Chéjov, ingresó en el Teatro del Arte de Moscú en 1912 interpretando papeles protagonistas. En 1928 abandonó la Unión Soviética y recorrió Europa Central del este e Inglaterra antes de establecerse definitivamente en Estados Unidos. En todos estos países dejó escuelas o agrupaciones teatrales donde se seguía su original sistema de interpretación actoral, que se alejaba del psicologismo de su maestro Stanislavski, apoyándose en la creación de imágenes y el movimiento para generar sentimientos y emociones artísticas en el actor.

5 En su origen un arte marcial para la lucha cuerpo a cuerpo, ya sea armada o desarmada. Deriva de la práctica espiritual y filosófica china del Taoísmo. Actualmente esta práctica constituye una de las maneras más efectivas de reforzar y relajar cuerpo y mente. Trabaja la respiración y la energía interna dentro de una secuencia fluida de formas y movimientos concretos.

6 (1921-1999) Estudió interpretación, mimo, expresión corporal y danza. Después de 8 años en Italia, investigando, trabajando como actor y profesor en el Piccolo Teatro de Milán, funda en 1956 en París la Escuela Internacional de Teatro, considerado un centro de referencia de la pedagogía teatral y del teatro del gesto.

7 Método de trabajo de mesa que analiza un texto conducido por el director. Los intérpretes analizan las motivaciones internas de los personajes, el subtexto, las interrelaciones, los caracteres, la acción transversal y la supertarea de la obra con el objetivo de introducir profundamente al actor en el drama escrito, en el mundo interno del personaje y descubrir la ideología y el objetivo artístico de la obra.



Sol Garre: Sí. Lo creó José Luis Gómez ³ por el año mil novecientos noventa y cuatro o mil novecientos noventa y cinco, cuando salió de allí la primera promoción de actores. Yo entré en la segunda. Gómez creó un Centro que pretendía investigar, estudiar el arte de la actuación. Él fue quien trajo a España la técnica de Michael Chéjov.⁴ El primero que empezó a hablar de Chéjov aquí. José Luis estuvo trabajando con Sarah Kane en Inglaterra, de la que luego hablaré, y con otros profesores de esta técnica. Cuando volvía nos daba a nosotros, los actores, clases sobre este método nuevo. Aparte de las sesiones de movimiento que teníamos, también hacíamos Tai Chi,⁵ además de clases de voz y prosodia. Teníamos muy buenos profesores, había muy buena formación y, sobre todo, había una seriedad y un rigor muy alto de estudio e investigación que yo en ese momento agradecí muchísimo. Fue donde conocí esta técnica de Michael Chéjov, junto con el trabajo de Jacques Lecoq.⁶ Trabajábamos mucho el movimiento. Con todo lo que era moverse yo me sentía muy feliz, en mi salsa. También teníamos clases de Análisis Activo⁷ y, ahí, yo ya no lo pasaba tan bien. No conseguía encontrar cómo bajar al cuerpo lo que el análisis intelectual me proporcionaba. Por ejemplo,

situaciones donde tienes que resolver un conflicto que tienes con tu hermana. Tenías que buscar tus objetivos, tus razones, tus estrategias y todo esto lo tenías que buscar psicológicamente, apelando a tu historia personal. Yo notaba muchísimos bloqueos. Sin embargo, recuerdo que inmediatamente después teníamos una clase de técnica Lecoq con María del Mar Navarro⁸ donde a través del juego, el movimiento y la imaginación yo entendía cómo todas esas cosas podían estar ahí sin necesidad de tener que pensar tanto en ellas. Sin darles tanto la vuelta o tener que buscar un referente demasiado tiempo en mi cabeza. Y eso fue todo a través del trabajo de Lecoq, al mismo tiempo. Pero, en ese momento, yo no establecí ninguna conexión en el trabajo como puedo hacer ahora. Sí recuerdo que me quedé enamorada de la técnica de Michael Chéjov, porque lo que hacía era dar herramientas para utilizar tu imaginación; para ponerte en otras situaciones o para buscar, digamos, cómo tu cuerpo vibra, tus sensaciones, y no tus estrategias. Todo eso te llevaba a otro tipo de estar en escena, de comportamiento que afectaba a tu trabajo de actriz. Me acuerdo que enseguida conectó conmigo y me impresionó muchísimo. A los dos años de estar en La Abadía le dije a José Luis, el director de La Abadía, "yo quiero estudiar esto. ¿Dónde puedo hacerlo?" Me dijo, más o menos, "No hay ninguna escuela. Yo conozco esta persona que se llama Sarah Kane."⁹ Ella me ha introducido en esta técnica." Entonces cogí la mochila y me fui a conocer a Sarah Kane y a partir de ahí empecé a viajar por Europa, sobre todo cuando encontraba algún curso, algún maestro de la técnica, iba a conocerlo. Había maestros, pero no escuela; estudiaba con profesores sueltos. Al mismo tiempo empecé a abandonar mi actividad como actriz, bueno, en un momento tuve que tomar una decisión. En vez de enrolarme en una gira a la que me había invitado José Luis Gómez en La Abadía, decidí quedarme en Santander para empezar a dar clases.

Rubén Maidana: Sol, te hago una pregunta. En algún momento en nuestra charla previa a ésta, me habías comentado que te interesaba mucho el arte marcial. Y en un momento, eso yo lo uní con Phillip Zarrilli¹⁰ y con esta idea del Katakali hindú.¹¹

⁸ Ha sido profesora de movimiento escénico e improvisación en la Escuela de Cinematografía de la Comunidad de Madrid y en el Teatro de La Abadía de Madrid, y desde 1996 dirige su propia escuela en Madrid. Navarro se formó en la Escuela de Teatro de Jacques Lecoq de París, especializándose en la pedagogía de la escuela.

⁹ Profesora especialista en el Habla Creativa de Rudolf y María Steiner y en el enfoque de Michael Chéjov para la actuación y el teatro en Alemania, Suiza y Gran Bretaña. Maestra, directora e intérprete independiente entre 1996 y 2002. Trabaja regularmente en Europa, Gran Bretaña y los Estados Unidos.

¹⁰ (1947-2020) es reconocido internacionalmente como director, actor y profesor. Desarrolló un proceso pre-performativo para entrenar actores, combinando prácticas de yoga y artes marciales asiáticas: Kalarippayattu de Kerala, India, y el Tai Chi Chuan, estilo Wu, de China. Su libro *Psychophysical Acting* (Routledge Press, 2009) recoge su práctica y pensamiento.

¹¹ Katakali es una forma de teatro danzado clásico de la India de unos 300 años de antigüedad. Baile, música e interpretación se mezclan en dramatizaciones de historias tomadas de la gran literatura épica hindú. Los bailarines/actores personifican los personajes mediante un complejo lenguaje de pasos de danza, gestos de las manos y expresiones del rostro.



PSYCHOPHYSICAL ACTING

AN INTERCULTURAL APPROACH AFTER STANISLAVSKI

PHILLIP B. ZARRILLI

WITH A DVD-ROM BY PETER HULTON
FOREWORD BY EUGENIO BARBA

R

Obviamente me puse a buscar en YouTube quién era. Ahí pude encontrar cierta información respecto de él. En mil novecientos sesenta y seis se fue a Kerala, en la India, originalmente como director de teatro, con una beca Fulbright de EEUU para estudiar una forma de danza dramática india conocida como Katakali. Fue a estudiar eso porque le interesaba el entrenamiento preliminar de los actores. Allí descubre que la preparación previa proviene del arte marcial conocido como kalarippayattu. Tuvo la posibilidad de ver este entrenamiento, pero además encontrar un maestro y entrenar desde 1976 a 1993. Fue el primer extranjero en entrenar seriamente este arte marcial. Mi pregunta es, ¿cómo llegaste a él?

Sol Garre: Durante esta búsqueda de Michael Chéjov. En La Abadía, cuando empezamos a trabajar, todas las mañanas teníamos una hora de Tai Chi. Es verdad que te sentaba muy bien... No había una relación directa, explícita que yo recuerde, ni había una conexión directa con el trabajo de la actuación, pero José Luis Gómez apostó mucho por ese tipo de trabajos más psicofísicos y de preparación

del actor antes de actuar. Cuando me fui de La Abadía seguí manteniendo mi práctica de Tai Chi. Pero, de repente, el Tai Chi se me hacía muy lento y encontré una escuela de Taekwondo. Me dije "voy a hacer esto, que parece que es más rápido", y me metí a hacer también Taekwondo. Con un equipo de niños ahí estaba yo dando patadas. Me dije, "es interesante esto ¿no?, ¿cómo te activa la energía!" No lo conectaba directamente con mis clases, en ese momento estaba ya dando clases en Santander, pero sí me llamaba mucho la atención el tema de la energía. En esta búsqueda de profesor en profesor de Michael Chéjov cuando me iba por Europa, y hasta a Siberia que me fui a trabajar, conocí a un chico japonés. Hablando con él me dice, "yo creo que te va a interesar el trabajo de este señor, Phillip Zarrilli, mi profesor ahora, que trabaja mucho las artes marciales pero enfocadas al trabajo del actor aquí en Occidente". "¡Ah, pero qué curioso!", me dije, "¡qué interesante!" Entonces lo conocí. Me invitó a ver su clase. Me llamó muchísimo la atención porque yo no había visto nunca entrenar actores haciendo esos movimientos: respiración, yoga, katas¹²... Me pareció interesantísimo lo que estaba haciendo y, además, dentro de un Master de Teatro Físico en Londres. Aquí en España esa especialidad todavía no estaba muy explorada. Había empezado en mil novecientos noventa y dos en la RESAD, siguiendo la línea del Théâtre du Mouvement¹³ en Francia, por un lado, y por otro, del trabajo de mimo y pantomima. Pero toda esta línea de teatro físico que venía más de otros aspectos como los que yo había estudiado con Jaroslaw Bielski de Grotowski y ese otro tipo de trabajo, no estaba establecida en RESAD. Sí en compañías como Atalaya,¹⁴ empezaban movimientos... Pensé en estudiar este Master con Phillip Zarrilli. Cuando le conocí, le llevé un vídeo de un trabajo que acababa de estrenar. Era una exploración de movimiento. Recuerdo que fue su visión y análisis lo que me convenció: cómo estaba analizando la mirada de los actores, cómo analizaba el movimiento, cómo él mismo miraba... porque era una forma de analizar el trabajo de los actores que yo no había visto en España. Entonces me dije, "ah, pues, voy hacer el Máster." Justo cuando iba a hacerlo le nombraron Catedrático en la Universidad de Exeter. Me comentó por qué no me iba a Exeter y hacía este otro Master

¹² Kata (型) ('forma') es una palabra japonesa que describe una serie, forma o secuencia de posiciones y movimientos prefijados que se emplean para el aprendizaje y entrenamiento, en parejas o en grupo, en una clase de artes marciales en diferentes modalidades y especialidades.

¹³ Compañía de teatro fundada por Claire Hegggen e Yves Marc en París y que dirigen juntos desde 1975 a 2017.

¹⁴ Compañía estable de teatro de Sevilla fundada en 1983, fundada y dirigida por Ricardo Iniesta. Atalaya ha desarrollado desde sus comienzos un trabajo en la línea del teatro de investigación derivado del trabajo de Eugenio Barba y Odin Teatret.

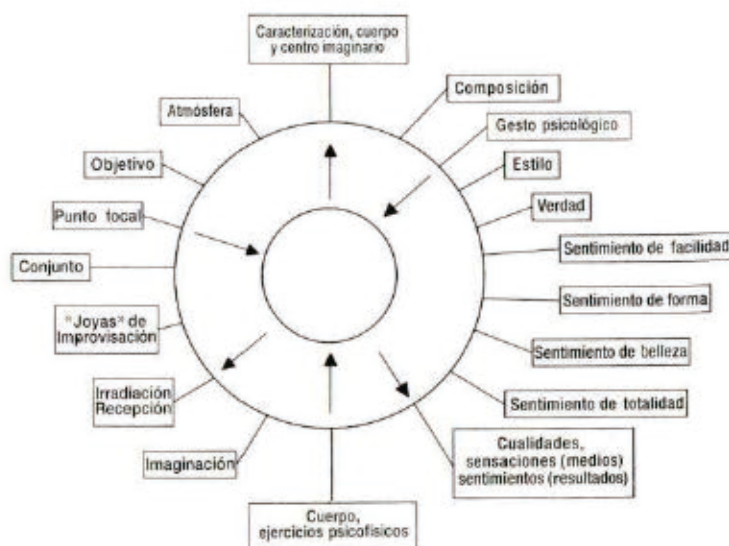
en Práctica Escénica, especialmente diseñado para que bailarines, actores y músicos pudieran explorar su práctica artística. También era éste otro tema muy novedoso para mí. Estoy hablando del año dos mil. Además, Exeter estaba al lado de los archivos de Dartington, que era dónde estaba recogido todo el material sobre el trabajo que había realizado Michael Chéjov en Inglaterra. Entonces me dije, "¡Estupendo! Voy a hacer un Master con su entrenamiento y, al mismo tiempo, sigo investigando a Michael Chéjov". Y allí me fui a entrenar con Phillip. Trabajamos un mínimo de tres horas, a veces más, diarias en todas sus disciplinas. Phillip distingue en el entrenamiento el Yoga, el Tai Chi y el Kalarippayattu. Se fue a la India y estudió el teatro Katakali, el teatro tradicional de allí. Le interesó el arte marcial sobre el que los actores del Katakali basaban su propio entrenamiento porque era realmente lo que activaba la energía y la canalizaba de una manera digamos..., no más neutra, pero sí de una manera previa a lo que es el código escénico que después trabajaban los actores en el teatro Katakali, un teatro-danza muy, muy codificado. Exploró los principios de ese arte marcial para entender cómo poder trasladarlos al actor: cómo generar energía, cómo modularla una vez que la sientes, cómo sentir la flexibilidad de la misma en tu cuerpo, cómo establecer el foco¹⁵ que luego relacionas como actriz inmediatamente con el objetivo que tienes en escena... Es decir, una serie de cuestiones que son una preparación psicofísica para el actor. Si entendemos psico como la parte psíquica más que psicológica, en el sentido tradicional europeo que asumimos, entonces empiezas a entender toda esa conexión.

Rubén Maidana: Te pregunto ¿Este tipo de trabajo de Phillip en algún punto, es parecido a lo que plantea Eugenio Barba?

Sol Garre: Sí. A Phillip le influyó mucho todo el trabajo de Grotowski y también se refiere mucho a Barba. Puedo decir que ofrecen caminos paralelos. Barba siguió uno y Phillip otro. Pero muchos de los principios psicofísicos que tiene Barba también resuenan en Phillip, son muy paralelos en sus investigaciones y puedes entender el trasvase totalmente entre uno y otro.

¹⁵ Enfocar la energía, "hacer foco".

Rubén Maidana: Una de las cosas que voy sintiendo, a medida que te escucho, es que aparecería una idea del trabajo sobre la energía. Salir de una energía de un cuerpo más cotidiano y ponerlo en un lugar más extra-cotidiano a través del ejercicio físico. La generación de la energía, la modulación de la energía vital, enfocar esa energía en escena. Y ahí, en un punto siento que se une con el trabajo de Michael Chéjov. Estuve buscando alguno de sus materiales y encontré en uno de sus libros este cuadro que sintetiza los puntos dónde basa su técnica y que lo denomina Mapa para una Actuación Inspirada. Y ahí comencé a unir Phillip, Chéjov, Sarah Kane. ¿Es así?



"Mapa para una Actuación Inspirada". Mala Powers, en Sobre la Técnica de la Actuación de Michael Chéjov (Alba, 1999, p. 51)

Sol Garre: Sí. Se juntaron por esas casualidades que nunca se sabe si son casualidades. Por ejemplo, recuerdo que en la primera clase que tuve con Phillip, estando todos concentrados, respirando, nos dice: "Os voy a enseñar cómo estar quietos sin estar quietos". A partir de ahí dices: "Bueno, vale. Acepto esto que me ha dicho y cómo lo

trabaja... Acepto casi como animal de compañía siguiendo al maestro" (Se ríe).

Cómo estar quieto sin estar quieto tiene toda una implicación y significado a la hora de mantener tu presencia en la escena. Y, curiosamente, la primera de las clases de Michael Chéjov que encontré en los archivos, decía, "vivimos en una época en la que nadie está quieto. No se encuentra la quietud y necesitamos estar quietos y en control para empezar a crear." Esa casualidad fue muy rara. A partir de ahí vino todo lo demás de mi aprendizaje. Cuando empiezas a entender, por ejemplo, el concepto de concentración de Chéjov, entiendes que va más allá de una concentración mental como la podríamos entender tú y yo. Realmente te implica a otros niveles que supone un estudio grande de tu cuerpo y mente. Antes me preguntaste cómo veía yo la investigación de Barba y la de Phillip, y en esto veo una diferencia. Está en el hecho de que Phillip enfocaba el entrenamiento en ayudarte a entender esa energía en tu cuerpo, ayudarte a estudiarte, a investigarte y ver cómo esos procesos se están produciendo, más que a cuál es el resultado de ellos. Digamos que la definición de la energía solo te la puedes dar tú. Tú no puedes definir la energía según lo que dice ni Chéjov, ni Barba, ni Phillip, sino según tu experiencia en ella, cuando la tienes.

Entonces, lo entiendes. El discurso para entender lo que está sucediendo se lo terminas dando tú. Cuando lo haces, empiezas a apreciarlo también desde fuera, a percibirlo. Es todo un proceso. Hay mucho de búsqueda en uno mismo que Phillip facilitaba para darte nuevos discursos, nuevas formas de ver tu trabajo actoral. Eso para mí fue como un abanico que se abrió, enorme, para también poder entender el trabajo de Chéjov. No sólo eso, todo lo que estaba leyendo y las técnicas que ya había conocido de otros maestros, efectivamente, las empezaba a entender de otra manera. Cuando estaba en Exeter, por ejemplo, después del entrenamiento hacía un proyecto de creación con la técnica de Chéjov, que era lo que me interesaba investigar. Notaba que la misma técnica antes o después del entrenamiento era en sí misma otro mundo. Yo no sé si, por fuera, eso se veía con la misma claridad. A lo mejor por fuera no se veía nada, pero lo que yo sí sentía por dentro, o entendía de lo que es-

taba haciendo en ese momento, y sobre todo de lo que estaba disfrutando, era otro mundo. Así fue como empezó todo. Todo eso me enganchó y seguí con preguntas: "¿por qué pasa esto?, ¿por qué?" (Se ríe). Creo que la Ingeniería de la familia estaba por ahí detrás. "¿Por qué después de entrenar funciona mejor la técnica?" Empecé esta investigación con el Master, luego la amplí en el doctorado y todavía sigo buscando...

Rubén Maidana: Sol, hasta ahora de alguna forma –tal vez me equivoque– habría una búsqueda más personal e individual y te quería preguntar ¿qué fue pasando con la actriz? Si se fue desplazando esto hacia otro lugar. Porque, evidentemente, este tipo de trabajo –lo estoy diciendo sin pensarlo previamente– no sé cuánto mercado de consumo cultural hay para un tipo de trabajo como el que estás proponiendo ¿para qué tipo de público? ¿Qué tipo de estética? ¿Qué tipos de espectáculos? Pienso, el realismo-naturalismo es lo que abunda, o el teatro textual. Después empieza a aparecer el teatro danza, otras estéticas y otras manifestaciones escénicas. Pero digo, todo ese conocimiento que vas incorporando como actriz, como artista, antes de empezar a transmitirlo, que es otro camino, otra forma; ¿tuviste la posibilidad de mostrarte, mostrar trabajos, que alguien te dirigiera? ¿En qué fue quedando esa artista?

Sol Garre: Me quedé en silencio porque en mi recorrido está todo muy unido. Empecé a dar clases a los veinticinco años. Empecé a compartir cosas sin conocer muy bien la profundidad de la técnica de Michael Chéjov. Investigaba y al mismo tiempo daba clases. Sí trabajé como actriz esos años, siempre con Phillip. Después nunca salió nada. Tampoco lo eché de menos, la verdad. Me gustaba mucho enseñar y disfrutaba mucho investigando, entonces... No salieron propuestas. Tampoco veía dónde o con quién podría compartir esto. Esto es realmente, yo creo, una de las razones; y otra, que la investigación me ocupaba mucho tiempo. Hay una cosa que creo importante. Todo el trabajo, tanto de Michael Chéjov como de Phillip Zarrilli, son formas para entender lo que tú haces en escena, independientemente del código donde estés. A mí me gusta más el

teatro físico, pero ése es mi gusto personal. Me gusta, lo entiendo, quizás porque he venido al teatro desde el deporte. Eso es donde tú aplicas ese tipo de conocimiento. Lógicamente cuando lo enseñas, como en mi caso, que enseñé a actores de la Orientación Teatro Gestual en la RESAD, tengo claro que ahí tienen un recurso valiosísimo y lo enfoco de una determinada manera. Pero el proceso de entender lo que tú estás viviendo cuando lo estás haciendo y como te lo explicas es, digamos, independiente del código en el que estás trabajando. Porque Phillip no trabaja a ese nivel, está en el trabajo pre-expresivo. Phillip lo llama pre-performativo en el sentido de la performance, de estar en escena, saber trabajar tu presencia y, una vez allí, ajustarte al código, la estética, el requerimiento de lo que te rodea. Pero no define el teatro por el código, sino define el teatro por lo que el actor hace, que creo que es fundamental. Bueno, desde mi punto de vista. Yo doy clases desde un punto de vista de actriz y cuando dirijo también, dirijo más como actriz. Creo que el centro está en el actor, que es el que da la cara.

Claudia Coelho y Paco Gallego en *La estación del agua*. Taller de 3º curso de interpretación en el teatro de gesto, RESAD 2003. Dirección: Sol Garre. Foto: Ernesto Serrano.



Rubén Maidana: Sol, La primera vez que enfrentaste un grupo de alumnos, ¿cuáles fueron tus miedos? Porque yo creo que eternamente buscamos respuestas porque nos van apareciendo ciertos conflictos. Uno como docente, en función de lo que entrenó, el tipo de experiencia a la que adhiere, busca determinados resultados y cuando eso no va apareciendo, uno va generando estrategias pedagógicas para llegar al otro, para que encuentre, para que se transforme. Creo que el deseo de llegar a esos lugares es lo que nos vive motivando a seguir buscando y perfeccionándonos, afinando... Y es una búsqueda que nos lleva la vida. Porque en mi caso yo hace treinta años que trabajo como docente y seguimos ahí... buscando. Nos preguntamos ¿y qué más hay? ¿Por qué esto va a ser distinto? Entonces siempre siento que lo que nos motiva es el deseo de poder conectar con el otro, generar cambios en el otro, que creemos que son importantes y eso aparece desde algún lugar de conflicto. Vamos a ponerlo así. Nos genera un conflicto. Por eso te preguntaba, ¿qué pasó?, ¿cómo lo vivís? El pasaje a ser docente que es otro mundo.

Sol Garre: Bueno, sí, he tenido conflictos a lo largo de mi carrera como profesora. Pero no precisamente al principio. Cuando dejé de competir en patinaje artístico, empecé a entrenar a un equipo de niñas. Siempre he estado entrenando, dando clases. Creo que como que me sale solo. No lo veía distinto. Daba clases de Movimiento por que no me veía dando Interpretación. Me acuerdo que cuando me llamaron de Santander me pidieron que diera clase de Interpretación y yo dije que no, que no quería dar Interpretación. Quería dar Movimiento porque sabía lo que me iban a pedir como profesora de Interpretación. Las asignaturas de Movimiento siempre son mucho más agradecidas en ese sentido. Es más fácil que esos conflictos que tú estás diciendo, a lo mejor, pasen más desapercibidos. Eso, por un lado. Luego, sí es cierto que, a veces, lo que te hace avanzar es ver que el otro no puede. ¿Cómo no puede? ¿Por qué esta persona no llega y cómo puedo ayudar?, ¿no? Creo que eso ya es un "me-lón" muy grande. Yo creo que todos los que damos clases nos vamos

buscando la vida. Buscando como puedes... Cambias de herramientas, o no, en función de la persona que tienes delante y "toreas" esas dificultades, o las dificultades que te pueden venir también de la institución o los contextos donde estás. A veces, aparecen dificultades para poder comunicar tranquilamente lo que quieres comunicar. Pero, es parte de la vida, pasa en todo, ¿no?

Rubén Maidana: Te lo preguntaba Sol, porque obviamente creo que en algún punto estos encuentros pueden ser inspiradores para mucha gente que luego lo ve. Y esta idea de pensar en que, por más que uno pueda llegar a tener mucha experiencia, siempre está esa sensación de que falta, de que no tengo, que necesito y como mucha de la gente que está aquí, de pronto algunos son docentes, graduados de carreras artísticas, me parece importante instalar esta idea de la búsqueda. El deseo. Seguir aquello que lo apasiona y que cree que hay algo ahí. Porque eso es lo que nos termina configurando, construyendo y luego compartiendo. O sea, eso me parece importante. Sino para el otro hay como una mirada de: Ya está. Llegó. Es docente en la RESAD, o da clases en otro lugar. Y no. En realidad estamos todo el tiempo como ahí buscando.

Sol Garre: Sí. Estaba pensando... a ver cómo explico esto... Un conflicto muy grande que he tenido tiene que ver con dónde trabajas y con quién trabajas. No es lo mismo en España, no es lo mismo en Madrid, que en Barcelona o en Asturias. Estás entrenando a un actor para que profesionalmente se pueda ganar la vida y tenga un sueldo. Es una profesión realmente difícil, y cada vez lo es más. Muchas veces compromete, por no decir que a veces traiciona, el espíritu creativo con el que un chico/a joven ha empezado a estudiar esto. La técnica Chéjov es una técnica para la creatividad. Es una técnica de creatividad enfocada al actor, pero realmente a lo que te ayuda es a ser creativo. El término creativo (Se ríe) es un arma de doble filo si no se entiende bien, porque para ser creativo hay que tener además mucha disciplina detrás. No supone hacer lo que a uno le dé la gana. Muchas veces conflictúa con lo que el estudiante se encuentra después de sus estudios, porque no encuentra una

forma de desarrollarse creativamente y, al mismo tiempo, cumplir con las exigencias de un director; o de un determinado ambiente. Hay muchas dificultades que los actores se van encontrando. Muchas son sociales también. Algunas son personales. Hay directores de todo tipo, colegas de todo tipo... Luego está el ambiente competitivo como puede ser del teatro o de cualquier arte que hace que te plantees, y me pongo en el lugar de alumnos, ¿para qué entrenas esto si luego no lo puedes utilizar? O ¿para qué sirve esto? Esto, por ejemplo, me ha generado muchos pensamientos respecto a lo que hago, ¿no? Y ese pequeño conflicto, con el tema de la pandemia que hemos tenido, se ha acrecentado. La pandemia nos ha puesto a todos tan de "arriba abajo", ha cambiado todo tanto que dices, "ostras, igual hay que entender la creatividad con otros propósitos, ¿no?", o "¿cuál es la finalidad de la creatividad, hoy?", "¿qué es lo que necesita el chaval, hoy?" Porque, claro, si te han quitado el futuro, te han quitado la sensación del tiempo, vivir con la sensación de no tener futuro, pero tener veinte años... ¡uf! No lo sé. Para mí ya es duro, pero me imagino que para la gente joven... Realmente, dices "uf". Me planteo toda esta parte filosófica, yo creo, para contestarte de alguna manera. Estás siempre repensando lo que sabes en función (Se ríe) de lo que tienes delante. A todos los niveles. A nivel técnico. A nivel técnico concreto ¿cuál es el problema en el desarrollo del imaginario de esta persona? Y también a nivel humano. Esa es una parte que Phillip Zarrilli nos comunicó también en el entrenamiento.

Rubén Maidana: Sol, como supongo que habrá gente muy interesada en conocer estos abordajes técnicos estoy pensando que nos cuentes, si querés, alguna experiencia de cómo inicias un curso. Como si yo dijera, bien, si tuviera que hacer una breve síntesis de quince minutos donde aparecería de la forma más clara posible para nosotros –que no conocemos mucho de esta técnica– el trabajo que articula Phillip, Chéjov y Sarah Kane. ¿Cómo sería? Llego al curso, le propongo un trabajo, no sé, ¿se inicia con una marcha? ¿Luego el sonido?, y eso se pone en vínculo con el texto... ¿se entiende lo que quiero decir?

Sol Garre: Sí, que estamos con profesores de voz, hay muchos en la sala, y ahí hay un campo muy nuevo. Después de haberme metido con todo lo del movimiento empecé a interesarme por la voz desde el cuerpo. Por entonces había conocido ya a Sarah, así que empecé a trabajar más intensamente con ella. Sarah lo que hace es eso: ver dónde está la conexión entre el movimiento, la imaginación y la voz. Cómo el movimiento, tu percepción del movimiento, tus sensaciones del movimiento, ayudan a darle vida a las palabras. Esta sería mi síntesis, lo que veo de todo ese trabajo que estoy ahora investigando un poco más. El movimiento y el sonido, el sonido puro. Desde qué tipo de concentración tienes que trabajar para que eso fluya, para que eso realmente dé sus frutos. No escuchas igual... A ver si me puedo explicar en palabras sencillas. Cuando entrenas en artes marciales, todo el entrenamiento de Phillip Zarrilli, a lo que te ayuda es a escuchar. ¡A escuchar! ¡Ya está! A escucharte a ti, a escuchar lo que te rodea, no a juzgar, no a pensar, no a interpretar. A escucharte a ti. A escuchar lo que te rodea y a escuchar al otro. A escuchar al otro desde un sitio muy "aquí y ahora", con todos los valores que eso tiene (Se ríe), con lo fácil y lo difícil que es. De esa escucha brota la imaginación, recibes la información que te da la imaginación. Ese sería el trabajo de Chéjov. Depurándolo, lo llevamos un poquito más adelante, aparece el sonido. El sonido es muy, muy traicionero (Se sonríe). Yo le tenía pánico, pánico. Porque... cuando la unión psicofísica, lo que es la unión psicofísica entendida en todos los parámetros del entrenamiento, es muy sólida, el sonido te ayuda. Entiendes muy bien el sonido. Pero, cualquier tipo de fragilidad en esa unidad psicofísica, desde donde tú estás buscando trabajar, cuando no está del todo conectada, en el momento en que entra el sonido o la palabra se nota. Se rompe lo poquito que tengas. Les digo a los chicos que, para mí, la voz y la palabra son como las luces de alerta de un coche que se encienden en rojo cuando te falta gasolina. Entonces el sonido y la voz es así, es una señal de alerta que te avisa que el trabajo nuestro, el de la unión psicofísica donde tú tienes que estar, no está.



Rubén Maidana: Pero, ¿por qué se vuelve como más racional? ¿Es que cuando aparece el sonido o aparece la palabra, aparece el logos, lo mental?

Sol Garre: Claro. Aparece la diferencia mente-cuerpo. Estás, por un lado, pensando y, por otro, haciendo. En el momento en que entra la cabeza es muy fácil que entre el juicio, los miedos, los clichés y que el cuerpo vaya por otro lado. Digamos, que no empiezas con el cuerpo.

Rubén Maidana: Sol, por ejemplo, los ejercicios netamente físicos de conexión, ¿qué son? ¿Trabajos de piso? ¿Son trabajos de marchas,

Alejandro Pantany y Sol Garre trabajando en la preparación de Poema de Sangre, un laboratorio de investigación y creación de Vértico programado dentro del Año Lorca 2019, en el marco del 37 Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. Foto: Virginia Rota.

de caminatas? ¿Son ejercicios de Tai Chi? ¿Son ejercicios de Yoga? ¿Cómo se genera esa disponibilidad corporal antes de la aparición del sonido, el gesto? Acá con nosotros está Flavia, porque yo tengo la idea de que Michael Chéjov conoció el trabajo de Rudolph Steiner. Incluso encontré en internet un video de Sarah y copié un cuadro en donde en una columna se lee Calidades del carácter del habla, en otra La acción o gesto y en una tercera La calidad de la voz y sus correspondencias e interrelaciones.¹⁶

Cuadro Sarah Kane sobre los 6 gestos de Steiner y la voz

Calidad del carácter del habla	Acción o Gesto	Calidad de la voz
1. Efectiva	Señalar, apuntar	Incisiva, clara, directa
2. Considerado	Aferrándose a uno mismo	Tono completo, redonda, reflexiva
3. Sensación de ir hacia adelante con resistencia	Rodar hacia delante de brazos y manos	Suave, con leve vibración o temblor, ondulante
4. Antipatía, rechazo, agresión	Arrojar o sacudir el brazo o la pierna hacia afuera	Dura
5. Simpatía, reconocimiento	Alcanzar, extender la mano para tocar a la persona u objeto	Suave, gentil
6. Retirada a un territorio propio	Empujar separando del cuerpo un brazo o una pierna.	Abrupto, separado, enfático

Al ver esto comprendí, obviamente, la unión que hay entre Chéjov y Steiner, que recupera Sarah. Entonces pregunto: ¿primero preparación corporal o disponibilidad corporal? ¿Cómo se busca? ¿Cómo la encontrás? Yo vengo de la calle, entraste al salón y qué se propone, ¿correr, trotar, saltar? ¿Qué hacemos?

Sol Garre: Bueno, en el entrenamiento de Phillip... Entrenas durante tres horas, pero claro, no todos los días tienes tres horas para poder preparar una cosa. El entrenamiento de Phillip Zarrilli, en realidad, si lo miras esquemáticamente, es el proceso de llegar a una secuen-

¹⁶ "Michael Chekhov Masters Talk Voice with Sarah Kane & Lisa Dalton". Lisa Loving Dalton. <https://www.youtube.com/watch?v=iljgZApSF2E> [23/07/2021]

cia de movimiento de menos de cinco minutos, que incluye patadas, giros, cambios de dirección y golpes, o si tienes un arma, una kata con un arma. Ése es el objetivo final del entrenamiento. Te preparas durante tres horas, entrenas cómo llegar ahí. Esto es una forma de explicar lo que tú estás diciendo, una forma de hablar del entrenamiento. Porque, entonces, cuando llegas ahí, si has llegado muy bien preparado, entiendes cómo se está generando la energía, cómo la puedes generar, cómo la puedes moldear, y cómo estás respondiendo al ambiente inmediatamente, cómo entras en un estado de disponibilidad óptima. El Kalarippayattu es un arte marcial de la India, un país que no tiene nada que ver con nuestra cultura, con nuestra forma de entender el mundo, de ver el cuerpo, entender la mente. Phillip era muy respetuoso con todo el tema de lo transcultural, lo intercultural y el entrenamiento. Nunca le he conseguido oír directamente el porqué de esas tres formas. Sé que viene heredado de sus profesores en Estados Unidos. Empieza con unas secuencias de Yoga, a trabajar esa armonización entre la respiración y el movimiento, pienso que ayuda a meterte en otra comprensión de tu cuerpo; lo sigue desarrollando el Tai Chi, donde ves cómo esa unión movimiento-respiración, y la idea de compartir eso en el espacio, se realiza a través de algo que va surgiendo, que se puede llamar energía. Esto te va cambiando la forma que tienes de pensarte, de sentirte, de escucharte. Eso es el Tai Chi. Por último, empiezan ya los animales, que como todas las artes marciales, tienen sus animales, sus katas, sus golpes, sus armas. Entrenas cada cosa individualmente para coger la correcta forma. La correcta forma es aquella donde tú notas que la energía está mejor, más disponible, en ti. Ésa es la forma correcta; cada cuerpo va a tener una forma distinta. Entonces, llegas a esa última secuencia. Si uno va a hacer Kalarippayattu a la India, entra y ¡pa, pa, pa! Se va a saco. Para eso el cuerpo europeo no está preparado. Este entrenamiento te va llevando, poco a poco.

Rubén Maidana: Bien. Y Sol, te pregunto. Yo te pregunto como si te preguntara cualquier alumno que no conoce esto. Por ahí son muy básicas mis preguntas, y te pido disculpas si es así. Llegamos, entrené, estoy en eje, energía... Hice un poco de Tai Chi en un momento

y recuerdo lo preciso que era el tema de la forma para armar la secuencia de movimiento. Estoy en el espacio, estoy con el otro... Imaginemos que esto nos lleva tres meses, no sé cuánto dura esto en tu curso..., me pongo en vínculo con el otro ¿qué empieza a haber ahí? ¿Un trabajo de improvisación cuerpo con cuerpo? ¿Son trabajos más grupales? No está apareciendo todavía el sonido. Luego vamos hacia una sonoridad y después, ¿cuándo aparece la palabra?, ¿qué palabra? Si es a partir de algún texto, o no es con texto. ¿Se entiende lo que digo? ¿Cómo se va uniando esto?

Sol Garre: ¿Cómo lo uno yo? No sé si entiendo la pregunta. Yo no lo uno. Son territorios distintos. Lo que sí hago es que estoy todo el tiempo estableciendo esos puentes para que las capas que tú estás trabajando se puedan poner unas encima de otras. Es el propio alumno el que va entendiendo cómo se va superponiendo todo. En el kalaripayatu se puede trabajar mucho con el texto para entender la energía a través del cuerpo y del texto. Es una forma de trabajo textual que no tiene nada que ver con el trabajo de Sarah Kane, por ejemplo. Son dos formas muy distintas de trabajar la voz, porque lo que estás trabajando detrás de ello es distinto. Tiene que ver con el cuerpo, la presencia, con el estar ahí, con el dominar la respiración durante la emisión de un texto. Esta aproximación textual es mucho más física hacia el sonido y el sentido. Luego sí, cuando trabajas improvisaciones de movimiento, éstas poco a poco van invitando al sonido. Invitan al sonido ¿por qué? Porque ayuda al movimiento y viceversa. Ahí se empieza a estudiar esa vinculación. Más adelante vas uniando los textos ya a otro nivel más, digamos, textual. Pero ese trabajo previo ya está ahí; el cuerpo ha empezado a entenderlo. Luego es cuando llegas a los textos. Trabajas con textos dramáticos o no dramáticos, y empiezas a trabajar imágenes más concretas, o bien un gesto, un cuerpo, una atmósfera... Según lo que vas trabajando, intentas articular el sentido y la frase. Mi trabajo consiste en ver que la atmósfera suene bien, no cómo suena el texto, porque no es mi especialidad. No tengo herramientas para poder guiar, por ejemplo, toda una parte técnica vocal y de entonación. Tengo las herramientas que tengo yo como actriz, pero no soy especialista,

quiero decir.

Rubén Maidana: Bien. Y Sol ¿vos en qué año estás de la RESAD? ¿En Segundo, en Tercero, en Primero?

Sol Garre: Ahora mismo estoy en Segundo. Doy cuatro meses solamente el entrenamiento del que he hablado, que para mí prepara la imaginación del actor y, sobre todo, en el recorrido gestual es muy necesario. Hay que recordar que son personas que necesitan mucho cuerpo, mucha energía, mucha respiración para mantener un trabajo físico potente en escena. Doy cuatro meses a finales de Segundo, donde hacen ese entrenamiento, y un proyecto de ellos donde exploran su presencia en escena. También con el texto. Mientras que el texto esté conectado con ese cuerpo, todo va bien. No me meto mucho más. Ellos exploran sus propios proyectos y creaciones libres. Absolutamente.

Rubén Maidana: Y luego eso, ¿tiene un espacio de muestra? Digo, ¿esos trabajos se muestran?, ¿cómo hace la RESAD al final de curso?

Sol Garre: Sí, todo se muestra. Esos trabajos están colgados en el canal YouTube de la RESAD: *Proyectos Individuales* del grupo del año pasado.¹⁷ Hicieron muy buen trabajo con pandemia y todo. Los diseñan ellos, todo ellos. Yo ayudo a que entiendan por qué el entrenamiento es importante ahí. Otra materia es Chéjov, que se imparte en el primer cuatrimestre de Tercero. Los mismos alumnos después del verano comienzan conmigo y ya trabajamos concretamente el personaje y la caracterización. Y ahí sí trabajo textos teatrales dramáticos para que ellos pongan en práctica esos conocimientos.

Rubén Maidana: Y ahí cada alumno traería su propio material y vos trabajarías en función de ese material que quieren hacer. Digo, a partir de un texto que ellos traen, se busca el personaje de ese texto.

Sol Garre: En el módulo de Chéjov de Caracterización, suelo llevar



Gestos para nada. Un taller de interpretación final de 4º curso compilando sus proyectos individuales, el entrenamiento, la técnica Chéjov y el trabajo de elenco. RESAD, promoción 2013. Foto: Ernesto Serrano.

yo el texto. Suelo llevar un texto conjunto para trabajar, a lo mejor un cuento, una leyenda, algo que me ha llamado la atención en el verano y digo, "bueno, voy a probarlo", para hacer un trabajo de elenco. A veces ellos traen propuestas, eligen ellos... pero últimamente (Se ríe) elijo yo más. Una vez me pasó que en un grupo me dijeron, "queremos montar *Psicosis 4:48* de Sarah Kane". Vinieron con ese texto y tenía que trabajar personaje. No sé si conocéis, pero el texto... no tiene personajes ni nada, son líneas, y busca un estado más que un personaje. Al final conseguí trabajar sobre el personaje. Porque cuando ellos vienen con un impulso tan fuerte es interesante ver si puedo todavía dar herramientas de Chéjov. Si puedo, se las doy, con el material que ellos me han traído. A veces, trabajamos con el personaje una caracterización completa, otras veces, nos

17 Proyectos individuales 2º ITG 2021. YouTube RESAD: https://www.youtube.com/watch?v=FZ_N9ds-Khdg&t=5158s

referíamos al personaje más desde fuera, o solamente trabajamos algunos rasgos del personaje, ¿sabes? Utilizaba formas para explicar cómo puedes trabajar también con la idea de personaje, más que con el hecho de tener que interpretar a full un personaje. Pero, generalmente les doy yo el texto.

Rubén Maidana: Y cuando hacen ese trabajo ¿hay alguna especie de articulación con alguna otra materia? Quiero decir, ¿alguien dirige eso desde otra materia?

Sol Garre: Me ayuda mucho el profesor de Voz. Porque lógicamente él puede entrar a entrenar con ellos con una especificidad que yo no. Primero porque no tengo tiempo, y segundo porque no tengo las herramientas específicas para mejorar todo ese aspecto técnico. También he trabajado mucho con la profesora de Danza, o ellos, en sus proyectos. Siempre les digo: si quieres enfocar una propuesta teatral física basada en la acrobacia, pues apóyate en el profesor de acrobacia. Pedimos ayuda aquí o allá. Va un poquito en función de los proyectos.

Rubén Maidana: Bueno, pasada una hora y casi diez minutos, este es el momento en que yo cedo la palabra a las preguntas de los participantes. Abran el micrófono y como dice Sol: ¡Disparen!

Flavia Montello: Bueno yo estaba ahí con muchas ganas. Hola Sol, mucho gusto.

Sol Garre: Hola Flavia. Encantada.

Flavia Montello: Igualmente. Me formé en Suiza, en Sprachgestalt - tung, en esta técnica para la voz de Steiner, aquí le decimos Formación del habla, sé que en España le dicen Arte de la palabra. Donde me formé teníamos actuación en paralelo y, entre los profesores que tuve, algunos rusos venían especialmente a darnos Chéjov y realmente se veía la conexión total y el interés que tuvo él por todo lo que traía Steiner. Tanto es así que ahora estoy... va a defender su

tesis de grado la semana que viene una estudiante que he dirigido, y que hizo justamente esa relación. Yo doy Actuación en segundo año y Vocal en tercero, y ella relacionó esto que veíamos; trabajó sobre centros corporales de Chéjov con el tratamiento sonoro del personaje que hace Steiner a partir de los fonos. Esto que vos decías de cómo desde el cuerpo y cómo el cuerpo acciona y el movimiento va a influir en la voz, es tal cual. Ese diagrama que traía Rubén viene de Steiner. Steiner habla de Las seis revelaciones del lenguaje, y parte de la motivación para hablar, ¿qué gesto viene de ahí? Y ¿cómo entonces va a ser la palabra, no? Motivada y expresada primero a través del cuerpo en el gesto y después que ese gesto se haga audible. Realmente es entonces una unión del cuerpo y la voz lo que nos trae de nuevo a esta cuestión que en la formación diferenciamos –actuación, corporal o movimiento, y vocal–, como para trabajar como cirujanos, enfocarlos y enfocar el estudio y la investigación, pero indefectiblemente estamos trabajando con todo a la vez, ¿no? Así que me parece súper interesante, lo puedo seguir totalmente con lo que yo trabajo, esto que comentás, este interés tuyo de ir desde el movimiento hacia la voz que has relacionado con lo que hace Sarah Kane. Entiendo que está trabajando a partir de Steiner porque se relaciona absolutamente Chéjov con eso, ¿no? Más allá de esta reflexión, te escuchaba y decía: quiero compartirte esto. Siento el eco de lo que decís en lo que trabajo también, pero me interesaba mucho si podés profundizar un poquito esto que comentabas de la experiencia en la India que hiciste, o con maestros de la India... ¿Cómo ellos abordaban? Decías que hay una diferencia grande en lo que hace Sarah Kane y por lo que pude entender cómo ellos llegaban hasta la palabra, como que ellos se apoyaban más en lo físico. "Era muy distinto", dijiste, "el trabajo", ¿o me confundí con lo que estabas hablando? En un momento dijiste que había una diferencia grande con lo que hacía Sarah Kane.

Sol Garre: Sí. No es una diferencia grande lo que hacen, sino que cambia la perspectiva desde la que se está trabajando, en lo que se está uno centrando, por los objetivos que estás buscando. No es de la India ese trabajo. Este trabajo es cómo trabaja el texto Phillip.

Flavia Montello: ¡Ah! Ok.

Sol Garre: Porque de la India es el arte marcial. Tú haces las katas, luego las armas y ya está. No hay una relación directa entre el Kalarippayattu, que es el arte marcial concreto, y el trabajo de texto después. Bueno, no lo sé. Yo no he estado en India nunca; no he podido ir, lo he intentado, pero no ha coincidido. El trabajo que conozco lo conozco por Phillip que tenía su propio estudio en Gales, y él también es un gurú,¹⁸ tiene el título, digamos. Allí tenía su Centro. Después de entrenar, lo que hacíamos era la aplicación del entrenamiento a partituras, a veces de gesto y a veces de texto. Ahí trabajas los conceptos que estás indagando en el entrenamiento: cómo mantienes el centro, el enraizamiento, la sensación de la verticalidad, la conexión con el espacio, la energía a través de las plantas de los pies, una cantidad de parámetros que estás teniendo en cuenta, y cómo la respiración te conecta con todo eso... Y encima de eso, además, metes el texto, articulas el texto y le das esa energía a tu voz. Es el trabajo que propone Phillip, quien no se mete en cualidades, no se mete en las sensaciones del sonido. Está más, por decir así, en la energía, la presencia de la energía en el cuerpo y en la voz. En ese sentido digo que es una forma distinta para conocer parte de tu trabajo como actriz. No sé, ¿queda claro?

Flavia Montello: Sí. Sí. Gracias.

Sol Garre: De nada.

Rubén Maidana: Bien. ¿Algo más? Se hizo el silencio. ¿Alguien más?

Javier Campo: Brandon Torres está levantando la mano.

Brandon Torres: Hola ¿qué tal? Pues mi pregunta es, espero explicarme bien, si se podría separar el trabajo vocal del trabajo interpretativo, porque sí he visto que está como ligado uno al otro, pero ¿se podrían trabajar por separado?

¹⁸ Más allá de su connotación popular, un gurú es una persona a quien se considera maestro o guía espiritual, y asume el título sólo cuando por su edad ha logrado suficiente maestría y habilidad. Así se le reconoce su autoridad intelectual, representando con ello todo un linaje de práctica, en este caso, del arte marcial.

Sol Garre: ¿A qué te refieres por separado? Dame un ejemplo.

Brandon Torres: Por ejemplo, tal vez, yo tengo un director que me propone un trabajo vocal pero en base a su teoría interpretativa, entonces no sé si tendré que ir forzosamente al trabajo vocal ligado a este trabajo interpretativo o si podría separarse.

Sol Garre: Yo creo que el tratamiento vocal que tenga una teoría, una forma de acercarte a la interpretación, puede ser distinto al tratamiento vocal en otra teoría o técnica de actuación, de interpretación. En ese sentido, siempre está unido. Lo que pasa es que no se une de la misma manera, ¿no? No sé si es que entiendo o no un poco tú pregunta, ¿es por ahí?

Brandon Torres: Sí. Sí es por ahí más o menos. Sí.

Sol Garre: Porque igual está buscando otras cosas distintas, pero no deja de ser interpretación. Porque hay muchos discursos sobre qué es interpretar, ¿no? ¿Qué es actuar? ¿Qué es interpretar? A lo mejor cada director te dice una cosa distinta. Lo que es cierto, es que yo sí creo que los procesos físicos, corporales, y vocales, bueno, psicofísicos del movimiento y de la voz, son los mismos siempre, porque todos tenemos el mismo cuerpo. O sea, el hara no lo tienen sólo los japoneses. Son experiencias que el cuerpo tiene de sí mismo y en sí mismo. Luego, el discurso que a eso se le da y lo que se prioriza o no para llevar a escena, ya es otra cosa, ya es otro trabajo, está a otro nivel. Cada discurso busca unos resultados, apela a distintos aspectos de esa experiencia que tú has tenido. Bueno, así es como yo entiendo todo esto. Defines lo que es interpretar en función de "esa" teoría que tiene como base "esa" experiencia. Pero esa experiencia, ¡es la experiencia! Está ahí independientemente de lo que tú defines que es actuar o no. Actuar lo define casi cada director, digo yo... No lo sé (Se ríe). Me has puesto un poco en un aprieto.

Brandon Torres: Bueno sí. Siento que sí respondió en parte mi pre -

gunta, pues, gracias.

Sol Garre: Gracias.

Rubén Maidana: Bien. ¿Alguien más? ¿Las colegas de la RESAD? Begoña, ¿vos trabajás con esta mujer, no?

Begoña Frutos: Hola. Buenas noches a todos desde aquí, desde España. Bueno, sí. Yo realmente el trabajo de Sol lo conozco a través de sus alumnos, y lo conozco sobre todo porque nosotras hemos hecho años atrás investigación. Hicimos unos encuentros que se llamaban Encuentros de la voz donde justamente investigábamos todo lo que tenía que ver con la relación voz-palabra-energía-movimiento-mente-cuerpo-espíritu. Ahí nos unimos una serie de profesores en relación a esto. Profesores ingleses, la propia Sol, personas que hacían este trabajo y realmente aquello fue una experiencia increíble. Incluso lo hablamos en algún momento, que se generó algo que era mucho más grande de lo que nosotras pensábamos que podía ser eso. Eso se quedó ahí porque por falta de tiempo, de espacios, un poco lo que siempre ocurre. Pero lo que surgió fue... fue tremendo; porque ahí se empezaron a unir mucho más las cosas. Eso vino primero mediante una praxis a través de Geoff Norris, que es un profesor especializado en... ¿en Chéjov también, verdad Sol?, en voz, Steiner...

Sol Garre: Yo creo que él es más de Steiner y de la Eurytmia. No tiene tanta conexión con Chéjov.

Begoña Frutos: Sí, y con Sarah Kane estuvimos el año pasado también en un Centro de Investigación, trabajando con ella y con Sol. Yo de lo que puedo dar prueba es que cuando cojo los alumnos en cuarto año de Gestual, que los suelo tener yo en cuarto, donde les doy Voz, vienen de haber trabajado con Sol todo el trabajo de desarrollo de Chéjov, de las direcciones del habla, del movimiento antes de fonar. Toda esa experiencia que ellos tienen, muchas veces sólo le tienes que hacer el "click" de estás en sonido; pero tienes que ve-

nir de esa experiencia anterior que ya has vivido, que ya has trabajado con Sol. Cuando hacen ese "click"... incluso, este año, me estoy dando cuenta que todos esos textos con una gran acción, interior o exterior, realmente los piensan con el cuerpo. No los pasan por la mente. Directamente los pasan por el cuerpo. Lo estoy comprobando en algo muy complejo, como por ejemplo, es el verso clásico, que es acción. Es un texto que básicamente es acción, el verso dramático. Entonces yo alucino, porque de pronto tienen una inteligencia corporal, de energía, de cambios, de perceptibilidad... incluso, mucho mayor, que en un recorrido Textual, donde siempre hay más reflexión, análisis activo...

Rubén Maidana: Perdón Begoña, justo te iba a preguntar si esta forma de trabajo, este abordaje, cómo empatizaba y pegaba con el verso; pero evidentemente va muy bien y te sorprende.

Begoña Frutos: Sí, yo creo que, para mí, hay una cosa clara respecto al trabajo que se hace a nivel contemporáneo del siglo XX-XXI en relación al siglo XVII con todas las metodologías de entrenamiento acopladas a este formato del siglo XVII. Les digo a mis alumnos: "Los personajes no saben que hablan en verso". Entonces, partiendo de que ellos no saben que hablan en verso, vamos a trabajar como si no hablaran en verso y luego le metemos ese corsé, ¿no? Que es un corsé con una estructura, con una música, con aspectos que se vinculan con una forma de hablar determinada de los personajes del siglo XVII. Pero, en principio, los personajes no saben que hablan en verso. Entonces, todo el trabajo previo es el mismo, y esa preparación previa ayuda muchísimo más porque, al contrario del verso lírico, el verso dramático es pura acción, movimiento interior y exterior del personaje. Incluso no hay un componente tan chejoviano (de Anton Chéjov). Ellos (los personajes) dicen todo lo que piensan en todo momento. No es tanto lo que no se dice; es lo que se dice todo el tiempo. Cuando llegan los alumnos de Gestual, para mí es una maravilla, porque tienen una disponibilidad corporal que para la palabra, o en el trabajo que yo también voy aplicando del aprendizaje de Sarah Kane para monólogos, para textos contados, técnicamente

da resultados. Es muy coherente. Es lo que dice Sol: necesitas esta herramienta, sacarla de la mochila, cuando necesites hacer esto, la vas a tener a través de esto, de esta técnica, y personalmente da resultados, funciona, ¿verdad Sol? Es verdad que tenemos poco tiempo de desarrollo pues ya sabéis, en los centros de formación, siempre hay poco tiempo. Pero es muy concreta la técnica con la que trabaja Sarah Kane desde el punto de vista de voz. Yo la parte corporal es la que manejo menos, no es mi especialidad. Es precisamente por ello que nos juntamos con Sol, porque ella me decía: es que la parte vocal, yo no sé; y yo le decía: la parte pre-expresiva es la que yo quiero investigar. Ahí creo que fue un buen tándem.

Rubén Maidana: Perdón Begoña, ahí está Pedro levantando la mano, que es a quien veo en esta pantallita. Así que te habilitamos el micrófono, Pedro.

Pedro Medina Pais: Buenas tardes, buenas noches en España. Yo estoy empezando a estudiar esta carrera de Arte Dramático en la UAM en México, y le quería hacer la pregunta ¿qué puede dar usted como consejo...? ¿Qué le diría a su estudiante que apenas empezaba para poder progresar de una manera buena y para poder llegar a hacer cosas grandes?

Sol Garre: ¡Uf! (Silencio) Me voy a repetir un poquito... Le diría que se escuchara mucho. Es parte de lo mismo. Partiendo de la escucha, preguntarse ¿qué quieres?, ¿cómo te sientes?, y ¿qué te gustaría conseguir? Que trabajase en función de eso. Que cogieras confianza en lo que tú quieres, en lo que tú sientes y en cómo tú ves la vida. Yo creo que diría eso. No sé. Pero es una pregunta muy difícil. Imagínate que te la hacen a ti. ¡Uf! (Se ríe)

Rubén Maidana: ¿Flavia?

Flavia Montello: Me quedé pensando en la pregunta que te hice y tu respuesta, y cómo de algún modo se relaciona con lo que comentó Begoña recién. La diferencia entre el trabajo de Sarah Kane

con respecto a lo de Phillip, y lo que yo observo en ¿qué pasa con la sensación corporal a partir de la propuesta de Steiner? Porque realmente la voz, en el caso de Steiner, la palabra, trabaja con los fonos también –en ese sentido, hasta ahí la pre-expresividad–, pero está trabajando con los elementos del lenguaje, todo el tiempo está referido a que va a ser comunicación, va a ser palabra... Yo me acuerdo cuando conocí la técnica no podía creer que en toda mi formación actoral –que había tenido técnicas vocales–, nadie me hubiera llamado la atención, por ejemplo, en el punto de los fonos, porque hay varios ejes, como decíamos antes: está el de la gestualidad, el lenguaje..., pero en el punto de los fonos, que nadie me hubiera llamado la atención acerca de la diferencia entre consonantes y vocales. Algo tan básico, ¿no?, que es el inicio... como la célula de lo que partimos para expresarnos para hablar, además de un montón de otras posibilidades expresivas. Ahí, cuando esa sensibilidad expresiva –primero perceptiva– entra en el cuerpo, después realmente se vuelve más (haciendo honor al título del ciclo), más sutil el trabajo con la voz. Porque ya no es sólo que, por un lado, va el cuerpo, por otro lado, va el personaje y la actuación y, por otro lado, va la voz; sino que realmente está unido. Si hablamos de Chéjov, todo ese trabajo que él plantea de la imaginación y en el cuerpo colabora totalmente con lo que va a pasar a nivel vocal. Ese punto a mí me parece un aporte buenísimo y que hace un salto de diferencia a la preparación del cuerpo, digamos, en sí mismo, separado de lo vocal. Porque también hay un montón de técnicas que preparan mucho el cuerpo –y que también están buenísimas–, pero que no llegan a integrar lo vocal y viceversa; técnicas vocales que no llegan a integrar del todo lo corporal. Ese lugar de encuentro que hay en esta propuesta de Steiner me parece muy bueno, porque es eso ¿no?, cómo afinar ese lugar propio para que después lo tengas a disposición.

Sol Garre: Sí. Absolutamente. Lo has explicado muy bien. Me ha hecho gracia, porque a mí me pasó algo parecido a lo de las consonantes y las vocales, pero en el trabajo de cuerpo, cuando Phillip empezó a analizar la mirada. Yo nunca había estudiado, o me habían hablado, de la mirada. Ni del foco. Ni de la energía dentro de

la interpretación. Cuando yo entré a la RESAD de eso no se hablaba explícitamente... Ni tampoco del tema de la respiración fuera de la parte técnica, es decir, de cómo te sirve para no ahogarte, para ampliar la capacidad... cuestiones más técnicas; pero no con toda esa connotación que tiene el dentro-fuera, por ejemplo. Son cosas como muy básicas y, de repente, eso... conoces a alguien y te "lo enciende". Bueno, Steiner también. Lo de los sonidos es increíble. Dices, "¡anda!, ¡pero si aquí hay un mundo!". Es verdad lo que dices. Totalmente de acuerdo, y es muy bonito el sitio ése donde se tocan. Te lo digo porque yo siempre a la voz le tenía como mucho: "¡no, no. Yo soy de cuerpo!" Poco a poco, he ido conquistando ese terreno, que es precioso también. Es muy complejo. El cuerpo es complejo, pero la voz... ¡es un tema!, ¿eh? (Se ríe).

Gabriela Psenda: Hola Sol. Hola a todes. Te escuchaba y no sé si sería una pregunta o sería compartir ciertas sensaciones vinculadas al encuentro con distintas propuestas técnicas y expresivas en relación a lo vocal. A mí me pasó que conocí La Formación del Habla en un encuentro con Flavia acá en Mendoza (Argentina) y fue como (cara de sorpresa) ¡esto es un viaje de ida! Yo venía de un trabajo físico-vocal a la par. Vengo de la Antropología Teatral, buscando cómo –a partir de la formación con algunas actrices del Odín como Julia Varley– seguir ahondando en lo situado, en lo expresivo y lo pedagógico, acá en Mendoza; como el encuentro con el escuchar, y poder también trabajar sobre lo molecular de la palabra, que hay tanta información, y empezar a acercarse a esa lengua que, por más que no sea la lengua nativa de nosotres, es con la que nos comunicamos y hacemos teatro, no todes, pero en general. Entonces, fue también entrar en un lugar sensible y que da mucha felicidad. Siento eso. Siento que hay algo del descubrir un montón de cosas bellas de nuestras propias palabras y también, ya hace desde un par de años –y sobre todo en la pandemia–, que digo con más tiempo cómo empezar a unir esos mundos que conviven. Esto de que surja la palabra desde la acción vocal o una coloratura vocal, o desde los resonadores, o desde sensaciones vibratorias y empezar a trabajar mucho, mucho, desde ese cuerpo-voz y profundizar

sobre esto que hablabas vos de Chéjov; creo que ahí hay para mí un mundo por investigar. Para mí fue como que se de-construyó el lenguaje (Se ríe). Me pasó un poco esa sensación de estar en el aire y después ahí encontrándome. Así que te escuchaba en todas tus anécdotas y la relación con la técnica y me sentí un poco identificada; y quería compartirlo como también parte del nuevo paradigma al que estamos asistiendo.

Sol Garre: Sí. Es verdad. Pues gracias, muchas gracias.

Rubén Maidana: Ya estaríamos en horario, si bien no es estricto esto, pero para que no se haga demasiado largo. ¿Hay preguntas...? Mayho.

Mayho Moreno: Hola. Hola a todos. Primero muchas gracias por abrir este tipo de eventos. Así como Pedro, yo también soy de México. Hay varios mexicanos que estamos escuchando con mucho interés la plática, las charlas. Me parece un movimiento magnífico y del cual estamos muy interesados. Yo quería agradecer a Sol, especialmente por abrir esta perspectiva que muchas veces en la Academia todavía genera algunas fracturas a nivel de integralidad. Particularmente yo quiero comentarles... Yo no conozco el trabajo de Steiner, pero curiosamente yo trabajo la voz a partir de la técnica de movimiento que estructura Diego Piñol. Diego Piñol es un bailarín de danza Butoh¹⁹ que genera un movimiento particular que se llama Movimiento Ritual del Cuerpo, que va muy encaminado, con el trabajo de Grotowski y de la danza Butoh, hacia el trabajo del movimiento desde una perspectiva muy particular; donde la voz en su fase pre-expresiva justamente conecta con el cuerpo desde otro lugar. Así justo como lo estás mencionando, Sol. Entonces es bien interesante encontrar el sonido original, ¿no? Desde ahí, y curiosamente yo en mi propia clase, aplico también a Chéjov. Me parece una coincidencia muy bella cómo a partir de la creación de imágenes y toda esta metodología que plantea Chéjov de la creatividad, cómo las técnicas coinciden, como dices tú. Al final de cuentas los caminos psicofísicos están ahí, son los mismos. Se llaman con dife-

¹⁹ Creado en 1950 por Kazuo Ono y Tatsumi Hijikata, Butoh significa etimológicamente "descender a las raíces", a la oscuridad como aquello sin forma, aquello que no se puede expresar en palabras. Reúne una serie de técnicas que permiten al cuerpo decir lo que el lenguaje verbal no alcanza, se basa en la improvisación y se inspira en ideas o conceptos, animales, espíritus o elementos de la naturaleza.

rentes nombres, porque apelan al discurso particular del creador, pero al final de cuentas nos llevan a la misma esencia; y creo que eso es lo verdaderamente interesante. ¿Cómo reencontrarnos dentro de esta vorágine de información y volver al origen? ¿No? Cómo recuperarnos desde ahí y reafirmarnos desde ahí y decir: este es el camino. Y muchas gracias. De verdad lo agradezco mucho. Gracias de verdad.

Sol Garre: De nada.

Rubén Maidana: Muchísimas gracias Mayho. Gemma ¿habías levantado la mano?

Gemma Reguant: Sí. Seré muy breve. Básicamente gracias, la verdad. Gracias Rubén, Bego, Sol por supuesto. Gracias a todos. Agradezco mucho estos encuentros. Ha sido maravilloso conocerte Sol, como Madrid está más cerca de Barcelona. Argentina no está tan cerca, pero algún día podremos vernos presencialmente, pero espero ir a Madrid pronto y darte un abrazo Sol y a Bego, tengo un montón de ganas y vamos a organizarlo. Muchas gracias por estas jornadas. Siempre me queda sabor a poco. Me encantaría charlar cinco horas contigo de esta relación entre Euritmia y Chéjov, y esta relación mente-cuerpo-voz, la relación psicofísica del actor, tan maravillosa y tan magnética, ¿no? Bueno, gracias, básicamente.

Rubén Maidana: Bueno, gracias Gemma. ¿Majo Alanís?

Majo Alanís: Hola. Buenas tardes. Saludos desde México. Quiero agradecer este espacio en el que he encontrado muchas coincidencias con experiencias personales... desde nuestra posición como estudiantes que, de repente, también a mí me sonaba durante mi proceso formativo actoral. Pues siento yo que en la creación y construcción de personajes, tramas y mundos de ficción intelectual o psicológica hay otra perspectiva que no se aborda del todo; que hay como una apertura muy grande hacia eso, ¿no? Creo que las academias de cuerpo son fundamentales para eso; para darnos un

detonante y una apertura, que también desde ahí hay una forma de creación y que la creación es integral, que integra desde el cuerpo y el alma, y que no están del todo divididas. Ahí creo que hay una hibridación en lo que respecta a estos dos conceptos tan amplios de los cuales también podemos empezar a hurgar. Éste, para mí, es un detonante para la investigación con la creación, y para adoptar en mi propio proceso todas estas reflexiones. Muchísimas gracias.

Rubén Maidana: Muchísimas gracias. Bueno, desde lo personal es - soy feliz. Primero por la cantidad de gente que hemos convocado, porque hay estudiantes y eso me pone muy feliz; porque creo que parte del objetivo, como dije al comienzo, es compartir nuestros saberes y nuestros miedos. Un poco fue esa la intención, Sol, desde el lugar que planteamos la charla. Que nos vean que somos como cualquier otro, con nuestras inquietudes y nuestras búsquedas. Me parece que el cierre sería: hay que seguir los sueños, y hay que seguir al corazón y eso es lo que nos permite ser felices. Yo estoy muy feliz. Sol, beso enorme. Algún día nos veremos también, como dijo Gemma. También me encontraré con Bego, con Gemma, con Cris, ahora que va a estar más adelante con nosotros. Georgina, que es de México, y que estará el próximo encuentro. Muy contento. Gente que he conocido por internet. No conozco en persona a nadie en definitiva. A Flavia, nada más, y no sé quién nos queda. A Gabriela tampoco la conozco personalmente. Tremendo lo mío. Bueno. Listo. ¿Nos vamos?

Javier Campo: ¡Bravo! Abramos micrófonos para aplaudir.

Sol Garre: Gracias a vosotros. La verdad que ha sido un placer. Es muy bueno compartir esto así. Como lo estáis haciendo. Es muy agradable. Gracias.



Study
Nude
female





MANIFESTANDO LO SUTIL

CICLO DE CHARLAS SOBRE ENTRENAMIENTO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ DE TEATRO

Procesos creativos en el acompañamiento vocal para la construcción del personaje.
Escuela Nacional de Arte Teatral (México)

Coordinación: Dr. Rubén Maidana – Facultad de Arte - Unicen

GEORGINA FLORES

Directora y docente de Teatro, estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México. Especialidad en Bases orgánicas para la educación de la voz con Ana María Muñoz. Maestría en Audición y Lenguaje en el Instituto Nacional de Rehabilitación Luis Guillermo Ibarra Ibarra de México. Seminario en el Centro Artístico Internacional Roy Hart, Malérargues, Francia. Desde 1999 trabaja en la Academia de Voz de la Escuela Nacional de Arte Teatral y, desde 2005, en la Escuela de Iniciación Artística N° 1. Actualmente investiga sobre La voz sanadora.

27 de octubre

16 hs. Argentina / 14 hs. México
21 hs. España

Por plataforma Zoom

ID de reunión: 821 3890 4005

Código de acceso: 988535

Ahora también
en vivo por **artexver**
www.artexver.tv

 **Organizado por:** Área de Formación Continua Secretaría de Investigación
y Posgrado de la Facultad de Arte



UNICEN
Universidad Nacional de Investigación
Científica y Tecnológica



Ilustración de portada: Martha Flores

Puede ver/escuchar la charla aquí:



artexver



YouTube

Procesos creativos en el acompañamiento vocal para la construcción del personaje. Escuela Nacional de Arte Teatral (México)

Georgina Flores

Rubén Maidana: Buenas tardes por Latinoamérica y buenas noches en España. Vamos a dar comienzo a un nuevo encuentro de *Manifestando lo Sutil*, un proyecto y un ciclo que comenzó en el mes de marzo y va a terminar en noviembre, así que casi un año de charlas que, a partir de la pandemia y por el uso de estas plataformas, me permitió conocer gente muy valiosa. Es muy interesante poder compartir este espacio con formadoras y formadores de México, España y Argentina. Desde lo personal vuelvo a agradecer a la Facultad de Arte de la UNICEN en la figura del Secretario de Investigación y Posgrado Javier Campo, que desde el primer momento apoyó el proyecto y puso a disposición todos los recursos de la Facultad (prensa, gráfica, redes). Así que una vez más, gracias Javier por el apoyo de la Secretaría para con este ciclo.

Hoy vamos a charlar con Georgina, alguien a quien yo conocí por e-mail, o sea de manera virtual –como me ha ido sucediendo mucho este año-. Voy a leerles un pequeño currículum. Ella es docente del Área de Voz en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México. Está formada como directora teatral, en la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Autónoma de México, la UNAM. Es directora de escena de la compañía La Cofradía del Camarín. Realizó una especialización de Bases Orgánicas para la Educación de la Voz con la maestra Ana María Muñoz cuya investigación se centra en la interacción entre las técnicas somáticas y la técnica vocal. Y terminó su Maestría en Audición y Lenguaje en el Instituto Nacional de la Comunicación Humana (InCH) en el Centro de Rehabilitación y Ortopedia de la Secretaría de Salud de México. Por lo tanto, siento que ella estaría aunando el campo de lo artístico

con lo terapéutico.

La charla de hoy ella la denominó "Procesos creativos en el acompañamiento vocal para la construcción del personaje. Escuela Nacional de Arte Teatral (México)", y lo que estuvimos escuchando recién, mientras esperábamos el ingreso a la sala, fue una performance de alumnos y alumnas de Georgina que hicieron un trabajo para Greenpeace, que luego si nos queda tiempo nos podrá contar sobre ese proyecto. Bueno, bienvenida. Gracias por estar acá, por tu tiempo.

Para aquellas personas que no hayan estado en este ciclo les contamos que la intención es compartir un espacio de práctica docente. Para organizar la charla hemos pensado tres ejes. Un primer eje donde la expositora nos cuente cómo ingresa al mundo artístico, cuál es su formación, cómo se fue dando esa formación específica. Un segundo eje donde nos exponga algo sobre su espacio de trabajo, su inserción, en qué curso está, qué características tienen sus alumnos y alumnas. Y un tercer eje donde la idea es centrarnos en su práctica docente. Y en ese intercambio luego quedamos abiertos a preguntas que puedan surgir, y la idea es terminar 17:30, hora de Argentina, en lo posible. Bueno Georgina, el micrófono es tuyo y yo cualquier cosa levanto la mano si hay algo que te quiera consultar.

Georgina Flores: Buenas tardes. Un gusto compartir este espacio con ustedes. A nivel de lo artístico yo empecé a los trece años estudiando en el Centro de Arte Dramático A.C¹ (CADAC) donde dan clases para adolescentes. De ahí me encantó el teatro y seguí en esa línea. Más adelante decidí estudiar Literatura Hispánica, pero descubrí que extrañaba muchísimo el Teatro y entonces me cambié a Literatura Dramática y Teatro en la Universidad Autónoma de México. Ahí hay tres áreas: 1) Actuación, 2) Dramaturgia, y 3) Dirección. Como yo había empezado muy joven a hacer teatro, fue muy interesante que las compañeras y los compañeros me tomaran en cuenta cuando yo proponía cosas, por tener un panorama un poco más amplio que algunas de ellas y algunos de ellos, y ahí es donde yo decido hacer Dirección. Y la dirección escénica es algo que me encantó y me encanta. Luego entré al mundo profesional haciendo funciones

1 Asociación civil sin fines de lucro, institución independiente dedicada a la enseñanza y la difusión del arte teatral en sus diversas manifestaciones: actuación, creación dramática, dirección escénica, didáctica del teatro, historia del teatro, investigación teatral, fue fundada en 1975 por el Mtro. Héctor Azar a partir de su labor al frente del teatro estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes.



Sesión de trabajo en clase.
Foto: Huematzin Rossell

² Scholastic Inc. es una empresa editora de libros estadounidense, conocida por publicar materiales educativos para escuelas, profesores, y padres, los cuales vende y distribuye por correo electrónico y durante ferias de libro. Posee los derechos de publicación de las novelas de Harry Potter en Estados Unidos y la trilogía *Los Juegos del Hambre*.

de cuenta-cuentos para Scholastic.² Íbamos a miles de escuelas, a miles de lugares, y de ahí vino una vertiente de hacer mucho teatro infantil, y me fui especializando en esa línea. Hice una obra con el tema de la discapacidad *Un, dos, tres...* Por una *fábula diferente*, de Josefina Álvarez. Por otro lado, hice una obra polaca, *La corbata o la muerte a plazos* de Janusz Krasinski. Estuve dirigiendo varias obras con diferentes colaboradores y, lo último que he estado haciendo es teatro comunitario, teatro infantil con La Cofradía del Camarín. También con este grupo tenemos ahora una obra adaptada de *El licenciado Vidriera* de Cervantes. Y a grosso modo esa ha sido mi formación artística. La parte vocal ya la comentó Rubén.

La maestra Ana María Muñoz hizo formación de maestros y maestras de voz, a partir de Bases Orgánicas para la Educación de la Voz, y yo tomé su curso. Así que tuve la gran fortuna de ser llamada para dar clases en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), porque ella misma nos instruyó ahí.

Rubén Maidana: Perdón. Y Ana María ¿es fonoaudióloga?

Georgina Flores: Ella es fonoaudióloga. Es de Chile y también es actriz. Hizo durante mucho tiempo trabajo de Eutonía de Gerda Alexander,³ luego hizo el "click" de unir la Eutonía con la voz, luego aprendió Feldenkrais⁴ y Técnica Alexander de F. Matthias Alexander,⁵ las técnicas somáticas las fue uniendo con el trabajo de la voz. Ella llega a México porque un maestro, Ricardo Ramírez Carnero,⁶ la conoce en Chile, a él le pareció maravillosa su técnica, se la trajo a México y comienza a dar clases en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT); más tarde yo tomé cursos con ella. Formó a un maestro y varias maestras desde su método. Esa es la línea que ella ha trabajado.

Ahora paso al siguiente punto ¿qué es la ENAT? La Escuela Nacional de Arte Teatral es una escuela que ya lleva setenta y cinco años, aproximadamente, y ha formado a muchísimos actores y actrices, muy prestigiosos en México. Yo creo que es una de las mejores escuelas que tiene México. Tiene una planta docente maravillosa. Creo que esa es su fortaleza. Y tiene un gran compromiso para la formación de actores y de actrices. También tiene el área de Escenografía donde egresan unos escenógrafos espléndidos. Y es una escuela con muchísima tradición. Voy a explicar cuál es su formación. En Primer Año se trabaja básicamente "sobre sí mismo", un trabajo de mucho auto análisis, auto observación, mucho reconocimiento propio de las propias actitudes y rangos emocionales. En el Segundo Año se trabaja realismo, o sea, se plantea una base escénica. En Tercer Año depende del maestro o maestra o del grupo; se trabaja teatro clásico o se sigue trabajando realismo y es el año en que hacen una puesta en escena con producción de la Escuela. La institución tiene la maravilla de que tiene dos teatros preciosos. Un teatro a la

³ (1908-1994). Dedicó su vida a la experimentación en el campo de la danza, el ritmo y la gimnasia. Su potencial físico era limitado debido a una salud precaria, y por ello se orientó hacia la búsqueda de movimientos con economía de energía. Con este objetivo, desarrolló una técnica que denominó Eutonía, para poder mantener la postura y realizar cualquier movimiento de manera eficaz. El método persigue encontrar un reparto dinámico de las tensiones.

⁴ El Método Feldenkrais es un tipo de fisioterapia alternativa somática ideada por el israelí Moshe Feldenkrais (1904-1984) a mediados del siglo XX. Los proponentes del método afirman que éste reorganiza las conexiones entre el cerebro y el cuerpo y, por lo tanto, mejora el movimiento corporal y el estado psicológico. Durante una sesión, un profesional de Feldenkrais dirige la atención a los patrones de movimiento habituales que se consideran ineficientes o forzados, e intenta enseñar nuevos patrones utilizando movimientos repetitivos suaves y lentos.

⁵ Fue un prometedor actor de teatro de principios de siglo XX, hasta que comenzó a sufrir una disfonía profesional que en su época no contaba con tratamiento adecuado. A partir de una intensa auto observación frente a varios espejos se dio cuenta que su problema se originaba en el cuello, donde generaba -al recitar- movimientos innecesarios de los cuales no era consciente. El uso erróneo del cuello fue el gran descubrimiento de Alexander. De esta manera, enunció con el nombre de control primario a la adecuada interrelación entre la postura de la cabeza respecto al cuello y de éste respecto a los hombros. Al mismo tiempo, llegó a comprender que este uso erróneo guardaba una estrecha relación con la vida psíquica y habló -un adelantado para su época- del concepto de unidad psicofísica sobre el cual profundizaría a lo largo de su vida.

⁶ Estudió la Licenciatura en Teatro y fue becado para perfeccionar sus estudios en Checoslovaquia, en donde obtuvo la maestría en Dirección Teatral. Fue director de la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) de México. Uno de sus trabajos más aclamados es *El cerco de Leningrado*. Ha sido maestro de muchas generaciones de actores desde las aulas de la ENAT y la UNAM y ha obtenido los premios más prestigiosos que se dan en el teatro en México.

italiana y otro de cámara negra, adaptable a distintas propuestas escénicas, con unos técnicos muy profesionales. Entonces en Tercer Año ellos hacen sus montajes. Son tres grupos. Casi siempre las generaciones son como de cuarenta y cinco personas. Tres grupos de quince o dieciséis. Y en cuarto año se hace el montaje final que también depende de la personalidad del maestro o maestra en turno de Actuación. Y ahí hacen teatro contemporáneo o teatro clásico. Esta es la línea de trabajo.

Rubén Maidana: Y esta institución ¿es pública, privada? ¿Los alumnos y alumnas ingresan por una selección como ocurre en la RESAD? ¿Cuántos se anotan y cuántos entran?

Georgina Flores: Es escuela pública. Dependemos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Sí, se hace un examen de admisión. Ahorita creo que la última vez fueron novecientas fichas de aspirantes y ahí se va reduciendo a partir de una selección por etapas. Una primera etapa, donde se hace un examen de conocimientos generales, segunda etapa y tercera etapa donde están todas las áreas. Se divide en áreas: área de Corporales, área de Actuación, el área de Pensamiento y el área de Voz que es a la que yo pertenezco. Se hace una selección y de ahí quedan noventa candidatos. Luego, se hace el recorte a cuarenta y cinco. Esta vez no sé si por cuestiones de la pandemia o por cómo salieron los promedios quedaron treinta y ocho. Pero casi siempre aceptamos a cuarenta y cinco y son tres grupos. Se les cobra el semestre, pero realmente no es nada caro. Es bastante accesible y llega gente de toda la República. Tenemos muchísima demanda.

Rubén Maidana: Y el título terminal ¿cuál es? ¿Actor-Actriz? ¿Director?

Georgina Flores: Licenciado en Actuación y Licenciado en Escenografía y, en las últimas fechas hicieron una Maestría en Dirección Escénica y otra Maestría en Pedagogía Teatral. Esa es reciente. Y los que van saliendo de la Maestría de Dirección Escénica tienen

acceso a los teatros para hacer sus presentaciones.

Rubén Maidana: Y en el área de la voz ¿cuántos docentes son? ¿Tu cátedra está integrada por vos y más gente? ¿Cuánta gente es?

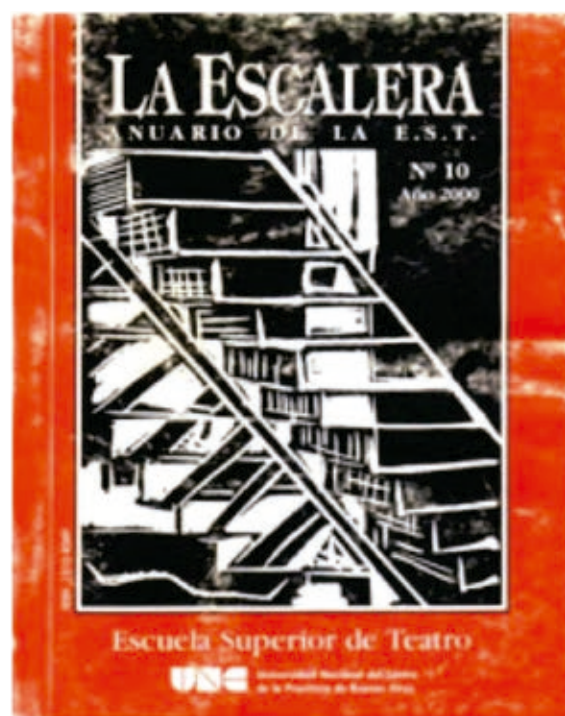
Georgina Flores: Somos como diez. La verdad es que no los he contado, pero ahorita les explico cómo queda la planilla de docentes. Hace algunos años –yo creo que como seis o siete años– se hizo un cambio de Plan de Estudios; porque antes en el área de voz éramos sólo cuatro profesores y teníamos una hora y media, dos... tres a lo sumo a la semana y, como se dio esta oportunidad de hacer cambios, el área de voz dijo: "queremos más carga horaria." Primero al alumnado se le hace un propedéutico.⁷ En Primer Año tenemos dos clases de voz que son Técnica Vocal y Lectura en voz alta. A mí cuando me toca doy parte de gramática. En Segundo Año sigue la línea de Técnica Vocal e Interpretación Verbal. En Tercer Año es Laboratorio Vocal y como ya se está pensando en una puesta en escena –ahí entra lo de Laboratorio para darles asesoría tanto en el proceso como cuando están en funciones– y tenemos una parte que es prosa y otra en que se les da verso, entre Segundo y Tercer año. En Cuarto año se les da Asesoría a la puesta en escena. Y, por otro lado, en el Plan de Estudios anterior íbamos de la mano con la materia de Canto, ahora con el nuevo Plan de Estudios se dividió y ya tienen Solfeo, Canto y creo que hasta Instrumento.

Rubén Maidana: Georgina te hago una pregunta ¿Bruno Bert trabaja ahí?

Georgina Flores: ¡Sí! ¡Lo queremos todas y todos!

Rubén Maidana: Mirá. Esto que te muestro es un ejemplar de los Anuarios *La Escalera*. Anuarios que recopilan entre otras cosas actividades realizadas por la Facultad de Arte. En nuestros inicios nosotros éramos una Escuela Superior de Teatro. En mil novecientos noventa y cuatro, en Junio de mil novecientos noventa y cuatro, Bruno estuvo acá en Tandil dando un Seminario de pre-expresividad.

⁷ Lo propedéutico es aquel conjunto de disciplinas y saberes que hacen falta conocer para iniciar la investigación de un área específica. Es un modo de introducción que aporta fundamentos teóricos y prácticos imprescindibles para la comprensión ulterior de lo que se desarrollará con profundidad y mayor extensión.



Georgina Flores: ¡Qué maravilla! En la charla anterior comentaban sobre Eugenio Barba. El maestro Bruno desde Argentina viene a México. Yo, en mi formación, antes de entrar a la Universidad tomé cursos con el maestro Bruno Bert y su esposa Sonia Páramos. El trabajo barbiano es mi base. Es una parte fundamental de lo que ha sido mi formación. Y el maestro –y ahí la fortuna que yo tuve– da clases en la ENAT también. Lleva mucho tiempo. De hecho él toma los grupos dos años para poder darles toda la formación completa sobre pre-expresividad y las bases del trabajo de Barba. Él ya tiene su propia metodología, pero gracias a él México tiene el contacto con Barba. Cada año, cada dos años viene y presenta cosas, nos dan conferencias, pláticas, la gente del Odin Teatret nos da cursos. Es muy bueno para el movimiento del teatro callejero también.

Rubén Maidana: Estaba viendo que ahora el 29 de Octubre Eugenio Barba está cumpliendo ochenta y cinco años.

Georgina Flores: ¡Mira!

Rubén Maidana: Bien, volviendo a la pregunta de cuántos profesores integran el área de vocal me dijiste que más o menos son unos diez profesores.

Georgina Flores: Así es.

Rubén Maidana: Y ese cuerpo de profesores, ¿de qué mundo vienen? El mundo artístico, el mundo fonaudiológico, el canto, el canto lírico, el canto popular. Una mezcla.

Georgina Flores: Pues, lo que yo he observado de la selección de la planta docente es que ya es gente reconocida en el ámbito de la puesta en escena y la mayoría son actores y actrices. Sí. Creo que soy la única directora. ¡Ah, tenemos una poetisa! que es Roxana Elvridge-Thomas,⁸ ella es la experta en verso y también dirige teatro. Pero la mayoría son actores y actrices ya reconocidos que han sobresalido en la escena mexicana.

Rubén Maidana: ¿Y vos en qué año estás? ¿Están siempre en el mismo año? Se van moviendo, se mezclan, se cruzan. ¿Cómo es?

Georgina Flores: Bueno, en algún momento todos podíamos dar clases de todo, y había un reciclaje. Ahora lo que se ha hecho es que se ha especificado un poquito más. Técnica Vocal lo ha tomado la gente que está trabajando Linklater⁹ y por ahí se han ido por esa línea. Y a mí me está tocando en Segundo Año, en una clase que es maravillosa que se llama Experimentación Escénica, que viene de otro curso que se llama Exploración Escénica que se da en Primer Año y ahí es donde nos juntamos las y los profesores del área de Actuación, otra del área de Corporales, otra de Escenografía y alguien de Voz. Yo disfruto muchísimo esta clase porque está el diálogo directo con los otros maestros y maestras. Entre esta planta docente apoyamos a las chicas y a los chicos a que armen proyectos, a que los hagan según sus propias inquietudes; es un espacio libre a la exploración, a la experimentación. Han hecho cosas increíbles y el

⁸ Es una poeta, ensayista y directora teatral mexicana. Estudió ciencias humanas en la Universidad del Claustro de Sor Juana y la maestría en Literatura Mexicana en la UNAM. Actualmente se desempeña como profesora e investigadora de tiempo completo en la Universidad del Claustro de Sor Juana y como docente en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBAL.

⁹ Kristin Linklater nació en Escocia en 1936. Se formó como actriz en la London Academy of Music and Dramatic Art. Su método de trabajo se lo conoce como *La liberación de la voz natural* y fue diseñado con los fundamentos de Iris Warren, F.M. Alexander, M. Feldenkrais y estudios de psicología y neurología. La esencia del método Linklater es que la voz es uno de los vehículos a través del cual toda la gama de la emoción humana, pensamiento, imaginación e intuición puede fluir clara y eficientemente del actor y de la actriz al público. No se trata de entrenar una voz hermosa, o con gran volumen, o con una pronunciación estandarizada: se trata de entrenar una voz expresiva y única.

acompañamiento es súper interesante. La verdad que yo he aprendido muchísimo de esa experiencia.

Rubén Maidana: Nombraste a Linklater. ¿Y hay alguna otra línea de trabajo con la voz?

Georgina Flores: Bueno, está la línea de Ana María, que estamos varias maestras ahí y también está Roy Hart. Tenemos a Muriel Ricard, Carmen Mastache, Indira Pensado que fueron alumnas¹⁰ de Kozana Lucca¹¹ integrante del Centre Artistique International Roy Hart Théâtre. Están como esas tres líneas, pero en realidad la que lleva Técnica Vocal es el Método Linklater.

Rubén Maidana: ¿Vos estuviste en el Roy Hart, verdad?

Georgina Flores: Sí, fui en el dos mil trece. Yo dije "yo quiero tomar voz en la mejor escuela que haya". Encontré el Roy Hart. Ahora con estas pláticas de *Manifestando lo Sutil* ya quiero Steiner, Chéjov...

Rubén Maidana: Y todo lo que vamos viendo y aprendiendo y que no conocíamos tanto evidentemente.

Georgina Flores: Súper interesante. Pero bueno, sí fui a Francia, al sur de Francia, Malérargues y fue una experiencia súper bonita. De alguna manera todo lo que trabajé con Ana María Muñoz, que es muy corporal, me sirvió allá. Nosotras trabajamos la voz desde el cuerpo, desde el auto reconocimiento, desde la escucha. Además, siempre he tenido a nivel personal un entrenamiento, un espacio donde yo puedo ponerme a hacer exploraciones. Y eso se acrecentó y focalizó cuando fui a Roy Hart. Fue una experiencia muy interesante porque yo dije "voy a tomar el curso en inglés". Nos pusieron el texto de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, escogí un texto de Puck, estuve tres meses aprendiéndomelo. Tenía que llevar una canción. Yo no canto. Entonces tuve que tener la asesoría de una persona que me ayudara en esta canción. La preparación fue algo muy interesante para mí y llegar ahí también; fueron

¹⁰ Indira Pensado y Carmen Mastache se formaron con Kozana Lucca, y ese aprendizaje lo combinaron con la metodología de voz Linklater, traída en la versión hispanohablante de Antonio Ocampo a México en el año 2007. También el Centro de Estudios para el uso de la Voz (CEUVOZ) apoyó la formación Linklater que cuenta México con cuatro profesores certificados: Indira Pensado y Tania González Jordán que se titularon en 2012; Carmen Mastache y Llever Alzar, quien también es parte de la planta docente de la ENAT, en 2014. Los 4 Gatos es el nombre de su grupo de investigación escénico-vocal que tiene como uno de sus objetivos aplicar Linklater en la actuación teatral.

¹¹ Integrante y profesora del Centre Artistique International Roy Hart Théâtre con sede en Malérargues, Francia. Directora, autora, pintora y docente, nació en Argentina (Córdoba) en 1940. Murió en Francia (Malérargues) el 30 de marzo de 2010. En febrero de ese año, Kozana describió así su enseñanza: "Me acerco a la voz desde un punto de vista ecológico. Eco es el exterior, lo que nos rodea. Partiendo de la ecología acústica, considero tres dimensiones: la ecología humana, la forma en que un individuo se escucha a sí mismo; la ecología social, la forma en que escucha a los demás; y, finalmente, la ecología ambiental, la forma en que él o ella escucha lo que le rodea. El individuo no es el centro del mundo, es la vida la que está en el centro del mundo. Tenemos que pasar del egocentrismo al ecocentrismo".

puntos de contacto porque trabajan mucho el cuerpo. Repartían el curso entre mañana y tarde. Todo lo de la mañana era trabajo somático. Y a la tarde ya era el trabajo creativo e individual. Y fue muy enriquecedor porque ahí lo que fui concluyendo es que Roy Hart no hace división entre voz cantada y hablada. A los cantantes les da mucha expresividad y canto a los actores y actrices o gente de teatro, pues les da mucha musicalidad. Y también todo lo que trabajan de voz extendida, trabajar agudos, graves, sin importar tu tesitura es una cosa maravillosa. "La voz oscura", "la voz expresiva", así a nivel expresionista. La verdad que a mí me dio muchísimas herramientas. Llegué con una cantidad de ideas enormes en la cabeza que inmediatamente fui aterrizándolas en el aula. Y así pues, ahorita mi propio método tiene toda la parte fundamental de "bases orgánicas somáticas" de Ana María, pero por otro lado también aprovecho todo lo de la Maestría en Audición y Lenguaje, que me ayuda mucho a explicar la anatomía y la fisiología. Aunque yo no hablaría del aparato fonador, sino de todo el cuerpo, porque lo que yo he entendido es que todo el cuerpo habla, todo el cuerpo vibra, todo el cuerpo respira. Igualmente la Maestría me aportó los conocimientos para ser muy clara y específica de cómo se da este proceso anatómico. Esto me ayuda mucho para la técnica vocal, y ahí aterrizo todos los términos que son colocación, apoyo, proyección, resonancia, respiración, etc. Y después ya me voy más a la parte expresiva. Empiezo con texto narrativo para que se trabajen muchísimo las imágenes, que vayan sintiendo la división de ideas, el ritmo, las palabras que se acentúan, las pausas. Ahí aprovecho todo el trabajo de Barba, que vayan reconociendo en su propio cuerpo cómo se expresa la imagen, cómo la expresan al otro. Y ya después me voy a textos dramáticos y con estos utilizo un análisis de texto que arranca con la división de ideas, pausas, entonaciones y vamos viendo cuál es la intención, cuál es el pensamiento y cuál es la emoción. Y eso se va entretejiendo y eso ya se lleva a lo que es la escena o monólogo. Y diálogos. O sea que haya réplicas.

Rubén Maidana: Georgina. Y cuando hacés ese abordaje de los textos dramáticos, el análisis textual, ¿lo trabajás más desde la Situa-



Sesión de trabajo en clase.
Foto: Huematzin Rossell

ción Dramática tomando como base lo propuesto por Stanislavski? ¿Dónde estoy, qué pasa, quién es el otro? ¿O van hacia la composición de personaje? Porque la composición de personaje, por lo menos en nuestra Facultad, es un contenido que se trabaja en los últimos años de la formación. Tercer año. Cuando vos llegás al texto dramático ¿hacés un análisis de Situación Dramática y desde ahí los ponés a actuar? ¿Son textos realistas, no?

Georgina Flores: Ahí habría varias cosas. Cuando llegué a impartir Interpretación verbal había una parte donde trabajaba mucho el texto realista y luego el texto no realista. De hecho casi siempre

termino con texto no realista. Y ahí es donde yo utilizo mucho más la parte de Roy Hart. Y la construcción del personaje... bueno estoy hablando de esta línea vocal, pero en realidad va de la mano con Actuación. Al trabajar personajes con ellos, trato que la primera parte sea una cosa muy intuitiva, hasta inconsciente, ¿por dónde están ellos percibiendo e imaginando el personaje? Y luego ya entro a trabajar con los elementos dramáticos y, ahí sí, nos metemos con lo que es el conflicto, con la situación, las circunstancias, los antecedentes históricos del autor, de la época. Recuerdo que Flavia decía que en algún momento ella ya imbricaba contenidos... Porque en otra Escuela, la Escuela de Iniciación Artística, yo doy clases de Actuación. Entonces allí la clase de Actuación y la clase de Voz se mezclan, se unen. O sea, no puedo separar la actuación de la voz y viceversa. Entonces, en realidad vamos de la mano. Con esta construcción también corporal y emotiva, y de subtexto. O sea, todo se va entretrejiendo. Por lo tanto, yo no puedo trabajar la voz de texto dramático sin abordar construcción de personaje.

Rubén Maidana: Y cuando hacés el abordaje desde el cuerpo ¿lo hacés desde tu experiencia en lo barbiano, desde la Eutonía de Gerda Alexander, desde el trabajo con Roy Hart?

Georgina Flores: Sí. La primera parte, toda esta parte de técnica vocal, empiezo con Eutonía, trabajo de piso, trabajo de postura, trabajo de articulaciones. Es muy anatómico. Es reconocer cada hueso. Reconocer la relación del cuerpo con la fuerza de gravedad. Reconocer al cuerpo con el espacio. Con la resonancia, la propiocepción. Entonces, inicialmente empiezo con Eutonía u otras técnicas somáticas. Trabajamos un poquito también Feldenkrais. Luego voy pasando y focalizando el trabajo hacia el texto narrativo y después el texto dramático.

Rubén Maidana: Y tus alumnos, alumnas, ¿qué edades tienen? ¿Dieciocho, diecinueve, veinte años?

Georgina Flores: Sí, en la ENAT antes el límite de edad era de treinta



Sesión de trabajo en clase.
Foto: Huematzin Rossell

años, pero desde hace tres años a este tiempo quien pase el examen ingresa. Entonces podemos tener alumnos como de cuarenta o cuarenta y dos años, pero en realidad el grueso es de dieciocho a treinta años. Y en la Escuela de Iniciación Artística (EIA) que también es del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) solo se les pide la secundaria, o sea que podrían ingresar a los quince años y tampoco hay límite de edad. Por ello, también ahí he tenido alumnos o alumnas de cuarenta y tantos años. Y esa experiencia es muy interesante también.

Rubén Maidana: Y con este rango etario, ¿con qué te encontrás

cuando empezás los cursos que te llevan a focalizar la enseñanza? Digo, por ejemplo: falta de concentración, poca auto-percepción corporal, etc. Si tuvieras que hacer una descripción muy general de características grupales ¿qué nos podrías decir? ¿Aparecen problemas en las cuerdas vocales? No sé si piden algún examen previo de cuerdas vocales como condición de ingreso.

Georgina Flores: Se les hace un examen foniátrico. En la ENAT llegan con muy buen nivel. Hay tanta competencia y tantos y tantas postulantes de ingreso y tan pocas vacantes, que quienes ingresan es gente que ya hizo teatro, o ya estudió teatro previamente y la verdad es que llegan con una gran vocación. Muchos, muchas ya han tomado clases de voz o canto y es muy fácil trabajar con ellos y ellas. O sea, es una población muy noble en ese sentido. Pues sí, hay una gran facilidad para el contacto corporal y personal. Más, ¿qué falta?, siento que al contrario hay como un plus. De veras que es una población muy dúctil –salvo algunas excepciones como en todos lados-. Hay que enseñarles la autopercepción, la auto-escucha, a veces... son generaciones jóvenes y por lo tanto están muy dispersos con la tecnología, internet, el celular y etc. Pero yo lo que veo, es que llegan con cierta formación corporal también. Es que sí. Llegan con muy buen nivel. Yo siento eso. Creo que solamente hay que ayudarlos y ayudarlas, guiarlos y guiarlas en esta formación. Eso es lo que yo he percibido.

Rubén Maidana: Básicamente te pregunto porque en Argentina no hay examen de ingreso en las Universidades públicas, salvo en carreras muy numerosas como Medicina. En las Facultades de Arte de Argentina no hay examen selectivo. El que se anota, ingresa –salvo en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en Buenos Aires-. Y eso hace que "el filtro" se vaya haciendo a medida que el alumno o alumna va transitando la carrera que eligió y va descubriendo si esa carrera era lo verdaderamente pensaba. Esto implica que en Primer año uno se encuentre con todo el mundo con sus diferentes motivaciones. El que vio "luz prendida y subió", el o la que está más decidido, decidida, el o la que tiene más vocación, etc. Creo que la

diferencia fundamental de un contexto y otro es que si se anotan novecientos aspirantes e ingresan cuarenta y cinco; evidentemente queda la gente que tiene claro y definido lo que será su profesión. Creo que es una realidad distinta, en ese sentido, entre ustedes en México; y nosotros aquí en Argentina. Realidad distinta también a lo que ocurre en la RESAD de Madrid, o en el Instituto del Teatro de Barcelona. Son espacios con mucha demanda en donde hay que hacer algún tipo de selección. ¿Qué nos ibas a contar de tu tesis?

Georgina Flores: Acabo este tema. Tuve la oportunidad de dar clases en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y ahí son cinco años de formación. Y también se hace un filtro pero, yo lo que sentía, por lo menos con esa población, es que sí llegaba gente que no tenía clara su vocación y justo iba pasando esto que se iban quedando los y las más dispuestos y dispuestas, los y las más agueridos y aguerridas o los y las que tenían más claro por qué estaban ahí. Y ahí sí, tal vez sentía esto que tú percibes, como una falta de concentración, o no saber qué estoy haciendo aquí, o ¡qué divertido, me da risa! O ¿por qué tengo que hacer esto? Es otra población, pero que igual disfruté enormemente. Porque además también fue una población ávida, con una necesidad y unas ganas de aprender enormes.

Bien, quería comentar que yo hice mi tesis para la Maestría de Audición y Lenguaje con la población de la ENAT y se les hizo un examen foniatrico al principio del curso y otro al final cuando yo di Técnica Vocal. Y la hipótesis era que gracias a la técnica vocal iba a haber ciertos puntos que se iban a ir mejorando. A nivel de respiración y colocación de la voz fue todo un éxito. Pero justamente, las conclusiones de la tesis indican que había ciertos problemas a nivel de "cierre vocal" y eso venía porque hay mucho estrés. La verdad es que la carga horaria es pesadísima, los chicos y las chicas a veces no pueden trabajar o les cuesta muchísimo poder trabajar. O sea, lo que encontramos era que lo que no estaba permitiendo el cierre vocal tan prístino como lo queríamos, era que había mucho estrés. Algunos no se hidrataban correctamente, algunos comían a deshora o tenían problemas con la alimentación, problemas de sueño y

la misma Escuela tiene como un "chiflón" de aire frío que hace que todo el tiempo esté corriendo ahí el viento, y hay muchas enfermedades de vías respiratorias. Entonces, volviendo a tu pregunta sobre qué dificultades podría observar en la población del alumnado, podría referenciar esto que menciono. También encontramos algunos problemas de nódulos, ulceraciones, patologías de sobre-esfuerzo, pero sobre todo por cuestiones de salud. Y esto que te comento lo podemos ir hilando con un concepto que estoy trabajando que se llama "La voz sanadora". Si bien en la ENAT el trabajo no es terapéutico, no es un espacio terapéutico donde tal vez yo resuelva cosas con alumnos o alumnas, pero el fin no es terapéutico sino pedagógico. Sin embargo, lo que sí he descubierto –después de todos estos procesos y sobre todo de investigación personal– es que cuando tú trabajas la voz "algo sano pasa". Tú te sientes mejor, tu respiración mejora, ya tienes "más centro", el sistema inmunológico y linfático se limpia. Es decir que el trabajo tiene muchas virtudes que justamente empiezan a repercutir a nivel de salud. Aunque bueno, eso ya lo he estado trabajando por otros lados.

Rubén Maidana: Y cuando decís que lo has estado trabajando por otros lados ¿a qué te referís? ¿Lo has ido trabajando en otros espacios institucionales? ¿Dando talleres o seminarios? ¿O con un objetivo mucho más específico vinculado con la terapia?

Georgina Flores: Lo he trabajado a nivel personal y tuve la fortuna de que me invitaran a un proyecto que se llama Son 9 donde hay varias personas de distintas áreas: arquitectos, una filósofa, hay gente que hace joyería, escultura, es decir un ámbito amplio y con ellos hemos estado trabajando en exposiciones. Justo lo que escucharon al inicio de la charla de Greenpeace fue un proyecto donde trabajábamos con sonidos del mar, voces de ballenas y demás sonidos, haciendo un pequeño performance. También con Ofelia Murrieta¹² que ha sido nuestra líder de Son 9 he dado conferencias para enfermeras en el Hospital de Cardiología y con la maestra Juanita Arreguín (que está aquí en la sala) que es fonoiatra, cantante de ópera y da clases en el Conservatorio, quien me invitó a dar conferencias en

¹² Coordinadora de proyectos artísticos. Fundadora de la Escuela de Diseño y Artesanías, Claustro de Sor Juana. Organiza Exposiciones en Museos, Festivales Internacionales y Galerías. Sus investigaciones sobre la platería le han permitido conocer de cerca la historia, las técnicas y las formas de este preciado metal, desde los hermosos diseños del Arte Popular Mexicano, hasta las modernas propuestas de la Joya Arte-Objeto. Su trabajo en capacitación artesanal le permitió conocer las diversas expresiones y materiales del Arte Popular mexicano. En la actualidad en su espacio imparte asesorías y talleres de creatividad, arte y diseño.



Sesión de trabajo en clase.
Foto: Huematzin Rossell

el Instituto Nacional de Rehabilitación, que consistió en una parte práctica donde hicimos un "inventario de voz" –lo que se trabaja en Eutonía son "inventarios de reconocimientos corporales"–.

En esto que cuento habría, por un lado, experiencias de tipo más creativas, en espacios fuera de la ENAT y otras que tienen que ver con la salud. Yo he querido dar talleres por fuera de la Escuela, pero la verdad es que no tengo tiempo, porque la carga horaria que tengo en INBA es bastante pesada.

Rubén Maidana: Georgina, dos cosas te quería preguntar. Una es si

como parte del currículo de ustedes en la ENAT tienen que evaluar a los alumnos y alumnas y si esa evaluación es una condición para que el alumno /alumna acredite la materia y pase al siguiente año o no. ¿Cómo se manejan?

Georgina Flores: La evaluación. Sí. Pues, nos piden un plan de trabajo muy específico donde se hace un marco desde el primer día donde se dice "Se va a ver este y este contenido. Estas son las competencias y esta es la forma de evaluación." Ahí depende de cada maestro y maestra. Nosotros lo que hacemos es, primero, una evaluación diagnóstica y luego hay evaluaciones intermedias y una evaluación final y después se saca un promedio. Y justamente, si no pasan esa materia, si no logran la calificación no pueden pasar al siguiente grado. Es así.

Rubén Maidana: O sea que hay un orden de correlatividades, como se dice aquí. No puedo cursar la materia de segundo si no tengo la correlativa de primero. Y ese alumno /alumna ¿vuelve a cursar la materia o queda afuera de la Institución?

Georgina Flores: Lo que sucede que no es Facultad. Aquí como son tan poquitos, o sea son tres grupos, a cada grupo se les asignan los maestros y las maestras y ellos(as), van con el grupo. Y creo que hasta tercer año ellos(as) pueden escoger a su maestro o maestra de Actuación y es donde se dividen los grupos. Porque en la UNAM –donde yo estudié Dirección– ahí sí. Me daban la gama de docentes y yo escogía mis horarios, las materias. Y ahí sí, tal vez estaba en tercer año y estaba recursando materias de segundo año. Aquí, como la comunidad es tan pequeña, en realidad van en conjunto. Si llegaras a reprobar, tienes que retomar todo el año aunque tenga las materias cursadas para ir con el grupo.

Rubén Maidana: Bien. Ok. Veo en la sala a Marisa Rodríguez que es nuestra Secretaria Académica y su formación de base es el área pedagógica. ¿Te gustaría hacerle alguna pregunta a Georgina de algo más específico que me pudiera estar olvidando yo? Del Plan

de Estudios, de formas o abordajes metodológicos. Algo que se te ocurra. O alguien de los que están en la sala.

Marisa Rodríguez: Muy buenas tardes. Y un placer Georgina escucharte. En esto último que señalabas, me parecía muy interesante para entender por qué van en grupo. ¿Cuál es la justificación de esas dos modalidades? ¿Cuáles serían las razones para el proceso formativo? Si nos podrías ampliar un poquitito eso.

Georgina Flores: Yo lo que creo... en la UNAM, por ejemplo, hay grupos de sesenta alumnos. Es una cantidad enorme los que se aceptan y uno tiene una clase con un profesor o profesora y luego cambia de salón y tiene otra clase con estudiantes. Yo lo que percibo aquí –la ENAT– es que si solo son cuarenta y cinco los que entran, y son tres grupos de quince... a mí me da la sensación que están muy cuidados, entonces hay más relación entre ellos(as), se hacen como pequeñas "familias". Hay bastante solidaridad, si uno, una decae en su trabajo, hay que apoyarle. O sea, creo que se logran ciertos "privilegios" que se alcanzan cuando van en conjunto. Creo que crecen más a nivel de contenidos. Se hizo un experimento hace dos años atrás de poder cambiarles en el Segundo año y fue un fracaso total. O sea, porque unos(as) habían tomado clases con ciertos(as) docentes, y otros(as) con otros(as). Y había unos(as) que tenían unos conocimientos y otros(as) no. La verdad que ahí sí fue muy difícil poderles nivelar, unirles en conocimientos. Creo que tiene estos beneficios el ir todos(as) de "la mano" y con la misma información y eso facilita mucho su crecimiento.

Rubén Maidana: Y Georgina, esto te lo pregunto porque tal vez no lo estoy entendiendo. Suponte que este grupo de quince alumnos y alumnas eligen a Bruno Bert y Bruno tiene una elección: del tipo de teatro, el tipo de técnica que imparte ¿eso no limita la mirada del alumno, alumna a una manera que es la del maestro, maestra que elige? Es una pregunta. ¿Se entiende lo que digo?

Georgina Flores: Creo que tienen varias opciones. O sea, ellos(as)

en Tercero y Cuarto año escogen a su maestro(a) y desde antes ellos(as) indagan y están viendo el tipo de teatro que quieren hacer, el tipo de discurso que tienen y según esta afinidad escogen a su maestro(a). Pero entiendo tu pregunta: ¿que se formen como desde una única escuela? Creo que, por un lado, podría decir que sí, pero por otro lado tienen otra gama de enseñanzas que también les da otra panorámica. Entonces, no se quedan con una sola mirada o estilo de actuación. Lo que sí percibo es que tienen la noción de diversas escuelas y de hecho en el perfil del egresado de la ENAT dice textualmente "que el egresado y la egresada van a ir creando su propia metodología". Es decir, toman lo que más les funciona.

Rubén Maidana: Y una vez que se reciben ¿la inserción laboral dónde se da? Obviamente Ciudad de México es monstruosamente grande. Entran a trabajar ¿dónde? En teatros oficiales, en compañías independientes, en la televisión. ¿Dónde se insertan?

Georgina Flores: Pues aquí hay mucho, pero como toda carrera artística es muy difícil vivir del teatro. Algunos(as) sí llegan a televisión; otros(as) a radio; otros(as) a cabaret. Hay varias vertientes, pero lo que yo he observado es que la mayoría de las veces se juntan y arman compañías. Al final salen, hacen compañías y la Escuela también les da la formación para hacer proyectos en producción. Siento que quedan muy amparados en ese sentido para las convocatorias de los teatros, convocatorias de apoyos financieros y a muchos les va muy bien a nivel de compañías pues logran ir creciendo, pero en realidad sí es difícil insertarse en el medio. Algunos(as) no encuentran nada, no son llamados; algunos(as) se deprimen. La verdad que no es tema fácil.

Marisa Rodríguez: Por ahí engancho las dos cosas. Lo que decías antes y eso que señalás ahora. Sigo con lo del grupo. Ese armado de pequeños colectivos de quince personas ¿vos considerás que tiene un impacto en la práctica estética, en el proceso de producción creativa? Y lo hilvano con esto último que decías del armado de pequeñas compañías. ¿Tiene continuidad ese pequeño grupo de



Sesión de trabajo en clase.
Foto: Huematzin Rossell

estudiantes y luego se transforman en pequeñas compañías?

¹³ El término "narraturgia" es creado por José Sanchis Sinisterra para definir aquellos textos que nacen en las fronteras entre **narratividad** y **dramaticidad**.

Georgina Flores: Sí. A veces es generacional, de generaciones que se reconocen, pero es verdad que luego toman sus propias personalidades; o sea, que van encontrando su propio lenguaje en este proceso y ya después se ven en la vida profesional. También se está dando que estos y estas egresados(as) acaban escribiendo y dirigiendo. Empiezan a haber estos colectivos donde se dirigen, se escribe, se hacen trabajos colectivos, se hacen "narraturgias".¹³ Yo veo que lo que se produce de teatro termina siendo algo muy interesante y algo que sucede en Ciudad de México que el que hace

teatro ve teatro. Entonces hay un público más o menos cautivo.

Marisa Rodríguez: Y los egresados ¿enseñan teatro también? ¿Tienen a generar sus espacios de taller?

Georgina Flores: Sí, pero a diferencia de ustedes que tienen muy claro que el alumno(a) posiblemente sea maestro(a) de teatro, aquí tienen una materia optativa –que la pueden tomar o no– que se llama Didáctica del Teatro o algo así, pero no está enfocado a eso. Yo creo que por ahí hay algo que nos está faltando, porque sí muchos(as) acaban dando clases, muchos(as) por vocación y muchos(as) porque no les queda otra. Y eso es algo muy triste.

Rubén Maidana: Te quería preguntar si a ustedes la institución "les exige" (y lo digo entre comillas) tener que investigar, escribir, reflexionar sobre la práctica. Te lo pregunto porque el sistema universitario argentino se basa en tres patas básicas: docencia, investigación y extensión. Y hacer investigación inicialmente en una Facultad de Arte fue bastante complicado, porque en muchos de nosotros, la gran motivación era el desarrollo artístico. Así que fue un recorrido que se fue haciendo a lo largo del tiempo y donde muchas veces al inicio se observaban resistencias de nuestra parte. Pasado el tiempo me parece que permite ir de un lado al otro: del hacer a la reflexión y viceversa.

Georgina Flores: No. Sería maravilloso tenerlo. No somos una Universidad Autónoma. Entiendo que en la UNAM sí les piden esto. Pero en el INBA dependemos más de la Secretaría de Cultura y no hay estímulos. No hay una visión, para que nosotros(as) podamos ya sea publicar o investigar. En verdad sería maravilloso porque hay docentes que tienen unas líneas de trabajo verdaderamente interesantes y sería buenísimo que tuviéramos un documento sobre sus procesos, ¿cómo han estado enseñando?, ¿Cómo son sus procesos pedagógicos?, etc. De todas maneras se hace, de todas maneras una está aprendiendo día a día y se hace la propia investigación en aula, pero en verdad ese apoyo no lo tenemos. Hay convocatorias

que a veces salen donde podríamos acceder, como ejemplo PADID. Pero es una convocatoria general que si yo quisiera publicar podría aplicar ahí. Y en verdad sería maravilloso. Yo creo que sí nos hace falta eso.

Rubén Maidana: Bien. Estaba pensando dedicarle la última media hora de encuentro a hablar sobre lo que le da título a esta charla: "Procesos creativos en el acompañamiento vocal para la construcción del personaje. Escuela Nacional de Arte Teatral (México)". Quería saber si nos podrías contar a los que estamos aquí cuál es tu experiencia-metodología para el abordaje vocal de un personaje. Yo encontré en internet un trabajo tuyo, una Tesis donde reflexionás sobre el proceso creativo de la puesta en escena de una obra, donde vos hacés una descripción de cómo fuiste trabajando la composición de los personajes.

Georgina Flores: Esa fue la Tesis de Licenciatura para el montaje de *La corbata* de Janusz Krasinski y ahí yo recién tenía toda la información de Ana María Muñoz y lo que hice con el elenco fue trabajar todo el entrenamiento de Eutonía. Fue muy bonito. Y lo que hago en la tesis es una bitácora. Primero fue todo el trabajo personal, de auto-conciencia, auto-percepción, sentirse en el piso. Esto se iba uniendo con el entrenamiento vocal, pero el centro no era ese, sino el objetivo estaba puesto en todo el trabajo de puesta en escena. Luego fuimos encontrando las relaciones entre los puntos de apoyo y el peso que el cuerpo le asigna a esos puntos de apoyo. Tanto en los actores como los del personaje, y eso nos fue dando indicios de ciertas características físicas...

Rubén Maidana: Perdón Georgina, cuando decís "el peso del personaje", o "ciertas características físicas del personaje", hubo previo a esto un análisis más "de mesa" donde se leía el texto y se decía –a partir de las didascalías o decisiones que uno toma como director o directora– "este personaje es así o asá" y a partir del reconocimiento de la propia corporeidad del actor se definía hacia dónde tiene que ir. ¿Era un poco así? ¿O cómo era?

Georgina Flores: Igual se dio de un modo muy natural. Sí, fuimos en paralelo con el análisis: leerla, estudiarla, entender el contexto –porque era un contexto polaco que los actores y yo no conocíamos– e ir con el entrenamiento. Y en algún punto, esta comprensión que habíamos hecho del texto se pudo unir a todo lo que habían hecho a nivel personal y ahí fue donde pudimos juntar la información para que ellos fueran construyendo sus personajes. Y también se fue dando de la mano el "marcaje". No fue algo buscado a priori, sino que se fue dando naturalmente –además que tuve unos actores maravillosos con una gran intuición y percepción-. Fueron apareciendo muchos descubrimientos del tipo "este personaje tiene ésta relación con este otro personaje y se relaciona con el espacio de esta forma". Y esto del espacio lo digo porque todo pasaba en una celda y hasta a nivel kinestésico logramos tener conclusiones a partir del carácter de los personajes. Y de ahí también vinieron caracterizaciones de un modo "no tan mental". Uno de los actores se tiñó el pelo de amarillo. Digamos que todo este proceso de análisis con el trabajo corporal-vocal a partir de las técnicas orgánicas se vio plasmado en el montaje.

Rubén Maidana: Bien, y te pregunto ¿en este proceso la puerta de entrada fue el cuerpo? Por ejemplo, un cuerpo sobre el que se aplicaban distintas indagaciones del estilo cambios de puntos de apoyo o usos de distintas energías, y a partir de los cambios surgidos posteriormente se sumaba lo sonoro y luego lo textual. ¿Así se fue construyendo una voz de cada uno de esos personajes? ¿Fue un proceso más o menos así?

Georgina Flores: Primero fue el texto. Y el texto fue nuestra guía. O sea, lo que decía el texto, lo que decía la palabra, lo que decían las acotaciones, nos fue guiando y de ahí es que aterrizamos en la construcción de los personajes y yo creo que también, toda esta sensibilización corporal que hicimos nos dio esta relación con el espacio. Con el espacio y las relaciones entre ellos. Digamos que no había un plan tan cerrado sino que fue algo que se fue dando a un



Sesión de trabajo en clase.
Foto: Huematzin Rossell

nivel... más intuitivo. Y eso quedó plasmado en las conclusiones de la Tesis. No paramos nunca el entrenamiento, antes de los ensayos y también había un entrenamiento antes de las funciones. En un anexo desgrabo unas entrevistas que les hice a los actores y ellos mencionan que se quedan con esa información y experiencia para procesos a futuro.

Rubén Maidana: Y esa experiencia que fue tu Tesis de Licenciatura, ¿vos la tomás como un posible aporte de cómo uno podría hacer una construcción vocal de los personajes? ¿Ésta sería una forma,

una metodología podríamos decir?

Georgina Flores: Sí. De hecho, pienso yo que más allá de lo vocal es una metodología para lograr la "actoralidad".

Rubén Maidana: Estaba pensando mientras te escuchaba y recordaba conceptos que en otras charlas se han tratado, de "trabajar para el texto" o "trabajar con el texto". Y como a partir de lo que nos ha contado Flavia del trabajo de Steiner sobre los fonos y las diferencias entre vocales y consonantes, como un trabajo previo al sentido del texto te quería preguntar, ¿vos tenés algún tipo de trabajo de ese estilo?

Georgina Flores: Sí, pero más con Roy Hart. Sobre todo cuando trabajo verso me gusta más trabajar a partir de los fonemas, porque hay cierta intencionalidad del autor de usar ciertas vocales o ciertas consonantes o ciertas repercusiones auditivas o rítmicas. Ahí sí hay un proceso donde, o solo trabajamos las vocales o solo trabajamos las consonantes, o se trabajan sólo las sílabas. O se va percibiendo, jugando con una palabra y esa palabra se va desmenuzando y se va convirtiendo en otras palabras y entonces se hace una asociación libre. O qué me provoca corporalmente cada sonoridad de cada fonema ¿qué me produce la sonoridad de una "p"?, ¿o de una "r"? Y siento que eso da ciertas intuiciones, ciertas señales que al actor o a la actriz le ayudan a ir construyendo. O sea, hay ciertas conclusiones que se logran a partir de este juego. Pero eso sí que lo trabajo más con la línea de Roy Hart. Porque lo que tiene Roy Hart es que esta sonoridad, o este abordaje con la palabra va inmediatamente con la emoción. Empieza a haber un rebote a nivel emocional, que no sólo es un rango vocal lo que se logra sino también un rango de emociones que a cualquiera le ayuda a entender qué le está pasando al personaje o por dónde anda rebotando el personaje, o de qué es capaz según este texto o esta palabra o a quién se lo dice.

Rubén Maidana: ¿Y este tipo de trabajo vos sentís que podría tener una aplicación práctica para determinadas poéticas o estéticas?

Digo, ¿se podría aplicar al realismo, por ejemplo, donde el uso de la voz es más "cotidiana"? ¿O estas indagaciones van más en la línea de textos más contemporáneos?

Georgina Flores: Yo en un principio pensaba así, pero ahora pienso que todas las metodologías pueden ayudar a todos los estilos. O sea, este abordaje también lo he trabajado con realismo y funciona. Porque es exploración, no es que se queda con esa estética o con un estilo. Es parte de una exploración. Está la estrategia de ser muy cuadrado, de ver qué está pasando en cada texto a nivel de intenciones o a nivel de entonaciones y está también esa otra parte muy explosiva y muy creativa. Yo creo que luego todo se junta. Y ahí sí creo que de este modo se podría trabajar tanto un texto realista como uno no realista.

Rubén Maidana: Estaba pensando mientras te escuchaba y recordaba que en una época, cuando en Tercer año nosotros trabajábamos Shakespeare y Comedia del Arte, observábamos que los alumnos y alumnas –sobre todo en Shakespeare– en la indagación creativa de su cuerpo y su voz –con sonido o un trabajo de este estilo que vos mencionaste– era maravilloso lo que hacían y lograban. Pero luego, aparecía el texto y "los mataba". Yo sentía que aparecía el autor, aparecía la palabra, aparecía el sentido y todo aquello que habían indagado y encontrado y esa libertad creativa desaparecía por la fuerza, creo, que impone –no sé si era porque era Shakespeare– el texto. La palabra dicha. Incluso se perdían hasta cuestiones energéticas, corporales. ¿Esto te ha pasado? ¿Te suena?

Georgina Flores: Hay dos vías para llegar. Una es que primero se aprendan el texto de manera neutra, o sea, todavía sin intenciones. Y a eso le sumamos la exploración. Esto a ellos(as) les facilita el trabajo y les cambia los matices y las entonaciones. El otro camino es: todavía no tienen el texto, trabajan toda esta parte de exploración creativa y... –yo sí les pido bitácora para que no se olviden, y a veces grabamos, porque creo que hay veces que aparecen cosas maravillosas que si no las registras se escapan y se pierden– después

tomando esa indagación "como un caldo de cultivo" aterrizan al texto. Creo que todos los caminos funcionan, pero yo trabajo a partir de estas dos vías. Y entiendo lo que me dices, donde dices: "hice un ejercicio padrísimo y ¿Dónde quedó cuando aparece el texto?" Quizás ahí funcione que se lo sepan antes. Ahí el peligro es que si se aprenden el texto con una cierta musicalidad o entonación hay veces que les cuesta romper esa forma en que han fijado el texto. Porque hay personas que son muy auditivas.

Rubén Maidana: Y sí, porque más allá de la búsqueda de un aprendizaje neutro del texto hay una musicalidad o un ritmo establecido que hace muy difícil luego quitarlo. Y ni hablar si el texto es en verso o el texto de Shakespeare que está escrito en pentámetro yámbico que hace que aparezca un cantito que es muy complicado de romper. ¿Alguien tiene alguna pregunta para hacer? ¿Algo para consultar? Lo veo a Paulo. Él creo que trabaja en un Instituto de Formación Docente con el tema de la voz. No sé si hay algo que cuenta Georgina o que estamos charlando que por ahí te resuena. Algo que quieras consultar. O alguien. Digo Paulo porque lo veo ahí.

Paulo Barbariga: Bueno. Muchas gracias. También me gustaría saber un poco más en profundidad cómo son los procesos de trabajo a nivel vocal en relación a la construcción de personajes. ¿Cómo son las implementaciones? ¿Cómo son los procesos de búsquedas creativas?

Georgina Flores: Ok. Voy a tratar de buscar ejemplos.

Rubén Maidana: ¿En un trabajo más del aula estas preguntando vos Paulo?

Paulo Barbariga: Sí, sí. Desde el aula y, por supuesto, en relación a si hay un trabajo que apunta ya a una muestra final.

Georgina Flores: Por lo menos en Primero y Segundo año no hay. A veces invitan a los amigos o a los familiares, pero no es el objetivo.

Retomo buscando algún ejemplo de trabajo. Cuando yo comienzo a trabajar realismo, texto dramático, empiezo desde lo que ellos y ellas van intuyendo del personaje. Y ahí, por ejemplo, hago un ejercicio. En Eutonía hacemos "inventarios": ¿cómo siento el pie?, ¿cómo siento el tobillo?, ¿cómo siento la pantorrilla? Y hacemos muchos tipos de inventarios. Con colores, sólo de los huesos, sólo de las articulaciones. Pero, específicamente con el personaje, hago "inventario de personaje", ¿cómo son los pies del personaje?, ¿cómo son los tobillos del personaje?, ¿cómo son las pantorrillas? ¿hace ejercicio?, ¿qué edad tiene?, ¿le llega el sol? O sea, tratar de darle una panorámica de cómo podría ser esa pantorrilla, o esa rodilla. Si tiene alguna historia. Si tiene una cicatriz. Si se cayó de la bicicleta. O sea, hago inventario de personaje a nivel muy, muy físico, luego lo dibujan de acuerdo a cómo lo visualizaron. Y luego hago un inventario de historia. O sea ¿cuál es la historia de ese pie? Y voy así por todo el cuerpo, hasta la cabeza. ¿Cuál es la historia de esa rodilla? La pelvis, si tuvo hijos, no tuvo hijos. Empiezo a indagar. ¿Cómo es la cintura? ¿Qué tipo de alimentación tiene? ¿Qué come, qué no come? ¿Come bien, está desnutrido? O sea, se va haciendo una gama y todo eso lo escriben. Y después les pido que trabajen con el subtexto. O sea, les digo que esa primera mirada del personaje va a cambiar, que no se queden "anclados" con esa primera imagen que construyeron, porque tal vez irá evolucionando, y hacemos un ejercicio de pensamiento –cuando ya tienen el personaje bien visualizado– que consiste en preguntarse ¿qué está pensando? Y que susurre su historia, y luego la escriba. Pero mucho a nivel de sensaciones, por ejemplo: "yo recuerdo esas flores amarillas que traía mi abuela con el jarrón verde". O sea, lo inventan, obviamente. Y después de todo eso que intuyeron nos vamos al texto. A veces me voy directamente al texto dramático ya escrito por un autor. O, a veces, hago que ellos mismos escriban. Les hago un ejercicio que consiste en que vean a una persona de la calle y que vayan anotando cuál sería su historia. Y de ahí, luego hacemos una serie de ejercicios que termina en la presentación de un monólogo. Pero si es el texto dramático ya escrito después de este proceso trabajo con el texto a nivel de vocales y consonantes y que tomen conciencia de cómo les repercute, cómo

les resuena. ¿Cómo caen en sus cuerpos esa palabra, ese sonido, esa pausa? ¿a quién le estás hablando?, ¿cómo le estás diciendo eso?, ¿con suavidad, con dureza, con resentimiento? Y luego empiezan a armar... o sea, la primera imagen muchas veces cambia, o muchas veces se queda. A veces también hacemos inventario de animales. ¿Qué tipo de animal sería? Cuando pisa ¿qué pisa? ¿Qué toca? ¿Cómo es la casa, cómo es este lugar? Muchas sensaciones. Con esta descripción no sé si respondí la pregunta.

Paulo Barbariga: Sí. Sí. Por ahí el tema es... porque vos trabajás desde la Educación Vocal y, por otro lado, está el tema de la Dirección desde el rol docente. Entonces cómo hacen ahí para encuadrarse... porque tal vez vos desde una determinada pauta ayudás mucho a la construcción del personaje, pero después el director puede estar diciendo otra cosa. O sea, ese es otro... contexto, ámbito.

Georgina Flores: Ah, ok. Lo que te comenté es en la clase cuando estoy yo sola. Cuando hago asesoría vocal ahí sí me cuadro a lo que me diga el director(a). Ahí hay una construcción del personaje que va haciendo el alumno(a) y me cuadro a lo que sería el estilo... ahí yo apoyo. Trabajo con el alumno(a) preguntándole ¿tú cómo lo ves? ¿Por dónde lo ves? Se te escucha, se te entiende. ¿Y si remarcas estas vocales o estas consonantes? ¿Qué estás entendiendo de este texto? ¿Cómo lo traduces con tus palabras? ¿Lo dirías de otra manera? ¿Estas entendiendo lo que está diciendo? Ahí se hace otro tipo de acompañamiento y hasta a un nivel de vestuario. Va a usar un corsé. Va a usar unos tacones. Va a usar una peluca. O acompañamiento hasta en el espacio, de acústica. A veces hay ciertas escenografías que "se comen" la voz, o hay ciertas escenografías que rebotan mucho el sonido. "Cuando estás en este lugar, si das la espalda no se te oye". O sea, cuestiones más técnicas. "Trata de direccionar tu voz hacia la espalda, direcciona la voz hacia la esquina". Ese es otro proceso, cuando es una asesoría.

Rubén Maidana: Claro, en ese caso el que está marcando la pauta es aquel que va a hacer la puesta en escena. Y no es que aparece



Sesión de trabajo en clase.
Foto: Huematzin Rossell

como subsidiario el trabajo con el cuerpo y la voz, pero es cierto que va acompañando ese objetivo de la puesta en escena. Que es distinto a lo otro que es un trabajo áulico. Bien. ¿Alguien más? ¿Paulo querés preguntar algo más?

Paulo Barbariga: No. Está bien gracias.

Rubén Maidana: ¿Alguien más que quiera hacer alguna consulta? Nos quedan unos minutitos.

Emma: Yo quisiera hacer una pregunta. Con la minuciosidad que ha desarrollado, sobre todo en la formación, en la exploración vocal ¿qué pasa cuando se vuelve a ejercer cómo directora? ¿Tiene oportunidad de continuar con la gente que ya formó y hacer una puesta en escena "más ligera"? ¿O tiene un taller donde tiene que enseñar parte de esto? Y ¿cómo cambia la perspectiva entonces en cuanto a su formación como directora todo lo que ha desarrollado en su exploración especializada en la voz? Gracias.

Georgina Flores: A veces en los procesos ya profesionales, no hay ese tiempo de "tallerear" o dar un curso o algo así a los actores y a las actrices. Pero sí he tenido la fortuna de poder trabajar con ex alumnos y ex alumnas y que podamos hablar el mismo lenguaje. Y también he tenido la fortuna de tener actores y actrices ya entrenados y entrenadas. O sea que yo no tengo que entrenar. Sino que ya llegan con un entrenamiento. Y ahí el diálogo es mucho más fácil. En el trabajo que viste de Cervantes tuve esa fortuna. Los chicos, la verdad, ya tienen su propia disciplina y ahí el proceso es más fácil.

Emma: Pero ahí hay trampa porque esos actores-actrices estaban entrenados un poco en tu propia metodología.

Georgina Flores: Bueno, sí. Ya conocen mi lenguaje. Sí hay una facilidad porque ya saben de qué hablamos. En otros procesos... si llega gente que yo no conozco o que no me conoce, ahí sí hay que hacer una "negociación" de lenguajes y de discurso y habría que ver si hay que darles un poco más de entrenamiento. Pero más bien he tenido la fortuna que ha sido con ex alumnos y ex alumnas.

Emma: ¿Cambiarías algo en tu formación como directora? ¿Cuál sería tu aporte ahora para modificar la enseñanza o la formación de un(a) novel director(a)?

Georgina Flores: No sé si voy a contestar tu pregunta, pero ahora a mí me gustaría hacer algo más vocal. Como una obra donde el enfoque sea la voz. Porque casi siempre en lo que yo he montado

yo he estado a merced del texto o de un autor o autora. Y ahí me voy acoplando según lo que voy sintiendo que va pidiendo el otro, la otra, aunque sea mi propio discurso. Y siento que ahora me gustaría hacer una exploración más vocal y más personal.

Rubén Maidana: Muy bien, ¿alguien más? ¿Nada más? Bueno, una vez más hemos generado un espacio entre colegas contándonos experiencias desde un lugar sumamente ameno y de escucha. Y siempre me voy desde lo personal muy enriquecido y contento de conocer gente nueva y otras experiencias. Y nos quedaría para el mes de noviembre la charla con Cristina Bernal, que trabaja en Madrid en la RESAD. Hace teatro musical. O sea que es el trabajo sobre la voz en canto y en teatro musical y tengo muchas expectativas respecto de esa temática. Georgina, ¿algunas palabras finales?

Georgina Flores: Pues agradecerles y sugerirles a quienes están hoy acá a que vean el resto de las charlas que se han organizado y que están subidas a internet. Porque creo que todo lo que han aportado las compañeras que me precedieron es maravilloso. Los exhorto a que vean, escuchen y sepan lo que se está haciendo en otros lados. Yo creo que se abre un abanico de visiones y de escuchas que yo agradezco muchísimo. Agradezco muchísimo la invitación, agradezco la iniciativa, y agradezco a la UNICEN. Hay una gran enseñanza en todo esto.





MANIFESTANDO LO SUTIL

CICLO DE CHARLAS SOBRE ENTRENAMIENTO VOCAL DEL ACTOR/ACTRIZ DE TEATRO

El trabajo de la voz hablada vs. la voz cantada en el teatro musical

Coordinación: Dr. Rubén Maidana – Facultad de Arte – Unicen

CRISTINA BERNAL

Actriz titulada por la RESAD, también titulada en piano, solfeo y saxofón y Licenciada en Filología Inglesa. Actualmente es profesora de Interpretación en el Musical en la RESAD y ha impartido clases en la ESAD de Málaga y en el Grado de Artes Escénicas de la escuela TAI. Además, ha dictado Seminarios y Masterclass sobre "El Teatro Musical en España a principios del siglo XX", "La voz en escena y la presencia escénica para músicos" en diversos lugares de España y Latinoamérica.

24 de noviembre

16 hs. Argentina / 14 hs. México
20 hs. España

Por plataforma Zoom

ID de reunión: 568 545 0734

Ahora también
en vivo por **artexver**
www.artexver.tv

 **Organizado por:** Área de Formación Continua Secretaría de Investigación
y Posgrado de la Facultad de Arte



UNICEN
Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Artes y Ciencias

Portada: Ilustradora Beatriz Plasencia. Foto ilustración: María G. del Amo

Puede ver/escuchar la charla aquí:



artexver



YouTube

El trabajo de la voz hablada vs. la voz cantada en el teatro musical

Cristina Bernal

Rubén Maidana: Buenas tardes a todas y todos los presentes. Bienvenidos y bienvenidas al último encuentro del año de *Manifestando lo Sutil*. Estoy muy feliz de todo lo realizado a lo largo del año. Un ciclo que se organizó de forma muy fluida, incentivado por Javier Campo desde la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte de la UNICEN. Hoy está con nosotros Cristina Bernal, que trabaja en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD-Madrid). Antes de hacer la presentación formal de Cristina voy a compartir con todos los que están conectados y luego con los que van a ver este video por Youtube y en la Plataforma ArtexVer.tv, un pequeño homenaje a quien fuera nuestra mentora en la Sub Área Vocal de nuestra Facultad de Arte que falleció en Buenos Aires a los noventa y ocho años, Marta Neiros Cotarello de Sánchez, quien compartió su conocimiento durante la mayor parte de su vida, entrenando a cantantes, titiriteros, actores y actrices de Uruguay y Argentina y "marcando caminos" como lo fue con los docentes que integramos la Sub Área Vocal de la Facultad de Arte.

(Se comparte el siguiente flyer)



MARTA NEIROS COTARELLO DE SÁNCHEZ

Montevideo 29 Agosto 1923 – Buenos Aires 22 de Noviembre 2021

Creadora de la metodología para el entrenamiento de la Voz cantada y hablada denominada "Liberación de la Voz"

¡¡Gracias Marta, tus discípulos!!

Gente que está en Uruguay y en Buenos Aires, la recordamos como una gran maestra que nos enseñaba con su ejemplo de vida sin necesidad de hablarnos de "la técnica". Su enseñanza iba más allá del trabajo de la voz para hablarnos del ser humano, de la persona poseedora de esa voz. Tenía una mirada holística del sujeto, integrando cuerpo, mente y energía vital como un todo interrelacionado. Con lo cual, abordar al sujeto desde cualquiera de estos ámbitos además de repercutir en los otros, lo ayuda a conocerse, reconocerse y crecer como persona. Por ello, un homenaje para Marta y ¡gracias por tanto!

Ahora vamos a presentar a Cristina. En su CV que tenemos agendado podemos dividir su trabajo como artista y su trabajo como docente. Es actriz titulada por la RESAD y música, titulada en piano, solfeo y saxofón.

Ha trabajado como actriz, cantante y música en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Teatro de la Zarzuela, Teatro de la Abadía, Piccolo teatro di Milano, L'om Imprebís e Yllana. Ha creado su propio personaje, "La Bernalina", nombre de la cupletista que ella misma encarna, con la que ha producido varios espectáculos de cabaret, como *Sicalipsis Now!*, *La chica del XVII* y *Clandestina*. Algunos de estos trabajos han salido de gira por España, Estados Unidos, Argentina, Uruguay, Paraguay, República Dominicana y Honduras. También ha dirigido obras de teatro musical como *El musical de los musicales*, *The Act*, *Estando contigo*, *Te odio, amor mío*, *Nine*, *La ópera de cuatro cuartos*, *Into the woods* y la zarzuela *El niño travieso* estrenada en el Auditorio Nacional por la Escolanía de El Escorial.

Desde el 2010 ha impartido clases en la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Málaga, en el Grado de Artes Escénicas de la escuela TAI y en la Diplomatura de la Escuela de Actores. Además, ha dictado Seminarios y Masterclass sobre "El teatro musical en España a principios del siglo XX", "La voz en escena" y "La presencia escénica para músicos" en diversos lugares de España y Latinoamérica.

El nombre de la charla que ella definió para el encuentro de hoy lleva por título "El trabajo de la voz hablada versus la voz cantada en el teatro musical", con lo cual entendemos que sobre eso estará

puesto el foco de la exposición. Al igual que venimos haciendo desde que iniciamos el Ciclo, la idea de hoy es que en un primer momento conozcamos algo de la biografía de la expositora, en este caso de Cristina: cómo ingresa al mundo artístico, su formación, sus experiencias, para luego ya abordar la práctica como docente y, en este caso, supongo que nos vamos a centrar en su trabajo en la RESAD y en ese sentido, luego de explicarnos qué es la RESAD, el tipo de orientaciones y cómo está organizada la institución, básicamente lo que nos interesa, o por lo menos a mí desde lo particular, es que nos explique cómo hace el abordaje de la voz –la técnica, la aplicación de la técnica– cantada y hablada en el teatro musical. Así que Cristina, el micrófono y la cámara es tuya. Bienvenida.

Cristina Bernal: Pues muchas gracias. Después de todo lo que has explicado ¿por dónde empezar, no? Pues por el principio. Mis comienzos en el mundo artístico, en general, fueron en la música, empezando con estudios de piano, bueno de órgano, ya que en la década de los ochenta eran muy famosos estos órganos de dos teclados con pedalera. Así que empecé estudiando eso y luego ya inicié mis estudios en el Conservatorio. Primero en piano, luego en saxofón y cuando terminé el grado profesional de piano –no hice el superior– me quedé con el profesional, ahí hice un pequeño paréntesis a nivel artístico y decidí estudiar Filología Inglesa. Bueno de alguna manera tenía algo que ver, por la literatura, pero es verdad que fue un paréntesis de la actividad artística. Yo siempre, desde que era pequeña, recuerdo... no sé, tenía once o doce años le dije a mi madre "Es que yo quiero ser actriz" y bueno, lo típico, ella me dijo: "Bueno, pero eso es muy difícil. Estudia algo antes." (Se ríe)

Rubén Maidana: "¿De qué vas a vivir?"

Cristina Bernal: Exacto "¿De qué vas a vivir?" Entonces bueno, se me fue quitando la idea, aunque no dejaba los estudios de música, por supuesto. Y empecé a estudiar Filología y durante mis estudios de Filología entré en la Compañía de Teatro Universitario y ahí me volvió a picar el gusanillo del teatro y dije: "Es que esto lo tengo que

hacer. Si no lo hago, creo que me voy a arrepentir toda la vida." Entonces me propuse terminar Filología y dije: "Bien, vale, ya he estudiado algo, que es lo que siempre quiere la familia."

Rubén Maidana: Algo serio.

Cristina Bernal: Algo serio. Ahora voy a probar cómo es esto. Gracias, por supuesto, a que tuve el apoyo de mi madre. El apoyo en un principio logístico y económico para poder venirme a Madrid y para poder estudiar en la RESAD. Y eso para mí fue definitivo, claro. Yo estudié Interpretación en el Teatro de Texto, puesto que cuando estudié en la RESAD la especialidad de Teatro Musical no existía todavía. De hecho, es bastante reciente. Se inició en dos mil once en la RESAD. Pero claro, yo tenía estudios musicales y tenía esa inquietud por el teatro musical y la casualidad –o no casualidad– que en mi último año, cuando terminamos la carrera en cuarto año –yo compartía clase con Begoña Frutos, por cierto– y ese año nuestro taller de final de carrera fue un musical: *La ópera de cuatro cuartos* de Bertold Brecht, con música de Kurt Weill, y ahí nuestra profesora Charo Amador¹ supo ver que dentro de nuestro grupo había buenas aptitudes para el canto. El profesor que hizo la dirección musical y que nos orientó a nivel canto fue Miguel Tubia² –con quien luego he trabajado a nivel profesional con mi compañía de cabaret y teatro musical "La Bernalina"-. A raíz de esto, ese mismo año, para finalizar la carrera como proyecto personal también hice un monólogo musical que incluía cuplés. A partir de ahí fue cuando comencé a investigar sobre el mundo del cuplé. Me empezó a llamar muchísimo la atención ese tipo de teatro musical que se hacía en España a finales del siglo XIX y principios del XX. Que no es más que el cabaret que se hacía aquí. Y también dio la casualidad que colaboré en otro musical, *Chicago*, en el que también estaba Begoña. Todo eso en ese último año de formación en la RESAD, donde estaba estudiando Teatro de Texto. Pero acabé haciendo Teatro Musical (Se ríe). A raíz de esto, y gracias a Concha Doñaque,³ me salió mi primer trabajo como actriz-música, con lo cual teatro y música en mi recorrido profesional han ido constantemente ligados. Luego hay algo que me

¹ Directora de escena, actriz y pedagoga. Referente del teatro independiente español que, entre otros galardones destacados, recibió el premio a la Mejor Actriz de Teatro Independiente de la temporada 1974-1975 por su papel en *Pasodoble*, y el Premio a la Mejor Actriz en 1983 por su interpretación de Melibea en *La Celestina*.

² Director Escénico Teatro Musical. Profesor de Canto y Director Musical.

³ Catedrática de Ortofonía y Dicción de la RESAD en Madrid, Abogada y Periodista, con más de 20 años de experiencia en formación a profesionales. Ha trabajado en más de veinte películas, con directores como Imanol Uribe, Vicente Aranda, Gerardo Herrero, David Trueba, Julio Medem y Almodóvar.

4 Los nódulos de las cuerdas vocales son crecimientos benignos (no cancerosos) que se producen en ambas cuerdas vocales y suelen deberse a un uso excesivo crónico de la voz (gritar, cantar o chillar de manera habitual, así como hacerlo a una frecuencia por debajo de lo normal).

5 Doctor de la Universidad de Alcalá. Fue catedrático de la RESAD hasta su jubilación. En 1975 la Fundación Juan March lo beca para ampliar sus estudios teatrales en Inglaterra. En Londres investiga con Roy Hart y redacta su trabajo "La voz humana u objetiva". Completa su formación en Stratford con Cicely Berry. Asesor de Verso de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En 2012 crea el Centro de Investigación de la Voz, la Palabra y el Verso: Fuentes de Voz. Hizo la traducción al español de algunos trabajos de Cicely Berry.

6 La Abadía es un centro de estudios y creación escénica de Madrid, en la línea de los teatros de arte europeos, con un equipo estable, dirigido por José Luis Gómez. Aúna la investigación y el entrenamiento permanentes con la creación de espectáculos. La actividad públicamente más visible del Teatro de La Abadía es la de producir montajes y acoger los trabajos de compañías afines. Talleres y encuentros con importantes maestros de la interpretación rodean esta actividad.

7 Actor, director y artista plástico. Ligado al Teatro de La Abadía desde sus orígenes. Como actor participa en multitud de montajes en el Teatro de la Abadía, en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y en el Centro Dramático Nacional. Como docente imparte los talleres "Elenco, palabra y formación" (Teatro de La Abadía) y "El arte de hablar en público" (Universidad Complutense de Madrid).

8 Licenciado en Interpretación y Dirección de Escena por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Coordinador Artístico del Corral de Comedias de Alcalá de Henares. En 2010 estrena *4.48 Psicosis*, de Sarah Kane, y *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En el Teatro de La Abadía colabora con Amancio Prada en *Copias a la muerte de su padre y Cantico Espiritual* (2011), y dirige *Medida por medida*, de William Shakespeare (2009); *La Ilusión*, de Corneille/Kushner (2007); *Terrorismo*, de los Hermanos Preshakov (2005), y *Garcilaso, el cortésano* (2003), Premio José Luis Alonso 2004 al Mejor Director Joven.

parece muy importante mencionar que es que cuando empecé mis estudios en Arte Dramático –sin yo saberlo– tenía un nódulo,⁴ y ahí tuve que hacer tratamiento foniátrico. Y esto me ayudó a conocer mi voz de una manera muy profunda. Claro, a conocer el uso de la voz, y a partir de ahí empecé a formarme en canto y por supuesto en técnica vocal. Tanto en la RESAD con Vicente Fuentes,⁵ como con Concha Doñaque. Y al finalizar la RESAD continué con estudios de canto con diferentes profesores. Muy a menudo iba a la casa de Concha y entrenaba con ella y le debo bastante a ella en cuanto al conocimiento vocal.

Mi recorrido profesional antes de empezar con la docencia estuvo siempre ligado al teatro musical, en la zarzuela. Cuando trabajé en el Teatro de La Abadía⁶ lo hice como actriz-cantante y allí tuve la ocasión de entrenar con Miguel Cubero,⁷ Carlos Aladro,⁸ que fueron miembros de la primera compañía que se fundó en el Teatro de La Abadía. Ellos estaban directamente relacionados con la "Técnica Chéjov" a partir de Lenard Petit,⁹ "Viewpoints"¹⁰ de Anne Bogart.¹¹ Entonces tengo la oportunidad de trabajar con ellos (con Miguel Cubero y Carlos Aladro) tanto cuando estoy en el Teatro de La Abadía como cuando empecé a trabajar en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Participé en talleres donde profundicé en la técnica Chéjov –que ya conocía porque Charo Amador en la RESAD trabajaba desde la propuesta psicofísica de Chéjov como, por ejemplo, los que organizó Sol Garre, donde conocí a Sarah Kane¹² y David Zinder.¹³

Esta formación me lleva inevitablemente a aplicarla también en mis clases.

Rubén Maidana: ¿Y en qué momento aparece la posibilidad de ponerme en un nuevo rol que es el rol docente? Es un rol distinto. Hay excelentes artistas que no son excelentes docentes porque son dos ámbitos distintos. ¿Cómo surge? Sobre todo, lo estoy pensando ahora que me comentas que la promoción tuya fue, de alguna manera, la que impulsó la inclusión del teatro musical en la RESAD. Con lo cual estoy pensando que esto no pasó hace mucho tiempo atrás, ¿o sí?

Cristina Bernal: El tema de la docencia va apareciendo de manera progresiva. Pues alguna clase de voz por aquí, otra clase de teatro por allá, algún seminario que me va apareciendo, pero a nivel "oficial" se da cuando me llaman de Málaga, de la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) para hacer una sustitución. Yo había entrado ahí en unas listas y de manera totalmente inesperada me llaman. Un viernes para ir allá un lunes. Y esto fue en el año dos mil diez. Mi experiencia previa había sido poquita y en escuelas privadas. Entonces esto me quedaba muy grande en un principio (Se ríe). Pero también me hizo estudiar muchísimo, ponerme las pilas y ver cómo podía transmitir todo aquello que había aprendido, no sólo en mi formación, sino también en mi experiencia profesional, a esos alumnos y alumnas a los que me enfrentaba. A partir de ahí, estuve en la ESAD de Málaga, primero haciendo esa sustitución, luego ya ocupando una vacante durante dos años y como dije, en la RESAD en el dos mil once se inició el recorrido de Teatro Musical. ¿No sé si quieres que explique un poco cómo son los recorridos?

Rubén Maidana: Sí, si querés estaría bien.

Cristina Bernal: En la RESAD estaban las dos especializaciones de Interpretación que eran Teatro Textual y Teatro Gestual y luego, las especialidades de Dirección, Dramaturgia y Escenografía. En dos mil once se suma el recorrido de Teatro Musical. De manera que actualmente son tres especialidades con un total de seis itinerarios: 1) Especialidad Interpretación con tres itinerarios: Teatro de Texto, Teatro del Gesto y Teatro Musical; 2) Especialidad Dirección Escénica y Dramaturgia con dos itinerarios: Dirección Escénica y Dramaturgia; y 3) Especialidad Escenografía con un itinerario.

En relación a la enseñanza del teatro musical, en España empieza en el Instituto del Teatro de Barcelona. A finales de los años noventa se instaura en la ESAD de Murcia, ya que en el dos mil sale la primera promoción, y no es hasta el dos mil siete que empieza en la ESAD de Málaga. Con lo cual a la RESAD es a la última que llega en dos mil once. Entonces son estas cuatro escuelas –oficiales, luego hay mu-

9 Uno de los pocos profesores formados por los miembros originales de la Escuela de Teatro de Michael Chéjov. Es miembro fundador de la Asociación Michael Chéjov, MICHA, y Director del Michael Chéjov Acting Studio en la ciudad de Nueva York desde su creación en 1996. Autor del *Manual de Michael Chéjov, para el actor*, lleva cuarenta años trabajando en el teatro colaborando con otros artistas para crear obras originales para teatro, cine y televisión.

10 En español "Puntos de vista escénico" tiene su origen en la danza posmoderna neoyorquina. Creada por la coreógrafa Mary Overlie, es adaptado a la interpretación teatral por la directora de escena Anne Bogart. El objetivo principal del entrenamiento consiste en profundizar en la dualidad de la conciencia escénica: por un lado, la atención que el actor dirige hacia lo que sucede en el espacio y su relación con los compañeros de escena; por otro, como dirigir esa conciencia hacia sí mismo y hacia las acciones propias.

11 Directora de teatro, ópera y cine estadounidense. Directora artística de SITI Company, que fundó con el director japonés Tadashi Suzuki en 1992. La influencia de Bogart se siente en todo el teatro contemporáneo a través de la adopción generalizada de los métodos de formación de SITI (Instituto Internacional de Teatro de Saratoga) de Viewpoints y Método Suzuki.

12 Formada en el "Discurso Creativo" de Rudolf y Maria Steiner y en el enfoque de Michael Chéjov. Co-fundó el Centro Michael Chéjov del Reino Unido en 1995, para promover y desarrollar el legado artístico de Chéjov; luego fundó Threshold Theatre en 1997, para investigar más a fondo las técnicas de ensayo y actuación de este artista.

13 Formador actoral y director internacional freelance. Después de estudiar actuación en la década de 1960 con Peter Frye, un ex alumno de Michael Chéjov, Zinder fue reintroducido en la Técnica Chéjov a principios de los 90 por Mala Powers y ha estado estudiando y enseñando la Técnica desde entonces. La segunda edición de su libro sobre entrenamiento actoral, *Body Voice Imagination: ImageWork Training and the Chekhov Technique*, fue publicado en 2010. Recibió su licenciatura en Drama de la Universidad de Manchester, Inglaterra y su doctorado en el Departamento de Drama de la Universidad de California en Berkeley.



El musical de los musicales
dirección Cristina Bernal
Alumnos/as RESAD
Foto: Ernesto Serrano

chas privadas– las que imparten este recorrido de teatro musical. Ya hablando de la RESAD, en la especialidad Interpretación, en los dos primeros años hay una materia que se llama "Sistemas de Interpretación". Allí los alumnos y alumnas, de acuerdo al itinerario elegido (texto, gesto, musical) reciben las bases de interpretación de cada especialidad. En el caso de Teatro Musical, el Plan de Estudios prevé como obligatorias las asignaturas "Sistemas de Interpretación en el Teatro de Texto 1 y 2" en Primer y Segundo curso, y "Sistemas de Interpretación en el Teatro de Gesto" en Tercero. Ya en Tercer y Cuarto año se introducen las asignaturas específicas de la especialidad "Prácticas de Interpretación en el Teatro Musical" y "Taller de Interpretación en el Teatro Musical", respectivamente. Con lo cual hasta dos mil trece en la RESAD no se necesitó un especialista que impartiera esas asignaturas. Y ahí convocaron unas pruebas, yo me presenté y conseguí entrar en la RESAD. Con lo cual, me vuelvo de Málaga a Madrid, que es donde había vivido desde

que me vine a estudiar hace ya veintiún años. A partir de ahí comienza una labor de crear un recorrido que no existía en la RESAD.

Rubén Maidana: ¿Y en qué año estarían estas asignaturas? ¿Tercero y Cuarto?

Cristina Bernal: Eso es. En tercero y Cuarto. En los años previos pues sí que tienen mucha más carga en cuanto a Canto y a Danza, pero en cuanto a Interpretación en el Teatro Musical no empiezan hasta Tercero. Y así, en Tercero y Cuarto se especializan y se aúnan esas disciplinas. La interpretación con el Canto y la Danza.

Rubén Maidana: O sea que el alumno que se anotara al recorrido de Teatro Musical tendría algo de danza que pertenecería a Teatro Gestual, algo de texto que pertenecería al itinerario de Teatro Textual, y luego tendría estas asignaturas que vos dictás que ya serían como bien específicas de Teatro Musical. ¿Se juntaría todo ahí?

Cristina Bernal: Efectivamente. En las asignaturas que yo imparto, que son dos: por un lado, en Tercero "Prácticas de Interpretación en el Teatro Musical" y en Cuarto, "Taller de Interpretación en el Teatro Musical".

Rubén Maidana: Y estas asignaturas ¿qué diferencias tienen? El taller de Cuarto ¿qué sería?, ¿cómo una muestra pensándola para público externo? O sea ¿un proyecto?

Cristina Bernal: Sí. Claro. El "Taller de Interpretación en el Teatro Musical" está enfocado a hacer un musical en el que intentamos que haya siempre música en directo, una orquesta –que no sea sólo a piano-. Para ello nos asociamos con diferentes escuelas. Por ejemplo, con el Conservatorio Superior de Atocha, de aquí de Madrid, donde sus estudiantes participan como integrantes de una orquesta de gran formato y les sirve como Práctica Externa. Además, en los últimos años los alumnos de Cuarto año hacen los papeles protagonistas y los de Tercero participan como coro o haciendo papeles de



Cristina Bernal dirigiendo a sus estudiantes desde el patio de butacas.
Foto: Manuel Velasquez.

reparto. Con lo cual el musical de Cuarto termina teniendo arriba del escenario entre veinte y veinticinco actores y actrices, más los músicos y todo lo que conlleva montar eso.

Rubén Maidana: ¿Y cuándo vos elegís en Cuarto año la obra que se va a hacer, lo hacés en función de la cantidad de alumnos varones y mujeres, en relación al gusto de los alumnos? ¿Cómo organizás eso?

Cristina Bernal: Pues a esto se le añaden varias dificultades y varios componentes que hacen que elijamos un material u otro. Yo no suelo

elegir unilateralmente, sino que comparto la decisión con los demás miembros del Departamento que están implicados en el montaje, colaborando con este Taller. Por ejemplo, los profesores de Canto. Sin ellos es casi imposible pensar el montaje porque nadie mejor que ellos conoce vocalmente a los alumnos y alumnas que tenemos. Entonces, la complicación viene de la siguiente manera: primero hay que ver con cuántos chicos y chicas se cuenta en el grupo y elegir un material en el que más o menos haya un reparto equilibrado de papeles masculinos y femeninos. Pero no sólo eso, ya que en el musical tenemos una dificultad añadida que son las tesituras. Es decir, en una obra de teatro de texto, digamos que cualquiera podría hacer cualquier papel. Nuria Espert¹⁴ sin ir más lejos hace unos años protagonizó *Medea* y tenía casi 70 años cuando hizo el personaje de "Medea", o hemos visto *La casa de Bernarda Alba* representada por hombres. Sin embargo, en el musical esto no es posible porque hay una partitura que manda. Y en esa partitura hay una tesitura, que si tu voz... tú físicamente no tienes esa tesitura, tú no puedes afrontar ese papel. Entonces, un barítono no puede afrontar un papel de tenor. O una mezzo no puede afrontar el papel de una soprano. Y viceversa. Porque tiene ese condicionamiento físico que en el teatro de texto es más libre. En función de la propuesta del director cualquiera puede hacer cualquier papel. Pero en el musical no. Entonces, al condicionamiento del número de chicos y chicas que tenemos hay que sumarle que las voces que ellos y ellas tienen sean adecuadas para la partitura y libreto que vamos a escoger. O sea, que tiene su complicación.

Y luego, no sólo eso, sino que no hay tanta cantidad de musicales traducidos-adaptados al castellano. Cada vez hay más, y cada vez hay más musicales creados directamente en lengua castellana. Porque, por suerte, la industria del teatro musical está creciendo cada vez más; de hecho, sin ir más lejos, aquí en Madrid en este momento hay nueve musicales en cartel. Musicales de gran formato. Uno de ellos, que además proviene de Argentina, *Kinky Boots* con dirección de Ricky Pashkus. De hecho, Ricky Pashkus estuvo hace poco en la RESAD dando una charla. Porque fuimos con los alumnos a ver el musical y él vino a hablar con los estudiantes de la RESAD. Esta

¹⁴ Actriz española de teatro, cine y ópera. También ha asumido papeles de dirección. En 2016 fue galardonada con el Premio Princesa de Asturias de las Artes por ser "una de las personalidades más sobresalientes y prolíficas del panorama interpretativo, trascendiendo todos los géneros escénicos".

charla está grabada en Youtube en la página de la RESAD. Pues, esa es la mayor dificultad que nos podemos encontrar. Retomando lo anterior, cada tesitura está asociada a un rol, a un tipo de personaje, a un arquetipo de personaje. Por ejemplo, las enamoradas, las jóvenes, la protagonista joven enamorada suele ser siempre soprano. Mientras que si tenemos una protagonista que es más femme fatale, o el personaje un poco más mayor femenino pues tiene una tesitura de mezzo.

Rubén Maidana: Ahora que estás comentando esto, no sé por qué se me viene la Comedia del Arte, donde eran arquetipos.

Cristina Bernal: Porque la Comedia del Arte es un antecedente directo del musical. El teatro clásico, todos esos arquetipos.

Rubén Maidana: Esto que estamos hablando me lleva por un lado a reflexionar y consultarte algunas cosas. Cuando yo miro el teatro musical lo miro a partir de los parámetros del teatro de texto, más convencional. Pero encontré algunos materiales teóricos en los cuales se menciona que el actor se pone a cantar en el teatro musical cuando se ve desbordado de emoción. Como que el canto era una manifestación mayor de una emoción que la palabra sola no alcanzaba a expresar. Que la música no cumple la misma función que en el teatro textual –más incidental– sino que es una parte esencial de la estructura del musical, que cuenta y mucho. Y que si analizamos la estructura de los musicales se observan partes habladas y partes cantadas donde, además, en alguna de ellas se plantean los conflictos, y en otras se resuelven. Y concluyo en que la estructura se viene repitiendo más allá de los temas que se tratan. Entonces, esto que me estás diciendo confirma en parte esto que he leído hoy para esta charla con vos.

Por otro lado, quería preguntarte por qué en algún momento se llamaba "Comedia Musical" y si hay una diferencia simplemente etimológica entre "Comedia Musical" y "Teatro Musical" o "Musical".

Cristina Bernal: Sí, efectivamente. Como bien decías, en un musi -

cal la música es parte fundamental. Si quitamos la música de un musical no podemos contar la historia. Entonces ¿para qué sirve la música? Pues... podemos hablar de números musicales bailados o números musicales cantados. En el momento en que hay un actor o una actriz, un personaje que está hablando y se pone a cantar es porque necesita "dar un paso más", porque no le sirven ya las palabras habladas y necesita de la música o bien para declarar su amor, para expresar sus sentimientos –los que sean–, como monólogo interno, porque tiene pensamientos atormentados, para discutir, para miles de situaciones posibles, lo que hace la música es que incrementa el grado emocional de la escena y hace también que el personaje evolucione. Que no acabe el número musical igual que lo ha empezado. Que haya una progresión, que haya ocurrido algo durante el número musical. Y esto que me preguntabas de la definición de "Comedia Musical" me parece interesantísimo que lo saques a relucir porque sí hay una diferencia entre "Comedia Musical" y "Teatro Musical". Cuando todo empezó, estamos hablando del mundo anglosajón, comienza como "Comedia Musical" porque nace de todos estos espectáculos de vodevil, espectáculos de variedades en los que se intercalan números cómicos con canciones, con bailes. Entonces nace ese género que es la "Comedia Musical" a principios del siglo XX, sobre todo a partir de los años mil novecientos veinte, en el que hay un argumento mínimo, con mucho humor. Son historias muy sencillas, muy simples, en las que hay mucho canto y mucho baile, porque la historia al final es un pretexto para introducir esos números cantados y bailados... "¡Mira que bien canto!", "Ahora te lo voy hacer bailando claqué".¹⁵ Además, rompiendo la cuarta pared, etc. etc. De hecho, si nos ponemos a pensar en una Comedia Musical de los años veinte no caemos en títulos porque no han trascendido los mismos, y eso ha hecho que no se hagan a menudo en esta época. Sin embargo, si yo te hablo de canciones como "Anything Goes", "I get a kick out of you", "So in love", todo el repertorio de Cole Porter,¹⁶ nace de comedias musicales. Están compuestas para una comedia musical y, sin embargo, lo que ha trascendido es la música, esas canciones que se han convertido en estándares y que se han interpretado una y otra vez, pero extrapo-

¹⁵ El claqué, también llamado tap, es un estilo de baile estadounidense, en el que se mueven los pies rítmicamente mientras se realiza un zapateo musical.

¹⁶ (1891-1964) Reconocido compositor y letrista de música popular estadounidense, autor de más de mil canciones (muchas de ellas, consideradas clásicos del cancionero estadounidense) realizadas principalmente para comedias musicales y películas musicales.

17 (1898-1937) Música, compositor y pianista estadounidense. Es reconocido, popularmente, por haber logrado hacer una amalgama perfecta entre la música clásica y el jazz, lo que se llega a evidenciar en sus prodigiosas obras.

18 (1885-1945) Popular compositor estadounidense que escribió más de 700 canciones y más de 100 partituras completas para programas de televisión y películas en una carrera que duró desde 1902 hasta su muerte.

19 (1888-1989) Compositor y letrista de Broadway, nacionalizado estadounidense, uno de los más prolíficos y famosos de la historia contemporánea de América. Cuando le pidieron evaluar el lugar de Irving Berlin en la música americana, el compositor de canciones Jerome Kern dijo, inmediatamente, "Irving Berlin no tiene ningún 'lugar' en la música americana, Irving Berlin es la música americana".

20 (1917-1996) Apodada Lady Ella, la reina del jazz y la Primera dama de la canción, fue una cantante estadounidense de jazz. No obstante, esta condición básica de jazzista, el repertorio musical de Ella Fitzgerald es muy amplio e incluye swing, blues, bossa nova, samba, gospel, calypso, canciones navideñas, pop, etc.

21 *The Sound of Music* (en España, *Sonrisas y lágrimas*; en Hispanoamérica, *La novicia rebelde*) es una película musical de 1965 dirigida por Robert Wise y con actuación principal de Julie Andrews y Christopher Plummer. Está basada en el musical de Broadway del mismo nombre (con canciones escritas por Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II) y con un guión de Ernest Lehman.

22 Musical de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II con libreto de Oscar Hammerstein II y Joshua Logan. Se estrenó en 1949 en Broadway y fue un éxito inmediato. Fue nominado a diez premios Tony y ganó en todas las categorías. Esta producción original se representó durante 1.925 funciones. Tiene el récord de ser la única producción musical de la historia que ganó en todas las categorías de actuación.

23 Primer musical escrito por el dúo de Rodgers y Hammerstein. El musical está basado en la obra de 1931 *Green Grow the Lilacs*. La producción original de Broadway se estrenó el 31 de marzo de 1943. Fue un éxito de taquilla y tuvo una cifra sin precedentes de 2.212 representaciones, y luego disfrutó de repeticiones galardonadas, giras nacionales, producciones extranjeras y una adaptación cinematográfica de 1955, ganadora de un Oscar. Rodgers y Hammerstein ganaron un premio Pulitzer especial en 1944.

ladas, sacadas del contexto inicial para las que fueron compuestas. Autores como George Gerswin,¹⁷ Jerome Kern,¹⁸ Irving Berlin¹⁹ son autores de grandes temas clásicos que ha cantado Frank Sinatra, Ella Fitzgerald²⁰ y muchos otros y conocemos sólo el tema. Pero están extraídos de esas comedias musicales. ¿Qué ocurre? Que hacia finales de los años veinte –ceranos a la crisis del veintinueve– los gustos empiezan a cambiar. La gente se empieza a cansar de tanta "frivolidad" y comienza a surgir un género que es el "Drama Musical" y surgen musicales como *Sonrisas y lágrimas*,²¹ *South Pacific*,²² *¡Oklahoma!*²³ y muchos otros donde ya hay un tema más profundo, donde se tratan temas sociales, raciales. Coincide también con el realismo americano, es la época de Tennessee Williams,²⁴ Arthur Miller,²⁵ entonces todo lo que ocurre en el teatro de texto, el teatro musical lo absorbe y, por eso, hoy en día podemos llamarle comedia musical a un musical que sea cómico pero, lo que es la comedia musical que nace en esa época, muere en esa época, porque luego el musical evoluciona: el drama musical, después el musical rock y todo lo que viene después.

Rubén Maidana: Y en esto que estás contando, que es un recorrido histórico ¿qué influencia tiene el cine?

Cristina Bernal: Muchísima. Porque toda esa comedia musical se traslada a Hollywood y entonces todas esas películas musicales de las décadas de los cuarenta y cincuenta, maravillosas, vienen directamente influenciadas de esto. El cine tiene muchísimo que ver ahí con la masividad. Lo que pasa es que llega un momento en que, allá por los años sesenta, cae en declive esta industria de cine musical. Aparecen otras cosas.

Rubén Maidana: Y si nos venimos al aquí y ahora de un alumno de veinte, veintiún años -que supongo que serán las edades de tus alumnos- ¿cómo los encaminás en función de lo que vos entendés lo que es el musical? O lo que la institución propone como recorrido por esta especialidad. ¿Qué es lo buscas? ¿Cómo trabajas? Sobre todo en Tercer año.

Cristina Bernal: En Tercer año, que es el primer año en el que yo imparto clases, intentamos que entiendan cómo es esto de aunar la interpretación por un lado y el canto por otro. Y cómo cantar interpretando o cómo interpretar cantando. ¿Cómo introducir esa interpretación dentro de un tema musical que a veces es demandante a nivel vocal? Primero hay que conocer muy bien la partitura a la que se van a enfrentar. No solo la escena en la que está incluida, porque yo lo primero que hago es un trabajo con escenas. Escenas extraídas de diferentes musicales.

Rubén Maidana: Perdón, te pregunto ahora porque si no me olvido. Cuando vos decís análisis de la escena ¿sería como el análisis que hacemos en el teatro textual? ¿Qué está pasando acá?

Cristina Bernal: Exactamente igual. Y analizamos igualmente el texto de la canción como si fuera un texto hablado. Exactamente igual, con todas sus partes, sus intenciones, sus direcciones, todo. Exactamente igual. Aquí me gustaría decir algo antes de seguir adelante. Antes de darles las escenas que van a trabajar –porque primero hay que hacer una elección de escenas en función del grupo que se tiene– me gusta que hagan dúos. Que sean escenas de dúos. Entonces, antes de saber qué escena van a trabajar, el primer ejercicio que me encanta hacer y que es muy efectivo y bonito, es poner sólo la música –yo trabajo siempre con un pianista acompañante en directo que está en clase con nosotros–. Le pido al pianista que toque simplemente el acompañamiento de la partitura a la que ellos se van a enfrentar, sólo lo que es la armonía, sin la melodía. Porque muchos conocen mucho repertorio de teatro musical y, entonces, en el momento en que escuchan la melodía ya saben qué escena es y les condiciona la indagación. Entonces, el ejercicio que yo les planteo es "escuchad la música, escuchad lo que está tocando el pianista, dejalos simplemente llevar por esto", y los pongo a que accionen su cuerpo con esa música de forma libre. Y después de haberse dejado llevar por donde la música va, hacemos una lista de cosas que les han venido, emociones, imágenes que les ha evocado esa música.

24 Destacado dramaturgo estadounidense. En 1948 ganó el Premio Pulitzer de teatro por *Un tranvía llamado Deseo*, y en 1955 por *La gata sobre el tejado de zinc*. Además de estas dos obras recibieron el premio de la Crítica Teatral de Nueva York: *El zoo de cristal* (1945) y *La noche de la iguana* (1961).

25 (1915-2005) Dramaturgo y guionista estadounidense y una figura controvertida en el teatro estadounidense del siglo XX. Entre sus obras más populares, están *Todos mis hijos* (1947), *Muerte de un viajante* (1949), *El crisol* (1953) y *Panorama desde el puente* (1955, revisado en 1956). El drama *Muerte de un viajante* se incluyó en la lista de las mejores obras de teatro estadounidenses del siglo XX.



La ópera de cuatro cuartos
dirección Cristina Bernal
Alumnos/as RESAD
Foto: Ernesto Serrano

Siempre, pero siempre, las cosas que aparecen en ese listado tienen muchísimas similitudes con la escena que van a representar. Un 90% de las cosas que dicen tienen que ver directamente con lo que van a presentar: con las circunstancias del personaje, con los antecedentes, con el carácter de la obra que van a trabajar. Entonces claro, cuando ya les digo vamos a trabajar esta escena, vais a hacer este personaje, o este otro personaje, se sorprenden fuertemente. Es que el actor de teatro musical tiene la dificultad de tener que cantar, pero también la gran ventaja de que tiene dos textos: el texto escrito de la canción y la partitura, que es otro texto que nos está dando muchísima información y que nos está diciendo por dónde tiene que ir mi interpretación, puesto que no puedo ir en contra de por dónde la música me está llevando. Entonces, toda esa información que nos da la partitura y la música juega a nuestro favor a la

hora de interpretar. Es como el verso. El verso tiene un ritmo, tiene una estructura de la que uno no se puede salir, que en un principio resulta difícil, pero una vez que lo dominas es una ventaja. Porque nos da todo, la palabra nos da todo.

Rubén Maidana: Era precisamente eso lo que se me venía a la cabeza como ejemplo. Yo que no puedo cantar ni una canción de cuna y no trabajo verso como hace Begoña, lo veo como enormemente difícil, donde ustedes ven un mar de posibilidades yo veo un tsunami de problemas. Pero claro, es pensar que cuando uno domina la técnica de abordaje –en este caso el teatro musical, o el teatro de verso– esas "dificultades" son elementos a favor del trabajo del actor, porque es como que está más encuadrado, más enmarcado. Pero, me imagino que hasta que uno llega a esos lugares de placer... (Se ríe)

Cristina Bernal: El actor de teatro musical necesita una preparación técnica mucho más ardua, pero una vez que esa técnica se domina pues es una "gozada", un placer como tu bien dices.

Rubén Maidana: Y luego de este ejercicio que nos contaste, que yo lo entiendo como de "dejarse sentir" "penetrar por la música" "que baje al cuerpo" previo a la aparición del texto que sería la canción escrita ¿se hacen trabajos de improvisación como para poner la situación en palabras cotidianas?

Cristina Bernal: Sí. Totalmente. Yo sigo un proceso igual al que seguiría para hacer una escena de texto. Exactamente igual. Analizamos la escena, analizamos las diferentes partes que tiene la escena, analizamos el texto a nivel acciones y, una vez que ellos tienen clara la estructura, entonces pasamos a la improvisación. Con sus palabras. Tanto de la escena hablada como de la escena cantada. Porque intento coger escenas que tengan su parte hablada y su parte cantada. Porque esta es otra cosa de la que quería hablar que es fundamental y que le da el título a esta charla, que es el paso de la voz hablada a la voz cantada. Entonces, una vez que ellos ya



La ópera de cuatro cuartos
dirección Cristina Bernal
Alumnos/as RESAD
Foto: Ernesto Serrano

han hecho esa improvisación ya les pido que se aprendan el texto tanto hablado como cantado, sin la música. Bueno, paralelamente están haciendo un trabajo en las clases de Música, en las clases de Canto y con el pianista acompañante de aprenderse la canción a nivel técnico. Pero en clase de Interpretación aunar música y texto no entra hasta pasado un mes de haber trabajado las escenas. Entonces les pido que hagan la escena con el texto y que el texto de la canción lo interpreten hablado. Que lo traten exactamente como si fuera un texto hablado. Una vez que eso ya está, y una vez que ya está dominada la canción técnicamente, entonces sí, ya entra el pianista acompañante en la clase y trabajamos de manera conjunta. ¿Qué ocurre con esa conjunción? Bueno, que la voz cantada requiere físicamente de una energía distinta a la de la voz hablada -porque es imposible cantar si tienes un tono muscular por los suelos-. Obviamente, la voz hablada en el teatro también requiere una tonicidad muscular y energía que no es la que utilizamos en la voz

cotidiana, pero muchas veces se nos olvida. Entonces ¿cómo poner al mismo nivel la voz hablada teatral que la voz cantada? Es decir, cómo predisponer ese principio –sobre todo cuando empieza uno a cantar– para que no sea un salto brusco y diferenciado sino que sea de un modo progresivo y gradual y que la actitud en la voz ya esté colocada en donde voy a entrar a cantar. Y para eso había traído un ejemplo de una escena –es muy cortito– pero donde se ve justamente ese paso de la voz hablada a la voz cantada, y cómo hay una caracterización de la voz por parte de la actriz que caracteriza una voz aguda, nasal, y cómo, desde esa misma actitud vocal comienza a cantar sin apenas darnos cuenta, y además quiero que nos fijemos en cómo arranca la música sobre texto hablado de ella porque la música la "provoca" el mismo personaje. Ahora cuando ponga el video lo vamos a ver. Cómo el personaje está evocando algo y en ese momento entra la música sobre su evocación hablada y llega un momento en que necesita decirle algo al otro personaje de una manera más contundente y ahí arranca la canción. (Pone el video²⁶) Pues aquí vemos, no sé si os habéis fijado cuando ha empezado la música sobre el texto de ella y cómo él la provoca y ella comienza a cantar para llamarle la atención, para pedirle algo, para reprenderle algo, y luego al final, ella tiene una nota más larga, las notas largas son portadoras de sentimientos o, en este caso, la está utilizando para seducir al otro personaje, como una estrategia para conseguir eso que le está pidiendo. Entonces, esas notas sostenidas, esas notas más largas son también "oro" para los intérpretes, ya que ahí pueden transmitir momentos más intensos emocionalmente hablando.

Rubén Maidana: Te quería consultar algo, aunque tal vez es muy básica la pregunta. Yo tengo como sujeto cotidiano una determinada característica energética, tengo que componer un personaje en teatro musical que tiene una característica distinta energéticamente –es más "intenso", más alta su energía-. Ingreso al personaje, convierto mi energía cotidiana en la energía del personaje que es más violento, exacerbado ¿y luego a eso le tengo que sumar un plus más de energía para comenzar a cantar? Una traslación de la

²⁶ Extracto del musical *Kiss me* Kate de Cole Porter.

energía de ese personaje que por momentos está hablando y luego comienza a cantar. ¿Y esto de dónde se saca?

Cristina Bernal: (Se ríe) Bueno, si dramáticamente está bien escrito y vocalmente bien compuesto, es lo que te decía antes. La acción de la propia escena te va a ir llevando a necesitar de la música y a necesitar cantar lo que tienes que decir. Si está bien compuesto. Entonces es ponerse en la acción, primero ponerse en el cuerpo del personaje, buscar esa caracterización del personaje, ahí yo utilizo en la medida de lo que puedo y en la medida de lo que sé todos los ejercicios psicofísicos de Michael Chéjov y, por supuesto, tener muy claro el "análisis activo" de la escena. En dónde estoy en cada momento, cuál es la acción, qué me está dando el otro, qué es lo que quiero del otro, para "montarme" en ese tren que me va a llevar al número musical y que si estoy en lo que estoy en cada momento debería llegar al número musical con la demanda energética necesaria para ejecutarlo. Parece fácil.

Rubén Maidana: ¡No, no, a mí no me parece nada fácil!

Cristina Bernal: Quiero decir que parece fácil cuando uno lo ve bien hecho. Cuando uno lo ve bien interpretado dices "¡Guau! ¡Qué maravilla!" Pero, obviamente, hay que tener un bagaje técnico, un entrenamiento no solamente vocal, sino también interpretativo bastante potente para poder ejecutarlo de la mejor manera posible. Luego, también lo que tiene el teatro musical es que hay que trabajar mucho "el fondo físico"²⁷ y el "apoyo"²⁸ porque muchas veces hay que cantar bailando. Claro. ¡Y ahora ¿cómo ejecutas una coreografía, cantando unas notas bien apoyadas sin que te tiemble la voz?! Eso también es entrenamiento. Para eso, la clase se inicia con un calentamiento físico y luego uno vocal. En el vocal son vocalizaciones de canto para que, a la hora de enfrentarse a las escenas, pues no estén ahí con la voz en frío. Es fundamental para evitar cualquier tipo de lesión y para tener un rendimiento óptimo de la voz.

En el físico los pongo a correr, a saltar, a hacer flexiones y en un momento dado, cuando ya la respiración está agitada, les digo

²⁷ Resistencia física para poder aguantar una coreografía con alta demanda física mientras se está cantando y no quedarse sin aire.

²⁸ El apoyo respiratorio es la aptitud del cantante para dominar la interacción entre el sistema respiratorio (diafragma y abdomen) y el sistema de fonación (laringe), de modo de controlar la presión del aire al emitir sonidos. Se suele decir que el suelo pélvico baja cuando uno canta y/o habla, pero lo que hace en realidad es subir para que mantenga descendido el diafragma. Cuando éste baja y el suelo pélvico sube, se genera una presión que es la que se debe mantener para llevar a cabo el apoyo; junto a esto, el tórax debe mantenerse abierto, porque así el diafragma puede permanecer descendido. El apoyo permite dirigir en forma consciente y adecuada la corriente espiratoria, y así optimizar la función laríngea, adecuar la presión subglótica y prolongar la espiración.

"bueno, vamos a dar esta nota sostenida". Entonces el desafío es ver cómo apoyar bien y que no me tiemble la voz. Y eso es entrenamiento. Cada vez que te enfrentas a una coreografía te aprendes los pasos de la coreografía por un lado, luego aprendes la canción por otro y cuando toca unirlos al principio te ahogas, claro. Pero una vez que lo repites y lo repites, lo ensayas y lo ensayas, al final la voz acaba colocándose en el cuerpo. O el cuerpo en la voz. Al final va todo unido ¿verdad? Y al final el cuerpo se acomoda y encuentra lugares donde se pueda respirar. En este momento en que tengo más demanda vocal a nivel canto, tal vez rebajo el nivel de movimientos a nivel coreográfico. Porque esto también es un trabajo muy coral. Es fundamental estar en contacto con la persona que se encarga de las coreografías, que en el caso de la RESAD son las propias profesoras de Danza y, por supuesto, un trabajo muy codo con codo con el profesor de Canto. Es fundamental. También con el profesor de Expresión Oral y de Técnica Vocal. Y ahí es muy importante que todos hablemos más o menos el mismo idioma. Es fundamental. Y mi trabajo no sería posible si no tuvieran el apoyo de las otras clases. El apoyo de Canto, de la Danza –cuando hace falta hacer un número coreográfico– y las clases de Música para manejar las partituras, comprender mejor la obra a nivel musical. Mi asignatura es interdisciplinar. Yo no puedo llevar a cabo la asignatura si no fuera porque están las otras asignaturas apoyando.

Rubén Maidana: Cristina, tenía dos preguntas. Una no sé cómo formularla, pero sería algo cómo ¿tus alumnos son todos atletas? ¿O no?

Cristina Bernal: (Se ríe) Deberían.

Rubén Maidana: ¿Qué pasa con la constitución física, no sé, con alguien "más relleno", más gordito? ¿Se puede actuar en un musical?

Cristina Bernal: Sí, claro, por supuesto que se puede. Hay papeles y papeles. De hecho, en el musical *Billy Elliot* hay un personaje, que es uno de los profesores, que suelen hacerlo actores "entrados en

carnes" y no hay ningún problema. Tú puedes tener un físico determinado y además es perfecto porque necesitamos diferentes personajes, obviamente. Pero, estar en forma. Hay que tener cierto entrenamiento físico, y cierta resistencia. Hay que trabajar eso.

Rubén Maidana: De la misma manera que hablábamos de la Comedia del Arte donde, por ejemplo, un "Arlequino" no lo podía hacer un actor de edad avanzada ¿en el teatro musical sucede algo similar? Digamos que hay determinados personajes que requieren determinados cuerpos, entrenamientos, ¿edades? ¿O no es así?

Cristina Bernal: Sí. Sí. Totalmente. De hecho, pues como te decía, los personajes de más edad suelen ser, en el caso de los hombres, los barítonos y en el caso de las mujeres las mezzo sopranos. Si nos encontramos con un bajo, con un personaje que tiene una tesitura de bajo, suelen ser personajes con mucho poder, o con mucha edad, tipo "Caifás" en *Jesucristo Superstar*²⁹ o reyes, o dioses, o un anciano. Suelen ser personajes pequeños, no suele tener grandes partes ese tipo de tesituras. O una tesitura de contralto que son personajes de mucha edad femeninos. Entonces, ese tipo de personajes no tienen una demanda física muy grande, lógicamente, porque están pensados para que lo hagan intérpretes de más edad. O sea, también depende de las características de cada personaje unas demandas u otras. Hay musicales donde no hay coreografías. Como por ejemplo en *Los Miserables*.³⁰ Entonces, ahí las tipologías pueden ser más variadas. La casuística es muy grande, pero sí que es verdad que estamos muy condicionados físicamente a la voz. A la tesitura vocal de cada intérprete.

Rubén Maidana: Y la otra cosa que te quería preguntar es ¿qué pasa con la microfónica?

Cristina Bernal: (Se ríe) Ese es todo un tema.

Rubén Maidana: Claro. Porque pienso que entrenar a "viva voz", tratando de "ocupar" un espacio, superando la orquesta, y otra cosa es

²⁹ *Jesus Christ Superstar* (*Jesucristo Superstar* en España o *Jesucristo Superestrella* en algunos países de América Latina) es una ópera rock con música de Andrew Lloyd Webber y letras de Tim Rice, que primero surgió como álbum conceptual en 1970 y un año después dio el salto a los escenarios de Broadway.

³⁰ *Los miserables* o *Les Misérables* es un musical completamente cantado basado en la novela homónima de Víctor Hugo, con música de Claude-Michel Schönberg y letras originales en francés de Alain Boublil y Jean-Marc Natel. Su partitura ganadora del Tony incluye canciones tan conocidas como "I Dreamed a Dream", "On My Own", "One Day More", "Bring Him Home" o "Do You Hear the People Sing?".

cuando te ponen un micrófono. ¿Cómo es ese pasaje?

Cristina Bernal: Ese es el paso del aula al teatro. (Se ríe) Y para eso los estudiantes de Tercero tienen su participación en el Taller de cuarto. Ya en Tercero tenemos, por un lado, el trabajo con las escenas y luego, sí que se hace un Taller –que no es de tan gran formato como el de Cuarto– pero donde ellos pisan un teatro, con su microfonía y habitualmente suele ser a piano o con música grabada –no tenemos orquesta– pero ya en Tercero ellos van viviendo su participación como coro, que es un oficio muy útil puesto que una vez que uno sale al mundo profesional pues es mucho más fácil que te den un papel de coro y no de protagonista. Entonces, aprender la labor del coro es fundamental y ahí tienen su práctica de microfonía, y luego tienen su propio Taller en Tercero, que es como la preparación para el Taller de Cuarto. Cuando pasamos del aula al teatro lo primero que hay que hacer es una prueba de sonido. Se les coloca el micrófono –ahora con el Covid se lo colocan ellos mismos para que no haya mucho contacto– y se hace la prueba de sonido en la que tanto el técnico de sonido que esté en la mesa como el actor que tenga el micrófono y que esté probando en ese momento “prueban” –como el nombre lo dice– midiendo a qué intensidad deben cantar, si necesitan escuchar más la música o si, por el contrario, deben modular más su voz para que no saturé, etc. Es un trabajo más técnico, en que la persona que esté en la mesa de sonido controlando esa parte técnica tiene que estar trabajando a la par que el actor/actriz que se coloca el micrófono. El micrófono es un “chivato”, lo dice todo. Desde la respiración hasta el más mínimo cambio vocal el micrófono lo capta. Entonces hay que hacer un trabajo de articulación muy minucioso, porque es verdad que si no se trabaja la articulación el micrófono lo capta y no se entiende lo que están diciendo. Es también un entrenamiento que llega en el momento en el que se pasa al teatro y se comienzan a hacer los ensayos técnicos. Y es muy interesante ver cómo tú te escuchas a través del micrófono, el tener un retorno, el poder escuchar tu voz es fundamental, además de poder escuchar la música. Poder escucharte y poder tener ese retorno para “colocarte” físicamente, para ver cómo tienes que emi-

tir con la dificultad añadida del micro.

Rubén Maidana: Sí. Lo que estoy pensando es que, como en el mundo de los músicos, cuanta más técnica tenés en la puesta en escena más cosas pueden fallar. A la escenografía, el vestuario, maquillaje, luces se le suma esto. La verdad que es un mundo bastante complicado como lo veo yo desde acá, desde el llano. Hermoso, pero me parece que tiene tantas cosas. Que el teatro textual también lo tiene, ya que si uno hace teatro profesional el micrófono estará, la escenografía, vestuario y maquillaje también, pero acá, en este estilo, creo que hay otras demandas del actor que lo vuelven más complejo.

Cristina Bernal: Sí. Porque ese calentamiento físico y vocal que tú haces para hacer teatro musical no es el mismo que tú puedes hacer para un teatro hablado, teatro de texto. En el teatro musical no sólo debes hacer un calentamiento específico para el canto, sino que debes hacer un calentamiento específico para el repertorio que vas a cantar. Porque no es lo mismo si vas a cantar algo que requiere de muchos agudos, que entonces ahí tengo que hacer determinadas vocalizaciones que van a colocar mi voz en el lugar correcto que me va a permitir llegar a las notas que se me demanden, a que si tengo que "tirar" mucho de graves. Entonces es preferible no irme mucho hacia arriba, hacia los agudos en la vocalización y hacer otro tipo de vocalizaciones que van a hacer que mi voz grave esté más amplia, más apoyada, asentada y sonora.

Rubén Maidana: ¿Y qué sucede con la caracterización de la voz? Si alguien tiene que hacer de viejo, o hablar en tono más agudo como voz de personaje. ¿Qué pasa ahí?

Cristina Bernal: Bueno, ahí se tiene que trabajar primero desde el cuerpo, lógicamente. A partir de los ejercicios psicofísicos que hacemos van encontrando el cuerpo y la voz del personaje. Y a partir de ahí cómo llevar eso al canto. Y cómo respetar esa voz que están encontrando desde lo físico al texto que tienen que decir y a lo

que tienen que cantar. Pero siempre desde la base que tenemos en ese otro texto que es la partitura. Y que no podemos caracterizar la voz hacia algo grave si luego tengo que cantar agudo. Ahí te está diciendo la partitura que el personaje "tira" para los agudos. Que necesitas caracterizar esa voz más hacia los agudos. Y luego, ahí te puedes ir a lo nasal, al resonador de cabeza o diferentes posibilidades. Pero ahí tenemos esa otra herramienta que es la partitura, que va a indicar cómo caracterizar la voz y también dependiendo del género. No es lo mismo hacer Comedia, que hacer Drama o que hacer Parodia dentro del musical. Depende del género, del tipo de personaje, de la edad, pero bueno, si hay que componer un personaje de más edad pues ya físicamente necesitas que el cuerpo se componga así, y eso te va a dar esa cualidad vocal que el personaje necesita. Pero primero hay que trabajar desde lo físico, desde el cuerpo.

Rubén Maidana: En la RESAD, ¿hacen todos los textos en español? ¿No cantan en inglés?

Cristina Bernal: No. Procuramos que los textos sean todos en español, puesto que es el idioma materno de nuestros estudiantes y el grado de compromiso que tú tienes con una palabra que es tu lengua no es el mismo que puedes tener con un texto en inglés.³¹ A no ser que seas bilingüe. Entonces trabajamos principalmente textos traducidos o textos de musicales en español. Traducidos y adaptados. Porque esa es otra (Se ríe). Tú puedes traducir un texto sin ningún problema, pero a la hora de traducir una canción tú debes adaptar el texto a la música. Y esto (Se ríe) es otra charla aparte. ¿Cómo adaptar un texto cantado de un idioma a otro? Necesitas respetar la métrica, la rima, puesto que muchas veces las canciones están compuestas con sus rimas, y no suena igual si de repente no rima. Luego, las vocales que se utilizan para notas más agudas en el inglés suelen facilitar el salto al agudo, pero no siempre es posible en la adaptación al castellano respetar esas vocales o esos grupos consonánticos previos al agudo (Se ríe). ¡Se complica doblemente!

³¹ Por el mismo motivo por el que no suele hacer Shakespeare en inglés o cualquier otro autor extranjero en su lengua original. La ópera siempre se canta en el idioma original, pero en los musicales, al igual que se traduce el texto hablado, se adapta el texto de las canciones también. Sería muy raro hablar en un idioma y cantar en otro.



Nines
dirección Cristina Bernal
Alumnos/as RESAD
Foto: Ernesto Serrano

Rubén Maidana: Y ahí es donde entra la filóloga en acción.

Cristina Bernal: (Se ríe) Bueno, ¡me han ayudado bastante los estudios de filología!

Rubén Maidana: Bueno, son 17:15 aquí en Argentina y generalmente terminamos 17:30 hs. Así es que quería abrir el espacio para que los participantes de la sala hagan alguna consulta o, si vos querés contar algo que te haya faltado decir, contar, este es tú momento.

Cristina Bernal: Yo creo que hemos hablado de prácticamente todo lo que yo tenía anotado aquí. Si alguien quiere hacer alguna pregunta, aquí estoy.

Rubén Maidana: La compañera de curso, de promoción, Begoña Frutos. O Sol Garre que llegó un poco más tarde pero llegó.

Begoña Frutos: Siempre me lías Rubén. (Se ríe)

Rubén Maidana: ¿¡Cómo te lío!? ¡Por favor, es un equipo esto ya! Un equipo de trabajo.

Begoña Frutos: Bueno, yo quiero aportar que es verdad que todo el trabajo de Cristina en el trabajo de Musical va en paralelo al resto de las asignaturas y los profesores de voz o las asignaturas que de forma transversal van a Interpretación Musical. Siempre intentamos estar pendientes de las necesidades que tienen los profesores de Interpretación. Entonces yo, que doy clases en el área de verso y las asignaturas Técnica Vocal y Expresión Oral –tanto en la especialidad de Textual, Gestual y Musical– enfoco la misma asignatura de forma diferente, si es un Primero de Musical o un Primero de Textual. Porque entiendo que tienen unas necesidades parecidas pero particulares. De ahí mi formación de acercamiento a la música, porque entendía que me iba a encontrar con alumnos que iban a tener estas necesidades, y yo como profesora de Voz necesito leer una partitura y explicarles la palabra hablada desde la palabra cantada también; y ver todas esas características que tiene una partitura... cómo la puedes llevar a la parte hablada, y que sea también expresiva la parte hablada. Por ejemplo, el año pasado se hizo *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca en musical, prácticamente cantada y claro, los acentos musicales de las partes en verso no eran los mismos acentos rítmicos que tenía el texto dramático. Entonces, poner eso en juego fue complicado sin que perdieran la acción, la palabra, los acentos fuertes, los débiles y el acento rítmico del propio verso, que los necesitas respetar para darle el carácter que requiere el verso en función de la estructura técnica que tenga. Para mí el Musical es como un status más de trabajo del actor.

Rubén Maidana: Por cómo se fue desarrollando la charla con Cristina, creo lo mismo.

Begoña Frutos: Además, es lo que comentabas antes, el perfil del

alumnado es muy variado, pero tienes que estar en forma porque entre otras cosas tienes Acrobacia como asignatura en Textual y Musical –Gestual ya está en otro nivel físico– da igual tu estructura, pero tienes que estar en forma porque tienes que saltar y dar volteretas.

Rubén Maidana: ¿Sol, vos querés compartir algo con nosotros? ¿Vos no tenés los alumnos de Cristina, o sí?

Sol Garre: Sí. Los tuve hace años y es verdad que es un perfil de alumno muy distinto y sobre todo cómo trabajan el cuerpo. Y este año los tengo otra vez. Empiezo ahora el segundo cuatrimestre.

Cristina Bernal: Sí, sí. En febrero empiezas con ellos.

Sol Garre: Trabajo muy bien con los alumnos de Musical. Ya fue hace años la última vez que les di clase. Desde mi punto de vista, la voz para la parte psicofísica del cuerpo es el "chivato" –como tú mencionabas que lo era el micrófono– entonces están tan acostumbrados a trabajar desde ahí que enseguida absorben todas las herramientas. Me ha pasado mucho más que con alumnos de la especialidad de Texto. Enseguida le sacan partido a todo el trabajo del imaginario, que tú también harás. Pero es verdad que necesitan mucho "fondo físico", muchísimo, y eso es a veces lo más difícil de conseguir. Porque el cuerpo lo puedes trabajar, pero además deben cantar e interpretar y meterse en las sutilezas de la interpretación. Es verdad que es mucha demanda, muchísima demanda física, psicofísica, mental, para que esté todo unido. Este año tengo ganas de empezar con ellos.

Cristina Bernal: Pues yo también, a ver si podemos trabajar juntas en el taller que vamos a hacer. Tengo ganas también (Se ríe) de que compartamos grupo de nuevo. Que ya hace muchos años que no lo hacemos.

Sol Garre: Es cierto que tienen otro perfil. Otro imaginario. Otra for-

ma de sentir. Son mucho más desinhibidos también. En cierto sentido, yo los encuentro más desinhibidos. Están muy expuestos todo el rato y a veces hay que "bajarlos".

Rubén Maidana: Bien, si no hay consultas y me permiten quiero compartir un power point que armé haciendo un recorrido por el ciclo, para que quede el registro en la grabación. (Luego de ver el material) Bueno Javier, un millón de gracias por este ciclo. Veremos si el año que viene continuamos con algo o no. ¡Gracias totales como dice Ceratti! A todas las personas que estuvieron participando de esto. Expositoras, público oyente y trabajadores y trabajadoras de la Facultad que permitieron que esto fuera posible. Un placer.

Javier Campo: Sí, gracias a vos y muchísimas gracias a ellas que nos han introducido en un territorio desconocido –al menos para mí– naturalmente muy distinto a lo que hago habitualmente. Y ahí están todos los encuentros en la plataforma ArtexVer.tv.

Rubén Maidana: ¡Feliz Año! ¡Buena vida para todos nosotros y nosotras!



Rubén Darío Maidana

Actor, director, productor teatral y docente de Educación de la Voz I y III. Carrera de Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA)

Egresó de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa con el título de Profesor de Enseñanza Primaria. Se formó en la Facultad de Arte (UNCPBA) como Intérprete Dramático, Profesor de Juegos Dramáticos y Licenciado en Teatro.

Se doctoró en el Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia con su tesis "La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX" donde investigó sobre los abordajes teórico-metodológicos aplicados en el entrenamiento vocal para actores/actrices en distintas carreras de teatro universitarias argentinas.

Cuenta con una amplia trayectoria como Investigador acreditado por el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación. Su foco de interés siempre ha estado vinculado con el estudio del entrenamiento vocal para actores y actrices y sus procesos pedagógicos. Ha publicado los resultados de sus investigaciones en actas de congresos, artículos en revistas especializadas y capítulos de libros.

En cuanto a su trayectoria teatral, además de participar en diversas propuestas como actor en mil novecientos noventa y ocho crea el grupo de teatro independiente *Los Escruchantes*, y en el año dos mil uno la productora teatral independiente *Manka Producciones*. Con ambos proyectos se abocó fundamentalmente a la dirección y producción de espectáculos para niños y niñas.

Contacto: rubendariomaidana1967@gmail.com



Todo el catálogo de Arte Publicaciones disponible para
consultas, lecturas y descargas en:

www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones

artexver

Contenidos audiovisuales de la
Facultad de Arte, disponibles en:

www.artexver.tv

Esta publicación se terminó de editar en el mes de septiembre de 2022.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio
sin expresa autorización de los editores.

